



HAL
open science

Économies du compte à rebours dans les pratiques contemporaines

Adrien Abline

► **To cite this version:**

Adrien Abline. Économies du compte à rebours dans les pratiques contemporaines. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2020. Français. NNT : 2020PA01H303 . tel-03027957

HAL Id: tel-03027957

<https://theses.hal.science/tel-03027957v1>

Submitted on 27 Nov 2020

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.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
Doctorat en Arts et sciences de l'art
Mention : Arts plastiques
École doctorale APESA ED 279

**ÉCONOMIES DU COMPTE À REBOURS
DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES
CONTEMPORAINES**

de Adrien Abline

Directeur de thèse : Christophe Viart
28 février 2020

3

Jury :

Raphaël Baroni, Professeur des universités,
Université de Lausanne (rapporteur).

Dominique Blais, Artiste et Maître de
conférences associé,

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Vincent Ciciliato, Maître de conférences,
Université Jean Monnet Saint-Étienne.

Anolga Rodionoff, Professeur des universités,
Université Jean Monnet Saint-Étienne

(rapporteur).

Christophe Viart, Professeur des universités,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Anne Zeitz, Maître de conférences,
Université Rennes 2.

**ÉCONOMIES
DU
COMPTE
À
REBOURS
DANS
LES
PRATIQUES
ARTISTIQUES
CONTEMPORAINES**

Je remercie Christophe Viart
pour son soutien, ses conseils et sa confiance.
Je remercie Hélène
sans qui ce travail n'aurait jamais pu voir le jour.
Je remercie ma famille.
Je remercie Philippe et Véronique
pour leurs relectures.
Je remercie Carlos
pour son aide à la mise en page de cette thèse.
Je remercie l'équipe de recherche
et l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS

/ p. 3.3

SOMMAIRE

/ p. 3.5

AVANT-PROPOS

/ p. 3.7 - 3.8

INTRODUCTION

/ p. 3.9 - 3.13

CONCLUSION

/ p. 3.15 - 3.18

BIBLIOGRAPHIE

/ p. 3.19 - 3.24

INDEX

/ p. 3.25 - 3.35

TABLE DES MATIÈRES

/ p. 3.37 - 3.40

AVANT-PROPOS

PRATIQUE PERSONNELLE ET ENQUÊTE

Pour cette thèse en arts plastiques, ma pratique a été associée à une recherche théorique au long cours (de fin 2015 à fin 2019). Mon engagement artistique a guidé les choix de cette investigation doctorale sur le sujet du compte à rebours.

D'un point de vue formel, cette thèse est fragmentée en cinq livrets et sept chapitres. L'ordre chronologique à suivre correspond au décompte représenté sur les couvertures respectives desdits livrets : 3, 2, 1, 0 et ■. Le livret 3 est composé des constituants traditionnels d'une thèse : l'avant-propos, l'introduction, la conclusion, la bibliographie, l'index (des noms et des notions) et la table des matières. Le livret 2 est consacré à la première des trois parties de cette thèse, soit la partie A avec les chapitres 1, 2 et 3. Le livret 1 est dédié à la partie B avec les chapitres 4 et 5. Le livret 0 déploie la partie C avec les chapitres 6 et 7. Pour finir, le livret ■ (avec sa couverture entièrement noire) conclut ce décompte et présente l'annexe de cette thèse. Dans ce travail d'édition, deux éléments ont été intégrés aux livrets 1 et 0. Un exemplaire du catalogue 33³ (traité dans le chapitre 4) est joint au livret 1. Une feuille miroir est glissée à l'intérieur de la couverture du livret 0 pour que celle-ci facilite la lecture de cinq de mes productions présentées dans le chapitre 6. Aussi, la pagination de cette thèse joue du décompte exposé sur les couvertures.

D'un point de vue éditorial, le choix de faire suivre l'introduction à la conclusion est pleinement assumé. Déjà, ce sont les deux parties qui sont premièrement lues. Puis cet agencement dévoile, dès son commencement, sa fin. Comme l'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World » de Philippe Parreno (traitée dans le chapitre 2), ce travail de mise en page divulgue d'emblée la conclusion de cette thèse afin d'immerger le lecteur dans cet écrit. L'annonce des prémices et de la finalité de cette étude permet d'en cerner les contours, de lire ce travail en vivant l'expérience d'un décompte, en connaissance d'une fin d'ores et déjà révélée. Un autre choix a été d'exposer des citations plus longues qu'à l'accoutumée. Les citations apparaissent, au delà de leur usage habituel, comme des voix manifestant une attitude ou permettant, par l'exposition de fragments d'une sélection de récits, une insertion progressive de la fiction à la démarche théorique.

À propos de ma pratique, celle-ci a tracé, au cours de cette enquête, une direction et s'est nourrie de théories et de pratiques artistiques. Elle a évolué. Traiter du sujet du compte à rebours s'est révélé être une manière de faire avancer mon travail plastique. Cette thèse témoigne et suit, dans l'ordre de ses chapitres, cette extension. Une pratique de producteur d'événements, de passeur,

d'artiste-commissaire qui s'ouvre sur des pratiques extérieures et qui questionne les attentes contemporaines sur les modalités de monstration d'une œuvre d'art. Une pratique plastique qui oscille entre la mise en place d'événements et un travail d'écriture.

Dans un premier temps, la place de ma pratique au sein de cette recherche théorique a joué le rôle d'amorces pour les trois parties de cette thèse. Ainsi, les chapitres 1, 4 et 6 déploient les questions motrices de ma pratique et marquent par leur impulsion un nouvel axe de recherche sur la question d'un compte à rebours. Cette volonté de mettre mes productions au « point de départ » de ces trois axes m'a permis de prendre des distances avec mon propre travail plastique. En me référant aux travaux d'artistes contemporains traitant d'une temporalité à l'œuvre, j'ai mis en perspective différentes postures face à un décompte, tout en prenant position face à celles-ci. Dans un deuxième temps, un personnage fictif de ma production est inséré au déroulement du septième (et dernier) chapitre. Pour finir, ce travail de thèse s'étendra à sa soutenance. Celle-ci deviendra l'occasion d'un événement (annoncé à la fin du chapitre 4) : la sortie et la présentation du catalogue d'expositions X³.

Aussi, l'humour prend une part importante dans ce travail. Ma pratique, qui est en soi dirigée par ce principe, a développé un certain goût pour l'imprévu. J'ai usé de malice face à certaines postures. J'ai rusé. L'humour inhérent à mon travail s'est ainsi infiltré dans l'écriture de cette thèse. Ce moyen m'a permis de désamorcer le sujet du compte à rebours, qui dans l'appréhension d'une fin peut, si cela n'est pas de cet ordre, tendre vers une dramatisation excessive du sujet. L'entreprise de démystifier la croyance en un éternel et en une fin à venir ont joué un rôle déterminant dans ce travail d'écriture.

INTRODUCTION

« 5, 4, 3, 2, 1, JETZT ! » En 1929, le premier compte à rebours apparaît sur les écrans de cinéma dans *La Femme sur la Lune* de Fritz Lang. Un procédé cinématographique permettant, dans l'exposition d'un décompte, la création d'une tension à l'œuvre. Depuis, des comptes à rebours envahissent sous plusieurs formes et sous de multiples durées notre quotidien. Ma recherche s'est ainsi intéressée à détecter, à évaluer et à croiser une sélection de décomptes dans les productions artistiques contemporaines. Cette thèse intitulée « Économies du compte à rebours dans les pratiques artistiques contemporaines » problématise le sujet du compte à rebours dans sa pratique et déploie des relations entre des pratiques artistiques et l'emprise d'un décompte. L'objectif a été de rentrer en contact avec ce sujet sous plusieurs stratégies et d'exposer, en filigrane, une narration de mes recherches artistiques. Cette recherche en arts plastiques a ainsi consisté à croiser, dans une entreprise épistémologique, les disciplines des arts, de la sociologie, de l'histoire et de la philosophie dans l'examen de situations jouant d'attentes et de tensions.

Plus encore, cette investigation a étiré une obsession personnelle pour le sujet du temps et tente de répondre aux questions motrices de ma pratique : qu'est-ce qu'être au présent ? Comment avoir la sensation d'être là, ici et maintenant ? Le compte à rebours est devenu un objet d'étude et d'expression artistique. Cette recherche sur le sujet déploie, de par des expériences et des témoignages, une perception d'un temps palpable, plastique. Cette thèse en arts plastiques propose ainsi une lecture originale du sujet du temps, en résonance avec la frénésie moderne et son diktat du court terme, tout en argumentant une plasticité du temps de par l'exposition de tensions, d'attentes et de compressions. Ce travail d'articulation d'œuvres et de théories a eu pour objectif de déceler des attitudes et/ou des visions contemporaines du temps en rapport à notre actualité. Ainsi cette enquête sur une perception d'un temps compté s'est établie par l'analyse d'expériences de la durée et par la mise en perspectives de quatre figures issues de la modernité : l'homme pressé, l'homme intense, le présentiste et l'homme andersien. Ces figures ont permis de revenir sur les usages et les réceptions contemporaines d'un compte à rebours.

À propos de l'intitulé de cette recherche, le terme « économies » insiste sur le fait que cette entreprise a consisté à embrasser le sujet du compte à rebours par une mise en pratique mais aussi par l'analyse d'une pluralité de comptes à rebours présents dans notre paysage contemporain. Aussi, ce terme met en perspective que cette recherche s'interroge sur l'économie d'une œuvre d'art, soit aux événements que l'œuvre a traversés et à sa production de récits. Ma préoccupation a été de cerner ce sujet sous plusieurs

angles. Dans cette logique, l'intitulé « compte à rebours » ne sera pas défini dès cette introduction. L'objet de cette enquête n'est pas, d'ores et déjà, d'apposer un sens au sujet du compte à rebours mais de « tourner autour » et de mettre à l'épreuve celui-ci sur sept chapitres. Cette introduction est là pour présenter les stratégies de cette recherche et l'élasticité propre à son sujet.

L'objet de cette recherche a été de mettre en lumière des accointances, des connexions entre des situations sociales, des concepts et des pratiques artistiques. Un corpus d'œuvres et d'ouvrages précis et réduit ont permis de prendre le temps d'interpréter les œuvres et de revenir sur les propos de ses initiateurs. Des expériences temporelles, des œuvres, des expositions et des témoignages ponctuent ce travail afin de mettre en perspective deux degrés d'existence d'une œuvre : sa trace et/ou son expérience. Aussi, les œuvres et les écrits des artistes sont, à l'image des mots de Philippe Parreno et de Dan Graham, le fondement de cette thèse. Celle-ci porte un intérêt et défend une entreprise plastique sur le sujet du temps, en insistant sur le rapport sensible que nous entretenons avec celui-ci. Cette thèse donne la parole aux artistes via la réalisation d'entretiens et valorise leurs écrits et leur discours. Aussi, la question d'une pratique d'un décompte s'étend à sa réception et à son emprise. Les œuvres deviennent des reflets, des réactions et mettent à l'épreuve ou illustrent un rapport sociétal.

Les enjeux de cette thèse ont ainsi été de déployer des attitudes face à un décompte pour trancher sur une définition du sujet du compte à rebours. Une définition qui ne se restreint pas à une définition conceptuelle du sujet mais qui cherche à exposer l'imaginaire et les usages contemporains auxquels celui-ci est attaché. Pour ce faire, je me suis mis en quête de présentations et représentations de comptes à rebours dans le champ de l'art et ailleurs. Le sujet du compte à rebours a été expérimenté, mis en scène, mais aussi poussé dans ses retranchements. Aussi, une des enquêtes de cette thèse a été d'élucider le rapport ambigu qu'entretiennent certaines pratiques artistiques à une mise en intrigue ou à une histoire de l'art. Pour finir, la tendance narrative d'un compte à rebours a amorcé une recherche s'attelant à préciser une mise en fiction d'un temps réel. La promotion d'un temps compté est ici soutenue par la mise en scène d'une fin à venir, par la mise en intrigue d'un temps vécu.

Ce travail de recherche se divise en trois parties insistant sur trois manières de traiter du sujet du compte à rebours. Le compte à rebours a été vécu, pris à rebours et exposé dans l'opération de son renversement.

PARTIE A : UN TEMPS COMPTÉ

Dans cette première partie, le sujet du compte à rebours est traité en trois chapitres. Ces trois chapitres développent au travers de différentes situations la réception et l'expérience d'un compte à rebours. Sous plusieurs stratégies, cette partie déploie des expériences de la durée proposées par des pratiques artistiques et mettent en perspective un désir d'immersion et d'immédiat. Ainsi, trois temps comptés ont été détectés : la production et l'expérience d'un événement, l'adhésion au temps présent et l'intensification d'un temps vécu.

Le premier chapitre développe l'hypothèse qu'une exposition s'accorde à un horizon d'attente (Hans Robert Jauss). Ici, l'événement d'un compte à rebours est traité au travers de l'une des propriétés des œuvres artistiques contemporaines : leur durée limitée de visibilité. Les propos de l'historien Krzysztof Pomian sur la question d'un événement (au sens large) sont mis en discussion avec la réception propre à un événement artistique et ses attentes. Produire une exposition sera comparé à l'écriture d'un polar. Dans les deux cas, un horizon d'attente est espéré et les producteurs en jouent. Le texte *Facteur temps* de l'artiste Philippe Parreno soutiendra cette appréhension par la question d'une opérationnalité d'une œuvre exposée. L'entreprise de l'artiste est ensuite poursuivie et complétée au regard de productions contemporaines.

Le deuxième chapitre est consacré à l'événement d'un match football. L'expérience d'un match de football est défendue comme une situation où un compte à rebours est en jeu. Partant du postulat selon lequel le football ne supporte pas le moindre écart avec le présent, l'objet de ce chapitre est de déceler les mécanismes de cet attachement au présent dû à l'expérience d'un décompte à l'œuvre. Les propos du romancier Jean-Philippe Toussaint corrélés à l'entreprise *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* de Philippe Parreno et Douglas Gordon, de sa production à son exposition au Palais de Tokyo, préciseront le chavirement temporel propre à un match, qui dans sa dualité (de par ses attentes et la tension qu'elle produit), exemplifie une fragilité temporelle.

Dans le troisième chapitre, la compression contemporaine du temps, via les propos de Hartmut Rosa, est mise en discussion avec des productions jouant d'une accélération. Ici, la grisante frénésie promue par la modernité est questionnée. La figure de l'homme pressé met en perspective une correspondance entre un désir d'accélérer et une lecture d'un temps cinématographique. Puis, la figure de l'homme intense (Tristan Garcia), ses ambitions et ses ruses, a mis en lumière la quête d'une intensité, d'une tension, d'un être au présent. Cette figure est mise en perspective via les desseins et les pratiques des artistes Roman Signer, Walter De Maria et Pierre Huyghe.

PARTIE B : RELEVER LE DÉFI

Dans cette deuxième partie, le sujet du compte à rebours est traité en deux chapitres. Ici, le compte à rebours n'est pas détecté mais formulé. L'enjeu est ici de revenir sur le procédé narratif d'un décompte et sur sa capacité à nous précipiter dans une fiction. Dans cette partie, en miroir de la première, le compte à rebours devient un défi. Cette partie, en insistant sur une appréhension d'une fin, déploie les mécanismes d'un temps narré en soulevant une « attente de ».

Le quatrième chapitre traite d'un projet d'expositions développé du 26/03/2016 au 26/03/2017 intitulé 33³. Pour ce projet, des expositions ont été produites à rebours. Plus précisément, douze expositions d'artistes ont eu lieu dans un coffre-fort, dans une banque de La Roche-sur-Yon. Cependant, aucune n'a pu être visible par un autre que moi-même. Un catalogue a été publié pour « présenter » ou « représenter » les œuvres non-visibles (Denys Riout) qui avaient été exposées dans le coffre-fort. Cette non-visibilité d'une exposition met à l'épreuve l'opérationnalité d'une œuvre (Philippe Parreno), de sa réception à son témoignage (Jean Norton Cru).

Dans le cinquième chapitre, il est question d'une fin des temps. Dans la continuité d'une perception du temps focalisée sur le présent (Hartmut Rosa et Tristan Garcia), la posture du présentiste (François Hartog) est mise en parallèle aux recherches de Dan Graham sur un passé immédiat. Il est question de revenir sur une appréciation historique du temps et sur l'hypothèse d'une conclusion de l'histoire. Sous cet angle, l'imaginaire autour d'une fin à venir, via la figure de l'homme andersien (Günther Anders) et par des représentations de l'apocalypse, est discuté.

PARTIE C : POUR UNE AUTRE FIN

Dans cette troisième partie, le sujet du compte à rebours sera traité en deux chapitres. Ces deux chapitres développent des réappropriations plastiques d'un ordre du temps. Le compte à rebours, dans la production d'un renversement, devient moteur à des fictions. Les sujets de la négation du temps et de l'obsolescence prennent l'ordre d'un décompte à rebours.

Dans le sixième chapitre, le projet *Tlön*³ est détaillé. Ce projet personnel, prenant suite de la nouvelle *Tlön Uqbar Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges, trace une nouvelle manière de traiter d'une fin du temps : sa négation. En réponse au projet du coffre-fort, l'objet est, de manière plus radicale, d'essayer d'interagir avec un lieu purement fictif rendu réel par le récit : une « ascience-fiction ».

Dans le septième chapitre, une fin à l'œuvre est escomptée. Une situation d'obsolescence est traitée comme moteur à la création. Le sujet d'une obsolescence (Mathias Rollot) est développé au regard des œuvres *Lampe double-douilles* de Mathieu Mercier et *peinture suicide 2* de Claude Rutault. La question d'une fin d'une œuvre a été prolongée dans une attention portée sur son économie et sa production de récits via l'exemple de l'œuvre *Inside The White Cube* de Yann Sérandour.

CONCLUSION

Ce travail de recherche s'est développé en trois parties. Le compte à rebours a été expérimenté, défié et déjoué. Cette thèse a associé des expériences à des projections, des expositions à une mise en intrigue et des faits à des fictions. Les œuvres ont été présentées comme des tissus d'événements, comme des réactions face à une situation sociale et ont révélé, sous différents points de vue, une perception d'un temps présent.

Revenons tout d'abord sur la structure formelle de ces cinq livrets. Le livret 3 énonce les tenants et les aboutissants d'un programme. Il expose un début et une fin. Par celui-ci, un compte à rebours a été lancé. Le livret 2 (partie A) a insisté sur des expériences de la durée. Cette partie a mis en perspective des temps vécus et un désir d'être au présent, de vivre ici et maintenant. L'accent était posé sur des réceptions de décomptes. Le livret 1 (partie B), dans l'approche du fatidique 0, a soulevé l'appréhension d'une fin. Il a été question de manœuvrer à rebours et de s'intéresser à une vision d'une fin à venir. Par ce livret, les expériences passées ou à venir étaient symptomatiques d'une mise en intrigue. En faisant à rebours ou en annonçant une fin prochaine, nous suivions une logique narrative et rendions concomitants temps réel et temps de la fiction. Cette partie a insisté sur les enjeux de la production et de la mise en scène d'un décompte relatif à un temps raconté. Le livret 0 (partie C), sonnait la fin du décompte, revient plus précisément sur la logique narrative d'un décompte et sa réinterprétation artistique. Ici, le sens linéaire qu'il promet a été défragmenté et redessiné. Aussi, les appropriations artistiques jouant d'une fin à l'œuvre, de ruptures et de scansions ont été analysées.

Comment peut-on donc définir un compte à rebours ? Un compte à rebours est un procédé narratif. La mise en place d'un décompte met en chiffres une lecture du temps. Le temps est, par celui-ci, compté. Sous son joug, un tempo est dicté dans l'appréciation d'un temps mesuré. Dans un sens décroissant, il suit le rythme d'un temps linéaire, régulier et automatisé. Un compte à rebours est un événement annonçant un changement de paradigme. Un compte à rebours met en attente un spectateur dans l'expression d'une fin à venir. Il met en scène une fin prochaine et crée, de ce fait, une rupture entre deux temps : le temps de son décompte et le temps d'un après son décompte. En dirigeant notre attention vers une fin à venir, un compte à rebours insiste sur un après sans pour autant préciser ce qu'il adviendra. Il annonce qu'un cours des choses va être bouleversé, ou tout du moins, que quelque chose va arriver.

Un compte à rebours nous met face à un temps compté. C'est une expérience de la durée. Un compte à rebours est l'expression d'une tension à l'œuvre. Celui-ci galvanise notre temps présent. Il fait

événement. Il pose une attente par la programmation de la fin de son décompte. Il nous stimule de par l'annonce d'un à venir. Aussi, de par le procédé d'une programmation, l'expérience qu'il promeut insiste sur le passage successif d'un nombre à un nombre décroissant : H-7, plus que deux heures, deux minutes, deux secondes. L'écoulement qu'il met en scène densifie un instant via la nomination précise d'un moment précis. Le compte à rebours donne une gravité à un temps vécu par la mesure rythmée d'un épuisement temporel.

Le temps apparaît sous son décompte comme compressé. En annonçant une fin à venir, nous sommes entre deux temps : entre notre maintenant et une date d'ores et déjà fixée dans le futur. Via un compte à rebours, le temps présent semble plus fort, plus important. La mise en attente épaissit un temps présent. Du fait qu'il soit maintenant compté, toutes nos secondes deviennent un (possible) moment d'action. Un décompte met en tension un temps vécu, il nous emporte dans sa course. Un compte à rebours intensifie (Tristan Garcia) un instant *t*. Par celui-ci, mon corps est mis en mouvement. Je suis sur le qui-vive. Face à un temps compté, je peux, en fonction de mes mouvements, avoir la sensation d'être en retard ou d'arriver à réaliser mon objectif « sur le fil ». Pour reprendre les mots d'Ernst Jünger, il exprime une humeur. Par celui-ci, on dénote une envie de vivre ici et maintenant. Un compte à rebours amplifie un temps présent car il devient, suite à la vision de celui-ci qui s'écoule et nous échappe, un temps à consommer. Le temps devient, de par l'opération d'un renversement, une denrée qui se consomme d'elle-même. Un compte à rebours, comme l'appréhension du temps par la figure présentiste, est l'exposition d'un présent imminent. Le présent du compte à rebours se raccorde ainsi à son étymologie latine d'un *praesens* : il est ce qui est urgent, sans délai. Le compte à rebours met en scène un présent condensé qui a pour effet de promouvoir une perception d'un temps au plus court – car dans la limite du détectable à l'échelle de nos sens – mettant en vue, comme le clic d'une horloge met en son, qu'un temps nous échappe. À l'inverse de l'entreprise de *l'Horloge du Long Maintenant*, le compte à rebours a pour effet d'exposer une fragilité temporelle. Il est l'expérience d'une tension de par l'attente d'un prochain basculement. Cet attrait pour le temps présent a été défendu comme étant une des conséquences d'une survalorisation de l'avenir par les modernes d'antan (à l'exemple des futuristes). La désillusion relative aux promesses modernes et sa croyance en un progrès radieux a eu pour effet un retranchement dans le temps présent.

Le compte à rebours est un défi posé par l'homme pour l'homme. Sous ce jour, le cas d'un match de football devient un exemple probant. Une délimitation temporelle est fixée à l'avance et il faut, au cours de ce moment, réaliser un seul objectif : gagner. Le

compte à rebours peut être un jeu. Un moment d'attention avec son horizon d'attente propre. Cette concentration sur une durée précise a pour tendance de gonfler un temps vécu. À ce titre, l'expérience d'un compte à rebours est mise au même niveau que l'annonce d'une fin des temps. Dans les deux cas, un temps compté nous immerge dans un déroulement préétabli à l'avance. Comme dans *Time Out*, nous devons profiter de chaque seconde avant une fin prochaine. En se focalisant sur un compte à rebours, nous dramatisons l'instant présent. À l'exemple de la figure de l'homme andersien et de la *Doomsday Clock*, la mise en exergue d'une possible fin a été symptomatique d'une peur de l'avenir. Par celle-ci, l'expérience d'une durée ne nous mettait pas dans l'état d'un qui-vive, mais en alerte. Le doute, par l'énonciation d'un possible, a permis de mettre en scène la virtuelle fin de l'espèce humaine. L'analyse de l'imaginaire autour d'un compte à rebours a soulevé une métamorphose du discours eschatologique. Aujourd'hui, dans notre monde fini et par la qualité de nos instruments, l'annonciation d'une fin nous appartient.

Dans sa mise en pratique, l'action de prendre à rebours a permis d'insister sur sa qualité intrinsèque de mise en intrigue. L'action de réaliser à l'envers s'est accordée au temps du récit. La mise en place ou l'exposition d'une conclusion a été défendue comme étant de l'ordre d'une logique narrative. Ce postulat a été déployé et l'avènement d'une fin à venir ou d'une conclusion de l'histoire a exemplifié la mise en fiction propre à l'énonciation d'un temps linéaire. L'annonce d'une conclusion a été défendue et développée comme étant un premier pas vers une immersion dans le champ de la fiction. Faire conclusion, c'est agencer. L'annoncer, c'est espérer une immersion. L'exposer, c'est revenir sur une intrigue et des attentes. Suivant cette logique, un compte à rebours est, de par la simplicité de sa mise en scène, un moment de tension souhaité ou rejeté suite à la promotion d'une rupture à venir.

La mise en place d'expositions et l'attention portée à un temps compté d'une œuvre ont aussi étendu cette thèse en arts plastiques à l'étude d'œuvres cinématographiques. L'association d'une durée à une œuvre, de par l'enquête d'une opérationnalité d'une œuvre d'art, a permis d'insister sur l'intérêt des artistes pour des matrices temporelles, pour une valorisation d'un instant vécu mais plus encore, pour un désir de corrélérer un temps réel à un temps de la fiction. À l'exemple de *The Clock* et *24 Hour Psycho*, la fiction nous suit et inversement. Le compte à rebours, via son décompte, produit (de la même manière) une mise en intrigue de notre existence. Un compte à rebours, dans l'anticipation d'un futur, nous précipite dans le registre de la fiction. Il expose qu'un programme est à suivre et dicte la suite. La traversée de l'exposition « Anywhere, Anywhere Out of this World » de Philippe Parreno suit cette même logique. Son visiteur est plongé dans une exposition automatisée, régie par un système programmé. Les mécanismes et la fin de cet

événement étaient donnés à voir et animaient l'espace d'exposition. La scénographie, dans l'agencement d'un début et d'une fin et de par une *timeline*, précipitait le visiteur dans un récit en trois dimensions à arpenter car, avec Philippe Parreno, l'horizon d'attente sur une exposition est similaire à celle d'une immersion dans une œuvre littéraire. Selon Philippe Parreno, l'exposition n'est plus à visiter, mais à lire. Une relation singulière qui avait aussi été mise en parallèle avec son entretien axé sur les recherches de l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster.

Ainsi, cette thèse s'est aventurée aux frontières de la fiction et du réel afin d'identifier une somme de stratégies d'immersion. En déployant, dans un premier temps, l'hypothèse que l'événement d'une exposition concordait avec un horizon d'attente, la réception d'une exposition a été traitée comme un moment de lecture avec son lot d'attentes. Dans cette logique, ma stratégie a été d'interpréter un corpus d'œuvres dans un esprit prospectif. C'est-à-dire de faire comme si, en plein milieu d'un polar, j'arrêtais ma lecture pour imaginer, avec les indices donnés par son auteur, la fin de son intrigue. Puis, je me suis intéressé à des situations anticipées à outrance. Une entreprise de démystification a alors été produite avec le lieu caché et lié à une confiance d'une salle des coffres pour révéler ce qui avait échappé à sa prospection. Sous cette même stratégie, le sujet de la fin des temps, de par sa radicalité à ne pas être expérimenté mais seulement imaginé, a soulevé la tendance à mettre en récit un inaccessible. Sous un dernier angle, cette recherche a évalué des réappropriations artistiques d'un compte à rebours, jouant de variations à l'œuvre. Cette dernière approche a soulevé qu'un intérêt porté pour l'économie d'une œuvre s'accorde à la perception de l'histoire défendue par George Kubler.

Dès lors, cette recherche sur le compte à rebours a mis en perspective une vision originale et contemporaine d'un temps compté. Le compte à rebours a été un moyen de mettre en tension et en intrigue. L'interrogation d'un être au présent a été traitée via différentes postures et expériences relatives aux envies d'intensifier un temps présent, de faire histoire sans délai, et d'être immergé dans une fiction.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie a été divisée en trois thèmes : temps compté, histoire et récit, et science-fiction. Dans chacune de ces catégories, les ouvrages, catalogues d'exposition, articles et ressources numériques ont été rassemblés et agencés dans l'ordre alphabétique.

TEMPS COMPTÉ

Anders, Günther, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Encyclopédie des Nuisances, 2002.

Anders, Günther, *L'Obsolescence de l'homme. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle* [1980], traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Fario, 2011.

Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

Banu, Georges, « Pièce en deux actes avec entracte », *Artpress2*, n°37, été 2015.

Bouglé, Frédéric et rutault, claude, *La Fin de l'objet fini : entretiens avec Frédéric Bouglé*, Nantes, Joca Seria, 2004.

Brand, Stewart, *L'Horloge du long maintenant. L'Ordinateur le plus lent du monde* [1999], traduit de l'anglais (États-Unis) par Gwilym Tonnerre, Auch, Tristam, 2012.

Brouwer, Marianne (dir.), *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, catalogue d'exposition, Porto, Museu De Arte Contemporânea De Serralves (13 janvier 2001 – 25 mars 2001), Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris (21 juin 2001 – 14 octobre 2001), Otterlo, Kröller-Müller Museum (25 novembre 2001 – 10 Février 2002), Helsinki, Kiasma – Museum of Contemporary Art, (18 mais 2002 – 18 août 2002), Paris, Paris-Musées, 2001.

Cabanne, Pierre et Duchamp, Marcel, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia, 2014.

Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Colard, Jean-Max, « Pierre Huyghe au Centre Pompidou : "J'intensifie ce qui est là" », *Les Inrocks*, 2013. Mise en ligne le 12 novembre 2013. Disponible sur : <<https://www.lesinrocks.com/2013/11/12/arts/arts/pierre-huyghe-au-centre-pompidou-jintensifie-ce/>> [consultation le 20 juillet 2019].

Colard, Jean-Max et Kalanski, Serge, « Douglas Gordon / Philippe Parreno : Zidane écran plein », *Les Inrocks*, 2006. Mise en ligne le 9 mai 2006. Disponible sur : <<https://www.lesinrocks.com/2006/05/09/cinema/actualite-cinema/douglas-gordon-philippe-parreno-zidane-ecran-plein-11111614>> [consultation le 13 septembre 2019].

Correia, Mickaël, *Une Histoire populaire du football*, Paris, La Découverte, 2018.

Crary, Jonathan, *24/7. Le Capitalisme à l'assaut du sommeil* [2013], traduit de l'anglais (États-Unis) par Grégoire Chamayou, Paris, La Découverte, 2014.

Dewey, John, *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010.

Dupeyrat, Jérôme, « Une tentative de réaménagement du territoire temporel », *Horsd'oeuvre*, n°21. Mise en ligne le 2 janvier 2008. Disponible sur : <<http://interface.art.free.fr/spip.php?article91>> [consultation le 12 septembre 2019].

Farcy, Marie-Noëlle et Gallois, Christophe, *et al.*, (dir.), *Eppur si muove : art et technique, un espace partagé*, catalogue d'exposition, Luxembourg, Mudam (9 juillet 2015 – 17 janvier 2016), Luxembourg, Mudam, 2015.

Garcia, Tristan, *La Vie intense : une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016.

Garcia, Tristan, « Qu'est-ce qu'être intense ? », dans Emma, Lavigne (dir.), *Pierre Huyghe*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou (25 septembre 2013 – 6 janvier 2014), Paris, Centre Pompidou, 2013.

Gordon, Douglas et Parreno, Philippe, *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, Universal Pictures France, 2006, 1 DVD.

Graeber, David, « Phenomenon of Bullshit Jobs: A Work Rant » [en ligne], *Strike!*, 2013. Mise en ligne en août 2013. Disponible sur : <<http://www.strike.coop/bullshit-jobs/>> [consultation le 30 novembre 2019].

Graham, Dan et Langlais, Anne et Naef, Josselyne, *Ma Position : Écrits sur mes œuvres [Vol.1]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvie Talabardon, Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Institut, Dijon, Les presses du réel, 1992.

Jacquard, Albert, *Le Compte à rebours a-t-il commencé ?*, Paris, Stock, 2009.

Jünger, Ernst, *Le Traité du sablier* [1954], traduit de l'allemand par Henri Plard, Paris, Seuil, 2010.

Kocek, Thomas et Miloux, Yannick et Roussel, Noëlie (dir.), *Dan Graham. Anamorphoses et jeux de miroir*, catalogue d'exposition, La Rochelle, Espace d'art contemporain et musée des beaux-arts (11 juin 2011 – 21 septembre 2011), Lyon, Fage, 2011.

Lavigne, Emma (dir.), *Pierre Huyghe*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou (25 septembre 2013 – 6 janvier 2014), Paris, Centre Pompidou, 2013.

Lemaitre, Christophe (dir.), *La Vie et la mort des œuvres d'art*, Paris, Tombolo Presses, 2016.

Loisy, Jean de, « Somewhere I've Never Traveled », dans Karen, Marta (dir.), *Philippe Parreno : Anywhere, Anywhere Out of the World*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo (23 octobre 2013 – 12 janvier 2014), Londres, Koenig Books, 2014.

Long Now Fondation, « 10,000 YEAR CLOCK » [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.10000yearclock.net>> [consultation le 11 juillet 2019].

LP Firefighter Foundation, *Centennial light*, [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.centennialbulb.org>> [consultation le 08 octobre 2019].

Mekouar, Mouna, « L'Exposition comme automate », dans Marta, Karen (dir.), *Philippe Parreno : Anywhere, Anywhere Out of the World*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo (23 octobre 2013 – 12 janvier 2014), Londres, Koenig Books, 2014.

Molia, Xabi, « Le Football comme littérature », *Artpress2*, n°37, été 2015.

Morand, Paul, *L'Homme pressé*, Paris, Gallimard, 1990.

Obrist, Hans Ulrich, *Conversations Volume 1*, Paris, Manuella Éditions, 2011.

Parreno, Philippe, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001.

Quintin, François, « Les Formes de l'imprévu », dans Guillaume, Houzé et François, Quintin (dir.), *Katinka Bock. Tumulte à Higienópolis*, catalogue d'exposition, Paris, Lafayette Anticipations (9 octobre 2019 – 5 janvier 2020), Paris, Lafayette Anticipations, 2019.

Rollot, Mathias, *L'Obsolescence : ouvrir l'impossible*, Genève, MétisPresses, 2016.

Rosa, Hartmut, *Aliénation et accélération* [2010], traduit de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, 2012.

rutault, claude, *dé-finitions/méthodes 1973-2016*, Genève, Mamco, 2016.

Ruyter, Thibaut de, « 90 minutes (ou presque) », *Artpress2*, n°37, été 2015.

Simonelli, Thierry, *Günther Anders. De la Désuétude de l'homme*, Clichy, Éditions du Jasmin, 2004.

Smithson, Robert, « L'Entropie et les nouveaux monuments » [1966], traduit de l'anglais (États-Unis) par Caroline Anderes et Vincent Barras, dans Valérie, Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction : La Ballard connection*, Genève, Mamco, 2011.

Srnicek, Nick et Williams, Alex, « Manifeste accélérationniste », traduit de l'anglais par Yves Citton, *Multitudes*, n°56, automne 2014 [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.multitudes.net/manifeste-accelerationniste>> [consultation le 8 octobre 2019].

Steiner, Barbara, « *Lost Paradise, Nearly 14 Years Later* » [en ligne], Grenoble, Magasin des Horizons, 2008. Disponible sur : <<http://www.ecoledumagasin.com/session23/wp-content/uploads/2014/05/Lost-Paradise-cleanBST.pdf>> [consultation le 12 septembre 2019].

Tissot, Karine, « claude rutault, "peinture-suicide n°2". Définition/méthode n°84 », document d'archive du Mamco, septembre 2008. Disponible sur : <http://archives.mamco.ch/public/11_Objeto_du_mois/objet_Rutault.pdf> [consultation le 8 octobre 2019].

Toubiana, Serge, « Jouer avec les pieds ! », *Artpress2*, n°37, été 2015.

Toussaint, Jean-Philippe, *Football*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.

Tracks ARTE, « Roman Signer » [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=nIEoyQZku6U>> [consultation le 8 octobre 2019].

Vacheron, Joël, « La Photographie à l'épreuve de l'accélération sociale », dans Gauthier, Huber et Arthur de, Pury (dir.), *Accélération*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, CAN (13 mai 2007 – 30 juin 2007), Zurich, JRP Ringier, 2007.

Wagner, Gretchen, « Édith Dekyndt : Rien ne sort du néant », dans Édith, Dekyndt (dir.), *Ombre Indigène – Édith Dekyndt*, catalogue d'exposition, Dijon, Consortium (30 octobre 2015 – 24 janvier 2016) et Bruxelles, Wiels (5 février 2016 – 24 avril 2016), Dijon, Les presses du réel, 2016.

Wahler, Marc-Olivier, « Après l'accélération », dans Gauthier, Huber et Arthur, de Pury (dir.), *Accélération*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, CAN (13 mai 2007 – 30 juin 2007), Zurich, JRP Ringier, 2007.

Wechsler, Max, « De la Dynamique de l'arrêt », dans Grégoire, Robinne (dir.) *Roman Signer*, catalogue d'exposition, Nantes, HAB (juin 2012 – septembre 2012), Paris, Éditions Dilecta, 2012.

Wells, Herbert George, *Le Nouvel Accélérateur* [1901], traduit de l'anglais par H.D. Davray et B. Kozakiewicz, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1995.

Wind, Edgar, *Art et anarchie* [1963], traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1988.

Zerbit, Yoan, *La Grande Expo n°4. Et Parreno créa l'expo...*, M6 Vidéo, 2014, 1 DVD.

HISTOIRE ET RÉCIT

Abline, Adrien, 33³, [en ligne]. Disponible sur : <<https://ablineadrien.com/33aucube>> [consultation le 15/12/2019].

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

Bourriaud, Nicolas, « Crash Test », dans Nicolas, Bourriaud (dir.) *Crash Test : La Révolution Moléculaire*, catalogue d'exposition, Montpellier, La Panacée-MoCo (10 février 2018 – 6 mai 2018), Montpellier, La Panacée, 2018.

Bourriaud, Nicolas, *Postproduction. La Culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2003.

Cru, Jean Norton, *Du Témoignage*, Paris, Éditions Allia, 2008.

David, Catherine et Lenoir, Frédéric et Tonnac, Jean-Philippe de, *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1999.

Dubied, Annik, « Une Définition du récit d'après Paul Ricoeur » [en ligne], *Communication*, vol.19 n°2, 2000. Mise en ligne le 02 août 2016. Disponible sur : <<https://journals.openedition.org/communication/6312>> [consultation le 25 novembre 2019].

Gonzalez-Foerster, Dominique et Parreno, Philippe, « I'm not a customer, I'm a passenger ! », dans Philippe, Parreno, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001.

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990.

- Krohn, Bill, *Hitchcock au travail*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2009.
- Kubler, George, *Formes du Temps. Remarques sur l'histoire des choses* [1962], traduit de l'anglais (États-Unis) par Yann Kornel et Carole Naggar, Paris, Champ libre, 1973.
- Mosès, Stéphane, *L'Ange de l'histoire : Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Gallimard, 2006.
- Osty, Émile et Trinquet, Joseph, *Apocalypse de saint Jean*, Paris, Seuil, 2008.
- Poinsot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés (nouvelle édition revue et augmentée)*, Dijon, Les presses du réel, Genève, Mamco, 2008.
- Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- Pomian, Krzysztof, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome 1, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- Riout, Denys, *Portes closes et œuvres invisibles*, Paris, Gallimard, 2019.
- Sérandour, Yann, *Inside the White Cube : édition palimpseste*, Zurich, JRP Ringier, 2009.
- Szendy, Peter, *L'Apocalypse cinéma : 2012 et autres fins du monde*, Nantes, Capricci, 2012.
- Tiberghien, Gilles, *George Kubler : Une vision discontinuiste de l'histoire de l'art*, dans Christophe, Viart (dir.), *L'Art contemporain et le temps*, Rennes, PUR, 2016.
- Tiberghien, Gilles, *Land Art*, Paris, Carré, 1993.

SCIENCE-FICTION

- Abbott, Edwin A., *Flatland : fantaisie en plusieurs dimensions* [1884], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Bruxelles, Zones sensibles, 2012.
- Abline, Adrien, *TLÖN³*, [en ligne]. Disponible sur : <<https://ttonaucube.com/>> [consultation le 15/12/2019].
- Aldiss, Brian, *Cryptozoïque* [1967], traduit de l'anglais par Dominique Abonyi, Paris, Pocket, 1986.
- Borges, Jorge Luis, *Fictions* [1944], traduit de l'espagnol (Argentine) par Paul Verdevoye, Paris, Gallimard, 1983.
- Butruille, Dorianne, « "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Jorge Luis Borges : la création d'un monde et la recréation du monde », *Fabula / Les colloques*, Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction., 2018. Mise en ligne le 9 mars 2018. Disponible sur : <<http://www.fabula.org/colloques/document5283.php>> [consultation le 29 novembre 2019].
- Dick, Philip Kindred, *À Rebrousse-temps* [1967], traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Deutsch, Paris, J'ai lu, 2004.

During, Élie, « Mondes virtuels et quatrième dimension : Duchamp, artiste de science-fiction » [en ligne], *Alliage*, n°60, juin 2007. Disponible sur : <<http://www.tribunes.com/tribune/alliage/60/During.html>> [consultation le 15 septembre 2019].

Fitzgerald, Francis Scott, *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* [1922], traduit de l'anglais (États-Unis) par Audrey Fournier et Malika Baaziz, Paris, Tendance négative, 2017.

Garcia, Tristan, « Avant-hier, après-demain. Science-fiction, fantaisie et philosophies de l'Histoire », *Revue Oscillations*, n°3, décembre 2014.

Gérault, Jean-François, *Jorge Luis Borges : une autre littérature*, Amiens, Encrage, 2003.

Mavridorakis, Valérie, « Is There a Life on Earth ? : *La Sf et l'art, passage transatlantique* », dans Valérie, Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction : La Ballard connection*, Genève, Mamco, 2011.

Schefer, Olivier, « Art et science-fiction chez Robert Smithson », dans Jean-Pierre, Criqui et Céline, Flécheux (dir.), *Robert Smithson : mémoire et entropie*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

INDEX

666, 1.60-1.62.

1000, 1.63-1.64.

A-Train, 2.84.

Abbott, Edwin A., 0.24.

accélération, 2.32, 2.45, 2.69-2.75, 2.77, 2.82-2.90, 2.95-2.96, 2.102-2.103, 1.26, 1.55, 1.69, 0.5, ■.32-■.34, ■.46.

accident, 2.16, 2.20, 2.39, 2.67, 1.30-1.31, 0.49-0.53, ■.9-■.10, ■.16, ■.18-■.19, ■.24.

Agamben, Giorgio, 2.99.

Aldiss, Brian, 0.5.

aliénation, 2.70-2.75, 2.86, 1.56, ■.34.

Anders, Günther, 1.37, 1.50-1.56.

Antonioni, Michelangelo, 2.93.

apocalypse, 1.60-1.69.

Apollinaire, Guillaume, 2.69.

Arman, 0.50.

arme nucléaire, 1.37, 1.41, 1.48-1.54.

ascience-fiction, 0.5, 0.7, 0.20-0.21.

attente, 2.5-2.6, 2.8-2.12, 2.17, 2.26, 2.29, 2.36, 2.39, 2.42, 2.45-2.46, 2.51, 2.69, 2.82-2.83, 2.87, 2.91-2.94, 2.99, 2.100, 2.102, 1.19-1.20, 1.25-1.26, 1.29, 1.34, 1.37, 1.46, 1.48, 1.50-1.51, 1.57-1.58, 1.69, 0.15, 0.27, 0.31, ■.10-■.11, ■.15, ■.27.

automate, 2.63-2.64.

Bachelard, Gaston, 1.44-1.45.

Banu, Georges, 2.45.

Barry, Robert, 1.18, 1.27, 0.50.

Beecroft, Vanessa, 2.21.

Benjamin, Walter, 1.43, 0.5.

Bernal, Carlos, 1.23-1.24.

Best, George, 2.57-2.59.

Bezos, Jeff, 2.75.
big Crunch, 1.68.
Bioy, Casarès, 0.10-0.11, 0.15-16.
Bock, Katinka, 2.33-2.35, 2.37.
Borges, Jorge Luis, 0.6-0.7, 0.10-0.11, 0.14-0.17, 0.20-0.21.
Bose, Georg Matthias, 2.94.
Bouglé, Frédéric, 0.39-0.40, 0.42.
Bourriaud, Nicolas, 2.61, 2.98-2.99, 0.47.
Brand, Stewart, 2.75-2.80.
Braudel, Fernand, 2.78.
Buren, Daniel, 2.20, 0.50, ■.10.
Butruille, Dorianne, 0.15, 0.17.

Cabanne, Pierre, 0.39.
calendrier, 2.25-2.28, 2.36.
caméra isolée, 2.50.
Cantharis, Ava, 1.22.
catalogue, 2.15, 2.21, 1.5-1.7, 1.17-1.21, 1.24-1.26, 1.30-1.31, 1.34-1.35, 0.27, 0.51-0.52, ■.18.
Certeau, Michel de, 2.88.
Chateaubriand, François-René de, 1.38-1.40.
Chesnot, Émilien, 1.23.
chute, 2.15-2.16, 2.82, 0.7, 0.15, 0.24-0.25.
coffre-fort, 1.5-1.16, 1.18-1.28, 1.30-1.33, 1.35, 0.52.
Colard, Jean-Max, 2.49, 2.55, 2.98.
compression, 2.46, 2.64, 2.69-2.70, 2.73-2.75, 2.83, 2.102, 1.26, 1.37, 1.41-1.42, 1.46, 1.48.
conclusion, 1.19-1.20, 1.34, 1.37, 1.70.
confidence, 1.15, 1.21, 1.29, 1.33.
conserver/conservation, 2.76-2.77, 2.82, 0.31, 0.34-0.44, 0.49, 0.52-0.55, ■.18-■.26.
Cornu, John, 1.22.
Correia, Mickaël, 2.41-2.42.
Costard, Hellmuth, 2.47, 2.57-2.59.

course contre la montre, 2.32, 2.69, 2.73, 2.90, 2.92, 1.46-1.47, 1.57, 1.65.

crise de l'avenir, 1.46.

Cru, Jean Norton, 1.5, 1.31-1.32, 0.7.

Daria, 2.93.

David, Catherine, 1.62-1.64, 1.70, ■.43.

De Maria, Walter, 2.93-2.94.

Dec, Justin, 1.57-1.58.

Dekyndt, Edith, 2.33-2.34, 2.37.

Delumeau, Jean, 1.62-1.63, ■.43.

Dick, Philip Kindred, 0.5.

diktat du court terme, 2.72, 2.74-2.75, 2.102.

dilatation temporelle, 2.83-2.88.

direct, 2.11, 2.32, 2.40, 2.43-2.51, 2.67, 1.42-1.46.

double image, 1.12.

Dubied, Annik, 1.20.

Duchamp, Marcel, 2.22, 2.82, 1.27, 0.20, 0.39, 0.46-0.47, 0.54, ■.12, ■.18, ■.22, ■.25.

Dupeyrat, Jérôme, 2.28.

During, Élie, 0.20.

électricité, 2.61, 2.94-2.95, 0.37, ■.34-■.44, ■.49, ■.51.

Emmerich, Roland, 1.60, 1.65-1.66.

Eno, Brian, 2.75, 2.77.

éternité, 2.74, 2.82, 2.85, 2.90, 1.41, 1.68, 0.36-0.37, ■.35, ■.50.

événement, 2.5-2.8, 2.11-2.17, 2.21-2.37, 2.39-2.40, 2.43-2.52, 2.54-2.60, 2.67, 2.99, 1.5, 1.17-1.20, 1.25-1.26, 1.35, 1.42, 1.44-1.45, 1.48-1.54, 0.15-0.17, 0.25, 0.27, 0.36, 0.42-0.43, 0.49-0.53, 0.56, ■.10-■.12, ■.20-■.22.

expérience de la durée, 2.11-2.17, 2.31-2.32, 2.39-2.40, 2.43-2.46, 2.58, 2.67.

explosion, 2.84-2.84, 2.91-2.92, 1.53, 1.68.

famine temporelle, 2.88, 2.72.
Farndone, Nicholas de, 2.41.
fiction, 2.25, 2.27, 2.31-2.32, 2.36-2.37, 2.54, 2.58, 2.64, 2.66, 2.69, 2.82, 2.84, 2.87-2.88, 2.90, 2.95, 1.10, 1.31-1.32, 1.37, 1.53, 1.57-1.60, 1.66, 1.70, 0.5-0.7, 0.11, 0.14-0.16, 0.20, 0.24-0.25, 0.27, 0.31, ■.17, ■.44.
Filliou, Robert, 2.27.
fin des temps/fin du monde, 1.37, 1.48-1.54, 1.60-1.70, 0.27, ■.43.
Fitzgerald, Francis Scott, 0.5.
Flash, 2.83-2.84.
fragilité temporelle, 2.39.
Frankenstein, 2.95, ■.40, ■.44.
frénésie, 2.32, 2.45, 2.69-2.73, 2.77, 2.81, 2.83, 2.88, 2.95, 2.102, 1.47, ■.33-■.34.
frisson, 1.57-1.58, 1.64, 1.70.
futur, 2.43, 2.77, 2.81, 2.83, 2.85, 1.34, 1.37-1.42, 1.44-1.49, 1.64, 0.5, 0.21, 0.31 ■.14, ■.24, ■.51.
futurisme, 2.96, 1.38-1.43, 1.45-1.46, ■.32.

Garcia, Tristan, 2.69, 2.89-2.90, 2.94-2.97, 2.100, 2.102, 1.38, 1.45, 0.21, ■.29-■.54.
Gillick, Liam, 2.61-2.63.
Giorno, John, 2.99.
Godard, Jean-Luc, 2.51, 2.90.
Gonzalez-Foerster, Dominique, 1.11-1.12, 0.25, 2.21.
Gordon, Douglas, 2.39, 2.47-2.61, 2.65-2.67, 2.69, 2.82, 2.86-2.88, 2.96, 2.102, 0.5.
Gould, Stephen Jay, 1.64.
Graham, Dan, 1.19, 1.37, 1.42-1.45.

Habib, Claude, 2.97, ■.31.
Hartog, François, 2.78, 1.37-1.43, 1.45-1.47.
Heizer, Michael, 2.33.

Hermel, Frédéric, 2.49, 2.55.

Hillis, Daniel, 2.75, 2.80.

historia magistra, 1.38-1.40.

Hitchcock, Alfred, 2.86-2.87, 2.98.

Höller, Carsten, 2.21.

homme andersien, 1.37, 1.50, 1.54-1.56, 1.70.

homme intense, 2.90, 1.45, ■.29, ■.54.

homme moderne, 2.73-2.74, 2.88, 2.90, 2.95-2.97, 1.54-1.55, ■.29, ■.44, ■.46, ■.52-■.54.

homme pressé, 2.69, 2.72-2.73, 2.102, 1.37-1.38.

honte prométhéenne, 1.55-1.56.

horizon d'attente, 1.5, 2.5, 2.8-2.10, 2.18, 2.21, 2.36, 2.82, 1.26, 1.29, 1.34.

Huebler, Douglas, 1.18.

Huyghe, Pierre, 2.21, 2.27-2.28, 2.36-3.37, 2.98-2.101, 2.102, 0.56.

immersion, 2.9, 2.39, 2.47, 2.56, 2.60-2.66, 2.67, 2.82, 2.87-2.88, 2.90, 1.34, 0.25, 0.27.

inattendu, 2.39, 1.19, 1.31, 0.27.

inimaginable, 1.53-1.54.

instant, 2.8, 2.21, 2.39, 2.42, 2.44, 2.46, 2.51, 2.57, 2.63, 2.71, 2.73, 2.75, 2.79, 2.85-2.86, 2.88, 2.90, 2.94, 1.10, 1.28, 1.41, 1.43-1.45, 1.49, 0.41, 0.53, ■.15-■.16, ■.51-■.54.

intensité, 2.27, 2.39, 2.42-2.46, 2.51-2.52, 2.69, 2.74, 2.79, 2.85, 2.88-2.102, 1.37-1.38, 1.45, 1.70, ■.29-■.36, ■.39, ■.43, ■.48-■.54.

intrigue, 2.8, 2.17, 2.45, 2.87-2.88, 1.5, 1.20, 1.26, 1.34, 1.37, 1.70, 0.15-0.17, 0.21, 0.24-0.25.

inversion, 1.53, 1.56, ■.52.

invisible, 2.7-2.8, 2.61, 1.10, 1.27-1.29, ■.40, ■.47.

Iron Maiden, 1.60.

Jacquard, Albert, 1.48-1.50, 1.53-1.54.

Jauss, Hans Robert, 2.5, 2.8-2.10, 2.36, 2.82.

Joseph, Pierre, 2.21.

Judd, Donald, 0.44.

Jünger, Ernst, 1.70.

Kalanski, Serge, 2.49, 2.55.

Khondji, Darius, 2.51.

Klein, Yves, 1.27, 0.50, ■.12-■.13.

Kosuth, Joseph, 1.18, 2.30.

Kubler, George, 2.101, 0.31-0.32, 0.44-0.47, 0.49, 0.53, 0.55.

Kubrick, Stanley, 1.64.

Lavigne, Emma, 2.27, 2.100.

Lavigne, Lisa, 1.21.

Lenoir, Frédéric, 1.62-1.64, 1.70, ■.43.

Loisy, Jean de, 2.60, 2.63.

Long Now Fondation, 2.69, 2.75-2.81, 2.102.

Magnéto, 2.85.

Malevitch, Kasimir, 0.39.

Malraux, André, 1.27.

Maradona, Diego, 2.39.

Marclay, Christian, 2.31-2.32, 2.37, 2.87.

Marinetti, Filippo Tommaso, 2.96, 1.40-1.41.

Mastronadi, Carlos, 0.15.

match, 2.39-2.59, 2.65-2.67.

Mavridorakis, Valérie, 0.21, 0.24, 2.66.

Mekouar, Mouna, 2.63.

mémoire, 2.45, 2.49, 2.76, 2.78, 2.81, 2.88, 1.19, 1.25, 1.29, 1.41-1.42, 1.45, 0.24, ■.16-■.18, ■.23, ■.51-■.54.

Mercier, Mathieu, 0.31, 0.33-0.38, 0.41, 0.44, 0.55.

Mogwai, 2.52, 2.55-2.56.

Molia, Xabi, 2.46.

Mollet-Viéville, Ghislain, 0.43.

monde fini, 1.48, 1.53, 1.68.

Monk, Jonathan, 2.28-2.31, 2.36.
montage, 2.31, 2.47, 2.52, 2.54-2.56, 2.59, 2.86-2.88, 2.99.
Moon, Jennifer, 2.21.
Morris, Robert, 0.44.
Motti, Gianni, 1.28-1.29, 1.67-1.69.
mouvement, 2.6, 2.23, 2.33-2.34, 2.42-2.43, 2.48, 2.55, 2.59, 2.65-2.66, 2.77, 2.84-2.85, 2.88, 2.96, 2.99, 1.9, 1.43-1.46, 0.7, 0.24, 0.36, 0.39, 0.44-0.45, 0.49-0.50, 0.52-0.55, ■.11-■.12, ■.15-■.17, ■.19, ■.23-■.28, ■.36,
Nabokov, Vladimir, 0.21.
Niccol, Andrew, 1.57-1.58, ■.44.
non-visible, 1.5-1.6, 1.10-1.11, 1.17-1.19, 1.26, 1.27-1.30, 1.34.

O'Doherty, Brian, 0.50, 0.52.
Obata, Takeshi, 1.58.
objet premier, 0.44-0.45.
Obrist, Hans Ulrich, 2.51, 2.53, 2.59, 2.65.
obsolescence, 1.46, 1.50, 0.21, 0.31-0.41, 0.52, 0.55.
œuvre-événement, 2.36.
œuvre-récit, 0.49.
onirique, 2.58, 2.67.
opérationnalité, 2.5, 2.18-2.21, 2.24-2.25, 2.28, 2.31, 2.36, 1.5, 1.26, 1.34.
ordre temporel, 1.28, 1.56, 0.27.

Parreno, Philippe, 2.5, 2.18-2.27, 2.36, 2.39, 2.47-2.67, 1.5, 1.11-1.12, 1.17, 1.39, 0.25, ■.9.
Pasolini, Pier Paolo, 2.50.
passé immédiat, 1.19, 1.37, 1.43-1.44.
perception de l'histoire, 0.31, 0.52-0.53, 0.55.
Pessoa, Fernando, 2.96.
Pink Floyd, 2.93.
Piron, Sébastien, 1.21.
Pomian, Krzysztof, 2.5-2.8, 2.36, 1.10.

Porte, Aurélien, 1.24.

possible fin, 1.37, 1.48, 1.50-1.52, 1.67, 0.55.

Poulain, Martin, 1.22.

prendre en charge, 0.31, 0.39-0.43, 0.54, ■.26.

présent, 2.27, 2.33, 2.36-2.37, 2.39, 2.43, 2.45-2.46, 2.53, 2.69, 2.75, 2.87, 2.90, 2.98-2.100, 2.102, 1.37-1.47, 1.52, 0.5, 0.25, 0.38, 0.46, 0.53-0.56, ■.17, ■.51, ■.53-■.54.

présentisme, 1.37-1.38, 1.40-1.48, 1.52.

présentiste, 1.37-1.38, 1.42-1.45, 1.70, 0.53.

Professeur François-Xavier, 2.85.

Professeur Gibberne, 2.83, 2.96.

progrès, 2.71-2.72, 2.96, 1.40-1.41, 1.45-1.47, 1.50, 1.55, ■.34.

promesses modernes, 2.69, 2.78, 2.82, 2.85, 2.88, 2.94-2.95, 2.97, 1.41, 1.55.

prospection, 1.31, 2.17, 2.67.

pulsion scopique, 1.27, 1.34.

quiétude, 2.78-2.79, 2.90, 2.97, 1.15, 1.70.

Quintin, François, 2.33.

Rakotoarivelo, Mark, 1.22.

Ralentissement, 2.43, 2.70, 2.72, 2.75, 2.84-2.88, 2.97, 2.102, 0.5, 0.53, ■.23, ■.32-■.33.

Ramis, Harold, 2.84, 1.39.

réception, 2.5-2.10, 2.17-2.23, 2.26, 2.32, 2.36, 2.39, 2.46-2.47, 2.67, 1.5, 1.19, 1.26, 1.28-1.29, 1.31, 1.34, 1.70, 0.16, 0.25, 0.27, 0.55, ■.23.

récit, 2.7, 2.9, 2.11, 2.17-2.18, 2.21, 2.52, 2.55, 2.63-2.64, 2.67, 2.69, 2.83-2.84, 2.86, 1.10, 1.19-1.21, 1.24, 1.26-1.30, 1.32-1.34, 1.37, 1.60, 1.64-1.66, 1.70, 0.5-0.7, 0.10, 0.15-0.16, 0.20-0.21, 0.24, 0.27, 0.31-0.32, 0.43-0.44, 0.49, 0.52, 0.54-0.56, ■.10- ■.11, ■.17, ■.23- ■.25.

réels et fictifs, 2.31-2.32, 0.10, 0.15.

reenactment, 2.98.

régime d'historicité, 1.38-1.42.
remake, 2.98-2.101, 0.45, 0.56.
rendez-vous, 2.22, 2.28-2.30, 2.36, 2.85, 1.8, 1.30.
réplique, 2.100, 0.44-0.47, 0.54, ■.9, ■.11, ■.24.
représentation, 2.25, 2.31, 2.33, 2.46, 2.49, 2.52, 2.54, 2.59, 2.65, 2.67, 2.84, 2.87-2.88, 2.98, 1.25, 1.30, 1.34, 1.37, 1.52, 1.60, 0.27, 0.31.
reprise, 0.21, 0.31, 0.44-0.45, 0.47, 0.49.
Ricœur, Paul, 1.19-1.20, 1.34.
Riout, Denys, 1.5, 1.18, 1.27-1.29, 1.34.
Rollot, Mathias, 1.50, 1.54, 0.31, 0.35, 0.41, 0.49, 0.55
Ronaldo, 2.51.
Rosa, Hartmut, 2.69-2.71, 2.73-2.74, 2.77-2.78, 2.82, 2.86, 2.102, 1.38, 1.47, 1.56, ■.33.
rupture, 1.20, 1.40, 1.43, 1.45, 1.48-1.50, 1.52, 1.55, 1.65, 1.70, 0.21, 0.31, 0.38-0.39, 0.44-0.46, 0.53, 0.55-0.56.
ruse, 2.69, 2.86, 2.88-2.90, 2.96-2.97, 2.102, ■.18, ■.27, ■.32.
rutault, claude, 0.31, 0.39-0.44, 0.53-0.55, ■.22-■.23, ■.26.
Ruyter, Thibaut de, 2.58.

sablier, 1.70.
Saint Augustin, 1.38, 1.63, 1.67.
Schmit, Tomas, 2.98.
scénario, 2.13, 2.18, 2.39-2.40, 2.51, 2.69, 2.85-2.87, 1.10, 1.52-1.54, 1.58, 1.60, 1.64-1.66, 1.69, 0.43, ■.16-■.17, ■.22.
science-fiction, 2.81, 2.83, 1.69, 0.5, 0.15, 0.20-0.21, ■.40.
Sehgal, Tino, 2.61.
Sérandour, Yann, 1.23, 0.31-0.32, 0.44, 0.48-0.54, 0.55, ■.9-■.28.
Shelley, Mary, 2.95, ■.44.
Siegelaub, Seth, 1.18-1.19.
Signer, Roman, 2.69, 2.91-2.94, 2.102.
Simonelli, Thierry, 1.37, 1.50-1.51, 1.53-1.56, 1.69.
Singer, Bryan, 2.84-2.85, 2.92.
Smithson, Robert, 2.66, 0.5, 0.21, 0.44.

Solar, Xul, 0.15.

Sonnenfeld, Barry, 1.21.

Srnicek, Nick et Williams, Alex, 2.72, ■.32-■.33.

Steiner, Barbara, 2.18, 2.22-2.24.

Stravinsky, Igor, 2.63.

suspense, 2.11, 2.32, 2.39, 2.57, 2.66, 2.86-2.87, 2.89.

synchronie, 2.26, 2.31, 2.37, 2.44, 2.46, 2.61, 2.64, 2.67, 2.70, ■.38.

témoin, 2.6-2.8, 2.45, 2.100, 1.5, 1.29-1.32, 1.35, 1.49, 1.53, 1.61, ■.16.

temps programmé, 2.39, 2.40, 2.46, 2.61, 2.67, 2.69, 1.26, 1.49-1.50, 1.58, 0.35-0.36, 0.39, ■.22-■.23, ■.44, ■.47.

temps suspendu, 2.20, 2.56, 2.66, 2.84.

temps réel, 2.21-2.22, 2.25, 2.31, 2.36-2.37, 2.44-2.47, 2.58, 2.85, 2.87, 1.42, 1.47.

tension, 2.33, 2.39, 2.45-2.46, 2.67, 2.69, 2.84, 2.87, 2.90-2.92, 2.102, 1.48, 1.53, 1.57, 1.65, 1.70, 0.31, ■.9, ■.12, ■.15, ■.41, ■.44, ■.53.

timeline, 2.20, 2.64.

Tiravanija, Rirkrit, 2.21.

Tissot, Karine, 0.43.

Tonnac, Jean-Philippe de, 1.62-1.64, 1.70, ■.43.

Toubiana, Serge, 2.43, 2.45.

Toussaint, Jean-Philippe, 2.43-2.44, 2.57.

trace, 2.6-2.7, 2.23-2.24, 2.30, 2.49, 2.82, 2.92, 2.100, 1.5, 1.12, 1.18-1.19, 1.21, 1.24-1.26, 1.38-1.39, 1.45, 0.17, 0.27, ■.19-■.20, ■.24, ■.30.

Travert, Hélène, 1.22.

Troncy, Eric, 2.18.

urgence, 2.69, 2.75, 2.85, 2.91, 2.102, 1.41, 1.48, 1.50.

Vacheron, Joël, 2.74.

Vasari, Giorgio, 0.46.

vérité inventée, 1.32.

Vif-Argent, 2.83-2.85, 2.87, 2.92, 2.96.

virtuel, 2.6, 2.15, 2.43, 0.7, 0.20, 0.25.

vitesse, 2.41-2.43, 2.46, 2.66, 2.70, 2.72, 2.82-2.85, 2.96, 2.102,
1.40-1.41, 1.65, ■.34.

Wagner, Gretchen, 2.34.

Wahler, Marc-Olivier, 2.82.

Warhol, Andy, 2.98-2.100.

Weiner, Lawrence, 1.18.

Weir, Peter, 2.84.

Wells, H.G., 2.69, 2.82-2.88, 2.96, 0.5.

Wind, Edgar, 2.90.

Wolverine, 2.85.

Zerbit, Yoan, 2.60, 2.63.

Zidane, Zinédine, 2.47-2.59, 2.65-2.67.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRET 3 DEBUT ET FIN

Remerciements	p. 3.3
Sommaire	p. 3.5
Avant-propos	p. 3.7 - 3.8
Introduction	p. 3.9 - 3.13
Conclusion	p. 3.15 - 3.18
Bibliographie	p. 3.19 - 3.24
Index	p. 3.25 - 3.35
Table des matières	p. 3.37 - 3.40

LIVRET 2 PARTIE A : UN TEMPS COMPTÉ

Sommaire	p. 2.3
Chapitre 1	
Événements et expositions	p. 2.5 - 2.37
La Réception d'un événement	p. 2.6 - 2.10
Qu'est-ce qu'un événement	p. 2.6
L'hypothèse d'un horizon d'attente	p. 2.8
Expériences de la durée	p. 2.11 - 2.17
Trois événements	p. 2.11
Un attrape-histoire	p. 2.13
La chute	p. 2.15
Mise en relief	p. 2.17
<i>Facteur Temps</i>	p. 2.18 - 2.24
Opérationnalité de l'œuvre	p. 2.18
« Lost Paradise »	p. 2.22
Facteur Temps 2	p. 2.25 - 2.35
Une œuvre de saison ?	p. 2.25
Le calendrier : un ordre à redessiner	p. 2.27
Un rendez-vous artistique, une invitation nébuleuse	p. 2.28
Associer temps réel et temps de la fiction	p. 2.31
Attitudes processuelles	p. 2.32
Conclusion	p. 2.36
Chapitre 2	
Football et immersion	p. 2.39 - 2.67
Le match de football	p. 2.40 - 2.46
Temps programmé	p. 2.40
Dessein et vitesse ?	p. 2.41

Présent et décalage	p. 2.43
Un but incertain	p. 2.45
<i>Zidane, un portrait du XXI^e siècle</i>	p. 2.47 - 2.66
Présentation	p. 2.48
Médiatisation	p. 2.52
Représentation	p. 2.54
Lecture Croisée	p. 2.57
Immersion et exposition	p. 2.60
Conclusion	p. 2.67

Chapitre 3

Compression du temps et intensités	p. 2.69 - 2.103
------------------------------------	-----------------

Compression du temps	p. 2.70 - 2.81
Manque et gain	p. 2.70
Le Long Maintenant : une solution ?	p. 2.75
Accélération et fictions	p. 2.82 - 2.89
Les attentes modernes de H. G. Wells	p. 2.83
Accélérer ou vivre comme dans un film ?	p. 2.86
Critique	p. 2.88
Intensités	p. 2.90 - 2.101
À la recherche d'une tension	p. 2.91
L'homme intense	p. 2.94
L'accélération : une ruse moderne	p. 2.96
<i>Remake</i> – Intensifier	p. 2.98
Conclusion	p. 2.102

LIVRET 1

PARTIE B : RELEVER LE DÉFI

Sommaire	p. 1.3
----------	--------

Chapitre 4

Expositions à rebours	p. 1.5 - 1.35
-----------------------	---------------

33 ³ , 26 mars 2016 – 26 mars 2017	p. 1.6 - 1.26
Situation	p. 1.7
Mettre en image	p. 1.11
Origine et influences	p. 1.17
Genèse	p. 1.20
Calendrier et anecdotes	p. 1.21
Catalogue	p. 1.24
À rebours	p. 1.25
Ne pas voir, donner une place au récit	p. 1.27 - 1.33
L'adhésion à un non-visible	p. 1.27
Témoigner	p. 1.30
<i>Du témoignage</i>	p. 1.31
Conclusion	p. 1.34

Chapitre 5	
Vision du présent et mesure d'une fin	p. 1.37 - 1.70
Présentisme	p. 1.38 - 1.47
Présentisme et régimes d'historicité	p. 1.38
Futurisme > <i>Historia magistra</i>	p. 1.39
Présentisme > Futurisme	p. 1.41
<i>Present Continuous Past(s)</i> ,	
une expérience présentiste	p. 1.42
Homme intense, présentisme et amnésie	p. 1.45
La peur du futur	p. 1.46
L'annonciation d'une fin	p. 1.48 - 1.59
Compte à rebours et état d'urgence	p. 1.48
Le sort collectif d'un décompte	p. 1.49
La menace nucléaire	
et la possible fin de l'histoire	p. 1.50
Après le néant : cécité et inimaginable	p. 1.53
L'homme andersien et la machine	p. 1.54
Honte Prométhéenne et homme-machine	p. 1.55
<i>Time Out</i> ou l'homme limité	p. 1.57
Mesure et glissement de l'Apocalypse	p. 1.60 - 1.69
L'Apocalypse de Saint Jean	p. 1.60
666	p. 1.62
1000	p. 1.63
Glissements de l'Apocalypse	p. 1.64
2012	p. 1.65
<i>Big Crunch Clock</i>	p. 1.67
Conclusion	p. 1.70

LIVRET 0

PARTIE C : POUR UNE AUTRE FIN

Sommaire	p. 0.3
Chapitre 6	
<i>Tlön³</i>	p. 0.5 - 0.29
<i>Tlön³</i>	p. 0.6 - 0.29
Présentation	p. 0.7
<i>Le Drapeau d'Uqbar</i>	p. 0.8
<i>Tlön Uqbar Orbis Tertius</i>	p. 0.10
<i>Projet parc d'Uqbar</i>	p. 0.12
Entre réalité et fiction	p. 0.15
<i>La Poussière d'Uqbar</i>	p. 0.18
Une « ascience-fiction »	p. 0.20
D'une dimension à une autre	p. 0.21
<i>Note#II de l'inconnu d'Uqbar</i>	p. 0.22
Chute et étonnement	p. 0.24
L'inconnu d'Uqbar	p. 0.26
Conclusion	p. 0.27

Chapitre 7

Obsolésence et ruptures

p. 0.31 - 0.56

<i>Lampe double-douille</i>	p. 0.33 - 0.38
Obsolésence	p. 0.35
Et si l'œuvre était limitée ?	p. 0.36
Et si nous tentions l'éternité ?	p. 0.36
Continuer, s'adapter	p. 0.38
<i>peinture suicide 2</i>	p. 0.39 - 0.43
Actualiser	p. 0.40
Prendre en charge et non conserver ?	p. 0.41
<i>peinture suicide 2</i> : une fausse fin	p. 0.42
Une histoire, des ruptures	p. 0.44 - 0.47
Réplique : objet premier et temps historique	p. 0.44
<i>Inside the White Cube</i>	p. 0.48 - 0.54
Accidents et rebondissements	p. 0.50
Perception de l'histoire	
et production de récits	p. 0.52
Trajectoires	p. 0.53
Conclusion	p. 0.55

LIVRET ■
ANNEXE

Sommaire	p. .3
Conditions générales, contrat de coffre-fort	p. .5 - .8
Entretien avec Yann Sérandour	p. .9 - .28
Entretien avec Tristan Garcia	p. .29 - .54

ÉCONOMIES DU COMPTE À REBOURS DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES CONTEMPORAINES

de Adrien Abline

Résumé :

« 5, 4, 3, 2, 1, JETZT ! » En 1929, le premier compte à rebours apparaît sur les écrans de cinéma dans *La Femme sur la Lune* de Fritz Lang. Un procédé cinématographique permettant, dans l'exposition d'un décompte, la création d'une tension à l'œuvre. Depuis, des comptes à rebours envahissent sous plusieurs formes et sous de multiples durées notre quotidien. Cette recherche s'est ainsi intéressée à détecter, à évaluer et à croiser une sélection de décomptes dans les productions artistiques contemporaines. Les œuvres des artistes Philippe Parreno, Douglas Gordon, Gianni Motti, Yann Sérandour, Claude Rutault ou encore Dan Graham appuient cette recherche. Cette sélection de pratiques a été mise en discussion avec les écrits de romanciers et de théoriciens tels que Krzysztof Pomian, Jean-Philippe Toussaint, Hartmut Rosa, H.G. Wells, François Hartog, Jorge Luis Borges, Jean Norton Cru, Mathias Rollet

et George Kubler afin de mettre à l'épreuve les sujets d'un événement et d'une attente. Cette thèse en arts plastiques propose une lecture originale du sujet du temps, en résonance avec la frénésie moderne et son diktat du court terme, tout en argumentant une plasticité du temps de par l'exercice d'une compression. En outre, cette recherche est adjointe à ma pratique artistique. Une pratique qui pose la question du temps d'une œuvre et de sa réception. Plusieurs de mes travaux y sont ainsi présentés. Aussi des expériences temporelles, des œuvres, des expositions et des témoignages ponctuent ce travail afin de mettre en perspective deux degrés d'existence d'une œuvre : sa trace et/ou son expérience. Cette recherche se divise en trois points. Le compte à rebours a été vécu, pris à rebours et exposé dans l'opération de son renversement.

Mots-clés :

Accélération / art contemporain / événement / expérience de la durée / exposition à rebours / intensité / mise en intrigue / perception du temps / science-fiction

—

COUNTDOWN ECONOMIES IN CONTEMPORARY ART PRACTICES

from Adrien Abline

Abstract:

« 5, 4, 3, 2, 1, JETZT! » In 1929, the first countdown appears on cinema screens in Fritz Lang's *Frau im Mond*. A countdown is a cinematographic process which introduces tension in a film or a piece of work. Since then, countdowns have invaded our daily lives in several forms and for multiple durations. This research focused in detecting, evaluating and comparing a selection of counts in contemporary artistic productions. The works of artists like Philippe Parreno, Douglas Gordon, Gianni Motti, Yann Sérandour, Claude Rutault or Dan Graham support this research. These practices have been discussed with the writings of novelists and theorists such as Krzysztof Pomian, Jean-Philippe Toussaint, Hartmut Rosa, H.G. Wells, François Hartog, Jorge Luis Borges, Jean Norton Cru, Mathias Rollet

and George Kubler in order to test the subjects of an event or an expectation. This thesis in arts offers an original reading of the subject of time, echoing with the modern frenzy and its diktat of the short term, while arguing a plasticity of time by the exercise of compression. This research has clear links to my artistic practice. A practice that raises the question of the time of a work and its reception. Several of my works are presented here. Also temporal experiences, works, exhibitions and testimonies punctuate this piece in order to put into perspective two degrees of a work's existence: its trace and/or its experience. This research is divided into three points. The countdown was experienced, counted down and exposed in the operation of its reversal.

Keywords:

Acceleration / contemporary art / countdown exhibition / event / experiencing duration / intensity / intrigue / perception of time / science-fiction

2

PARTIE A

**UN
TEMPS
COMPTÉ**

SOMMAIRE

SOMMAIRE

/ p. 2.3

CHAPITRE 1 ÉVÉNEMENTS ET EXPOSITIONS

/ p. 2.5 - 2.37

CHAPITRE 2 FOOTBALL ET IMMERSION

/ p. 2.39 - 2.67

CHAPITRE 3 COMPRESSION DU TEMPS ET INTENSITÉS

/ p. 2.69 – 2.103

CHAPITRE 1

ÉVÉNEMENTS ET EXPOSITIONS

Les artistes contemporains ne se contentent plus de produire des œuvres, ils pensent et organisent leurs expositions. De ce fait, et de par la place de plus en plus préminente du rituel-exposition dans la présentation d'œuvres contemporaines, un grand nombre d'artistes plasticiens ont associé à leur pratique ce temps particulier. Le lieu d'exposition est ainsi devenu – tel un atelier de création ouvert au public – un espace d'explorations artistiques. Un glissement qui n'est pas sans effet. Les artistes sont devenus des producteurs d'événements. Plus encore, l'association de leurs travaux à un événement (à un temps compté) a eu pour conséquence une revalorisation d'une des caractéristiques d'un travail plastique : sa durée limitée. Dorénavant, les œuvres sont associées au compte à rebours de leur exposition.

Dans ce chapitre, l'événement d'un compte à rebours sera soulevé par une des caractéristiques des œuvres artistiques contemporaines : leur durée limitée de monstration. Ici, le compte à rebours à l'œuvre est défendu telle la durée structurante de la réception d'une œuvre d'art. Pour ce faire, un corpus d'œuvres interrogeant le temps de leur réception est déployé. Avant de se heurter aux conditions contemporaines d'une mise en exposition, une première question est posée. Qu'est-ce qu'un événement ? Les propos de l'historien Krzysztof Pomian seront développés afin de préciser la posture d'un récepteur d'un événement. Cette étude permettra ainsi d'exposer une attente inhérente à un événement afin de déceler comment celle-ci est prise en compte par son producteur. L'hypothèse d'un horizon d'attente de Hans Robert Jauss sera mise en corrélation avec la production d'une exposition. La production d'une exposition sera ainsi défendue comme un genre que les artistes ont essayé de déjouer dans l'objet d'explorer de nouvelles réceptions d'un travail plastique.

Une sélection d'expériences de la durée à travers la présentation de trois de mes pièces amorcera des stratégies d'appropriation d'un temps de l'exposition et mènera à la question plus vaste d'une opérationnalité d'une œuvre développée par l'étude du texte (et du travail plastique) *Facteur Temps* de Philippe Parreno. L'enquête de Philippe Parreno sera, pour finir, suivie par l'analyse d'un corpus d'œuvres jouant du décompte de leur mise en exposition.

LA RÉCEPTION D'UN ÉVÉNEMENT

Un événement est une expérience inscrite dans un lieu et sur une durée précise. C'est une expérience limitée dans le temps, qui a un début et une fin. Néanmoins, un événement n'est pas uniquement une chose qui se déroule à un moment donné. Il ne peut y avoir événement que s'il y a eu un ou des spectateurs de celui-ci. Un événement se vit mais est, dans l'exercice d'expositions artistiques, une source d'attentes.

QU'EST-CE QU'UN ÉVÉNEMENT ?

Dans son ouvrage *L'Ordre du temps*, l'historien Krzysztof Pomian pose la question d'une perception d'un événement. Par ce biais, l'historien étalonne les conditions de réalisation d'un événement en circonscrivant la réception inhérente à celui-ci.

« Le premier corollaire de cette identification de tout événement au changement perçu c'est qu'un événement présuppose toujours un spectateur ou, pour reprendre les termes de Merleau-Ponty, qu' "il n'y a pas d'événements sans quelqu'un à qui ils adviennent et dont la perspective finie fonde leur individualité". Mais, contrairement à Merleau-Ponty, nous ne pensons pas que les événements soient produits uniquement par le découpage qu'un spectateur fini opère "dans la totalité du monde objectif". Pour qu'il y ait événement, la présence d'un spectateur est certes nécessaire mais elle ne suffit pas. Immobilisé face à un écran éclairé par une lumière uniforme et sur lequel n'apparaît aucune image, un spectateur n'y percevra rien. Et s'il projette sur cet écran ses fantasmes ou ses hallucinations, il découvrira que ce n'étaient justement que des fantasmes ou des hallucinations, dès qu'il aura été confronté à un autre spectateur, placé dans les mêmes conditions, et dont le rapport sera forcément différent du sien. Pour qu'il y ait événement, il est donc nécessaire qu'un changement se produise dans le monde même, et qu'il soit accessible à une pluralité de spectateurs virtuels, capables de se communiquer réciproquement les résultats de leurs perceptions¹. »

Ici, deux points primordiaux à la définition d'un événement sont soulevés : la présence d'un public et la visibilité d'une variation à l'œuvre. Pour qu'il ait événement, l'attention d'un public doit être captée par une mise en mouvement de l'événement en question. Tout événement pose la question d'une réception. De ce fait, produire un événement, c'est se poser la question de comment un corps extérieur deviendra spectateur. Plus encore, la création d'un événement est liée à une trace. Ledit spectateur d'un événement doit être capable de le retranscrire. À la fin d'un événement, son spectateur devient témoin.

Un événement est donc une expérience partagée par un ensemble de récepteurs. Mais de quelle manière ? Un événement comprend,

1. Krzysztof, Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, p.17-18.

de fait, une audience et celle-ci doit être concentrée sur ce qui se déroule. Les récepteurs doivent être « conscients » de ce qui se passe. Mais ce degré de concentration nécessaire pour être témoin d'une variation pose question. Tout cela est encore très abstrait, mais il y a bien des événements où nous étions présents (spatialement et temporairement) que nous avons loupés. J'entends ici des choses que nous n'avons pas vues, pas entendues. Un événement se rapporte donc à la limite des moyens perceptifs de ses spectateurs. L'historien revient sur cette limite propre à tout corps.

« À cela s'ajoute un second corollaire : pour pouvoir être perçu, un changement doit être perceptible. Or n'est perceptible que ce qui se produit dans un espace ouvert à la vue, à l'intérieur de l'horizon, et dans la tranche du temps coextensive à la présence du spectateur, et qui a un certain ordre de grandeur que, pour faire bref, on peut caractériser comme macroscopique. (Cela suppose évidemment l'absence de tout instrument d'observation.) Ces conditions délimitent ensemble les dimensions de la sphère de visibilité associée à chaque spectateur et à l'intérieur de laquelle se produisent des événements. Ce faisant, elles tracent aussi la frontière du domaine de l'invisible, qui englobe la sphère de visibilité, et sur lequel on ne peut obtenir des renseignements que par l'intermédiaire du langage. C'est dans ce domaine que se situe le passé : période qui précède l'apparition du spectateur². »

Un événement se rapporte donc à l'échelle de nos sens. La constitution d'un événement repose sur deux points : l'expérience d'une variation puis son témoignage. Une fois l'événement reçu, celui-ci, pour exister, doit être partagé. Un événement englobe les opérations d'une expérience et d'une trace. De ce fait, un événement peut être raconté et rendu visible à ceux qui n'étaient pas présents. Plus encore, comme les événements historiques, nous pouvons devenir un témoin de témoin. Nous pouvons par une mise en récit et l'exposition d'une trace témoigner de ce que nous n'avons pas vécu.

« Le remplacement des générations les unes par les autres et la communication entre les précédentes et les suivantes font qu'à chaque moment, et dans toute société, sont présents au moins trois types de discours sur les événements. Le premier porte sur ceux qui se produisent dans la sphère de visibilité commune aux auteurs et aux lecteurs-auditeurs du discours. Le second, sur ceux qui ont appartenu à la sphère de visibilité des auteurs du discours, mais qui, pour les lecteurs-auditeurs, appartiennent au domaine de l'invisible. Le troisième, enfin, sur ceux qui appartiennent au domaine de l'invisible tant pour les lecteurs-auditeurs que pour les auteurs du discours. Ces trois types de discours sont donc autant de types d'histoires : histoire contemporaine, histoire du passé proche, histoire du passé lointain. [...] Et pourtant on ne saurait jamais s'en détourner complètement et se satisfaire de la seule histoire contemporaine. L'interdisent des motifs purement intellectuels,

2. *Ibidem*, p.18.

la sphère de visibilité ne se suffisant jamais à elle-même mais renvoyant, presque à chaque instant, au domaine de l'invisible dont elle émerge, dans lequel elle s'enfonce et qui l'englobe. L'interdisent aussi des motifs de caractère social ; cela reviendrait, en effet, à rompre le lien entre les générations et, partant, à détruire la société même. L'histoire du passé proche, et surtout celle du passé lointain, ne peut donc être ni simplement rejetée ni acceptée comme si elle allait de soi. Pour acquérir, dans la vie quotidienne, aux données de la perception, elle a besoin d'être justifiée³. »

À l'inverse de la recherche d'un historien, la production artistique n'a pas besoin d'être justifiée. L'objet d'un artiste consiste à produire et par la suite à raconter. Contrairement aux attentes de l'histoire, l'art a pour objet de faire croire.

L'HYPOTHÈSE D'UN HORIZON D'ATTENTE

Les propos de Krzysztof Pomian ont permis d'éclaircir ce qui « est », au sens large, un événement (de sa réception à son témoignage). Pour ce faire, le développement de l'historien a soulevé les conditions nécessaires d'une réception. Par cette approche, l'appréciation d'un événement – propre au champ de l'historien – a été d'analyser la posture d'un récepteur. Prenons maintenant une posture toute autre : celle d'un créateur d'événement dans le champ de l'art contemporain. Dans ce renversement, une autre dimension propre à l'événement artistique peut être discutée : jouer d'une attente.

Toute œuvre, dans sa réception, est associée à l'événement contemporain d'une exposition. L'influence d'une exposition sur l'appréhension d'une œuvre n'est en effet pas à discuter. Le contexte d'une exposition, ce qui entoure une œuvre ou plus encore comment elle est présentée, influe sur son appréciation. Une œuvre, une fois exposée, prend corps dans un espace, elle répond et est en contact avec son environnement. Mais allons plus loin. Posons l'hypothèse que l'événement d'une exposition artistique est devenu source d'un « horizon d'attente » pour son public d'initiés et d'amateurs. La production d'une exposition soulève plusieurs attentes et se joint à l'objet d'un genre. De par ces attentes, le réalisateur d'une exposition peut ainsi jouer d'expectations, voire les contester.

Sous quelles mesures l'événement d'une exposition peut-il s'accorder à une mise en intrigue ? En quoi l'exposition (en elle-même) peut-elle s'apparenter à un genre ? Pour tenter d'y répondre, développons certaines corrélations entre un genre littéraire et une exposition. Tel un genre littéraire, une exposition opère une chorégraphie. Elle s'accorde à des rituels. Celle-ci a ses propres codes (mise en espace, vernissage, horaires d'ouverture, etc.). Face à une exposition, le spectateur – tel le lecteur de Hans

3. *Ibidem*, p.18-19.

Robert Jauss – se retrouve dans « telle ou telle disposition ».

« Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque les choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon les règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles⁴. »

D'après Jauss, le lecteur d'une œuvre littéraire a, avant d'avoir lu un ouvrage, conscience des règles propres au genre littéraire de l'œuvre en question. Avant de commencer sa lecture, le lecteur s'attend déjà à une dynamique narrative spécifique. Par exemple, le lecteur d'un polar s'attend déjà à la mise en scène d'un mystère et de sa résolution. Ainsi, lorsqu'une œuvre littéraire est présentée comme appartenant à un genre particulier, sa lecture puis sa critique se réalisent dans l'exercice d'une comparaison. Systématiquement, l'œuvre lue est mise en parallèle avec une constellation d'œuvres littéraires (lues ou connues) du même genre. Pour Jauss, le lecteur peut juger et apprécier une œuvre en « goûtant » celle-ci puis en la comparant à d'autres œuvres déjà lues.

Une première liaison entre exposition et genre littéraire s'opère dans la mise en scène d'une lecture. Une exposition se lit. Elle est un espace ponctué d'œuvres, une mise en scène, une histoire en trois dimensions proposée par son commissaire. Comme un récit, une exposition produit, par une spatialisation d'œuvres, des dits et des non-dits. Le sens de visite a été préétabli et le spectateur est invité à la suivre. L'effet de la mise en scène produit une immersion de son spectateur. Et tel l'écrivain de polar, le commissaire d'une exposition doit jouer d'attentes inhérentes à l'exercice d'une exposition. Le producteur d'une exposition ou d'un polar doit prendre en compte un horizon d'attente. Il doit mettre en scène des œuvres en tenant compte des prospections des visiteurs, les raisons pour lesquelles ils souhaitent (re)venir voir une exposition. Le commissaire doit prendre en considération ce qui a été réalisé, ce qui est considéré comme une exposition pour en jouer. Les attentes propres à l'événement sont comme des points d'accroche pour son spectateur. Il arpente le lieu et, en connaissance d'un ordre en vigueur, peut ainsi apprécier les œuvres exposées.

Le genre est, telle une exposition, un espace dans lequel une expérience est mise en jeu. C'est un cadre limité qui n'est pas sans

4. Hans Robert, Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990, p. 55.

influence sur les productions qu'il embrasse. Ledit créateur d'exposition doit ainsi avoir reconnu l'horizon d'attente projeté par l'annonce du genre exposition et produire en fonction de celui-ci. Évidemment, l'horizon émis par Jauss n'est pas restrictif. L'horizon d'attente permet pour son créateur de rentrer en contact avec un lot d'attentes et d'en jouer. L'horizon d'attente permet plus encore d'évaluer une originalité.

« Pouvoir [...] reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné. Si l'on appelle "écart esthétique" la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique⁵. »

En outre, produire sous un genre apparaît comme une contrainte créatrice. Le genre devient un système soit à épuiser, soit à poursuivre. L'exposition, vue de cette manière, devient une pratique qui catalyse diverses interrogations. Exposer devient une action, une manière de faire et la délimitation des potentiels de cette action devient source de réalisations. Exposer permet, notamment, de questionner les limites d'une réception. Comment recevoir une œuvre ? Comment une expérience peut-elle être rendue accessible ?

5. *Ibidem*, p.58.

EXPÉRIENCES DE LA DURÉE

Commençons par la présentation de trois événements et de leur dispositif : *Expérience Picturale* (2012), *Requiem en Deux Mesures* (2014) et *Principe de Non-satiété 2* (2016). Ces trois travaux sont des installations personnelles insistant sur la dimension temporelle d'un travail plastique exposé. Ceux-ci soulèvent par différents stratagèmes une expérience de la durée propre au déroulement d'une exposition. Les trois pièces sont présentées de leur mise en exposition à leurs variations sur ces temps préétablis.

Sous ces trois expériences, l'événement d'une exposition est considéré comme un espace « en attente de ». Le spectateur desdits travaux était invité à imaginer différentes issues possibles et par conséquent, à associer ce qu'il avait sous les yeux à un devenir. Le spectateur était appelé à anticiper, à discuter de ce qu'il voyait au conditionnel. Il se retrouvait face à un récit s'écrivant en direct. Ces installations jouaient de ressorts narratifs, de la mise en place d'un suspense.

TROIS ÉVÉNEMENTS



Expérience Picturale, 2012
Aquarium, trois *bettas splendens*
21 x 25 x 25 cm
Vue de l'exposition « HIBISCUS »
Vivarium, Rennes

Expérience Picturale est un événement où, durant le temps de son exposition, trois *bettas splendens* (bleu, jaune et rouge) cohabitent dans le même aquarium. Ces poissons sont couramment mis en vente dans des animaleries. L'élégance de ces spécimens

cache cependant une moins belle tenue. Les *bettas splendens* sont très attachés à leur territoire. À la moindre venue d'un de leurs congénères, les mâles de l'espèce étendent dans un premier temps leurs nageoires. Ils allongent leur surface pour ainsi entamer une politique d'intimidation. Si leur danse ne suffit pas à faire fuir le corps étranger, ils attaquent. C'est en cela que les *bettas splendens* sont communément appelés « combattants ».

Expérience Picturale a été activée pour trois expositions aux temporalités éloignées. Le résultat de chaque événement, par l'application de variations à la mise en place initiale de l'expérience⁶, a sans contexte sensiblement modifié la tournure de sa structure narrative. Le premier événement n'a duré que trois heures. Les poissons ont très vite commencé leur danse. Les *bettas splendens* déployaient leurs nageoires et s'attaquaient dans des coups vifs et mordants. Lors d'un combat, un *betta* tenta de déchirer les nageoires de son rival par de multiples morsures. Rappelons que cette espèce de poisson est carnivore. Entouré d'un petit public, cet événement arrivait à capter l'attention des passants quelque peu amers ou enjoués par la situation. Pour cette première tentative, d'élégantes vrilles animèrent la représentation.

Le deuxième événement se déroula lors de l'exposition « HIBISCUS » à l'espace d'exposition du Vivarium (Rennes). Le temps de l'exposition n'était que d'une soirée. Cette fois-ci, à la différence de la première tentative, l'aquarium était plus volumineux. Ayant eu vent de la première tentative, une attente se posa sur le devenir de cette expérience. Légèrement hanté et excité par la précédente tentative, le résultat fut décevant. L'aquarium étant plus grand, aucune joute n'a eu lieu. Une troisième et dernière activation d'*Expérience Picturale* fut réalisée lors d'une exposition d'un mois. Cette fois-ci, il n'en resta plus qu'un.

6. La taille de l'aquarium pour la seconde édition et la durée d'un mois pour la troisième édition.

UN ATTRAPE-HISTOIRE



Requiem en Deux Mesures, 2014
Balance à deux plateaux, deux cierges
Dimensions variables

Requiem en Deux Mesures est une installation composée d'une balance à deux plateaux et de deux cierges. Les deux cierges en cire partagent les mêmes dimensions (même taille et même poids). La balance à deux plateaux a été trouvée et achetée dans une brocante. L'objet est ancien (l'acier oxydé) mais fonctionnel. Les deux plateaux sont aussi légèrement usagés. Cependant, le poids et la forme des plateaux sont identiques ce qui ne dérègle pas l'équilibre initial du système. Ce dispositif doit être activé au début de son exposition. Pour cela, il suffit d'allumer simultanément, au commencement de l'exposition, les mèches des deux cierges. La balance à deux plateaux permet d'évaluer, de discerner une variation à l'œuvre.

Dans cette expérimentation temporelle, trois conjonctures étaient enchevêtrées. La temporalité érodée de l'acier oxydé d'une balance aujourd'hui archaïque se mêlait à la symbolique d'un temps plus métaphorique suggéré par la présence des cierges. Un autre temps, celui de la projection vers un devenir de l'œuvre, prit la suite. J'avais, pour ma part, imaginé deux *scenarii* possibles : l'équilibre de la balance demeurerait. La balance pencherait vers la gauche ou vers la droite. L'installation était, dans sa mise en place, similaire à un programme archaïque. Dès lors que *Requiem en Deux Mesures* s'active, un équilibre est remis en jeu.



Vue de l'exposition « EXORDIUM »
Les loges, Rennes

Requiem en Deux Mesures fit partie de l'exposition collective « EXORDIUM » présentée à l'espace Les loges à l'EESAB de Rennes⁷. Ma première intention était d'allumer les deux cierges et de ne plus y toucher durant le reste de l'événement. De laisser s'éteindre les cierges seuls. Petit problème. Chaque soir, le gardien venait éteindre les bougies afin d'éviter tout risque d'incendie. Il a donc été décidé d'allumer les cierges sur les horaires d'ouverture de l'espace d'exposition. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Quelques jours après le vernissage, la personne chargée d'activer les œuvres n'a pas réussi à allumer le cierge de gauche. Durant une journée, seulement un des cierges fut allumé. L'équilibre avait été rompu.

7. Il avait aussi été choisi de produire un très faible éclairage du lieu d'exposition afin de mettre en avant les deux flammes des cierges.

LA CHUTE



Principe de Non-satiété 2, entre le 09 et le 14 septembre 2016

Cinq vases, gélose (agar-agar hydraté)

Dimensions variables

Vue de l'exposition « Hibiscus #2 » (le 12/09 à 15h03)

L'installation *Principe de Non-satiété 2* fut présentée lors de l'exposition « Hibiscus #2 » à la galerie Art&Essai en 2016. Cette installation fait partie d'un programme en trois actes intitulé *Principe de Non-satiété*⁸. Ce programme (à rebours) enquête sur les multiples degrés d'existence d'une œuvre en trois étapes. Son protocole d'action consiste à exposer, sous trois temporalités et sous des formes multiples, de l'agar-agar. L'agar-agar est une poudre mutagène issue d'algues. Plus communément, l'agar-agar est utilisé pour faire de la gelée dans nos cuisines ou est transformé en gélose dans les boîtes de Pétri des laboratoires.

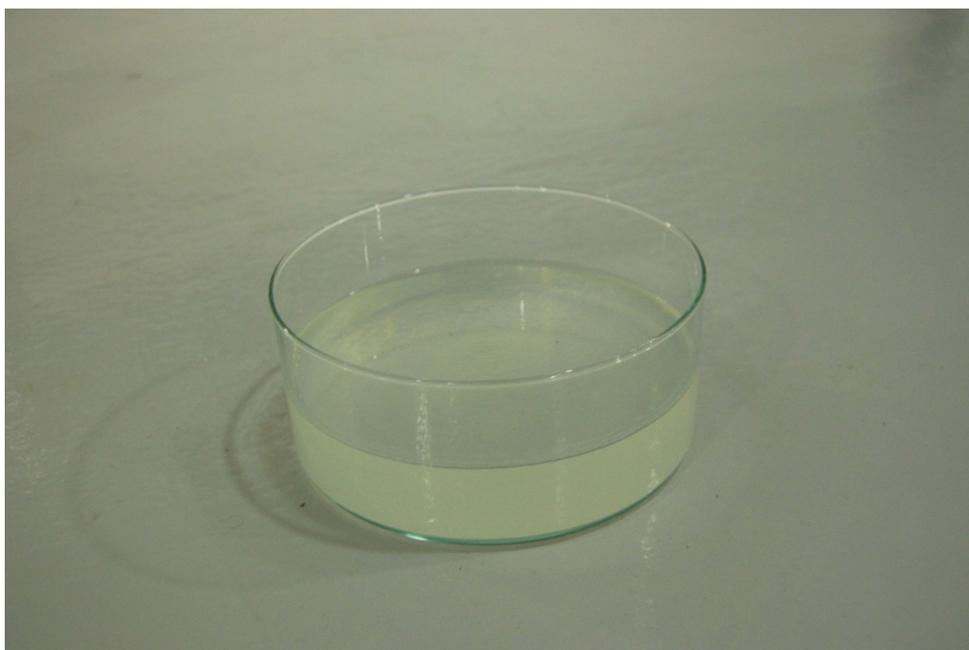
Principe de Non-satiété 2 est une installation comprenant cinq vases cylindriques de tailles différentes. Ces vases étaient tous remplis de gélose à la concentration et au volume distincts. Pour transformer l'agar-agar en gélose, il suffit de mélanger la poudre avec de l'eau portée à ébullition. Après quelques heures d'attente, le liquide se fige en une gélose translucide. Aussi, plus la concentration d'agar-agar est élevée et plus la gélose tend vers une couleur jaunâtre. Les cinq vases cylindriques, se rapprochant de boîtes de Pétri disproportionnées, ont ensuite été dispersés dans la galerie afin de se rapprocher d'autres travaux. Les cinq vases

8. La première version *Principe de Non-satiété 3* a été représentée dans le catalogue d'expositions 33³. La seconde version du programme *Principe de Non-satiété* n'est autre que *Principe de Non-satiété 2*. La dernière version *Principe de Non-satiété 1* est virtuellement exposée via *Tlön*³ sous le nom *La Poussière d'Uqbar*.

Voir les Chapitres 4 et 6.

étaient, néanmoins, suffisamment rapprochés pour que le visiteur puisse distinguer les variations de couleur et apparitions (des poussières, des copeaux de bois, etc.) dans les récipients. Ainsi, *Principe de Non-satiété 2* est une installation mutagène. C'est-à-dire, une installation sensible à son environnement. Le lieu de l'exposition, les œuvres et les spectateurs deviennent des parasites influant sur la forme du travail. De nouveau, mes prévisions ont été dépassées. J'imaginai que les vases allaient au fur et à mesure abriter assez d'éléments organiques pour qu'un champignon croisse dans un des cinq vases.

Néanmoins, un tout autre événement a pris le pas sur ce dispositif. Au cours du vernissage, une performance fut réalisée. Plusieurs performeurs vêtus d'une combinaison intégrale en lycra et spandex se baladaient dans l'espace d'exposition et posaient entre les pièces exposées. Dans un geste maladroit, un des performeurs percuta le plus grand des cinq vases. Celui-ci se brisa et déversa la gélose sur le sol de la galerie. Pour que personne ne soit blessé, les éclats de verre et la gélose furent ramassés et jetés. L'accident s'est bien déroulé⁹.



Vue de l'exposition « Hibiscus #2 », le 14/09 à 17h59

9. L'équipe de la galerie avait très vite réagi. Les éclats de verre et l'amas d'agar-agar avait été débarrassés du sol pour éviter une nouvelle déconvenue. S'il n'aurait été question que de moi, les éclats auraient été laissés tels quels.



Vue de l'exposition « Hibiscus #2 », le 14/09 à 18h01

MISE EN RELIEF

L'étude des trois pièces *Expérience Picturale* (2012), *Requiem en Deux Mesures* (2014) et *Principe de Non-satiété 2* (2016) a permis d'insister sur la mise en place de dispositifs, sur la prospection de devenirs, sur la mise en exposition et sur un résultat final desdites productions. Ici, l'événement d'une exposition est l'occasion de mettre en marche un *process* au regard de sa durée, prédéterminée. Ces trois œuvres sont programmées, elles sont comme un jeu aux règles préétablies qui était lancé au moment de leur exposition.

Ces mises en exposition jouaient d'une attente et invitaient à la prospection d'un après. Les spectateurs de ces dispositifs étaient face à l'évolution d'un agrégat. Le moment de l'exposition apparaissait dans sa réception comme la lecture d'une intrigue en train de se réaliser. De par ces installations, le sujet d'une expérience de la durée traité dans le cadre d'une exposition a dépeint deux consonances : jouer d'une durée d'un travail plastique concourt à la production d'un événement et mettre l'accent sur une extrapolation et des variations à l'œuvre. Les expériences de la durée provoquent, dans la retranscription de cette transformation, une mise en récit. Afin de donner à vivre une expérience de la durée, les stratégies élaborées en tant que producteur ont été de mettre en place, sous différentes formes, un événement. Les événements en question insistaient sur une mutation à l'œuvre posant ainsi son spectateur en attente d'un résultat.

L'objet de cette étude consiste à déterminer les cycles traditionnels de monstration afin de se les réapproprier. Le monde de l'art est en effet un monde très codifié. L'existence d'une œuvre traverse plusieurs lieux de sa création à sa possible conservation. Nous nous intéresserons, ici, à l'événement de son exposition, à la temporalité de sa réception par un public. Combien de temps devrions-nous prendre pour regarder une œuvre d'art ? Comment le format d'une exposition influe sur notre réception d'une œuvre ? Sous quelles conditions une œuvre devient-elle « opérante » ? Pour répondre à ces questions, le texte *Facteur Temps* de l'artiste Philippe Parreno sera examiné. Par ce texte, Philippe Parreno met en perspective un horizon d'attente propre à l'acte d'exposer. L'artiste décortique les cycles temporels propres à la monstration artistique contemporaine afin de poser la question d'une « opérationnalité » de l'œuvre. Aussi, le texte *Facteur Temps* de Philippe Parreno est associé à la production de l'artiste du même nom, présentée pour la première fois à l'occasion de l'exposition « Lost Paradise » au Kunstraum de Vienne, en 1994. L'examen de l'œuvre *Facteur Temps*, comme entreprise de déconstruction du système traditionnel d'exposition, permettra d'explorer de nouvelles existences de l'œuvre.

OPÉRATIONNALITÉ DE L'OEUVRE

Le texte *Facteur Temps* de Philippe Parreno a été publié dans le cadre de l'exposition « Lost Paradise » au Kunstraum de Vienne en 1994. Un événement dirigé par la commissaire d'exposition Barbara Steiner dans lequel l'œuvre *Facteur Temps* prenait place. Ce texte fut, par la suite, traduit par Eric Troncy et intégré au recueil *Speech Bubbles* associant des textes, des entretiens mais aussi des scripts de l'artiste. Philippe Parreno, a dans son engagement, mis en mots ses recherches artistiques tout en prenant parti et en écrivant sur les productions d'artistes de son époque. Les textes du recueil sont ainsi autant d'explorations que de rencontres artistiques retranscrites. Dans l'introduction de *Speech Bubbles*, Eric Troncy insiste sur la place de cette entreprise de l'écriture et des mots dans la pratique artistique de Philippe Parreno. « Le langage sous toutes ses formes – texte, récit, parole, dialogue et scénario – tient dans le travail de Philippe Parreno, une place éminemment primordiale¹⁰. » Ces écrits permettent d'approcher au mieux la pensée complexe et raisonnée de l'artiste.

Dans *Facteur temps*, Philippe Parreno expose une réflexion ponctuée d'œuvres et d'expériences personnelles sur les spécificités de la réception d'une œuvre d'art, ainsi que son rapport à diverses temporalités. « On ne sait pas, a priori, combien de temps regarder une œuvre d'art. Rien ne le dit. Doit-on y passer dix

10. Philippe, Parreno, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 7.

secondes ou deux heures¹¹ ? » « Et si l'art prenait en charge ses conditions de visibilité ? De combien de temps je dispose ? Et pour combien de temps¹² ? » Pour y répondre, l'artiste s'appuie sur son expérience en tant que spectateur d'expositions. Il prend la posture non pas d'un producteur d'événement, mais de son récepteur. Un rôle comparable à un anthropologue qui s'intéresse aux temporalités vécues et visibles lors du rituel contemporain d'une monstration artistique. Ainsi, l'artiste prend un certain recul sur l'événement d'une exposition. Son attention n'est plus focalisée sur ce qui est donné à voir ou à expérimenter mais sur les cycles systématiquement à l'œuvre lors d'une exposition muséale d'art.

Sous quelles temporalités et sous quelles autorités une œuvre est opérante ? Pour y répondre, Philippe Parreno débute son texte par une anecdote :

« Dans l'exposition Mondrian du musée d'Art moderne, les visiteurs désertent les salles d'exposition pour s'installer devant les écrans de télévision. Ils passent plus de temps à regarder les tableaux reproduits en vidéo que devant les originaux accrochés au mur. Pourquoi ? Y aurait-il encore une fascination pour les écrans de télévision ? Est-ce que les commentaires nous renseigneraient sur l'œuvre ? Les documentaires sur l'art sont généralement très mauvais. Ils cherchent à avoir l'air d'être contemporains de leur sujet, optant pour une esthétique affirmée dont la signification est oubliée¹³. »

Dans son entreprise de détection de matrices temporelles, Philippe Parreno observe le comportement et les réactions des visiteurs.

Dans un premier temps, l'artiste laisse entendre que les œuvres sont à vivre là où elles sont exposées, soit dans un musée. C'est à ce moment que la réception d'une œuvre semble « optimale ». De plus, elles sont rarement seules. Des dispositifs de médiation accompagnent les œuvres dans l'objectif de mieux « comprendre » l'agrégat exposé à son public. Le musée est un espace conçu et pensé pour qu'un spectateur puisse ponctuellement se retrouver face à une œuvre. La médiation qui entoure une œuvre peut cependant prendre le dessus sur le spectacle mis en scène. Voulant à tout prix comprendre ce qui se trouve devant ses yeux, le réflexe est souvent de lire ce qui accompagne l'œuvre plutôt que d'examiner l'œuvre elle-même.

Par la suite, notre observateur remarque que, dans l'exercice d'une visite, un grand nombre de visiteurs ne reste pas plus de quelques minutes devant une peinture. Et que, curieusement, ces mêmes personnes sont inlassablement attirées par les écrans disponibles. Les écrans captent leur attention. Pour l'artiste, la raison de cette attraction s'explique par son association à une durée de lecture. Il

11. *Ibidem*, p.19.

12. *Ibidem*, p.21.

13. *Ibidem*, p.19.

n'y a en effet pas de durée associée à une peinture. Une vidéo a, pour sa part, un début et une fin. Elle a un temps de lecture « chronométrable ». Les vidéos en boucle dans les espaces d'expositions sont un premier cycle temporel à l'œuvre. Une vidéo suit son cours, se termine puis revient à son commencement. La lecture (ou l'expérience) d'une peinture (ou d'une sculpture) n'est, à l'inverse, pas limitée dans la durée. Une vidéo est une expérience comptée.

De ce premier cycle, l'artiste en déduit un deuxième. « On peut voir le musée comme un réseau de magnétoscopes bloqués en position *autoreverse*¹⁴. » Les vidéos en boucle deviennent une métaphore pour circonscrire le cycle temporel plus vaste d'une exposition. Sous d'autres mots, l'exposition est comme figée dans le temps. Dans l'espace d'exposition, le temps est comme « suspendu ». Nous rejouerions, lors de nos différentes visites, une *timeline* identique. Si je retourne visiter une exposition dans un musée, seule l'audience aura changé. Les œuvres accrochées sur les murs de l'espace du musée et les programmes diffusés seront les mêmes. Les jours ont beau passer, le soleil a beau se coucher et se lever, la neige peut tomber, cela n'affecte pas ce qu'il nous sera donné à voir. Une exposition semble hors du temps et de ses accidents. De manière générale, le souhait des producteurs d'expositions est justement que les choses installées restent telles quelles. Rien ne doit être déplacé. Une scénographie a été choisie et mise en place, il faut maintenant s'y tenir. Les visiteurs peuvent, par la fixation de cette mise en scène et malgré des visites décalées dans la durée, revivre ou revoir une même *timeline*. Comme si, l'exposition était une séance d'un film, qui peut être vue et revue par un spectateur sur différentes temporalités.

Philippe Parreno évoque ensuite la remarque d'un des ses anciens professeurs à l'institut des hautes études en arts plastiques.

« Daniel Buren annonçait déjà dans les années soixante-dix que si l'art s'était occupé d'espace – entendez par là de son inscription dans l'espace du musée – il ne s'était curieusement jamais occupé de temps. Aujourd'hui ce sont encore les institutions qui décident du temps de visibilité d'une œuvre d'art : il a été décidé qu'une exposition devait durer entre un et deux mois¹⁵. »

Un troisième cycle identifié par l'artiste est celui de la durée de l'exposition. Le temps de visibilité d'une œuvre d'art est lié à la temporalité de son exposition. Les institutions chargées de produire des événements artistiques ont le pouvoir de décider du temps de visibilité d'une œuvre. Un temps lors duquel l'institution sera responsable de la réception de l'œuvre par un public. Une exposition est tout simplement limitée spatialement et

14. *Ibidem*, p.20.

15. *Idem*.

temporairement. Néanmoins, Philippe Parreno restreint la question d'une réception d'une œuvre aux espaces partagés d'un musée. Il ne se pose pas ici la question de la réception d'une œuvre exposée dans le salon d'un collectionneur. Il ne s'intéresse pas, dans ce texte, à la visibilité et à l'appréciation d'une œuvre via les moyens d'un catalogue d'exposition, d'un site internet ou d'un récit décrivant le travail en question. Philippe Parreno recherchait à identifier les contraintes temporelles qui rendaient une œuvre opérante dans l'espace institutionnel d'un musée.

Avec son texte *Facteur Temps*, Philippe Parreno stipule qu'un artiste contemporain doit prendre en compte les contraintes temporelles du lieu de ses expositions. Les caractéristiques d'un espace sont aujourd'hui largement traitées dans l'exercice de la production d'une exposition. Mais en est-il autant pour les caractéristiques temporelles induites par cet exercice ? La question du temps de la réception d'une œuvre n'est pas une coquetterie, elle est une prise de conscience de l'artiste sur la réception à un instant *t* de son travail. L'artiste ne recherche pas à s'échapper du musée. Il explore des possibles. Il cherche à explorer différentes visibilités de son travail. Son investigation consiste à discerner l'horizon d'attente d'un visiteur face à un événement et à ausculter les interactions permises avec une œuvre sur une temporalité prédéfinie. Comment rentrons-nous en contact avec des choses exposées ? Sous quelles contraintes le lieu d'exposition rend-il « opérant » la lecture d'une œuvre d'art ?

Les questions posées par l'auteur sont tout bonnement inhérentes à toute une génération d'artistes. Une génération dont le dessein est de mettre à disposition des expériences. Des artistes qui ont, par leurs pratiques, choisi de questionner le format de l'exposition.

« Aujourd'hui, la plupart des artistes indiquent dans leur travail un rapport privilégié au temps, devenu un paramètre essentiel de leur pratique, un indice "d'opérationnalité". Le temps réel n'est pas un gadget conceptuel : il induit un rapport avant tout politique, l'interaction régit les rapports au monde et les artistes en ont de plus en plus conscience. Et si l'art prenait en charge ses conditions de visibilité ? De combien de temps je dispose ? Et pour combien de temps¹⁶ ? »

Le questionnement de Philippe Parreno est à l'image des pratiques des artistes cités par celui-ci, soit Vanessa Beecroft, Rirkrit Tiravanija, Pierre Joseph, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Carsten Höller ou encore Jennifer Moon. Une promotion de l'expérience de l'art au profit d'une possession d'un de ses objets. La thèse de Philippe Parreno est claire. « Le temps de lecture d'une œuvre est assujéti au temps de l'expérience¹⁷. » Par le biais d'exemples contemporains allant à rebours de ce temps « figé », Philippe Parreno met en avant des pratiques artistiques

16. *Ibidem*, p.20-21.

17. *Ibidem*, p.21.

prônant un « temps réel ». Par temps « réel », il entend le partage d'une œuvre d'art comme un « événement » ou un « rendez-vous de l'art », déjà proposé par Marcel Duchamp. Pour Philippe Parreno, exposer, c'est animer un espace dans un temps déterminé.

« LOST PARADISE »

Via son texte *Facteur Temps*, Philippe Parreno a présenté des problématiques contemporaines liées à la gestion de temporalités inhérente à l'exposition d'œuvres d'art. Néanmoins, l'artiste ne se contente pas d'établir un simple état des lieux des limites temporelles d'une exposition. Il propose une alternative par la création d'un événement singulier.

L'œuvre *Facteur Temps* fut présentée à l'occasion de l'exposition « Lost Paradise », ayant eu lieu dans les enceintes du Kunstraum à Vienne en 1994. La commissaire Barbara Steiner avait pour ambition d'intégrer au sein de cet événement artistique plusieurs sujets de la vie quotidienne : « la cuisine, le jardinage, le travail social, l'enseignement¹⁸ ». « Lost Paradise » était une exposition pensée tel un processus. La commissaire avait pour projet d'expérimenter un espace vivant de plusieurs animations et événements. L'espace avait été transformé plusieurs fois ; les œuvres ont été déplacées ou, pour certaines, activées. Plus encore, le temps de visibilité des projets était variable. Ainsi, des œuvres furent exposées sur plusieurs jours et d'autres sur des temporalités plus courtes. Les œuvres exposées étaient évolutives et se répondaient les unes aux autres. Des conférences, des projections, des lectures, des discussions et des excursions ponctuèrent l'événement.

Sans surprise, l'œuvre *Facteur Temps* de Philippe Parreno est un événement. Celle-ci a pour protagoniste un acteur déguisé en facteur, ayant pour mission de sonner chez les habitants de Vienne pour leur commenter des images, leur volant ainsi un peu de leur temps. Le facteur était, à l'image de sa signification linguistique, un agent constitutif de la tenue de l'exposition. L'espace dédié à l'œuvre au sein du Kunstraum fut ainsi ponctuellement habité par un facteur factice. Le performeur venait chercher son costume de messenger, puis, quittait les murs du lieu pour rentrer en contact avec des habitants de la région. L'uniforme était posé sur un porte-manteau dans l'espace d'exposition. Si l'uniforme n'était pas sur ledit porte-manteau, cela signifiait que le facteur était en vadrouille.

18. Barbara, Steiner, « *Lost Paradise, Nearly 14 Years Later* » [en ligne], Grenoble, Magasin des Horizons, 2008. Disponible sur : <<http://www.ecoledumagasin.com/session23/wp-content/uploads/2014/05/Lost-Paradise-cleanBST.pdf>> [consultation le 12 septembre 2019].

Barbara Steiner est revenue avec son texte « *Lost Paradise, Nearly 14 Years Later* » sur les intentions et la réception de son exposition 14 années plus tard. Les propos de la commissaire ont été traduits pour cette thèse.

Ainsi, lorsque l'acteur était en mission, le visiteur du lieu d'exposition se retrouvait face à un porte-manteau vide. Des éléments entouraient cependant ce porte-manteau. Le public était invité à écouter des enregistrements de conversations entre le facteur et ses interlocuteurs. Philippe Parreno avait aussi rendu disponible une compil suivant la thématique « Musique pour un facteur ».

Lors de ses activations, *Facteur Temps* œuvrait en plusieurs lieux. Ici et là-bas. Ce jeu de présence/absence est constant dans les pièces de Philippe Parreno.

« Il partira du Kunstverein. Ce sera sa base. C'est là qu'il se transforme en facteur. Comme Batman, il a aussi sa cave. Ses déplacements laisseront des traces dessinées à la surface de la ville. Il décidera d'aller ajouter de la couleur avec ses flyers, du bleu *Uptown*, du rouge *Downtown*. S'il est impossible d'enregistrer ses mouvements, ceux qui auront reçu à Vienne la visite de ce facteur en retiendront un souvenir particulier. Ce projet est une Sit-Com. *Facteur Temps* est une Sit-Com sans caméra dont le titre pourrait être *Postman Hélium* ou *Postman Hélium Maxi Disco 45*¹⁹. »

En relation avec les horaires d'ouverture du Kunstraum, le facteur se créait son propre public au sein de la ville de Vienne. Lors de ses rencontres, il dévoilait à son audience des flyers, des publicités qu'il prenait le temps de présenter. *Facteur Temps* suit une stratégie communicationnelle portée par la force d'un seul actif. L'objet était de côtoyer une population, d'engendrer une discussion avec celle-ci. Toute rencontre, toute réception était singulière. L'acteur jouait une nouvelle représentation pour chacun de ses auditeurs. Cette démarche, précise Barbara Steiner, peut sembler incongrue pour les viennois. Elle précise aussi une subtilité du contexte postal de l'époque.

« En 1994, il n'était plus habituel que les facteurs sonnent à la porte. Depuis des années, les boîtes à lettres viennoises étaient parvenues dans les foyers et les comptes chèques avaient aussi rendu les porteurs d'espèces inutiles. Ainsi, le facteur de Parreno sortait de l'anonymat et tentait de rentrer en contact avec les gens qu'il allait voir²⁰. »

D'autre part, le retour de Barbara Steiner sur l'événement nous apprend que les critiques autour de l'exposition furent très vives. L'exposition avait été présentée comme une « fête », un événement sans résistance, sans posture politique et critique. Les travaux artistiques présentés en prirent aussi pour leur grade. Les productions des artistes, à l'image de *Facteur Temps*, ont été considérées comme sans force réactionnaire. « La décision de Philippe Parreno d'avoir mis en scène un facteur distribuant des brochures publicitaires fut considérée comme une tentative de

19. Philippe, Parreno, *Speech Bubbles*, op. cit., p.22-23.

20. Barbara, Steiner, « *Lost Paradise, Nearly 14 Years Later* », op. cit.

communication futile qui était à la fois excessive et sans intérêt²¹. » L'époque était à la production d'expositions engagées. L'initiative de la commissaire n'a tout simplement pas été bien reçue par la presse locale.

Dithyrambique, Barbara Steiner évoque le travail de l'artiste comme un pied de nez aux méthodes publicitaires des mass-médias.

L'on pouvait voir ce projet comme une méthode astucieuse, même cynique, de faire s'envoler les ventes en essayant d'engager les gens dans une conversation uniquement pour leur tendre une publicité. [...] Dans un monde incroyablement impersonnel, le facteur de Parreno s'emparait d'un rôle social et culturel. Il délivrait des publicités et du baratin publicitaire mais n'avait aucune volonté de vendre quoi que ce soit – un acte au bord de l'absurde. L'immédiateté de la publicité et de la consommation contrastait avec la manière démodée et nonchalante d'un postier – une profession tellement dépassée qu'il a fallu louer l'uniforme dans un magasin de costumes²².

Facteur Temps produit en effet un trouble. La beauté de l'événement s'attache à l'échec communicationnel (sinon commercial) de son acteur. L'échec permet de réellement aller à la rencontre des destinataires de ces publicités. Le facteur va vers les habitants et prend le temps de discuter avec eux. Il permet un échange avec les destinataires. Ceux-ci peuvent dépasser l'appréciation binaire mercantile : acheter ou non. Le facteur n'est pas un commercial avec son speech fracassant et ses stratégies d'adhésion. Jouer le rôle d'un facteur c'est être à l'écoute, il n'est pas là pour forcer à l'achat mais seulement pour donner un peu de son temps. Des échanges qui peuvent tourner court ou laisser une trace. Qui sait ?

Sous cet angle, deux intérêts ont émergé. Les limites spatiales et plus encore temporelles d'une exposition sont devenues sujets à la production d'œuvres. En outre, questionner la durée d'une exposition et se l'approprier revient à soulever l'opérationnalité d'un travail artistique.

21. *Idem.*

22. *Idem.*

FACTEUR TEMPS 2

Poursuivons l'enquête *Facteur Temps* de Philippe Parreno. À ce jour, l'investigation d'une opérationnalité d'une œuvre est une recherche visible au regard de diverses pratiques artistiques. Dans le cadre d'expositions, une succession d'œuvres ont joué d'une prise en charge de leurs conditions de visibilité. De manière systématique, l'association d'une œuvre à une durée s'accorde avec la promotion d'un art vecteur d'expériences. L'artiste, en proposant une œuvre à la durée limitée, invite son spectateur à prendre part à un moment particulier. Plus encore, les pratiques artistiques jouant d'une opérationnalité d'une œuvre croisent trois ambitions : la recherche d'une délimitation temporelle d'une expérience, le désir d'associer un temps réel aux temps de la fiction, et la mise en représentation d'une attitude processuelle.

UNE OEUVRE DE SAISON ?



Philippe Parreno

Fraught Times : For Eleven Months of the Year it's an Artwork and in December it's Christmas (October), 2008

Aluminium, laiton, peinture

Vue de l'exposition « Philippe Parreno: October »

Galerie Pilar Corrias, Londres

Le travail *Fraught Times : For Eleven Months of the Year it's an Artwork and in December it's Christmas* de Philippe Parreno se joue de notre calendrier. Une des premières informations donnée par l'artiste – soit le titre de ce travail – pose la question à son spectateur du temps qu'il habite. Une durée qui influe sur la réalité de ce travail plastique. En effet, l'œuvre insinue de par son titre qu'elle est momentanément une œuvre d'art. Durant le mois de décembre, la sculpture serait un sapin parmi tant d'autres. Un

premier compte à rebours apparaît. Quand l'œuvre ne sera-t-elle plus une œuvre ? Avec ce jeu, l'artiste associe l'œuvre à un temps de réception. Elle devient un événement cyclique qui poursuit la matrice temporelle que nous rejouons année après année. Comme un sapin de Noël, la vision que nous avons de l'objet s'accorde à une inscription temporelle. Aussi, l'intitulé de l'œuvre évolue en fonction du mois de son exposition. Celui-ci est ainsi précisé, entre parenthèses, à la fin du titre. Avec *Fraught Times*, une œuvre peut être de saison.

Fraught Times a beau jouer d'un événement, l'œuvre n'est pas éphémère. Ce n'est pas un sapin traditionnel, décoré et installé dans des salons pour une durée limitée. L'œuvre y ressemble mais n'en est pas un. Le sapin en fonte de Philippe Parreno ne perd pas d'épines. Cette sculpture n'embaume pas l'espace de cette odeur si particulière de résine de pin et d'aérosol industriel qui recouvre celui-ci d'une épaisse couche de fausse neige blanche. *Fraught Times* est, pour sa part, une sculpture en fonte recouverte de plusieurs couches de peinture. Une sculpture qui apparaît dans sa tenue comme figée dans le temps.

En comparaison, revenons sur l'objet « sapin de Noël ». Plus communément, l'arbre de Noël est associé à deux types de conifère de la famille des pinacées : L'*abies alba* (alias sapin blanc) ou le *picea abies* (alias épicéa commun). De graine à sapin, l'arbre est, lorsqu'il a atteint une taille jugée suffisante, sectionné au niveau du pied pour être vendu. Le début de la fin. L'arbre suffoque et se déshydrate. Déraciné de sa terre, il n'est plus possible pour lui de se développer ou, plus encore, de se régénérer. Pour la mise en scène du rituel d'origine païenne, l'arbre est exposé dans un salon et décoré. Des artifices sont déposés sur ses branches. De la fausse neige est bombée sur ses épines. Des boules de Noël et des guirlandes (parfois lumineuses) habilleront ses branches pour son dernier hiver. Le sapin de Noël est devenu un agrégat qui symbolise à lui seul un laps de temps cyclique d'une vie occidentale et est devenu un décor récurrent de notre mode de vie.

Pour discuter du sujet du temps, Philippe Parreno ne fait ni référence à un épuisement, à une érosion, à une dépense ou encore à un temps qui passe. Pour ce faire, l'artiste s'approprie le cycle de notre calendrier. Aussi, *Fraught Times* rappelle que ces cycles qui gouvernent nos vies ne sont pas sans liaison avec le champ religieux. Notre matrice temporelle se ponctue de rituels, de fêtes, de commémorations que nous suivons année après année. *Fraught Times* s'inscrit dans cette mouvance temporelle et joue de ses ressorts. L'œuvre évoque une attente ; elle est œuvre onze mois sur douze car en décembre, c'est Noël. En décembre, l'œuvre ne sera plus anachronique et, en se synchronisant à notre calendrier, elle deviendra une toute autre évidence : un banal sapin parmi les sapins.

Le décalage que promeut ce travail n'est pas sans humour. Se retrouver face à un sapin de Noël dès octobre est en effet une expérience assez curieuse. Mais pour ainsi dire, le décalage avec *Fraught Times* est la clef de son succès. Par ce déplacement, Philippe Parreno replace un symbole temporel là où il n'est plus en vue. Plus encore, ce décalage explicite un des rouages des mécanismes de notre mode de vie. Celui-ci rend compte de la matrice temporelle que nous suivons et qui constitue les différents temps de notre vie et rend, de par son dévoilement, possible sa métamorphose.

Pour finir, *Fraught Times* insinue un certain déclin d'une œuvre d'art. Elle expose un poids d'un temps quotidien sur l'appréhension d'une œuvre d'art. En insistant sur ce facteur temporel, l'œuvre n'est plus à entendre comme un objet canonisé et intemporel. L'œuvre vit et se vit. Elle montre plusieurs visages au cours du temps. Pour l'artiste, il n'est pas question de mystifier une œuvre dans une temporalité absolue. *Fraught Times*, tels nos légumes ou nos fruits, s'installe au creux des saisons et soulève, de par son caractère étonnant, une déconnexion semi-avouée du régime artistique au temps du calendrier.

LE CALENDRIER : UN ORDRE À REDESSINER

Avec Pierre Huyghe, l'autorité du calendrier devient un ordre à redessiner. Son œuvre *One Year Celebration* (2003-2006) s'accorde à la métrique répétition du temps et propose des célébrations potentielles. Pour cette œuvre, en prolongement à la proposition de Robert Filliou d'un anniversaire de l'art (tous les 17 janvier), l'artiste présente une succession de 48 posters. Ceux-ci mettent en image, sous une même identité graphique, des propositions faites par des artistes pour la célébration de jours non encore inscrits dans le calendrier.

Un autre projet plus vaste fut d'inventer et de régir une nouvelle célébration annuelle à l'échelle d'un nouveau village : Stramside Knolls. Cette célébration artistique ou encore cette œuvre-fête fut nommée *Streamside Day*. Une célébration qui, dans sa réalisation, prend la forme d'expositions-rituels et de performances, les 11 octobre, depuis 2003.

« Ce jour anniversaire est désormais inscrit dans le calendrier local, attaché à un cycle. Sa répétition saisonnière en fera peut-être une coutume. Cette situation inventée sera même et différente car ce qui sera célébré sera le présent. En intensifiant la présence de ce qui est donné dans la situation, incluant son coefficient de fiction, sa réalité augmente²³. »

23. Emma, Lavigne (dir.), *Pierre Huyghe*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou (25 septembre 2013 – 6 janvier 2014), Paris, Centre Pompidou, 2013, p.116.

Par ces propositions, l'agencement temporel apparaît comme un ordre à remanier. L'ordre du calendrier devient un champ d'actions et d'activations similaire à un espace muséal. L'artiste cherche à « réaménager un territoire temporel »²⁴. La structure de notre calendrier devient plastique.

UN RENDEZ-VOUS ARTISTIQUE, UNE INVITATION NÉBULEUSE

Le facteur est passé. Une lettre vous est adressée. Toujours en relation avec notre calendrier, la date du 13 octobre 2008 a été pour Jonathan Monk, synonyme d'un rendez-vous. *Meeting #13* est une œuvre parue en 2000. Elle questionne l'opérationnalité d'un événement par sa simplicité. *Meeting #13* fait partie d'une série plus large de rendez-vous. Par ses *meetings*, l'artiste avertit (et invite?) son acquéreur à un événement à venir. L'objet se résume à une enveloppe contenant un papier sous sept plis révélant les informations nécessaires (le lieu et la date) à une rencontre. Ici, « A la Tour Eiffel, le 13 Octobre 2008 à midi ». L'acquéreur d'une de ses lettres semble acheter la possibilité de rencontrer l'artiste, mais quel sera l'objet de ce *meeting* ? Rien n'est précisé. Jonathan Monk sera-t-il vraiment présent ? Nous n'avons pas d'autre choix que de le croire²⁵.

Meeting #13 a été éditée en 10000 exemplaires. Le travail de Jonathan Monk se résume en une enveloppe abritant un papier plié indiquant le lieu et la date dudit rendez-vous. Sur le recto de l'enveloppe, on peut lire le nom de l'artiste et le nom de l'œuvre. Aucune information n'a été inscrite sur le verso de l'enveloppe. Il est cependant notable d'indiquer qu'un liseré adhésif peut (comme une enveloppe standard) refermer l'enveloppe, ce qui nous laisse envisager que l'acquéreur peut envoyer la lettre à un tiers.

24. Jérôme, Dupeyrat, « Une tentative de réaménagement du territoire temporel », *Horsd'oeuvre*, n°21. Mise en ligne le 2 janvier 2008. Disponible sur : <<http://interface.art.free.fr/spip.php?article91>> [consultation le 12 septembre 2019].

25. Chose étonnante, les indices donnés par l'auteur pour cette possible rencontre ne sont pas secrets. Les sites internet vendant ledit objet rendaient la date et le lieu du rendez-vous visibles à tous. À quoi bon acheter la lettre si le lieu et la date sont d'ores et déjà révélés ? En vendant l'enveloppe et son contenant, l'artiste se joue du fétichisme de l'objet d'art. Un objet d'art qui dans sa collection semble prendre le dessus sur l'expérience qu'il proposait. L'œuvre est par ailleurs toujours en vente pour le prix d'une livre sterling sur le site de l'éditeur anglo-saxon Book Works.



Jonathan Monk

Meeting #13, 2000

Enveloppe impression une couleur, 11,5 x 16 cm. et leporello, impression noir & blanc, 12,5 x 10 cm (format plié), 12,5 x 80 cm (format déplié)

10000 ex.

Posons le doute sur la réalisation de ce *Meeting #13*. Faut-il croire qu'un événement, qu'une rencontre ait eu lieu ? Je n'étais, pour être honnête, pas à la Tour Eiffel le 13 octobre 2008 à midi. Peut-être que Jonathan Monk était au dit rendez-vous. Enfin, il ne faut pas oublier que la Tour Eiffel est un lieu vaste et extrêmement visité. Trouver l'artiste dans cette foule n'aurait, si il était bien présent, pas été possible sans effort et/ou sans une bonne dose de chance. Toutes les informations inscrites sur ce bout de papier sont relativement floues. « A la Tour Eiffel », mais où ? À l'intérieur, sous, autour de la tour ? Parle-t-il du monument parisien ou d'un autre lieu ? L'horaire « midi » est tout aussi évasif. Jonathan Monk n'a pas choisi d'indiquer 12h. De nouveau, la notion temporelle « midi » nous rapporte à un environ.

Avant le 13 octobre 2008, l'œuvre *Meeting #13* consistait à inviter mais plus encore à annoncer la réalisation d'un événement à venir. L'œuvre conviait son connaisseur à l'attente d'un rendez-vous. Un compte à rebours avait été lancé par l'artiste et communiquait qu'une rencontre allait prochainement se réaliser. Au regard du travail *Meeting #13*, et malgré le flou qui entoure sa réalité, il semble que l'opération d'une communication annonçant un lieu et

une date est en soi suffisante pour qu'il y ait événement. Et cela même si rien ne se passe. Au regard de ce travail, faire événement n'est pas en soi une question de vécu mais de trace.



Jonathan Monk
Gallery Hours (Casey Kaplan), 2005
Néons blancs, plexiglas
60 x 150 cm
Casey Kaplan, New York

Gallery Hours (Casey Kaplan) a été produite cinq ans après la diffusion de *Meeting #13* et trois ans avant sa réalisation. Lors de l'année 2005, Jonathan Monk a associé une nouvelle de ses créations à une temporalité distincte : la durée de son exposition. Contrairement à sa précédente invitation, l'objet n'est plus de communiquer une date à venir mais de « mettre en lumière » une disponibilité (plus vaste) d'un travail artistique. *Gallery Hours* est une série de six enseignes lumineuses produite entre 2004 et 2006. Chaque néon placé sur toile ou plexiglas indique les horaires d'ouverture des galeries de l'artiste. Depuis leur installation, les néons ont été branchés sur le fuseau horaire des galeries auxquelles ils sont accrochés et s'allument aux heures d'ouverture de l'institution en question.

En réponse à de nombreuses productions conceptuelles produites à partir de néons, l'œuvre *Gallery Hours* est, elle aussi, une tautologie. Une tautologie qui annonce une des caractéristiques de son existence : son temps de visibilité face à un public. À contrario de *Five Words in Blue Neon* de Joseph Kosuth, *Gallery Hours* n'énonce pas à partir de mots sa propre constitution matérielle, mais sous quelles temporalités celle-ci est (et sera) visible et éclairée. Une temporalité liée aux ouvertures du lieu qui la rend disponible au public.

L'artiste n'oublie pas d'ajouter « and by appointment » (et sur rendez-vous). « Sur rendez-vous » est une remarque commune aux lieux de monstrations artistiques. Celle-ci précise que ledit lieu peut

être ouvert exceptionnellement pour une tierce personne. L'œuvre est certes associée à des créneaux horaires mais son temps d'opérationnalité peut aussi être étendu de manière occasionnelle. De nouveau, un flou entoure l'œuvre de Jonathan Monk. L'œuvre échappe ou s'extirpe de toute fixation. La tautologie proposée par l'artiste détermine les contours d'une somme de durées tout en laissant la place à un dépassement. La volonté de restreindre un événement artistique apparaît comme une quête sans fin mais émet qu'un temps pour l'art est soit donné, soit pris.

ASSOCIER TEMPS RÉEL ET TEMPS DE LA FICTION



Christian Marclay
The Clock, 2010
Vidéo, 24h
Photogramme

Avec *The Clock* (2010) de Christian Marclay, le cours d'une représentation cinématographique est synchronisé avec l'heure de son exposition. Le film *The Clock*, d'une durée de vingt-quatre heures, est un montage de fragments²⁶ de films. Dans chacun de ces fragments, une heure est explicitement indiquée et, minute après minute, une nouvelle scène passe à l'écran. Aussi, le film *The Clock* est, au cours de ses expositions, accordé au fuseau horaire local. Ici, le temps du cinéma se synchronise avec la durée chronométrée de nos vies. Le temps réel devient le chef d'orchestre de la production artistique (ou inversement). De cette synchronie, le spectateur de *The Clock* devient spectateur du temps qui passe, mis en scène. Le temps réel et le temps de la fiction ne font plus qu'un²⁷.

Christian Marclay utilise la discontinuité de fragments de films pour créer une continuité temporelle. Le temps réel et le temps de la

26. D'un point de vue historique, les fragments condensent près de soixante-dix ans de cinéma dans un montage de vingt-quatre heures.

27. Ici, pas de besoin de regarder sa montre pour connaître l'heure.

fiction sont enchevêtrés. L'artiste a fait coïncider le temps de l'œuvre au temps chronométré de sa réception. Une première interprétation de ce travail serait de manière contemporaine, de dénoncer le joug moderne du court terme. Certes, les scènes du film jouent d'une emprise du temps sur ses protagonistes – les acteurs sont atteints d'une frénésie et d'effets de suspense – mais le spectateur ne s'en retrouve pas aliéné. Le tour de force de l'artiste est, en somme, de rendre cette emprise inefficace par sa mise en fiction.

Du 17 mai 2014 au 2 juillet 2014 (de 11h à 21h), l'œuvre *The Clock* était projetée dans l'Espace 315 du Centre Pompidou. J'ai pu, à cette occasion, vivre en direct l'œuvre de Christian Marclay. La salle était plongée dans le noir. Des canapés très confortables étaient alignés les uns derrière les autres. Le cadre de l'exposition était similaire à l'espace clos d'une salle de cinéma. Malgré l'empressement constant des personnages, l'ambiance n'était pas anxiogène. Le temps passait et cela était plaisant. Mais pourquoi ? Pourquoi l'empressement du temps ne ricochait pas dans mon esprit ? Pourquoi n'étais-je pas moi aussi pris de cet empressement ? Car l'empressement, oui, se communique. Si mon environnement se met à accélérer, à changer de rythme, j'en serais inévitablement touché. Si le monde qui m'entoure se met à courir, mon réflexe sera moi aussi de courir. Donc pourquoi cette oppression temporelle, de par ce dispositif, ne se communique pas ? Car, en tant que spectateur, je ne me sentais pas en décalage avec quoi que ce soit. Je n'étais pas en retard. Avec *The Clock*, nous profitons du temps que nous vivons. Nous en avons conscience, il nous est montré. L'heure de nos montres n'est plus associée à une course. Celui-ci est face à nous. Il est devenu fiction. Dans ce partage, notre vie elle-même se teint d'un air de fiction. De plus, la fragmentation des scènes rend ridicule l'emprise du temps que nous regardons. Les personnages courent mais pourquoi ? Chaque nouvelle minute, un nouveau protagoniste apparaissait et posait, par cette nouvelle course, le pourquoi de sa réalisation. « Pourquoi courent-ils ? » Minute après minute la question ne se pose plus. La succession de courses sans fin devient absurde, comique. Avec *The Clock*, nous prenons au second degré l'autorité du rythme qui dicte le déroulement de nos journées.

ATTITUDES PROCESSUELLES

Une exposition est en soi un événement en vue. Ce phénomène de mise en regard a, de par ses conditions particulières de réalisation, poussé des pratiques artistiques à prendre corps au cours desdits événements. Certains artistes ont eu pour parti pris d'entreprendre la durée d'une exposition comme un temps des possibles. Dans sa juxtaposition à une durée prédéfinie, l'œuvre est entendue comme un processus qui s'épanouit sur une durée

limitée. Le temps de l'exposition peut aussi devenir propice aux changements, à un devenir, un inopiné. L'exposition n'est plus uniquement un moment de représentation, elle est aussi un moment de production. L'exposition devient un moment privilégié d'expériences où son spectateur se retrouve face à la manifestation d'un écart ou d'une tension à l'exemple des productions de Katinka Bock et d'Edith Dekyndt.

« [...] Katinka Bock pose implicitement la question suivante : qu'en est-il du présent ? N'est-il pas l'expérience physique d'éléments désordonnés du passé, proche ou lointain, agrégés sans hiérarchies, livrés sans apprêt à notre perplexité²⁸ ? »

L'œuvre *Kalender (Mauer)* de Katinka Bock est de l'ordre de ce processuel. *Kalender (Mauer)* est une installation composée d'une quarantaine de pavés irréguliers en céramique émaillée disposés (au commencement de sa mise en exposition) en ligne à l'angle de deux murs. La fragilité inhérente à la céramique produit une tension. L'objet, par sa flagrante vulnérabilité, oblige le spectateur à faire preuve de délicatesse. La gravité de l'espace, dans l'exposition de ces matériaux fragiles, semble plus forte. Les productions de l'artiste, dans sa mise en espace, font de son exposition un événement. Les choses se font, se défont, se forment ici et maintenant. Les pavés de *Kalender (Mauer)* changent de place quotidiennement au cours de leurs expositions. Un ordre est établi et est donné à vivre.

« Chaque jour, l'un des éléments est déplacé et empilé sur les cubes situés à l'extrémité opposée, formant progressivement l'embryon d'un muret. Cette installation évolutive, mouvant discrètement dans l'espace jour après jour, scande ainsi la mesure du temps de l'exposition²⁹. »

L'œuvre évolue et prend forme dans la durée. Par ce processus, le spectateur est invité à imaginer ou à assister à un devenir. L'objet n'est pas d'être face à quelque chose, mais de prendre part à un mouvement. Ainsi, Katinka Bock met en scène des transformations et insiste sur des déformations à l'œuvre. L'œuvre se joue d'une expansion dans la durée de son exposition et devient un mouvement à suivre, à contrario d'un agrégat figé. Une entreprise de la durée qui s'accorde aux propos de l'artiste Michael Heizer. « On ne place pas une œuvre dans un lieu. Elle est ce lieu³⁰. » Exposer consiste ainsi à habiter un espace, mais plus encore, à faire événement.

28. François, Quintin, « Les Formes de l'imprévu », dans Guillaume, Houzé et François, Quintin (dir.), *Katinka Bock. Tumulte à Higienópolis*, catalogue d'exposition, Paris, Lafayette Anticipations (9 octobre 2019 – 5 janvier 2020), Paris, Lafayette Anticipations, 2019, p.9.

29. Marie-Noëlle, Farcy et Christophe, Gallois *et al.*, (dir.), *Eppur si muove : art et technique, un espace partagé*, catalogue d'exposition, Luxembourg, Mudam (9 juillet 2015 – 17 janvier 2016), Luxembourg, Mudam, 2015, p.46.

30. Gilles, Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p.277.



Edith Dekyndt

One Thousand and One Night, 2015

Vue de l'Arsenale lors de la biennale de Venise 2017

Lors de l'exposition d'Edith Dekyndt à l'Arsenale de Venise en 2017, un tas de poussière a été amassé par l'artiste elle-même. Un projecteur a été installé et illuminait le sol de l'espace d'une forme rectangulaire. L'espace de l'exposition était plongé dans l'obscurité. La lumière projetée était la seule source lumineuse en place. Dans un jeu de correspondance, l'épais tas de poussière épousait parfaitement les contours du rectangle lumineux. Régulièrement, la lampe tournait légèrement sur son axe, telle l'aiguille d'une horloge. De ce mouvement, un léger décalage se formait entre la pellicule de poussière et la projection lumineuse. Suite à ce décalage, un performeur muni d'un badge et d'un balai s'appliquait à déplacer la poussière pour que les deux rectangles s'accordent de nouveau. Une poussière uniforme, blanche et lisse. Une poussière de parpaing, et non de sciure de bois. Le rectangle de poussière se rapproche dans sa texture monocorde à la figure d'un jardin zen.

Au cours de cette exposition, le visiteur se retrouvait face à la mise en lumière d'un tas de poussière. Le processus artistique rend visible un décalage qui se reproduisait continuellement au cours de la durée de l'exposition. Le temps d'exposition devient un temps d'activation. « Pour l'artiste, les substances et leur milieu ambiant sont instables, et elle s'efforce de suivre leur évolution vers autre chose³¹. » L'œuvre apparaît comme un agrégat instable. Comme avec Katinka Bock, une attitude processuelle joue d'un temps d'une

31. Gretchen, Wagner, « Édith Dekyndt : Rien ne sort du néant », dans Édith, Dekyndt (dir.), *Ombre Indigène – Édith Dekyndt*, catalogue d'exposition, Dijon, Consortium (30 octobre 2015 – 24 janvier 2016) et Bruxelles, Wiels (5 février 2016 – 24 avril 2016), Dijon, Les presses du réel, 2016, p.165.

exposition pour mettre en lumière la formation d'un écart à un spectateur.

CONCLUSION

De par leurs mises ponctuelles en exposition, les œuvres d'art sont associées à un compte à rebours. En s'intéressant à la question d'une œuvre à durée limitée, le sujet d'une prise en charge de sa réception par un corpus d'artistes fut déployé.

La mise en perspective d'expériences de la durée s'est jointe aux problématiques d'une autre discipline : l'histoire. La mise en relief d'un événement (de sa perception à son témoignage) à partir des propos de Krzysztof Pomian a permis d'exposer une attente inhérente à la réception de celui-ci. Produire un événement a ainsi consisté à tenir compte d'attentes et, pour le cas de la production d'une exposition, l'objet a été d'associer un horizon d'attente propre à son cours. Les accointances entre une pratique de l'exposition et la pratique d'un genre, via la notion de Hans Robert Jauss, a permis d'entreprendre le moment d'exposition comme un genre qui, dans sa lecture, soulève des attentes et qui pour son producteur étaient à déjouer. À partir de trois de mes productions, la question d'une œuvre-événement a été enclenchée. Une entreprise plastique de la durée (ou la mise en place d'expériences de la durée) qui mena à la question de l'opérationnalité d'un travail plastique développée dans le texte *Facteur Temps* de Philippe Parreno. Le texte, l'œuvre de Philippe Parreno et son exposition lors de l'événement « Lost Paradise » (1994) au Kunstraum à Vienne furent croisés. Par ce texte, les contraintes temporelles d'un lieu d'exposition ont été redessinées pour ainsi relever, à partir d'un corpus d'œuvres, des explorations artistiques jouant d'une réception particulière. En poursuivant l'enquête de Philippe Parreno, un nouvel état de pratiques contemporaines explorant les possibilités d'une réception limitée dans la durée, par une mise en exposition, ont été traitées. L'hypothèse d'un genre exposition, par sa délimitation, a permis d'explorer d'autres possibles, de sortir de ses carcans.

Associer un temps à un travail plastique est symptomatique d'aspirations des artistes d'inclure un spectateur dans un processus de création, de confondre le temps réel et le temps de la fiction, mais aussi de déjouer les matrices temporelles qui dictent notre manière de vivre en valorisant le moment présent d'une expérience. Avec *Streamside Day*, la réception d'une œuvre est similaire à une célébration à partager, à vivre et à revivre chaque année. Pour *Fraught Times*, l'œuvre peut – en fonction du contexte temporel – être autre chose qu'une œuvre. Les propositions de Jonathan Monk consistant à délimiter la réception d'un moment d'art vont aussi dans ce sens. Une œuvre est un espace-temps limité ou, autrement dit, un rendez-vous. Sous ces productions, les artistes exposent qu'un décalage peut révéler l'emprise de notre calendrier sur nos rythmes de vie. Face à cet écart, le calendrier devient un objet plastique, un ordre qui peut être remanié ou plus encore, une matrice à redessiner. Pierre Huyghe insistait, également, avec *One*

Year Celebration sur d'autres manières de ponctuer notre temps. Une emprise du temps qui a été prise à rebours par Christian Marclay. Curieusement, *The Clock* donne la sensation d'être au présent. L'expérience d'une synchronisation de *The Clock* intègre dans sa mise en exposition le conditionnement temporel de la mesure que nous vivons chaque jour. Mais, face à l'union du temps de la fiction au temps réel, le spectateur s'en retrouve libéré. *The Clock* est une expérience d'un présent qui ne nous échappe plus. Pour finir, mettre en avant un processus avec les artistes Katinka Block et Edith Dekyndt, relève de la mise en vue d'un écart, de décalages.

En jouant sur la durée, les artistes refusent une forme figée. Ils manifestent pour un temps présent. L'exposition devient un moyen de véhiculer une expérience et non de fixer en objet et révèle une quête commune d'une mise en lumière d'un fragile présent.

CHAPITRE 2

FOOTBALL ET IMMERSION

Il y a dans le monde du football une fragilité temporelle. Dans ce contexte particulier, le présent est roi. Les acteurs et les exégètes de ce spectacle ultra-médiatique sont unanimes : personne ne peut prédire ce qu'il adviendra. Au cours d'un match de football, il y a de la malice, un inattendu attendu par ses regardeurs³². Ils ont beau connaître les stratégies des deux équipes, les résultats des précédentes confrontations ; ils ne peuvent que spéculer et non prédire. Connaître le résultat d'un match le débarrasse du plus grand de son attrait : son suspense, une tension à l'œuvre. Lors d'un match, les spectateurs préfèrent se focaliser sur un ici et maintenant. Apprécier le déroulement, essayer d'anticiper les actions à venir, toujours en donnant raison au présent. La recherche d'une intensité est au centre de tout. On veut un beau match avec de l'action, des *scenarii* dantesques. Le football, dans son adéquation au présent, devient une philosophie du temps focalisée sur l'instant. Une philosophie de l'événement et de l'accident. Un de ses préceptes, sans cesse repris par les exégètes et les footballeurs, est « On ne peut pas savoir ce qu'il va se passer dans le football ». Ou encore, « Tout va très vite dans ce sport ».

Au prisme du sujet du compte à rebours, l'expérience d'un match de football deviendra un cas exemplaire à traiter. Cet événement partagé et programmé dans sa durée sera analysé comme une expérience de la durée. Un moment intense et indécis dans son résultat qui œuvrera à interroger son adhésion au présent. Dans ce chapitre, la stratégie adoptée consistera à disséquer l'organisation et les attentes d'un match de football pour évaluer la perception d'un décompte. L'événement d'un match de football sera défendu comme une recherche de jouissance dans un temps au préalable programmé. L'œuvre éponyme *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* de Douglas Gordon et Philippe Parreno sera traitée de sa production à sa réception en salle de cinéma et au cours de l'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World » au Palais de Tokyo. L'objet sera d'élucider des emprises temporelles et d'en révéler les stratégies d'immersion.

32. Diego Maradona définissait le football comme « l'art de la feinte ».

LE MATCH DE FOOTBALL

L'événement d'un match de foot est une expérience d'un compte à rebours où l'exceptionnel est attendu. Telles sont les maximes répétées lors de commentaires ou de spéculations footballistiques : « Rien n'est impossible dans le football » ou plus encore « La beauté du football est que rien n'est écrit ». Les rencontres de football sont des événements réguliers au dénouement incertain. Ils forment une narration qui s'écrit en direct et devant les yeux de ses spectateurs. Une partie est un événement gonflé de promesses. Plus encore, un match de football est une expérience de la durée.

TEMPS PROGRAMMÉ

Un match de football est un événement à la durée limitée. Plus précisément, un match officiel de football est composé de deux mi-temps de 45 minutes. Un temps de pause ne dépassant pas 20 minutes sépare les deux périodes de jeu. Ce temps n'est pas compté et laisse aux publicitaires une chance de capter l'attention de l'audimat. Un temps dit « additionnel » de quelques minutes peut aussi être ajouté à la suite des 45 minutes de jeu. La décision de la durée du temps additionnel est sous l'autorité du corps arbitral de la rencontre. L'ajout de ces minutes permet de compenser des temps d'arrêts qui se sont déroulés au cours du jeu. Il est en effet très courant que des fautes, des blessures, des discussions avec le corps arbitral, des situations inédites coupent de manière inopinée le jeu. Le décompte des 45 minutes n'étant jamais arrêté au cours de la rencontre, le temps additionnel permet de jouer exactement 90 minutes.

Lors de compétitions spécifiques (en particulier lors de matchs éliminatoires), le temps d'une partie peut être prolongé. Si un score d'égalité persiste entre les deux équipes à la fin du temps réglementaire, plusieurs possibilités ont été mises en pratique. Autrefois, le gagnant d'un match pouvait être décidé, dans un scénario quasi-cruel, à pile ou face. Aujourd'hui, les règles en vigueur stipulent la poursuite du jeu avec deux nouvelles mi-temps de 15 minutes : les prolongations³³. Les règles actuelles énoncent que le gagnant de la partie est déterminé à la fin du temps additionnel de la seconde prolongation. Si au bout de ces prolongations l'égalité persiste, l'épreuve des tirs au but conclura le match.

33. Une ancienne règle intitulée « le but en or » exigeait que la première des deux équipes qui marquerait un but lors des prolongations remportait le match. Ce principe de mort subite a été cependant abandonné en 2004 par la FIFA.

DESSEIN ET VITESSE ?

Un match de football est un divertissement. Mais que nous apprend sa forme d'origine sur son dessein ? Une archéologie du football nous dévoile que l'histoire de ce sport est attachée à de nombreuses luttes et répressions sociales. Dès son origine, le jeu du football avait mauvaise réputation auprès du pouvoir en place.

« Au cours de l'Histoire et aux quatre coins du monde, le football a été en effet le creuset de nombre de résistances à l'ordre établi, qu'il soit patronal, colonial, dictatorial, patriarcal ou tout cela à la fois. Il a également permis de faire émerger de nouvelles façons de lutter, de se divertir, de communiquer – bref, d'exister³⁴. »

L'ancêtre du football nommé en français soule (ou choule) est évidemment flou. Les origines d'une pratique consistant à shooter dans une balle semblent échapper à une datation historique. Néanmoins, Mickaël Correa justifie la popularisation de ce jeu via un décret interdisant cette pratique en avril 1314 par le lord-maire de Londres, Nicholas de Farndone, dans les espaces publics londoniens. Le football du XIV^e siècle était beaucoup plus « sauvage » qu'aujourd'hui. Il n'y avait pas vraiment de règles déterminées. Il suffisait d'avoir un ballon et des participants.

« [L]es règles de ce proto-football sont pour le moins minimalistes et varient en fonction de chaque territoire. On retrouve cependant un corpus de pratiques de jeu semblables d'une région à l'autre. Deux troupes rivales, et parfois plusieurs, doivent par n'importe quel moyen amener le ballon dans le camp opposé. La balle de jeu, de la taille d'une tête, peut être un ballon de cuir rempli de foin, de mousse ou de son, une boule de bois ou d'osier. L'endroit où déposer le ballon pour remporter la partie est marqué par un simple mur, la limite d'un champ, la porte d'une église, une trace arbitraire sur le sol ou encore une mare dans laquelle il faut plonger la balle. La taille du terrain varie elle aussi : celui-ci peut se limiter à une prairie comme s'étendre à l'ensemble du territoire des paroisses qui se confrontent. Quant au nombre de participants dans chaque camp, il est illimité : les joueurs peuvent se compter par centaines. Une partie de *folk football* ou de soule peut enfin durer quelques heures voire plusieurs jours³⁵. »

L'objectif de ce sport consistait à « loger » la soule (le ballon) dans un espace prédéterminé, pour ainsi remporter un point ou la partie. Il est assez facile (et plaisant) d'imaginer le chaos de ces rencontres, sans arbitre, réunissant un grand nombre de joueurs. Les parties pouvaient être très violentes. Au cours de celles-ci, les protagonistes étaient régulièrement blessés et les « terrains » étaient eux aussi endommagés.

34. Mickaël, Correa, *Une Histoire populaire du football*, Paris, La Découverte, 2018, p.9.

35. *Ibidem*, p.15.

En Grande Bretagne, le football – déjà dénigré comme un amusement violent par les pouvoirs féodaux et ecclésiastiques – se voit émoussé par l'arrivée de la bourgeoisie agraire : la *landed gentry*. Cette nouvelle autorité prend peu à peu place et privatise les terres de la région. Faute de terrains disponibles, la communauté paysanne ne peut plus « jouer ». Face à ce changement, de nouvelles règles apparaissent et posent un cadre plus strict aux parties. Le football devient de plus en plus respectable et les « beuveries » qui lui étaient associées sont elles aussi déplacées. Le jeu du football, qui au cours des années 1850 se jouait sous plusieurs variantes, subit une première révolution. Il est acté en 1848, à l'université de Cambridge, qu'il sera interdit aux footballeurs de jouer avec les mains. Les non-adhérents à cette réglementation développeront un autre jeu : le rugby. Cette distinction lancera par la suite la naissance du football.

« Le football moderne prend véritablement naissance le 26 octobre 1863 à la Freemasons' Tavern de Londres. Les délégués de onze clubs de la capitale et de la banlieue entreprennent de structurer administrativement le football et d'en fixer des règles définitives en s'appuyant sur celles de Cambridge. La Football Association est officiellement constituée le jour même mais d'après débats font rage au cours des séances suivantes à propos de l'usage des mains ou de la survivance de pratiques jugées par certains trop violentes. Deux mois plus tard, quatorze articles définissent autant les dimensions maximales du terrain que les règles pour le coup d'envoi, le marquage d'un but ou encore la touche. Si l'interdiction du *hacking* (coup de pied dans le tibia) et du *tripping* (croc-en-jambe) réduit la brutalité physique sur les terrains, le jeu reste essentiellement un football rude et individualiste pratiqué par des *gentlemen* adeptes de l'adage "si tu manques la balle, ne manque pas l'homme"³⁶. »

Les dernières grandes révolutions du football furent la mise en place de la règle du hors-jeu en 1866 afin d'encourager le jeu de passes entre les coéquipiers, ainsi que la présence de l'arbitre, auparavant inexistante, en 1881, chargé de faire respecter les règles sur le terrain.

Cette somme de réglementations a permis d'élaborer un jeu rapide aux parties rythmées et imprévisibles comblant de fait une fascination pour le mouvement et la vitesse. Son spectateur vit chaque match comme une expérience intense et immédiate. Le pouvoir de captation d'un match réside dans le mouvement qu'il promeut et par l'attente de son résultat. La force d'un match de football est qu'il tient en haleine par son indécision et ses coups d'accélérateur.

« Le football invente instantanément une sorte de combinatoire sans cesse en mouvement, dans laquelle se conjuguent de manières aléatoire et simultanée deux éléments qui se superposent : le *jeu visible* et facilement *lisible* que n'importe

36. *Ibidem*, p.30.

quel regard néophyte est à même de décrypter, et *l'espace virtuel* qui n'existe que lorsqu'un ou plusieurs joueurs, en situation de créer le danger, l'invente(nt), en une fraction de seconde, guidé(s) par la vitesse et l'intelligence tactique³⁷. »

Dernièrement, la question de la vitesse du jeu a été posée par le débat sans fin d'accepter (ou pas) l'arbitrage vidéo. L'argumentaire le plus diffusé par les médias contre cette nouvelle assistance est que celle-ci ralentirait continuellement le jeu. L'arbitre, afin de ne pas commettre d'erreur d'arbitrage, appellerait sans cesse la confirmation de ses décisions par le visionnage vidéo de l'action sifflée. L'arbitrage vidéo permettrait certes moins d'injustices (de buts valides ou non, d'actions valides ou non...) mais couperait le match à chaque fait de jeu³⁸. Pour les spécialistes, le football doit aller vite pour le plaisir de ses spectateurs.

PRÉSENT ET DÉCALAGE

La solution la plus simple (mais aussi la plus onéreuse) pour assister à un match de football professionnel est d'acheter un billet et d'aller au stade. Certains de ces événements sont aussi diffusés sur les écrans de nos télévisions, accessibles sur les plates-formes de streaming via une connexion internet ou encore commentés en direct sur les chaînes radiophoniques. Pour ces trois moyens d'assister à un match de football, tous n'ont qu'un but : être au plus près de l'action. Comme le défend Jean-Philippe Toussaint, l'événement d'une partie de football repose sur l'envie vivifiante de son spectateur d'être au présent.

« L'intérêt que l'on porte à un match de football tient essentiellement à un rapport très particulier au temps, un rapport d'adéquation exacte, de simultanéité parfaite entre le match qui se déroule et le passage du temps. Le football ne supporte pas le plus petit écart, le plus petit décalage, et c'est précisément parce que le football se fond si parfaitement dans le cours du temps, qu'il épouse à ce point son passage, qu'il habite aussi étroitement, que, pendant qu'on le regarde, il nous apporte une sorte de bien-être métaphysique qui nous détourne de nos misères et nous soustrait à la pensée de la mort³⁹. »

L'événement d'un match de football entretient une envie d'être au présent, couplée d'un plaisir à spéculer sur le devenir de la partie. Autrement dit, l'intérêt d'une partie de football repose par essence sur le caractère indécis de sa réalisation. Si un match est truqué ou si son résultat est au préalable révélé, il n'y a tout simplement aucun intérêt à le visionner. Ce sport où « tout est possible » doit rester ouvert.

« Quand on regarde un match de football, l'avenir, à brève échéance, est irrésolu, il est fondamentalement ouvert. Le futur

37. Serge, Toubiana, « Jouer avec les pieds ! », *Artpress2*, n°37, été 2015, p.54.

38. L'arbitrage vidéo fut appliqué dès la saison 2018/2019 en ligue 1.

39. Jean-Philippe, Toussaint, *Football*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p.35.

se dévoile au compte-gouttes en temps réel. Au moment précis où on regarde un match de football, le résultat est inconnu et le dénouement incertain, il nous est donc impossible de relâcher notre attention un instant pour nous absenter de notre siège (ou à nos risques et périls, car c'est justement à ce moment précis – à tout moment – qu'un but peut être marqué). C'est pour cela qu'un match perd immédiatement tout intérêt dès lors qu'on connaît le résultat final. Dès que le fil invisible qui relie le football au passage du temps est rompu, dès qu'il est dépouillé de sa dimension d'irréversibilité, sa grâce et son éclat s'éclipsent aussitôt : il ne reste plus de matérialité des joueurs, l'émergence du prosaïque et la violence du réel, la transpiration, les cris, les coups, l'irréalité absurde du spectacle d'une vingtaine de types qui courent à la suite d'un ballon sur une pelouse⁴⁰. »

Plus encore, il n'y a rien de plus frustrant que de regarder un match et de comprendre que nous sommes en retard sur le fil du jeu. Un des plus grands désagréments est bien de regarder un match à la télévision, recevoir un message SMS d'un ami supporter pour fêter un but et d'assister à cette réalité quelques secondes plus tard sur notre téléviseur à cause d'un léger différé. Même si ce décalage n'est que de quelques secondes, l'intérêt pour le match décroît. Nous ne sommes plus en synchronie totale avec l'événement et ses poursuivants.

« En somme, le football est une denrée périssable, sa date de péremption est immédiate. Il faut le consommer tout de suite, comme les huîtres, les bulots, les langoustines, les crevettes (je vous passe la composition exhaustive du plateau). Il faut le savourer frais, dans l'intensité de l'instant, dans la chaleur du direct. Le football vieillit mal, c'est un diamant qui ne brille que dans le vif aujourd'hui. On ne regarde jamais les retransmissions des vieux matchs de football à la télévision. Même les finales de légendes sont éventées, leur parfum s'est évaporé dans la poussière du temps, elles demeurent loin derrière nous et deviennent une composante familière de notre passé, ce n'est plus que dans notre souvenir qu'elles frémissent encore éventuellement d'une grâce éphémère. Ensuite, avec le temps, le football change de dimension. De produit périssable qu'il était, il devient intemporel et accède au statut de mythe, ou de légende. À la durée, dans notre esprit, fait place alors l'extrait, la citation, l'éclat ou le fragment⁴¹. »

Il y a quelques années, j'assistais à un match de l'équipe du Stade Rennais au Roazhon Park. Au cours de cette partie, une expérience temporelle me marqua. Un des attaquants rennais dribbla ses adversaires puis tenta de tromper le gardien par une frappe puissante. Son tir rata le cadre mais l'enchaînement du joueur fut applaudi par les spectateurs. Après l'action, le joueur commença à se replacer au centre du terrain. C'est à ce moment là qu'une chose m'étonna. Le joueur regardait, en même temps qu'il retraçait chemin, le tir qu'il venait de réaliser sur un des écrans géants

40. *Ibidem*, p.36-37.

41. *Ibidem*, p.37-38.

installés dans le stade. La partie continuait mais celui-ci profitait de ce petit temps mort pour regarder l'action – dont il était le héros – qui s'était déroulée quelques secondes plus tôt. Ici, ces quelques secondes étaient chose passée. L'acteur même de l'action – alors que le match n'était pas terminé, alors qu'il était toujours acteur du match – habitait un autre temps.

UN BUT INCERTAIN

Un match de football est souvent décrit par ses commentateurs comme une expérience intense. L'expérience est intense car singulière et car la narration du match est résumée (si le match était de bonne facture) comme forte en rebondissements. L'expérience d'un fervent supporter peut être décrite par une succession de superlatifs, jusqu'à être considérée comme étant une expérience exceptionnelle⁴².

« Toute partie de foot préserve sa part de surprise, d'inattendu, ici le drame peut virer à la tragédie ou, au contraire, bénéficier des ressorts du mélodrame – ce qui exaspère au théâtre mais pas au stade – à l'aide des revirements de dernière minute. Un but marqué dans les prolongations, un poteau sauveur, une erreur à ne jamais oublier. Le mélodrame se définit par l'irrespect du cours logique des événements et par l'irruption de l'imprévu improbable. Les grands matchs doivent la mémoire qu'on en garde aux ressources mélodramatiques dont le foot est pourvu. Sceptique, je quitte le stade ou j'éteins la télévision quand je suis convaincu que les jeux sont faits. Optimiste, un ami proche, n'abandonne jamais la partie avant la dernière seconde. Il croit, lui aux miracles ! Il est metteur en scène, amoureux de mélodrames⁴³ ! »

Un supporter peut ainsi se réjouir du déroulement de la partie et, quelques secondes plus tard, peut se retrouver à crier à l'injustice avec souvent beaucoup de mauvaise foi. Le caractère incertain de la situation invite à partager ses estimations et ses intuitions sur le dénouement de la partie avant et au cours du match avec un autre témoin ou sympathisant. Une partie est une intrigue qui se joue en temps réel. C'est une histoire qui s'écrit en direct qu'elle soit épique ou non. Une tension entre frénésie et attente est continuellement à l'œuvre.

« Le football est excitant à regarder lorsqu'il parvient à inventer une dramatisation (accélération, passe en profondeur ou décisive, action de but), encadrée par des règles strictes que les joueurs respectent, tout en s'efforçant de les transcender⁴⁴. »

L'adéquation d'un match de football au présent repose sur une attente prolongée (souvent frustrante) satisfaite à l'issue d'actions,

42. « Expérience » qui, pour autant, sera oubliée d'ici peu.

43. Georges, Banu, « Pièce en deux actes avec entracte », *Artpress2*, n°37, été 2015, p.94.

44. Serge, Toubiana, « Jouer avec les pieds ! », *op. cit.*, p.53-54.

de gestes ou de décisions foudroyantes. Son spectateur est dans une attente, sur le qui-vive, à la recherche d'une étincelle. La situation extrêmement contraignante d'un match de football de par ses règles oblige les joueurs à réaliser des exploits. À l'évidence, très peu de buts sont marqués au cours des rencontres entre professionnels.

« Le football est un jeu dont la législation, l'aménagement trop étroit des cages à l'inventaire des moyens licites de marquer un but, prévoit qu'il sera improductif et pathétique⁴⁵. »

Un match de football n'est jamais intense durant 90 minutes. Lors d'un match, une tension est palpable lorsqu'une action est espérée. Ce qui caractérise un match, c'est l'attente qu'il promet. On veut voir des buts, des actions... Mais cette tension est rendue possible par la tendance naturelle de celui-ci à tendre vers le résultat de 0 à 0. Pour qu'il y ait tension, il faut qu'il y ait des temps « morts », des temps d'attente. La tension est l'appréhension d'un possible et s'élabore par la valorisation d'un jaillissement dans une surabondance de temps sans action.

Pour un bon match de football, l'important n'est pas seulement de gagner mais de « vibrer ». De plus, un match de football devient après le coup de sifflet final une histoire à réécrire. Les émissions télévisuelles et radiophoniques ont par ailleurs bien évalué le potentiel discursif de ce sport. Les animateurs sont devenus des commentateurs professionnels – qui malgré leurs bons ou leurs mauvais présages – développent et défendent leur appréciation de l'actualité footballistique.

Au cours d'un match, les acteurs et les spectateurs de celui-ci fixent leurs regards sur un décompte commun. Un match de football est un jeu ouvert à l'improvisation, à l'imprévu. Une bulle temporelle et temporaire entoure cet événement. C'est un moment éphémère qui s'inscrit au présent. C'est un moment consommable, programmé et ouvert à nos plus grands souhaits. C'est un moment, qui dans sa répétition hebdomadaire, est sans cesse mis en avant dans l'actualité journalistique. Ici, de manière assez spectaculaire, seul le présent compte. Lors d'un match, le moindre décalage avec le direct peut très vite rendre désuet notre réception. L'instantané est roi. Ce qui est passé servira, au mieux, à produire des légendes. Le temps y est tellement compressé – la vitesse est désirée et suivie – que les temps de présentation et de représentation sont synchronisés.

45. Xabi, Molia, « Le Football comme littérature », *Artpress2*, n°37, été 2015, p.46.

ZIDANE, UN PORTRAIT DU XXI^e SIÈCLE

L'œuvre *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* (2006) de Philippe Parreno et Douglas Gordon permet de discuter des potentialités immersives d'un match de football. Par cette œuvre et le décalage qu'elle promeut, le défi de capter un événement puis les choix relatifs à la figuration de ce portrait seront déployés. Comment les artistes ont-ils construit ce portrait ? Que donner à voir ? Quelles ont été les stratégies pour rendre l'œuvre immersive ?

Pour répondre à ces questions, l'œuvre *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* sera disséquée en cinq étapes. Dans un premier temps, le *making-of* de l'œuvre *Histoire d'un portrait* (2006) sera analysé. Le contexte et l'événement du match seront développés pour ainsi retranscrire les intentions des deux artistes sur le sujet. Dans un deuxième temps, la réception médiatique de l'œuvre sera décryptée. Par la suite, le résultat du montage sera critiqué. Puis, une lecture croisée du montage de Philippe Parreno et de Douglas Gordon et du documentaire au procédé similaire de Hellmuth Costard insistera sur l'onirisme du portrait de Zinédine Zidane. Pour conclure, la mise en espace de *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* lors de l'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World » du 22 octobre 2013 au 11 janvier 2014 au Palais de Tokyo sera détaillée.

Concernant le pourquoi de cette entreprise, une première réponse est donnée au commencement du *making-of*. Pour Philippe Parreno :

« C'est un rêve de gamin que l'on avait tout les deux [avec Douglas Gordon]. C'est-à-dire que tout les deux, quand on était petit, on avait cette tendance à se rapprocher de l'écran de télé pour suivre le héros, **notre personnage favori** enfin... **notre joueur favori** jusqu'au moment où la télévision allait suivre le ballon. Et donc on le perdait quoi... Et donc ça toujours été un rêve de se dire : Mais qu'est ce qu'il se passe quand la télévision n'est pas sur lui⁴⁶ ? »

Relevons brièvement, la rectification spontanée de l'artiste sur ses propos. Philippe Parreno décrit le joueur de football comme son « personnage favori ». Puis, il se corrige : comme son « joueur favori ». L'erreur n'en est (après tout) pas une. L'intérêt d'un match de football tient à son potentiel narratif. Un match de football, pour Douglas Gordon et Philippe Parreno, est une histoire produite par une sélection de personnages qui s'écrit en direct, une expérience en « temps réel ».

Le défi, pour eux, sera bien là. Il faudra se focaliser sur un personnage et cela sans le diriger. Le suivre dans un espace-temps

46. Douglas, Gordon et Philippe, Parreno, *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, Universal Pictures France, 2006, 1 DVD.

prédéterminé, capter ses mouvements au moyen de caméras et réaliser un portrait (et non un documentaire). Un portrait que les artistes réaliseront à partir de rushes d'un seul match. Par la suite, les séquences filmées seront montées dans le respect de l'ordre du temps du déroulement du match.

PRÉSENTATION



Histoire d'un portrait
Photogramme

Retournons en 2005, lors de la genèse du projet. Le match filmé par les deux artistes avec pour protagoniste Zinédine Zidane se déroulait au stade Santiago-Bernabeu, à Madrid, en Espagne, le samedi 23 avril 2005. Il opposait l'équipe du Real Madrid C.F. à l'équipe de Villarreal C.F. lors de la 33e journée du championnat de la ligue espagnole. Zidane portait le numéro 5 de l'équipe du Real Madrid C.F. Au cours de cet événement, « tout » pouvait arriver à Zinédine Zidane. Il pouvait se blesser (lors de l'entraînement avant le match ou pendant le match) ou encore être exclu au cours de la partie. Comme le répétera Douglas Gordon, « c'était un événement dont nous faisons partie et non que nous avons organisé ». Comme « tout » pouvait arriver à Zinédine Zidane, les artistes ne pouvaient pas donner d'ordre au modèle. L'intérêt est d'ailleurs de ce fait. Une narration allait débuter et dépasserait les deux réalisateurs.

Dans un entretien pour le magazine *Les Inrocks*, Philippe Parreno était revenu sur la genèse de ce projet qui avait pris de nombreuses années pour se concrétiser.

« [Ç]a remonte à 1996, à l'occasion d'une exposition de groupe organisée à Jérusalem et qui avait lieu sous le stade d'un des clubs de foot de la ville. On préparait l'expo et, pour passer le temps, Douglas et moi avons pris un ballon et joué au foot. On s'est imaginé faire un film sur un personnage qui traverserait une histoire, et on a pensé appliquer l'idée à un match de foot : et si on suivait un joueur pendant 90 minutes, plutôt que le match ? On a pensé immédiatement à Zidane, qui jouait alors à la Juventus de Turin. On a essayé de le contacter mais ça n'a rien donné. Puis il y a eu la Coupe du monde, le Real Madrid, et on s'est dit que ce serait définitivement impossible. Mais à l'occasion d'une expo à Madrid, on a rencontré Isabella Mora, qui s'occupe de la Foire de Bâle ; elle a voulu nous aider. On a envoyé à Zidane des catalogues, des vidéos, mais sans retour. Puis elle nous a fait rencontrer un journaliste de L'Equipe, Frédéric Hermel, qui voit Zidane tous les jours à l'entraînement⁴⁷. »

Mais, pourquoi Zinédine Zidane et non un autre ? Car il représente beaucoup de choses pour beaucoup de personnes. Douglas Gordon avoua que si Zinédine Zidane avait refusé, il n'y aurait pas eu de film. Zidane reste Zidane. Cependant, l'intention des artistes n'était pas de produire une représentation héroïque du joueur. L'objet consistait à filmer un match (parmi tant d'autres) de celui-ci. Comme le déclara aussi Zidane dans un entretien sur le sujet : « c'est ce qui se passe tous les dimanches. » Même si la rencontre Real Madrid C.F. - Villarreal C.F. se déroula un samedi.

De plus, la proposition des artistes était une expérience inédite pour le footballeur. Car, comme l'exposa Philippe Parreno, une fois sa carrière de joueur terminée, il ne lui restera que des captations « des meilleurs moments » de sa carrière. Avec ce projet, le joueur aura aussi une trace de quand il « ne fait rien d'exceptionnel ». Des moments où il trotte sur le terrain, où il se positionne sur terrain, où il attend le ballon. Des moments qui n'intéressent pas la télévision et la grande majorité des spectateurs de football. Ces moments cachés, effacés ou non-captés seront eux aussi gardés en mémoire. À la suite de l'entretien, Douglas Gordon précisa.

« Au début, Hermel était sceptique. Puis devant notre enthousiasme, il a été convaincu par le projet et l'a présenté à Zidane qui a dit : "Je vais rencontrer ces gars, mais je vais sûrement leur dire non !" On l'a rencontré à un mauvais moment, après un *classico* où Barcelone avait niqué le Real ! C'était pendant un entraînement, on lui a présenté le projet comme un film haut de gamme, un portrait en 35 mm. On lui a montré un documentaire sur Garrincha en lui disant que c'était tout ce que nous ne voulions pas faire. Nous voulions tourner un document sur un événement en direct, pas un documentaire. Il a été intrigué et a fini par dire OK⁴⁸. »

47. Jean-Max, Colard et Serge, Kalanski, « Douglas Gordon / Philippe Parreno : Zidane écran plein », *Les Inrocks*, 2006. Mise en ligne le 9 mai 2006. Disponible sur : <<https://www.lesinrocks.com/2006/05/09/cinema/actualite-cinema/douglas-gordon-philippe-parreno-zidane-ecran-plein-11111614>> [consultation le 13 septembre 2019].

48. *Idem*.

Concernant le dispositif de captation, dix-sept caméras s'étaient concentrées sur le joueur pendant le match. Le dispositif mis en place par les artistes était similaire au procédé contemporain dit d'une « caméra isolée » récemment popularisé par les journalistes sportifs télévisuels. Une « caméra isolée » consiste à focaliser une caméra installée dans le stade sur un joueur durant la totalité d'un rencontre. Le joueur choisi est souvent la « star » de l'équipe et les images captées par la caméra isolée sont révélées à la fin de la partie par les journalistes pour garder l'attention de leur audimat.

Les images captées par la caméra isolée ne sont jamais entièrement diffusées. Faire ceci va tout simplement à l'encontre d'une diffusion d'un match de football. L'objectif pour la télévision est de diffuser et de commenter en direct l'animation du jeu. Le travail d'un réalisateur d'un match consiste à rendre visible l'événement. Son objectif est de mettre en évidence l'action de jeu pour qu'elle soit appréciable et compréhensible pour le téléspectateur. Le réalisateur doit privilégier l'animation offensive. On notera que ce principe de caméra isolée est assez nouveau dans la captation d'un match de football et peut s'expliquer par l'augmentation exponentielle des moyens télévisuels pour la diffusion de ces événements.

Le portrait de Douglas Gordon et Philippe Parreno dépasse tout simplement une captation lambda d'une caméra isolée. L'intention des artistes est d'être au plus près du joueur. Le souhait est d'entendre ses pas, ses mots, son souffle, pour ainsi donner au spectateur l'impression d'être sur le terrain (au plus proche de son héros). À l'inverse d'une caméra isolée, ce n'est pas une seule caméra qui est focalisée sur le joueur mais une multitude. Des images diffusées et commentées par les chaînes de la télévision espagnole feront aussi partie intégrante du film. Le souhait de capter le réel et d'être au plus près du joueur amena logiquement à la mise en place de plusieurs points de vue. Sur le ton de l'humour, Philippe Parreno aurait souhaité avoir pour son film non pas dix-sept caméras mais 81 044⁴⁹ (soit le nombre de sièges dans le stade Santiago-Bernabeu) pour ainsi condenser le point de vue de toutes les personnes présentes dans le stade sur Zinédine Zidane.

Les techniciens appelés par Philippe Parreno et Douglas Gordon sont des professionnels de renom. Certains cameramen, cadres et assistants faisaient partie des équipes de tournage des réalisateurs tels que Martin Scorsese ou encore Pedro Almodóvar. Aussi, le matériel utilisé est issu d'une économie cinématographique. Deux des caméras utilisées pour le film étaient des prototypes produits par l'entreprise Panavision pour l'armée américaine. Les deux réalisateurs semblent suivre les conseils de

49. Petite référence aux propos du cinéaste Pier Paolo Pasolini qui promouvait de multiplier les points de vue subjectifs autour d'un événement pour pouvoir l'enregistrer.

Jean-Luc Godard qui, dans le souhait de produire une œuvre en adéquation avec son temps, produisait avec des moyens « à la pointe ». Darius Khondji (directeur de la photographie) donna comme consigne aux cameramen : « Ce n'est pas un documentaire ». Oui, c'est un portrait et les intentions ne sont pas les mêmes. Le souhait des réalisateurs est de briser une distance, de faire ressentir la présence du joueur au spectateur. Des cadrages resserrés sont alors demandés. Les caméras doivent rester fixes et capter une somme de détails de la chorégraphie du joueur. Des zooms très élevés associés à des captations sonores rapprochées sont les stratégies utilisées pour être au plus proche du joueur.

Deux heures avant le match les supporters commencent à rentrer dans le stade. La pression monte. L'événement tant attendu va bientôt se produire. Le scénario n'est pas écrit. Les réalisateurs, tout comme les protagonistes et les spectateurs, doivent se tenir prêts pour le début de la rencontre. Douglas Gordon, Philippe Parreno et Darius Khondji sont installés dans un car régie de télévision à l'extérieur du stade. Dans ce car régie, les images captées par les dix-sept caméras sont retransmises en direct. Les réalisateurs sont face aux dix-sept captations et donnent leurs consignes aux cameramen par liaison radio. Le match commence. Il y a une intensité à l'œuvre. L'histoire est en train de s'écrire. L'événement est irrémédiablement singulier et nous le ressentons à ce moment précis. L'attente est presque pesante. L'ensemble de l'équipe est sur le qui-vive, aux aguets. Avec Douglas Gordon et Philippe Parreno, l'action de filmer en temps réel va de pair avec l'envie de capter, avec les meilleurs moyens à disposition et la plus grande concentration, une somme d'instant. D'effectuer le portrait d'un homme, dans toute sa profondeur, sur la durée d'un match.

Nous retiendrons deux moments d'excitation dans le match. Premièrement, lorsque Douglas Gordon lance un compte à rebours, afin que toutes les caméras réalisent un plan très serré sur Zidane. Il y a déjà plus d'une heure d'images enregistrées, les réalisateurs se permettent de prendre des risques. Le deuxième moment d'euphorie vient du but de Ronaldo à la 70e minute, réalisé grâce à une passe décisive de Zinédine Zidane et faisant ainsi revenir le Real Madrid C. F. au score de 1 à 1. Les deux réalisateurs sont heureux. Les captations s'arrêteront lors d'une dernière surprise : Zinédine Zidane écopera d'un carton rouge à la 90e minute du match. Douglas Gordon exposa dans une interview, que suite à l'obtention du carton rouge, un des commentateurs s'était exclamé « Il n'y aura pas de film Zidane ! » Il précisa que leur réaction face à ce carton rouge fut bien différente. « De notre côté, Philippe et moi avons tout fait pour garder notre calme. Nous savions qu'il ne restait que quelques secondes à jouer et que ce carton arrivait comme un coup de théâtre idéal⁵⁰. »

50. Hans Ulrich, Obrist, *Conversations Volume 1*, Paris, Manuella Éditions, 2011,

Pour Zinédine Zidane, cet enregistrement permet de capter l'intensité d'une concentration (qui n'est pas visible dans une représentation télévisuelle habituelle). Selon Philippe Parreno, Zinédine Zidane n'est pas – contrairement à un acteur – en représentation. Lors de ce match, il est dans l'événement et c'est cette intensité là qui fait récit. Le jeu de flou et de netteté dans la captation de Zidane donne ainsi une impression de concentration et d'effacement. Il tente d'être présent, de lire le jeu, d'être disponible et parfois de s'effacer. On notera qu'une des consignes données par Philippe Parreno à ses cameramen portait sur une absence sonore : « Le silence du portrait est très important ». Les commentateurs du monde du football l'ont toujours dit : « Une des grandes qualités de Zidane était de se faire oublier. »

À la fin du *making-of*, quelques images du montage (soit l'après-expérience du match) sont dévoilées. Le groupe de rock Mogwai chargé de la bande sonore est présenté. Les membres du groupe racontent à leur tour comment ils ont produit la musique originale du film. Philippe Parreno et Douglas Gordon ne leurs avaient pas donné de consigne particulière. Leurs productions habituelles, c'est-à-dire des morceaux en longueur et une musique teintée de mélancolie, allaient tout simplement dans le sens du projet. Le guitariste du groupe, Stuart Braithwaite, précisa la manière dont ils ont appréhendé ce projet :

« Je pense que tout le concept était de se mettre dans la peau... et de permettre d'imaginer ce que cela serait d'être cet homme qui est une légende. Je pense que cela touche au thème de la personnalité, non pas en tant que culte de la personnalité, mais comme la personnalité de n'importe qui. Pourtant, c'est une icône⁵¹. »

MÉDIATISATION

À la fin de la saison, le Real Madrid F.C. termina second du championnat espagnol. *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* a par la suite été nommée dans les catégories « longs métrages – Hors-compétition » et « Caméra d'or » lors du Festival de Cannes 2006 ainsi que pour le César du meilleur documentaire lors de l'édition 2007. À posteriori, les artistes revinrent sur l'influence de leur dispositif sur la partie. La présence des caméras avait intrigué les autres protagonistes, notamment la presse sportive qui s'était empressée de juger ce projet comme une pression supplémentaire que devait porter Zinédine Zidane lors de ce match.

« Le jour du tournage, les interviews de l'équipe adverse ont été publiées ; les joueurs disaient qu'ils mettraient tout en œuvre pour empêcher Zidane de jouer un bon match, de sorte que nous n'aurions pas beaucoup d'histoires à filmer. Tout le monde

p.332.

51. Douglas, Gordon et Philippe, Parreno, *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, op. cit.

réagissait face au projet. Donc, oui, le tournage a influencé l'événement. Savoir que notre présence modifiait radicalement la donne n'a pas été facile à assumer⁵². »

Certains médias prospectèrent que les caméras supplémentaires fixées sur Zinédine Zidane l'avaient conduit à recevoir ce carton. Zinédine Zidane aurait été victime d'un coup de pression dû à une surmédiation. Cet argument est cependant risible. Le joueur avait déjà l'habitude d'être médiatisé. Des dizaines de caméras mais aussi des milliers de spectateurs l'épiaient déjà. Sans oublier les millions de téléspectateurs qui regardaient le match.

Malgré sa nomination au Festival de Cannes et au César, le film fut cependant boudé par les fans du joueur. J'ai par la suite retrouvé le DVD du film à moins d'un euro sur le site marchand Amazon.com et les commentaires n'étaient pas heureux. Sur le site, la note moyenne du film est d'une étoile sur cinq. Et chose étonnante, lorsque nous recherchons sur la toile le résultat du match opposant l'équipe du Real Madrid C.F. à l'équipe de Villarreal C.F., le samedi 23 avril 2005, lors de la 33e journée du championnat de la ligue espagnole, rien n'indique l'œuvre en question. Le dispositif coordonné par Philippe Parreno et Douglas Gordon avait certes influencé le déroulement du match mais le monde du football est vite passé à autre chose. Toujours sous le joug du présent.

52. Hans Ulrich, Obrist, *Conversations Volume 1, op. cit.*, p.332.

REPRÉSENTATION



Douglas Gordon et Philippe Parreno
Zidane, un portrait du XXI^e siècle, 2006
Photogramme

« Tout part d'un événement réel qui, lorsque l'on se met à l'observer sous un angle différent, en se détachant de la réalité télévisée, glisse vers une zone de clair-obscur ; on s'achemine vers la fiction, vers quelque chose qui s'apparente à de l'art. Mais le point de départ reste ce à quoi le public a assisté : le coup de sifflet de l'arbitre, la voix du commentateur, le début du match... Par la suite, insidieusement, le film change de cap. On entre alors dans la fiction. De la réalité au clair-obscur⁵³. »

Le portrait de Zinédine Zidane débute par un générique. Étonnamment, les premières images ne sont pas celles du coup de sifflet qui annonce habituellement le début d'une partie. La phrase d'accroche « Du coup d'envoi au coup de sifflet final » est accompagnée d'un grésillement. Ce son ressemble aux nuisances parasites d'un dispositif audiovisuel vieillissant. L'amorce de la société Universal apparaît dans un semblant de basse définition. Viennent les sons des supporters qui lancent les premières images du match. Celles-ci proviennent d'une chaîne de télévision espagnole. Elles sont de nouveau en basse définition, presque cryptées, défragmentées. L'effet produit par le travail du montage concorde avec une vision d'un écran de télévision regardé d'un peu trop près. Une trame normalement non visible de l'image télévisuelle laisse seulement entrevoir le personnage. Enfin, l'arbitre siffle le début du match et le ballon est au centre de l'image.

53. *Ibidem*, p. 331.

Après le générique, nous sommes plongés dans le match. De nouveau, ce sont des images de la télévision espagnole qui débutent le montage. Zidane reçoit le ballon et fait une passe. Dès qu'il disparaît de l'écran, une captation des dix-sept caméras est pour la première fois montrée à l'écran. Zidane est en mouvement. Il appelle ses coéquipiers, recherche le ballon et se déplace pour suivre le jeu. Lors du visionnage, il est en effet assez facile de distinguer les captations de la télévision et des deux artistes. La télévision cherche à rendre visible l'animation du jeu par des vues d'ensemble, accompagne les actions des voix de commentateurs et place le ballon au centre de toutes les attentions. En parallèle, les captations des deux réalisateurs, d'une résolution exceptionnelle, se concentrent sur Zinédine Zidane. Au cours du film, des commentaires apparaissent en bas de l'image. Pour Philippe Parreno, « ces fragments de textes sont comme les morceaux d'un monologue intérieur. Extraits de discussions où on l'a interrogé sur sa perception du son, du jeu, ses sensations au cours d'un match, avec ces 80 000 paires d'yeux qui le regardent, autant de questions que ne posent pas les journalistes sportifs⁵⁴ ». Aucune caméra n'avait été placée à la « place » d'un spectateur. L'objet était d'être au plus près de lui, d'être non pas seulement dans le match mais de transformer le spectateur en coéquipier invisible du footballeur. Dans l'entretien de Zinédine Zidane réalisé par Frédéric Hermel⁵⁵, le footballeur avoua que lorsqu'il avait regardé le film sur grand écran, il avait eu « l'impression d'être sur le terrain », d'être à ses côtés lorsque celui-ci n'avait pas le ballon et de retrouver dans sa démarche l'image de son frère. Tout au long des 90 minutes du film, des plans de différentes parties du corps de Zidane se succèdent. Son visage, ses pieds, ses mains et l'ensemble de son corps au contact d'autres joueurs se suivent. À plusieurs reprises, des effets de flous permettent la transition d'un plan à un autre. On entend parfois la voix de Zinédine Zidane, le bruit de ses pas, des chocs, le brouhaha des supporters, les commentateurs du match ou encore la musique du groupe Mogwai. La musique apporte une autre dimension au film. Elle intensifie, habite l'image mais produit une distance pour le spectateur sur la réalité du match. Le spectateur est comme porté vers un ailleurs, dans une rêverie.

« On s'est longtemps posé la question de savoir s'il fallait se contenter du son du stade. Mais la musique amène beaucoup de subjectivité. Douglas connaissait les gars de Mogwai, écossais comme lui. Ce sont aussi des fans de foot, ils ont très vite compris le projet. Leur musique donne beaucoup de promesses de récit, mais elle les retient constamment. Et ça va dans notre sens, ces volutes qui donnent le sentiment d'une histoire⁵⁶. »

54. Jean-Max, Colard, Serge, Kalanski, « Douglas Gordon / Philippe Parreno : Zidane écran plein », *op. cit.*

55. Disponible à la fin du *making-of*.

56. Jean-Max, Colard, Serge, Kalanski, « Douglas Gordon / Philippe Parreno : Zidane écran plein », *op. cit.*

Les sons présents dans le film oscillent entre ceux captés au plus près du joueur, ceux du stade et des ajouts lors du montage. En entremêlant ces sonorités, différentes pesanteurs s'expriment. La musique de Mogwai rend la marche « plus légère » de Zinédine Zidane. Tandis que les sons de ses pas, les contacts avec les autres joueurs ramènent à la réalité du match.

« L'acoustique est très particulière dans un stade, le bruit du public recouvre tout, et il fallait recréer le son. Zidane ne portait pas de capteurs sonores sur lui, mais il y avait des micros autour du stade pour avoir un son témoin. Mais tout a été reconstitué après. On a consulté le sound designer Randy Thom, et on a travaillé avec Tom Johnson qui a fait le son de *King Kong*, *The Yards* ou *Requiem for a Dream*, avec des points de vue subjectifs sonores très forts, et en même temps très doux⁵⁷. »

Le son permet de créer une atmosphère. L'acoustique fut minutieusement étudiée car elle est l'un des éléments moteurs à la force immersive de l'œuvre de Philippe Parreno et Douglas Gordon. Le son ajouté à l'image permet d'établir une certaine intimité entre Zidane et son spectateur. Nous sommes au plus près de lui. Le spectateur devient contemplatif de ses moindres gestes. Le chronomètre du match est oublié. Le spectateur est comme bercé dans un temps suspendu. Comme épris pour un être aimé. Pour Douglas Gordon, le son peint aussi les profondeurs de l'homme filmé.

« Pour en revenir à notre idée de portrait, on voulait éviter le portrait classique où l'on voit les meilleures actions, les plus beaux buts, la chronologie de la carrière, etc. On voulait faire un portrait plus psychologique, plus intériorisé. Le travail sur le son nous a permis de rendre cette dimension intérieure, mentale. Un souvenir d'enfance dont on a pas mal discuté avec Philippe, c'est qu'on se collait l'oreille au téléviseur pour mieux ressentir le match. On a poussé cette idée au maximum dans le son du film, afin de ressentir pleinement l'impact de la foule, des chocs, du son du ballon. Nous voulions amener notre public dans le stade, puis sur le terrain, puis tout près de Zidane, puis quasiment dans sa tête. Le mérite du film, à mon sens, c'est qu'on finit par oublier qu'on regarde Zidane parce qu'on est quasiment à l'intérieur de son corps⁵⁸. »

Je me permets tout de même de porter des réserves sur le « mérite du film » développé par Douglas Gordon. Dans le film, Zinédine Zidane reste concentré, presque impassible. Ce film nous transporte dans le stade et nous rapproche au plus près du joueur. Peut-être ne nous sommes-nous jamais sentis aussi proche de quelqu'un via une captation vidéo. Néanmoins, nous restons à côté du personnage. Nous l'accompagnons. Le fond sonore ne donne pas l'impression d'être dans les pensées du joueur mais de nous porter dans un univers plus abstrait. Comme si ce portrait permettait

57. *Idem.*

58. *Idem.*

une évasion. De nous porter, comme l'expose Jean-Philippe Toussaint, dans un ailleurs.

« Pendant que nous regardons un match de football, pendant ce temps si particulier qui s'écoule alors que nous sommes au stade ou devant notre télévision, nous évoluons dans un monde abstrait et rassurant, le monde abstrait et rassurant du football, nous sommes, le temps que dure la partie, dans un cocon de temps, préservés des blessures du monde extérieur, hors des contingences du réel, de ses douleurs et de ses insatisfactions, où le temps véritable, le temps irrémédiable qui nous entraîne continûment vers la mort, semble engourdi et comme anesthésié. C'est aussi pour cela que le football, dans l'instant où on le regarde, développe une telle qualité de suspense⁵⁹. »

LECTURE CROISÉE



Hellmuth Costard
Fußball Wie Nie, 1971
Photogramme

Les artistes Philippe Parreno et Douglas Gordon ne furent pas les premiers à produire un film autour d'un seul joueur. Sous le même procédé, le réalisateur allemand Hellmuth Costard avait monté le film *Fußball Wie Nie* en 1971. Dans l'objectif de comprendre les choix de Philippe Parreno et Douglas Gordon, entamons une lecture croisée de ces deux œuvres.

Le 12 septembre 1970, le réalisateur Hellmuth Costard avec quatre opérateurs et six caméras 16mm filmèrent un unique homme sur un terrain de football : l'attaquant emblématique George Best de

59. Jean-Philippe, Toussaint, *Football*, op. cit., p.35-36.

Manchester United F. C. Dans ces deux films, un joueur est au centre de l'image pendant toute la durée d'un match. À des époques et avec des moyens différents, les deux films offrent une expérience de la durée.

« Suivant le même protocole que *Fußball Wie Nie* et *Zidane*, ce sera avant tout une expérience de la durée et du temps réel. Dans une époque de zapping incessant, le sport est un de nos derniers liens avec une unité de lieu, d'action et de temps. Soit la définition du théâtre classique et des drames qu'il raconte. Et c'est tout le génie de ces deux œuvres : elles respectent scrupuleusement la durée du match pour nous faire percevoir sa lenteur. Tandis que la technologie, elle, nous aide à partager au plus près l'expérience du joueur sur le terrain⁶⁰. »

Le film dont George Best est le héros débute par une phase d'entraînement. Les joueurs effectuent quelques tirs au but avant le coup d'envoi. La bande sonore est celle du match : on entend les voix des supporters, des chants, des coups de sifflet, etc. À quatre reprises au cours de la partie, des musiques effacent le brouhaha du stade. Ces apparitions musicales correspondent pour la production allemande à des temps sans action de la partie, à des temps où le protagoniste est seul sur le terrain.

La résolution de l'image est évidemment moins forte que pour *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*. Dans *Fußball Wie Nie*, il n'y a pas d'incrustation de texte sur l'image. George Best est toujours au centre de l'image. Malgré des jeux de zoom, nous restons loin du protagoniste. À la différence de *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, *Fußball Wie Nie* n'est pas une œuvre onirique. Le souhait du réalisateur allemand est de « coller » au mieux à la réalité. Les deux œuvres se focalisent sur un « héros » mais l'effet recherché n'est pas le même. Pour le réalisateur allemand, le défi n'est pas de sonder l'esprit de son sujet mais de le suivre avec ses caméramen. Les cris des supporters posent le spectateur du film dans les tribunes du stade. L'objet est de retranscrire au mieux un événement passé en se focalisant sur un des protagonistes.

On entend la foule qui s'éveille lorsque George Best reçoit la balle. Le corps du joueur est montré la plupart du temps en entier. Contrairement à *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, la scène se déroule en journée. L'intensité de la lumière est changeante. L'ombre de George Best varie en fonction de la météo. Les variations de luminosité dues aux conditions climatiques deviennent un frein à la fiction. Le spectateur est de nouveau face aux lois de notre réalité. Le match de Zinédine Zidane se déroulait quant à lui la nuit tombée. Dans son cas, la partie était éclairée par les projecteurs du stade. Sous cette source de lumière artificielle, le match de football filmé par Philippe Parreno et Douglas Gordon

60. Thibaut de, Ruyter, « 90 minutes (ou presque) », *Artpress2*, n°37, été 2015, p.84.

devient une scène hors du temps. L'acteur se retrouve avec plusieurs ombres au sol. L'éclairage est celui d'une mise en scène.

Dans *Fußball Wie Nie*, le joueur est rarement face à la caméra. Les pieds et les jambes du footballeur sont parfois mis en avant. Le montage est beaucoup moins dynamique que pour *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*. Le réalisateur allemand a quant à lui fait le choix de garder pendant de longues minutes un même plan et de le faire suivre (sans transition) par un nouveau. À plusieurs reprises, nous perdons de vue George Best. Par exemple, un poteau de corner entrave notre vision du joueur lors d'une action. Au cours d'accélération du joueur et du jeu, George Best échappa à plusieurs reprises aux objectifs des cameramen.

À la mi-temps, le joueur est filmé de face dans un couloir des vestiaires. Il fixe la caméra durant deux minutes puis retourne sur le terrain. Le match reprend. La seconde mi-temps est clairement plus animée que la première et George Best commence à montrer des signes de fatigue. Il marquera à la 56^e minute et aidera son coéquipier à marquer un second but à la 62^e minute. Lorsqu'un but est inscrit, le score apparaît avec la durée du match. La fin du film coïncide avec celle de la partie. George Best salue ses adversaires et le générique de fin défile sur un fond bleu avec en fond sonore les chants de supporters satisfaits de la victoire de leur équipe.

Pour *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, l'intention des réalisateurs était, par le montage, de produire un nuage que le spectateur pourrait habiter. Ils souhaitaient mettre en images et en son, sous plusieurs angles et sous différentes échelles, un personnage en mouvement qui s'attelle à la tâche. Ce n'était pas l'événement mais l'homme qui comptait. Par ailleurs, le score et le compte à rebours de la partie n'apparaissent pas à l'image au cours de leur film. Cette focalisation sur Zinédine Zidane a eu pour conséquence que les deux artistes, en regardant a posteriori la totalité du match filmé via la télévision espagnole, avaient l'impression, d'après Douglas Gordon, qu'« ils n'avaient rien en commun, comme deux vérités parallèles⁶¹ » entre leur film et cette représentation. Philippe Parreno précisa :

« Deux ou trois jours après nous avons découvert que nous avons filmé la manifestation d'une manière telle que l'on ne savait absolument pas ce qui avait réellement eu lieu le jour de la rencontre⁶². »

Cette sensation m'en rappelle une autre, celle d'assister à un match dans un stade puis de regarder son résumé à la télévision. Dans un stade, il y a beaucoup d'actions à voir. Au risque parfois de manquer une action, on peut regarder autre chose que le jeu : être distrait par un spectateur, discuter avec son voisin, aller chercher de quoi boire

61. Hans Ulrich, Obrist, *Conversations Volume 1*, op. cit., p. 333.

62. *Idem*.

et manger. En regardant l'événement par le prisme d'un écran, on a l'impression d'avoir « mal vu ». On regarde la captation des caméras avec les commentaires qui l'accompagnent et on se dit que l'action était différente vue du stade, de là où j'étais assis. On ne sait finalement plus trop qui croire. Quelle perception est la plus juste ? Même si nous donnons presque naturellement toute notre confiance à l'image filmée. Comme si les choses avaient été différentes. Comme si un regard l'emportait sur un autre. Comme si la situation n'était pas celle que j'avais vécue.

IMMERSION ET EXPOSITION

Examinons maintenant la présentation de l'œuvre *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* lors de l'exposition éponyme et monographique de Philippe Parreno au Palais de Tokyo intitulée « Anywhere, Anywhere Out of the World » prenant place du 22 octobre 2013 au 11 janvier 2014. Une exposition qui a pour ambition sous les mots de l'artiste « d'immerger le spectateur⁶³ ». Au niveau 0, au plus bas d'une exposition automatisée, l'œuvre *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* est mise en scène avec un dispositif immersif. L'œuvre est, pour la première fois, exposée de façon « défragmentée ». Contrairement au film, nous pouvons voir plusieurs captations du footballeur au même moment sur différents écrans. Le visiteur est ainsi invité à suivre les apparitions du footballeur, à déambuler entre des écrans suspendus.

L'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World » de Philippe Parreno est dans sa production pensée comme une chaîne temporelle et spatiale.

« [Une situation] qui, comme dans une ville, saisit le visiteur dans un nuage d'événements sonore et optique, rythmé par la structure mystérieuse du *time-code* qui allume et éteint les feux, régit les trafics, organise les flux, entraîne les corps. La diffraction des sensations, la succession des informations, l'instabilité des présences, la métamorphose des espaces tantôt lumineux tantôt sombres ou clignotants, l'organisation des apparitions, les effets sonores, les jeux de perspectives, l'escamotage des images et des murs, l'activité étrange des machines et des robots, des pianos et des portes mais aussi celle des *marquees*... Tout concourt à l'élaboration d'une fantasmagorie qui met l'esprit et les sens en alerte⁶⁴. »

Pour la réalisation de cet événement, l'artiste avait carte blanche. Il était libre d'exposer une sélection de ses productions dans une mise en scène déterminée par lui-même. L'architecture du Palais de Tokyo pouvait, dans une certaine mesure, être redessinée pour

63. Yoan, Zerbit, *La Grande Expo n°4. Et Parreno créa l'expo...*, M6 Vidéo, 2014, 1 DVD.

64. Jean de, Loisy, « Somewhere I've Never Traveled », dans Marta, Karen (dir.), *Philippe Parreno : Anywhere, Anywhere Out of the World*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo (23 octobre 2013 – 12 janvier 2014), Londres, Koenig Books, 2014, p.158-159.

l'occasion. L'espace a, par conséquent, été réaménagé par l'équipe de l'artiste. Au cours de cette exposition, plusieurs pièces d'artistes avec qui Philippe Parreno avait travaillé furent aussi présentées. À l'exemple de l'œuvre *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, des productions réalisées en collaboration avec d'autres artistes prirent place. N'oublions pas que le travail en collaboration avec d'autres artistes est une stratégie extrêmement féconde et développée par Philippe Parreno depuis de nombreuses années⁶⁵.

Concernant ma première traversée de ladite exposition, je me suis retrouvé face à des choses qui semblaient la plupart du temps « habitées ». Des choses vivantes ? Celles-ci étaient soit animées d'un flux électrique, soit en réaction à des apparitions et des disparitions. Le personnage *Annlee*, réapproprié par Tino Sehgal, était activé par une petite fille. Le piano de Liam Gillick jouait sans pianiste. Les grésillements des *56 Flickering Lights* de Philippe Parreno s'accordaient entre eux. Un système était en place, régulant, articulant l'espace de l'exposition. Un monde avec ses propres lois faisait exposition. Je me disais que ces choses devaient suivre une chorégraphie. Que celles-ci respectaient une partition. Mais je ne pouvais pas en dire plus. Je doutais. Je ne comprenais pas vraiment si l'exposition de ces choses était dans sa totalité programmée ou si une correspondance se produisait seulement de temps en temps. Après tout, rien n'est entièrement programmable. Pour ma part, l'exposition devint un jeu. Je jouais, mais à quoi ? Je jouais à un jeu dont je ne connaissais pas encore les règles. Ce jeu ne m'apparaissait pas insensé. Bien au contraire. Je me disais qu'au prix d'un peu de temps et d'une observation réfléchie, je réussirai à comprendre les règles qui régissaient cet environnement. Les éléments ne s'animaient pas à leur guise. Ces choses étaient étrangement synchronisées. Avec du recul, la sensation chez le spectateur d'une écriture secrète (invisible) transformait les œuvres en instruments narratifs.

65. Nicolas Bourriaud développe cette caractéristique dans son ouvrage *Postproduction. La Culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*.

Voir Nicolas, Bourriaud, *Postproduction. La Culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2003, p.72-74.

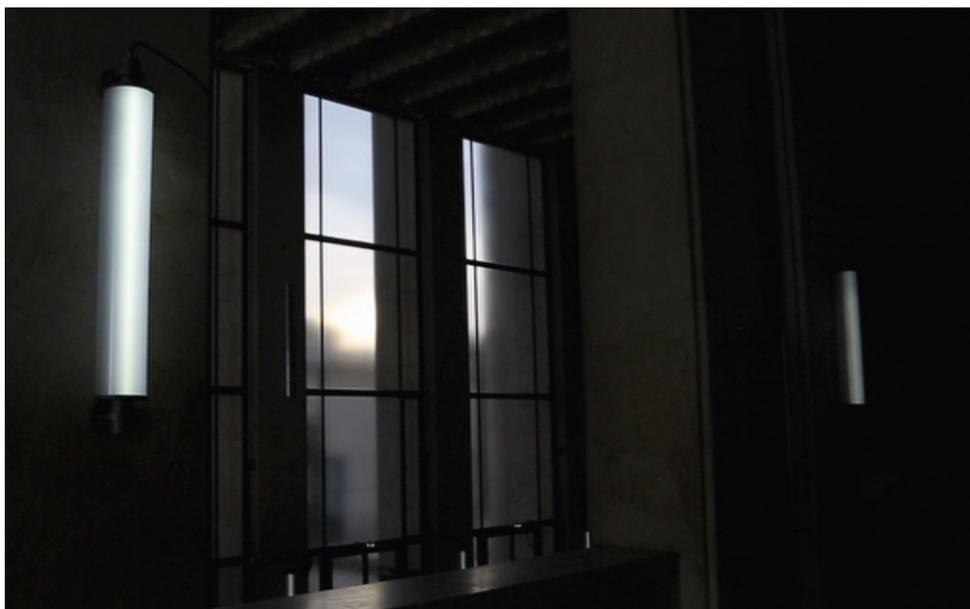


Liam Gillick

Factories in the Snow, 2007

Piano automatisé, neige artificielle

Vue de l'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World »



Philippe Parreno

56 Flickering Lights, 2013

Ampoules LED, 56 puces programmées

Vue de l'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World »

Lors de l'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World », les différentes productions présentées suivaient une partition. La partition en question était l'œuvre *Petrouchka* du compositeur Igor Stravinsky. *Petrouchka* était rejouée en boucle sur un piano particulier, l'œuvre *Factories in the Snow* (2007) de Liam Gillick. *Factories in the Snow* est un piano automatisé et acquis par Philippe Parreno. L'objet n'est plus un simple instrument, il est autonome. Les touches de celui-ci bougent toutes seules. Philippe Parreno et son équipe décidèrent de donner à l'automate le rôle de chef d'orchestre fantôme de l'exposition. Une exposition qui se déroula sous différents cycles d'apparitions et de disparitions suivant le rythme de *Petrouchka*.

Philippe Parreno parvient, à l'aide de *Petrouchka* de Stravinsky, à transmuier les formes en instantanés et l'exposition en un monde animé. Cette œuvre musicale, interprétée ici par le célèbre pianiste Mikhail Rudy, pilote et découpe l'exposition selon une mécanique temporelle précise. L'événement d'art contemporain, dans sa durée et sa spatialité, est enchaîné à la symphonie. « La partition va jouer l'exposition et l'exposition va s'inscrire dans la partition⁶⁶ », affirme l'artiste. L'œuvre de Stravinsky devient le tempo à suivre, sa boucle temporelle, sa mesure. Selon l'artiste, « *Petrouchka* est le maître du spectacle, son code. En robotique, on se demande systématiquement qui est le maître et qui est l'esclave. Ici le spectacle sera asservi par un piano⁶⁷. » On notera que la durée de *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* est égal à trois *Petrouchka*. Pour l'événement « Anywhere, Anywhere Out of the World », le piano automate joua le rôle d'une prolepse dans le récit de l'exposition. Philippe Parreno présenta, au cours du documentaire *Et Parreno créa l'expo...*, le projet *Factories in the Snow* à Mikhail Rudy comme « la perspective ; c'est-à-dire que c'est celui qui donne à comprendre tout avant que tu l'aies vu⁶⁸. » Un indice à rebours.

Les lumières chancelantes de *56 Flickering Lights* deviennent, elles aussi, des notes d'une partition visuelle et spatiale. Des liaisons son/image. Des variations lumineuses.

« Les associations que l'artiste glisse dans l'exposition – soit par des jeux de correspondances entre les fragments de *Petrouchka* d'Igor Stravinsky et le nombre des *56 Flickering Lights* animées par cette même musique, ou par des analogies temporelles, fortuites ou forcées, entre la durée de telle œuvre et celle de la partition – induisent la possibilité, poétique ou magique, de percevoir de manière subliminale la géométrie secrète de l'ensemble⁶⁹. »

66. Yoan, Zerbit, *La Grande Expo n°4. Et Parreno créa l'expo...*, op. cit.

67. Mouna, Mekouar, « L'Exposition comme automate », dans Marta, Karen (dir.), *Philippe Parreno : Anywhere, Anywhere Out of the World*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo (23 octobre 2013 – 12 janvier 2014), Londres, Koenig Books, 2014, p.165-166.

68. Yoan, Zerbit, *La Grande Expo n°4. Et Parreno créa l'expo...*, op. cit.

69. Jean de, Loisy, « Somewhere I've Never Traveled », op. cit., p.158-159.

L'exposition est une succession grisante d'analogies temporelles. Les œuvres sont synchronisées. Lorsqu'il commence à pleuvoir dans le film *Marilyn* (projeté au niveau 1), un bruit de pluie et d'orage est audible dans les escaliers (entre l'étage 2 et 1) du bâtiment. Les œuvres ne sont pas restreintes à une salle, elles résonnent dans l'architecture du lieu. Le spectateur est, par conséquent, immergé. Il n'est pas face à une œuvre, il explore un monde, gravite entre plusieurs décors. Il traverse les scènes d'un film.

Le dessein de Philippe Parreno est bien là : habiter une fiction. Dès son arrivée le visiteur est averti. Une marquise installée sur le fronton de la porte du musée, propre à l'imagerie des devantures des salles de spectacle américaines, représente une porte vers une autre dimension. Elle annonce qu'en rentrant dans l'espace du musée, le visiteur sera plongé dans un univers fictif, un récit à vivre, une expérience inédite de l'espace-temps.

L'exposition-œuvre de Philippe Parreno était une sorte de « méta-exposition ». Les automates et les scansions en place suivaient une partition. Une partition que le spectateur avait eu le temps et le plaisir d'habiter durant la durée de l'événement. Avec « Anywhere, Anywhere Out of the World », la distance avec les œuvres exposées était compressée. Le visiteur était transporté, avec son corps et son esprit, dans un lieu-récit. Les œuvres-automates animaient l'espace du Palais de Tokyo de par la résonance de leurs projections visuelles et sonores. Elles demeuraient, cohabitaient en symbiose, feintaient le vivant. L'exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World » devenait un vaste territoire énigmatique à explorer. Un territoire orchestré qui immergeait le visiteur et le portait vers un ailleurs. Aussi, les rouages des automates (leurs tours technologiques) étaient visibles au sein de l'exposition. La monstration de ce qui régissait ce système est, pour ma part, la plus grande trouvaille de Philippe Parreno. Le potentiel immersif de l'œuvre était partiellement dû à une démarcation visible entre la scène et ses *backstages*. Certains ordinateurs qui coordonnaient les mécanismes des œuvres étaient partiellement cachés. Au regard de ces modules, le visiteur était rattrapé par une réalité. Il était face à une limite de la fiction. On lui faisait comprendre que l'exposition était une construction limitée dans l'espace et le temps, que celui-ci expérimentait un territoire fictif. Toute l'intelligence de l'artiste et de son équipe, dans l'énonciation d'une *timeline*, était aussi de rendre compte d'une fin, de la faire ressentir.



Vue de *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*
au niveau 0 du Palais de Tokyo

Au cours du montage, Philippe Parreno et Douglas Gordon confrontèrent leurs rushes à la représentation télévisuelle. Cette expérience ébahit Philippe Parreno. « Nous ne regardions que Zidane alors que le commentateur décrivait autre chose. C'était fantastique. »⁷⁰ Les artistes étaient concentrés sur le footballeur et cela modifia complètement leurs perceptions du match. Les commentaires de l'événement accordés aux mouvements du footballeur faisaient cohabiter deux réalités. De nouveau, l'intention de l'artiste au Palais de Tokyo est de faire « plonger dans un rêve » son spectateur. De rendre le spectateur visiteur. Un visiteur qui, contrairement à une posture assise ou figée, assiste à une représentation en se déplaçant. Il est invité à user de ses capacités motrices, à mouvoir son poids et zieuter.

L'œuvre *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* se trouvait au plus bas du Palais de Tokyo, au niveau 0. Ici, le film est comme défragmenté. Les dix-sept écrans exposaient individuellement un point de vue sur le joueur. La figure démultipliée de l'athlète traversait littéralement ces écrans, suspendus, plongés dans le noir. Le visiteur pouvait suivre et voir Zinédine Zidane sous différents angles et sous différentes échelles. Le visiteur était face à un jeu de présence/absence dans un espace qui se rapproche d'une salle de cinéma composée de plusieurs écrans. Le joueur était partout. Zinédine Zidane passait d'un écran à l'autre pour parfois apparaître sur plusieurs d'entre eux. C'était un appel à une poursuite, à rester au plus près de lui. Le visiteur, sous ce dispositif, semblait faire partie lui aussi de l'histoire, tel un personnage omniscient.

Dans le documentaire « Et Parreno créa l'exposition », on apprend que, 48 heures avant l'ouverture de l'exposition, Philippe Parreno n'était pas convaincu par le dispositif de monstration. Il ne se retrouvait pas assez « immergé » dans l'espace de son œuvre malgré les dix-sept écrans, l'image et le son des captations ainsi que l'extinction de toute source lumineuse autre que les

70. Hans Ulrich, Obrist, *Conversations Volume 1, op. cit.*, p.331.

vidéoprojecteurs. La solution sera simple : l'espace où la pièce est montrée sera repeint entièrement en noir. Une astuce qui permet de perdre d'autant plus le visiteur dans les images en mouvement.

Dans son article *L'Entropie et les nouveaux monuments*, l'artiste Robert Smithson insistait sur la force immersive d'une salle de cinéma. Cette salle qui déjà dans son trajet immerge son futur spectateur, le fait tomber dans la fiction, le déconnecte d'autres réalités.

« Le confinement des corps dans une salle obscure, semblable à une boîte, conditionne indirectement l'esprit. Même l'endroit où l'on achète son billet s'appelle un "box-office". Les halls sont généralement pleins d'appareils en forme de boîtes, comme le distributeur de boissons, le comptoir à confiserie ou les cabines téléphoniques. Au cinéma, le temps est comprimé ou suspendu, ce qui place à son tour le spectateur dans une condition entropique. Passer du temps au cinéma, c'est faire un "trou" dans sa vie⁷¹. »

Ici, la connaissance de la fin du déroulé de l'histoire du match n'empêche pas de s'y perdre, d'être absorbé. Comme dans un match de football, Philippe Parreno nous immerge. Cette fois-ci, le regard est ailleurs. On suit un portrait en mouvement. Notre attention est captée par la vitesse des choses. Le dispositif donne la sensation de pouvoir s'introduire dans le film, de suivre sur la durée du match un de ses héros. Un héros qui, comme dans un film à suspense, doit réaliser sa mission dans un temps limité.

71. Robert, Smithson, « L'Entropie et les nouveaux monuments » [1966], traduit de l'anglais (États-Unis) par Caroline Anderes et Vincent Barras, dans Valérie, Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction : La Ballard connection*, Genève, Mamco, 2011, p.188.

CONCLUSION

En conclusion, ce chapitre a traité d'une expérience de la durée et de sa représentation artistique. Pour discuter de l'emprise d'un décompte, une expérience particulière fut à l'étude : un match de football. L'objet a été, à partir de cette expérience temporelle programmée, de décortiquer un des attributs qui rendait cet événement populaire aussi attrayant : son association à une durée. L'événement dans la prospection de son devenir (de son résultat final), par l'élaboration d'un récit en direct (diffusé en synchronie mondiale) et par la valorisation d'accidents dans une durée déterminée, devient une source spectaculaire et fantasmagorique.

Cette exploration de la durée a permis d'insister sur un de ses effets, source d'intérêts pour les artistes plasticiens et cinéastes : la recherche de l'immersion de son public. L'étude de l'œuvre *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* a été un moyen de distanciation avec les mécanismes de représentation habituels d'un match de foot. L'action de jeu n'était plus au centre de la représentation. Seul Zinédine Zidane était brigué par dix-sept caméras et ses opérateurs. L'analyse du *making-of* du film a mis en lumière la tension relative à l'événement d'un match. Pour les réalisateurs, il fallait rester concentré et capter le moindre geste, ne rien louper. Tout pouvait arriver.

Par leurs choix de captations et de montages, Philippe Parreno et Douglas Gordon ont souligné une réception nouvelle de l'événement d'un match. Dans ce procédé, le score de la rencontre passait outre. L'objet était de réaliser le portrait d'un Zinédine Zidane en action. D'être au plus près de lui en s'abstrayant des enjeux de l'événement en question. Sous d'autres stratégies et d'autres lieux, les artistes immergèrent un nouveau public à partir de leurs captations de l'événement. Leur entreprise fit basculer une expérience de la durée en produit onirique. Ils redonnèrent aux visiteurs de l'œuvre la sensation d'être, sous d'autres temporalités, dans le match. En mettant ceux-ci au plus près d'un de ses acteurs. De faire de l'œuvre un lieu que son visiteur pouvait parcourir dans la durée d'un match.

CHAPITRE 3

COMPRESSION DU TEMPS ET INTENSITÉS

Cher spectateur, votre temps est maintenant compté. Il n'y a à présent plus une seconde à perdre. Le compte à rebours est devenu un des mécanismes narratifs les plus redondants des *blockbusters* contemporains. Comme dans la saga *Mission impossible*, les protagonistes de nos récits doivent invariablement réaliser une action dans un temps programmé et souvent bien trop court. Les *scenarii* varient mais à chaque fois, le temps de nos héros est compté. Par ce moyen, l'attention du spectateur (en recherche d'intensités) est plus facilement captée. Le monde dans lequel nous vivons ne cesse, lui aussi, de jouer de décomptes. Dans un monde qui s'accélère, jouant d'effets d'urgence, nous sommes devenus les spectateurs et les acteurs d'incessantes courses contre la montre.

En associant essais théoriques et fictions, la compression moderne du temps donnant la sensation à nos contemporains d'être « à court de temps » sera interrogée. De son fantasme à ses dérivées, la promesse moderne d'éternité – se concrétisant par l'accélération et l'intensification de nos rythmes de vie – sera mise à l'épreuve. Il sera ainsi question de répondre à différentes interrogations : Comment l'accélération est-elle fantasmée ? Quelles sont les attentes et les conséquences de l'accélération moderne ? Pour y répondre, les propos du sociologue Hartmut Rosa exposeront dans un premier temps les mécanismes de l'accélération de nos vies. La grisante frénésie moderne sera dans un second temps discutée par la mise en relief de productions artistiques : Le projet de *l'Horloge du Long Maintenant* mais aussi le récit *Le Nouvel Accélérateur* de Herbert George Wells et l'installation *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon. La figure moderne de l'homme pressé sera pas la suite approfondie par une autre, celle de l'homme intense. Dans un troisième et dernier temps, l'action d'accélérer sera développée, sous l'impulsion du philosophe Tristan Garcia, comme une ruse moderne pour intensifier nos existences. L'objet sera ainsi d'insister sur la perception d'un temps accéléré, d'expérimenter, à l'image de la pratique de Roman Signer, une tension.

COMPRESSION DU TEMPS

Revenons sur la perception du temps actuelle. Moderne, si je puis dire. L'accélération du temps est au centre d'une littérature de plus en plus fournie. Un sujet qui dans sa grisante frénésie laisse un goût amer à ses fidèles. Le manège de la vitesse laisse place à la sensation d'une « désynchronie » de toute actualité. Faisons vite, mais pourquoi ? Dans son ouvrage *Aliénation et Accélération*, Hartmut Rosa pose la question simple et épineuse de l'accélération moderne. Dans la continuité des recherches sociales de l'École de Francfort, le sociologue allemand expose l'un des plus grands renversements du concept du temps : Pourquoi avons-nous la sensation d'être en manque de temps ? Comment expliquer l'accélération de nos vies ?

MANQUE ET GAIN

Dans *Aliénation et Accélération*, Hartmut Rosa ausculte les secteurs de notre société atteints d'une accélération. Sa recherche a été de mettre en mots les mécanismes contemporains d'une accélération sociale et de prendre la mesure de cette sensation associée à une dynamique inscrite dans l'organisation de notre société. L'objet du sociologue est ainsi de revenir sur le pourquoi d'un ressenti collectif. Un point de départ qui interroge une sensation contemporaine : l'accélération de nos rythmes de vie et paradoxalement, un manque de temps.

« Dans le texte qui suit, je présente un cadre analytique qui permettra, au moins en principe, une définition complète et empiriquement justifiable (ou au moins contestable) de ce que vouloir dire pour une société d'*accélérer* et des manières dont les sociétés occidentales peuvent être comprises comme des sociétés de l'accélération. Il est tout à fait évident qu'il n'existe aucun mode d'accélération unique et universel qui accélère *tout*. Au contraire, beaucoup de choses ralentissent, comme le trafic sans un embouteillage, tandis que d'autres résistent contre vents et marées à toutes les tentatives de les faire passer plus vite, comme le rhume. Néanmoins, il est certain qu'il y a beaucoup de phénomènes sociaux auxquels le concept d'accélération peut être appliqué de manière pertinente. Les athlètes semblent courir et nager de plus en plus vite ; les fast-foods, le *speed-dating*, les siestes éclairs et les *drive-through funerals* semblent témoigner de notre détermination à accélérer le rythme de nos actions quotidiennes, les ordinateurs sont de plus en plus rapides, les transports et la communication demandent seulement une fraction du temps nécessaire il y a un siècle, les gens paraissent dormir de moins en moins (des scientifiques ont découvert que la durée moyenne du sommeil a baissé de deux heures depuis le XIX^e siècle et de trente minutes depuis les années 1970), et même nos voisins semblent emménager et déménager de plus en plus fréquemment⁷². »

72. Hartmut, Rosa, *Aliénation et accélération* [2010], traduit de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, 2012, p.16-17.

L'entreprise de Hartmut Rosa débute par la distinction de trois catégories d'accélération : l'accélération technique, l'accélération du changement social et l'accélération du rythme de vie. Des catégories intrinsèquement liées dont il exposera par la suite les relations qu'elles tissent entre elles. L'accélération technique est relative à l'accélération des temps de nos trajets. Les espaces entre les hommes sont toujours les mêmes mais ils sont traversés plus rapidement. L'évolution des systèmes de communication font eux aussi partie de cette catégorie. Nous pouvons instantanément discuter avec une personne en étant à l'autre bout du globe. Une missive peut être lue dans la seconde de son envoi. L'accélération du changement social équivaut pour sa part à la réduction de constantes dans notre environnement.

« En guise de test rapide, le lecteur ou la lectrice peut simplement réfléchir à la rapidité avec laquelle déclinent ses connaissances pratiques quotidiennes : quelles sont les durées pendant lesquelles il ou elle peut considérer comme stables des choses telles que les adresses et numéros de téléphone de ses amis, les heures d'ouverture des bureaux et magasins, les taux des compagnies d'assurances et les tarifs des opérateurs de téléphonie, la popularité des stars de la télévision, des partis et des politiciens, les emplois occupés par les gens et les relations dans lesquelles il ou elle est engagé(e)⁷³ ? »

L'accélération des rythmes de vie se définit comme « *l'augmentation du nombre d'épisodes d'action ou d'expérience par unité de temps*, c'est-à-dire qu'elle est la conséquence du désir ou du besoin ressenti de *faire plus de choses en moins de temps*⁷⁴ ». Notre rapport au monde (en comparaison à nos aînés) a muté. Nous faisons les choses plus vite, mais cela n'explique pas pourquoi nous ressentons un « manque » de temps. Les choses vont plus vite, nous devrions donc « gagner » du temps. Dans ce cas, d'où vient ce manque ?

Pour y répondre, prenons l'exemple d'une missive. Il n'y a encore que quelques années, pour envoyer un message, j'utilisais un envoi type postal. J'écrivais mon message et j'envoyais le résultat à son destinataire. Imaginons que la durée de l'envoi prenait une journée. Le destinataire recevait mon message, puis me répondait après sa lecture. Comptons de nouveau une journée comme durée de trajet du second message. Entre l'écriture de mon message et la lecture de sa réponse, il m'a donc fallu attendre (au minimum) deux journées. Aujourd'hui, le temps entre l'envoi d'un message et la réception de sa réponse peut se compter en une somme de secondes. La durée des envois n'est plus un problème, nous nous rapprochons en terme de durée à un instantané. Le calcul du temps gagné est une soustraction par zéro, soit : deux jours d'envoi - une communication instantanée (0) = deux jours de temps de gagné. Les progrès technologiques nous ont donc fait gagner du temps.

73. *Ibidem*, p.22.

74. *Ibidem*, p.25.

Mais, pourquoi n'ai-je pas l'impression d'avoir plus de temps pour moi malgré ces gains quotidiens ? La réponse est simple. Le temps gagné est directement réinvesti. Ayant conscience que les choses se réalisent plus vite, je prends cette information en compte et je produis en fonction. L'augmentation de nos actions quotidiennes nous rend prisonniers de sa fréquence. En soit, le problème n'est pas la vitesse, mais notre comportement face à celle-ci. Nous sommes devenus des hommes pressés.

Nous faisons plus en moins de temps. Le rêve de tout système mercantile et insatiable. Un système qui a banalisé un diktat du court terme dans nos modes de vie. Vouloir « gagner du temps », consiste déjà à poursuivre l'optique du court terme et à retomber face à ses dérivées. Des difficultés qui ne seront pas résolues en « réduisant » la vitesse en marche. C'est bien cette entreprise temporelle binaire jouant d'une perte ou d'un gain du temps qui nous pose face à cette implacable sensation d'une famine temporelle.

L'initiative de Srnicek Nick et Williams Alex avec leur *Manifeste accélérationniste*⁷⁵ va dans ce sens. Avec cet essai, les deux auteurs jouent aux modernes « lumineux » par la promotion « inédite » d'une stratégie économiquement veule. L'objet de ce programme politique « socialiste » consiste à prôner une accélération des mécanismes de production au lieu de soutenir un ralentissement (habituellement soutenu par des politiques sociales). Ce genre d'initiative, présente l'accélération comme le nouvel eldorado. La solution à tous nos problèmes. Srnicek Nick et William Alex aspiraient à la construction d'une gauche moderne, dans son temps. Une gauche qui va vite, qui surfe sur le progrès technologique ! Un moyen communicationnel vu et revu d'un renouveau politique. Une gauche qui, dans une conscience de l'emprise du marché, n'aurait pas peur de s'accorder à notre monde capitaliste contemporain. Le *Manifeste accélérationniste* promeut une croissance désuète au profit d'un épuisement chronique et psychique de ses adhérents. Sous ce prisme, le dessein politique et économique n'est plus en soi d'améliorer les conditions sociales d'une communauté mais de garder les sociétés compétitives. L'accélération devient un joug. Il faut sans cesse accélérer aux dépens de nos aspirations personnelles. Il faut accélérer pour accélérer.

« Le pouvoir de l'accélération n'est plus perçu comme une force libératrice, mais plutôt comme une pression asservissante. Bien sûr, pour les acteurs sociaux, l'accélération a toujours été les deux à la fois : une promesse et une nécessité. À l'époque de l'industrialisation, par exemple, elle était, pour la plupart des gens, plutôt la seconde que la première, mais elle porta

75. Nick, Srnicek et Alex, Williams, « Manifeste accélérationniste », traduit de l'anglais par Yves Citton, *Multitudes*, n°56, automne 2014 [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.multitudes.net/manifeste-accelerationniste>> [consultation le 8 octobre 2019].

néanmoins en elle le potentiel libérateur pendant tout le XX^e siècle. Aujourd'hui cependant, au début du XXI^e siècle "mondialisé", la promesse perd de son potentiel, la pression devient accablante à un point tel que les idées d'autonomie individuelle et collective (démocratique) deviennent anachroniques⁷⁶. »

Le problème de l'accélération est aussi un problème de ricochet. C'est un choix. Si mon envie est d'aller plus vite, de faire davantage – envie partagée par un grand nombre d'occidentaux – cela me regarde. Mais le jeu d'accélérer le rythme des uns oblige, dans sa réalisation, les autres à suivre cette même course. Dans une atmosphère du toujours plus favorisé par de nouveaux moyens technologiques, certains acteurs poussent dans leur manière de faire, dans leur épuisement avancé, à faire comme eux. Ils deviennent exemplaires dans leur fréquence de vie mais surtout dans leur labeur. Travailler beaucoup est, en soi, bien jugé socialement. Il est par ailleurs assez étonnant de remarquer qu'un travailleur épuisé par sa tâche puisse tout naturellement imposer sa cadence à un autre tiers. Pour l'homme moderne, la frénésie est vertu tandis que l'oisiveté est vice⁷⁷. De nos jours, l'homme pressé associe sa vie à des projets sur le court terme et une production acharnée.

En outre, la compression de notre temps s'explique par le nombre d'actions qui ne cesse d'augmenter et est rendu possible dans notre quotidien. Nous faisons de plus en plus de choses car cela nous a été rendu techniquement possible. Mais, cela a augmenté notre faim de faire. Si je peux, je fais. Je fais alors beaucoup et cela autant qu'il me le sera supportable. Je remplis mon emploi du temps d'activités diverses. Tout à coup, le temps commence à me manquer. De par la réduction des temps de trajet et l'instantanéité des réseaux de communication, je me retrouve à réaliser un nombre trop élevé de choses et cela me pèse. Une fatigue apparaît. De cette fatigue, les choses empirent. Je ne peux plus vraiment tenir le rythme précédemment soutenu. Le temps me manque pour réaliser autre chose. Un renversement s'opère. Ce n'est plus moi qui dicte le tempo mais le tempo qui m'est dicté. Je deviens le prisonnier d'une course. Une course que je trouvais auparavant grisante. Le temps me manque non pas parce qu'il m'est pris, mais car je l'épuise. Le temps est devenu une ressource et par conséquent, son épuisement est devenu la source d'un empressement.

Hartmut Rosa expose, dans un second temps, une hypothèse concernant l'attrait contemporain pour cette quête d'accélération : celle-ci serait associée à la poursuite d'une bonne vie. Faire

76. Hartmut, Rosa, *Aliénation et accélération*, op. cit., p.109-110.

77. Une entreprise qui ira même jusqu'à la négation du sommeil, ce temps improductif par essence. Je vous renvoie à l'excellent ouvrage de Jonathan Crary sur le sujet : *24/7 : Le Capitalisme à l'assaut du sommeil* (2014), aux éditions La Découverte.

beaucoup, toujours plus, donnerait (au conditionnel) satisfaction à nos contemporains.

« [L]es acteurs sociaux de la modernité ne sont pas simplement les victimes sans défense d'une dynamique accélératoire qu'ils ne peuvent pas contrôler. Ce n'est pas simplement qu'ils sont forcés de s'adapter à un jeu d'accélération dans lequel ils n'auraient rien misé. Bien au contraire, je crois que la force motrice de l'accélération est également alimentée par une promesse culturelle forte : dans la société moderne séculaire, l'accélération sert d'équivalent fonctionnel à la promesse (religieuse) de *vie éternelle*⁷⁸. »

Aujourd'hui, l'éternité n'a plus la cote. La fin d'une croyance en une vie après la mort a produit une radicalisation vers le palliatif (ou le *pharmakon*⁷⁹ ?) de l'accélération. Il faut donc faire avec le temps qu'il nous reste. S'accomplir pleinement dans le temps limité de nos vies. D'après les propos du sociologue, le jugement de la bonne réalisation de nos vies se mesure aujourd'hui par la somme et la profondeur de nos expériences. « *La promesse eudémoniste de l'accélération moderne réside par conséquent dans l'idée (tacite) que l'accélération du "rythme de vie" est notre réponse (c'est-à-dire celle de la modernité) au problème de la finitude et de la mort*⁸⁰. » La sensation de vivre intensément est perçue comme un indice de « belle vie ». Vivons intensément, vivons heureux.

Étant donné que notre fin est proche, nous devons réaliser nos rêves au plus vite. Des rêves et des envies qui, par chance, nous sont soufflés à l'oreille par le marché du capital. Un marché comblant nos désirs et en créant de nouveaux pour qu'il puisse perdurer. Faire beaucoup apparaît donc comme un bon projet de vie. Une activité soutenue, une vie de vitesses et d'accélération permet à l'homme moderne de « compenser un déficit d'approbation par une acquisition de plus en plus effrénée et une confusion entre consommation et acquisition⁸¹ ». Une stratégie qui, dans une confusion généralisée, porte à une frustration chronique. Un principe de non-satiété qui permet de prolonger le système capitaliste économique en place. Cette situation rend adepte l'homme moderne à une dose d'intensité quotidienne. Une situation qui a, peu à peu et malgré ses conséquences, donné vie à un diktat du court terme. Les discours politiques actuels ne consistent plus à entreprendre sur le long terme, mais à vivre au jour le jour, à répondre au coup par coup. « Le "changement pour le changement" a fait son temps ; c'est désormais le principe *d'accélération pour l'accélération* qui s'impose comme un leitmotiv⁸². » Dans un temps

78. Hartmut, Rosa, *Aliénation et accélération*, op. cit., p.38.

79. Dans son étymologie grecque, un *pharmakon* signifie conjointement le remède, le poison, et le bouc-émissaire.

80. *Ibidem*, p.40.

81. *Ibidem*, p.137-138.

82. Joël, Vacheron, « La Photographie à l'épreuve de l'accélération sociale », dans Gauthier, Huber et Arthur de, Pury (dir.), *Accélération*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, CAN (13 mai 2007 – 30 juin 2007), Zurich, JRP Ringier,

compressé, le moment présent est au centre de toutes les attentions.

« À ce titre, bien qu'ils proviennent de traditions intellectuelles distinctes, les défenseurs fin-de-siècle ont en commun de faire ressortir la clôture de la société moderne sur elle-même. Pris dans la logique de l'accélération contemporaine, il ne serait plus possible de penser de planifier, d'échafauder rationnellement des alternatives de changement. L'accélération fonctionnerait ainsi comme un trou noir qui absorberait les distinctions temporelles en créant une forme de contraction perpétuelle, une sorte de temporalité sans temps. Par conséquent, le temps ne constituerait plus un principe d'intelligibilité historique. Il se serait volatilisé dans l'instantanéité du XXI^e siècle. Cependant, il convient de reconnaître que le temps n'a jamais été aussi présent qu'à l'heure actuelle. À ce titre, les différents appels aux ralentissements sont autant de tentatives, plus ou moins programmées, pour réguler ce qui ressemble à une *surabondance temporelle*⁸³. »

LE LONG MAINTENANT : UNE SOLUTION ?

Le projet de l'*Horloge du Long Maintenant* (ou *The 10,000 Years Clock*) soutenu par des chercheurs et des créateurs au sein de l'organisation Long Now Fondation est décrite par l'un de ses fondateurs, Stewart Brand⁸⁴, dans l'ouvrage *L'Horloge du Long Maintenant : L'ordinateur le plus lent du monde* comme une réponse à cette urgence moderne. Avec l'*Horloge du Long Maintenant*, il est ainsi question de prendre le diktat du court terme à rebrousse-poil. Ici, l'objet est de créer l'horloge la plus lente du monde. Une horloge à la précision vague (avançant d'un cran par an et sonnant une fois par siècle) mais constituée d'un mécanisme fonctionnel et autonome sur dix-mille années. L'organisation de ce projet dantesque compte dans ses rangs plusieurs célébrités dont le musicien Brian Eno et l'inventeur Daniel Hillis. L'organisation de la Long Now Fondation est à but non lucratif. Plusieurs mécènes ont permis l'existence de ce projet dont Jeff Bezos (le PDG d'Amazon), un de ses contributeurs les plus actifs. Chose assez étrange lorsque l'on connaît la précarité des employés d'Amazon et surtout le rôle d'Amazon dans l'actuelle accélération de nos vies... Sur le site internet de l'organisation, un texte introductif réalisé par ses producteurs spécifie la genèse de ce projet.

« We are building a 10,000 Year Clock. It's a special Clock, designed to be a symbol, an icon for long-term thinking. It's of monumental scale inside a mountain in West Texas. The father of the Clock is Danny Hillis. He's been thinking about and working on the Clock since 1989. He wanted to build a Clock that ticks once a year, where the century hand advances once every 100 years, and the cuckoo comes out on the millennium.

2007, p.51.

83. *Ibidem*, p.64.

84. Stewart Brand est un penseur américain, reconnu en tant qu'éditeur du *Whole Earth Catalog* et actuel président de la Long Now Fondation.

The vision was, and still is, to build a Clock that will keep time for the next 10,000 years. I've been helping Danny with the project for the last half dozen years. As I see it, humans are now technologically advanced enough that we can create not only extraordinary wonders but also civilization-scale problems. We're likely to need more long-term thinking⁸⁵. »

L'Horloge du Long Maintenant est un projet imaginé en 1989 qui n'est donc pas prêt de se terminer. À en croire ses acteurs, plusieurs horloges millénaires seront ainsi installées sur différents lieux. L'horloge ne sera pas seulement un monument, elle sera un lieu de mémoire. Ainsi, les intentions de ses initiateurs sont d'en faire une bibliothèque, un lieu consacré à la connaissance acquise et développée par l'espèce humaine. Une première horloge est actuellement en construction sur une montagne isolée, près de Van Horn, au Texas. Un second lieu, dans l'est du Nevada, a été dernièrement acquis par l'association. Ces deux espaces ont en commun d'être des zones arides, désertiques. Des lieux secs où la température ne varie que très peu au cours des saisons.

« Pour inspirer une profondeur mythique l'Horloge / Bibliothèque devra être un édifice exceptionnel sis en un lieu exceptionnel. Les déserts d'altitude sont séduisants par leurs vastes horizons et un climat particulièrement propice à la conservation, à condition que l'emplacement lui-même reste suffisamment accessible pour qu'on puisse y venir de partout. Les sites urbains offrent une grande visibilité, mais ils sont difficiles à protéger pour plusieurs siècles. Notre stratégie sera de développer d'abord une Horloge / Bibliothèque urbaine – visibilité ! – puis une Horloge / Bibliothèque du désert – longévité ! Elles seront précédées par le site Internet : www.longnow.org⁸⁶. »

Les matériaux de l'horloge posent la question d'une emprise du temps sur les choses. Ainsi, la plupart des constituants de celle-ci seront en acier inoxydable (l'Inox 316). Certaines pièces seront immobiles durant de longues périodes, ce qui pose problème. Il ne faut pas qu'elles se transforment ou plus encore qu'elles fusionnent avec d'autres éléments de l'horloge.

« Pour neutraliser ces tendances, les éléments mobiles clés ne sont pas en métal : ils sont en pierre ou en céramique de haute technologie. [...] Tous les roulements de l'Horloge seront en céramique technique. Ils sont si durs et tournent si lentement qu'ils n'ont besoin d'aucun lubrifiant (qui habituellement retient la poussière et engendre l'usure)⁸⁷. »

L'horloge est une architecture délicate et pensée pour perdurer qui, dès sa conception, pose la question de sa conservation sur une

85. Long Now Foundation, « 10,000 YEAR CLOCK » [en ligne]. Disponible sur : longnow.org/clock [consultation le 11 juillet 2019].

86. Stewart, Brand, *L'Horloge du long maintenant. L'Ordinateur le plus lent du monde* [1999], traduit de l'anglais (États-Unis) par Gwilym Tonnerre, Auch, Tristram, 2012, p.11.

87. *Ibidem*, p.193.

durée extrêmement longue.

Dans son fonctionnement, l'horloge est un système extrêmement élaboré et autonome. Elle s'ajustera quotidiennement au temps astronomique et mesurera (d'après les dernières informations transmises par ses acteurs) plus de 150 mètres de haut. L'horloge se mettra en mouvement dans une composition de rouages et de goupilles coulissantes. Elle diffusera une lente musique. L'horloge est conçue pour fonctionner pendant dix-mille années, même si personne ne la visite (bien qu'elle n'affiche pas l'heure exacte jusqu'à ce qu'un visiteur se présente). Son appareil de mesure temporelle se met en marche dans une transformation ingénieuse d'énergie. Ainsi, les changements de température entre le jour et la nuit au sommet de la montagne permettent l'activation de l'appareil. D'un point de vue architectural, l'horloge sera, telle une cathédrale, un édifice à visiter. *L'Horloge du Long Maintenant* sera avant tout un lieu accessible. Un lieu qui abritera une somme d'archives. Loin de toutes civilisations, il faudra pour les courageux visiteurs arpenter un territoire aride et escalader la montagne où elle prendra lieu. Ces visiteurs auront ainsi pour mission de remonter l'horloge.

« Le Long Maintenant selon Eno nous met bien à notre place, ni à la fin de l'Histoire ni au début, mais en plein dedans. Nous ne sommes pas à l'apogée de l'Histoire, et nous ne sommes pas en train de refaire le monde ; nous sommes au beau milieu de l'histoire de la civilisation⁸⁸. »

Le projet (de son anticipation à sa réalisation) propose une vision du temps à rebours d'un empressement temporel. Contrairement à l'optique développée par Hartmut Rosa d'être face à une fin, de réagir face à celle-ci, *L'Horloge du Long Maintenant* nous pose au centre d'une durée. La pression diminue. Le temps promu par *L'Horloge du Long Maintenant* est un temps qui inclut l'avenir. Un temps qui n'est pas compté et qui se rapproche d'une promesse religieuse. La référence ecclésiastique est par ailleurs souvent évoquée par Stewart Brand⁸⁹. Les écrits de l'auteur usent de références et d'un champ lexical propre à la religion chrétienne : l'ascension au lieu de l'horloge est un périple, l'horloge deviendra dans un futur lointain un lieu de culte... Plus encore, l'auteur loue les qualités de conservation propres à la religion chrétienne. Afin de s'extirper de la frénésie de notre temps, les membres de la Long Now Fondation semblent se retourner vers des valeurs religieuses abandonnées par l'entreprise moderniste.

Ce Long Maintenant donne à ses croyants la sensation qu'ils sont à l'abri d'un monde aux changements rapides. De ce point de vue, nous ne nous sentons plus pressés. Le Long Maintenant, proche

88. *Ibidem*, p.39.

89. Dans un parti pris quelque peu réactionnaire, Stewart Brand associe hâte et gaspillage. L'accélération est vectrice d'un dément tandis que la lenteur amènerait à la sagesse, à la mesure et au vertueux.

de la « longue durée » de l'historien Fernand Braudel⁹⁰, est synonyme d'un changement d'échelle de temps. Une échelle de temps qui s'étend non pas sur le calendrier d'une vie humaine mais sur plusieurs générations. *L'Horloge du Long Maintenant* est un outil de promotion d'un Long Maintenant. Face à l'horloge, l'objet est d'inciter ses contemporains à délaisser l'empressement du court terme pour la quiétude du Long Maintenant. L'horloge, de par son existence et son bon fonctionnement, laisse entrevoir la possibilité d'une vision sur le long terme et insiste sur une véracité d'un Long Maintenant. Il est ici bien question de croire. Une vision sur le long terme ne semble possible que si nous accordons notre confiance à une autorité en place. Aussi, l'action de travailler sur la durée est associée à la posture d'un responsable optimiste. Mais ce projet est, au fond, le retour vers une nouvelle croyance, à l'adhésion d'un temps religieux en réponse à l'essoufflement des promesses modernes.

« Le temps de la religion, c'est un hors-temps. Un hors-temps dans les efforts et les souffrances personnelles, un hors-temps dans le chaos de l'Histoire. Dans le lieu sacré à l'écart, par le rituel sacré immuable et immémorial, par la communion sacrée avec un ordre supérieur, on quitte le temps ordinaire et l'on rend ainsi la vie plus signifiante, ou du moins plus supportable⁹¹. »

La production d'une horloge capable de fonctionner sur dix-mille années mène à l'idée que l'humanité peut, elle aussi, croire en son existence sur dix-mille années. La réalisation de l'horloge permet de croire en cette possibilité. Elle pose certes une limite temporelle de dix-mille années mais celle-ci est tellement éloignée qu'une fin des fins n'est alors pas ressentie comme proche. La fin n'est plus un problème. L'horloge devient un pilier, un symbole vivant. Elle redonne foi – contrairement à la constante médiatisation d'une fin de l'humanité – en une lecture du temps qui peut se déployer sur dix-mille années.

Mais la solution à cet empressement n'est qu'un changement de paradigme. L'horloge n'est qu'un simple symbole. Hartmut Rosa déployait l'empressement quotidien de nos vies alors que *L'Horloge*

90. Comme l'historien Fernand Braudel, les investigateurs du Long Maintenant recherche à étendre une durée. Cette extension permet stratégiquement de prendre en contre une oscillation courte et nerveuse d'une appréciation du temps. Pour l'historien, cette longue durée permettait d'amorcer une entreprise historique sur une époque plus vaste et d'exposer « une méfiance à l'égard d'une histoire purement événementielle ». Sous les mots de l'historien François Hartog, « Fernand Braudel avait encore eu l'audace de se lancer dans une longue Histoire de la France solitaire, [...] il ne put explorer jusqu'au bout cette *Identité de la France*, dans laquelle singularité et permanence se rejoignaient. Il ne s'agissait en aucune façon de mémoire, mais d'une histoire tirée du plus profond de la longue durée, cette "énorme surface d'eau quasi stagnante" qui, insensiblement, mais irrésistiblement, "entraîne tout sur elle" ».

François, Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p.115.

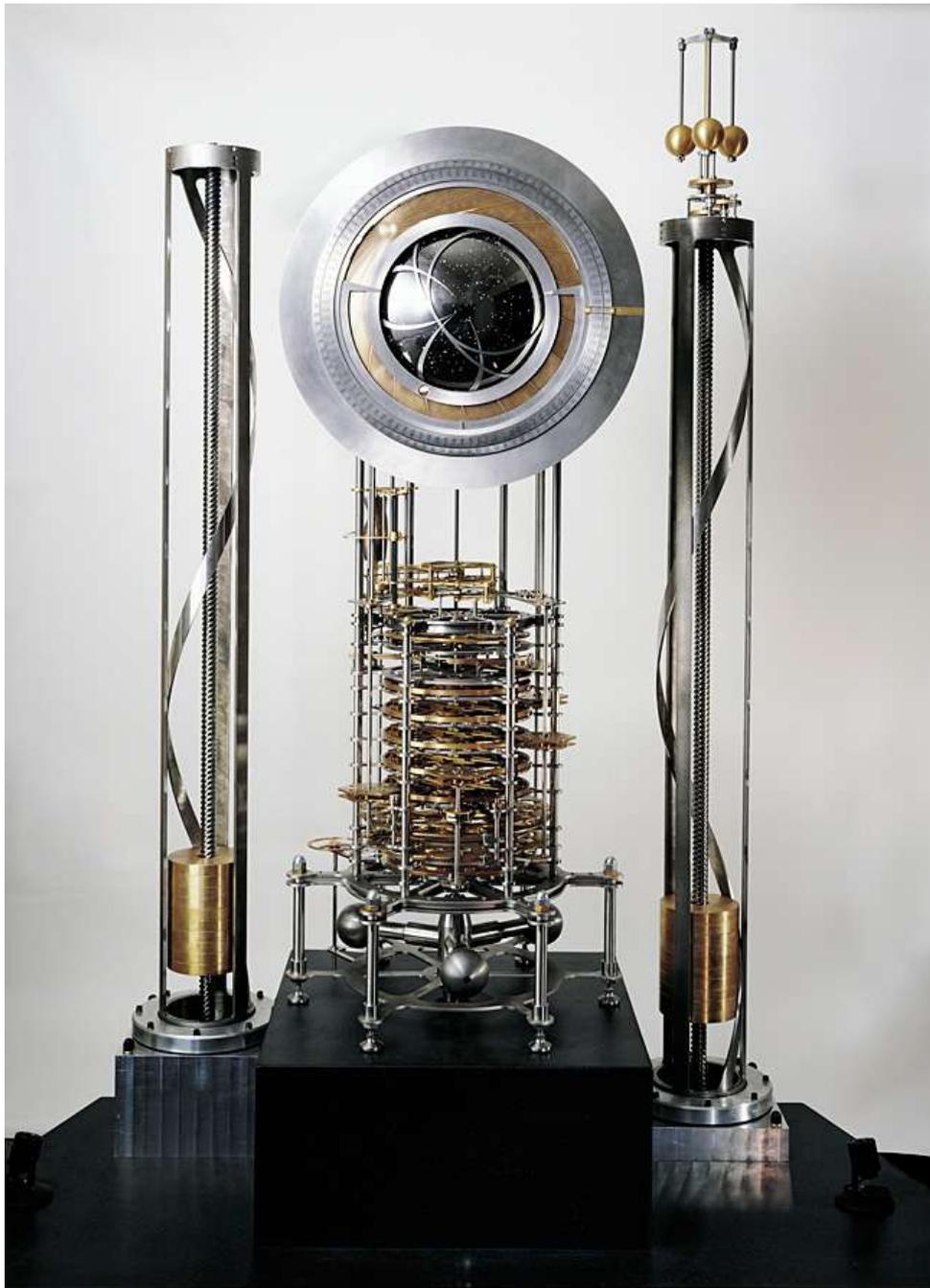
91. Stewart, Brand, *L'Horloge du long maintenant. L'Ordinateur le plus lent du monde*, *op. cit.*, p.50-51.

du Long Maintenant n'est pas du même ordre. Avec *l'Horloge du Long Maintenant*, nous ne discutons pas de l'échelle d'une vie humaine mais de l'échelle de l'espèce humaine. Le cycle de cette horloge dépasse les limites de toute vie. La vision défendue par les auteurs du projet est justement de viser très loin pour que l'emprise quotidienne du court terme se retrouve désamorcée. En visant aussi loin, nos problèmes d'aujourd'hui apparaissent comme plus petits. Nos inquiétudes, nos pressions quotidiennes s'en retrouvent apaisées. L'objet n'est plus de se focaliser (et de tout miser) sur de courtes durées, mais d'étendre notre vision sur un au-delà. *L'Horloge du Long Maintenant* propose de prendre du recul sur nous-mêmes.

En optant pour cette attitude, je ne me mets plus continuellement en état de survie. Je ne recherche plus à être sur le qui-vive. Les choses perdent de leur importance. J'abandonne partiellement les désirs de mon corps. Je prends une certaine distance avec mes envies. Je relativise. Ma vie ne se joue plus sur la prochaine intensité à ma portée. Ce n'est plus cette manière d'être qui dicte mes choix. Le long terme permet de sortir de la pression actuelle de se sentir « fortement » vivant. En vivant ainsi, une quiétude s'installe⁹². Sous dix-mille années, la fin n'est plus une chose à venir. Contrairement au court terme, la fin ne s'appréhende pas à tout instant. Une vision qui, tout d'un coup, nous soulage d'un poids. Notre vision d'un avenir se décentre des limites de notre propre corps. Je ne suis plus un mais je fais partie d'un ensemble qui me dépasse. Ce qui compte ce n'est plus moi, mais l'espèce humaine en général. Ce n'est plus ma propre satisfaction qui est à combler mais celle de mon espèce⁹³.

92. Une quiétude qui, tout compte fait, peut être tout aussi mortifère.

93. Voir Chapitre 5.



Prototype de l'*Horloge du Long Maintenant* rendue opérante depuis le 31 décembre 1999. Le prototype a été principalement conçu par Daniel Hillis. Elle mesure deux mètres et demi de haut.

« Le premier prototype de l'Horloge pour 10000 ans tel qu'il apparut le 31 décembre 01999 pour annoncer avec son gong l'avènement de l'an 02000. Il a déjà une qualité monumentale. Quand on se tient devant l'Horloge, le bord inférieur du cadran est à la hauteur des yeux, l'indication de l'année est visible à droite et le champ stellaire central avec ses courbes superposées indique dans quelle direction est actuellement orienté l'axe de rotation terrestre⁹⁴. »

94. Stewart, Brand, *L'Horloge du long maintenant. L'Ordinateur le plus lent du monde*, op. cit., p.180.

En outre, le projet de *l'Horloge du Long Maintenant* est vecteur d'une dynamique. Il permet d'insister sur la possibilité d'une production sur le long terme à rebours de la frénésie moderne. *L'Horloge du Long Maintenant* détonne car ses producteurs se donnent le temps de réaliser cette recherche tout en ayant conscience que ce projet se réalisera sur plusieurs générations.

À ce jour, cette entreprise apparaît pour son spectateur comme une histoire en train de s'écrire. L'œuvre est encore « ouverte ». Son spectateur est invité à y participer. Dans plusieurs années, l'horloge deviendra peut-être un édifice synonyme de mémoire, un monument contemporain. *L'Horloge du Long Maintenant* est une permission de rêver. On note aussi que le plaisir associé à cette production est, certes, lié à sa fabrication, à sa mise en place, mais aussi à l'anticipation d'un futur. *L'Horloge du Long Maintenant* est une aventure remplie de fantasmes. C'est un mythe en devenir. Son nom, les moyens en place, l'abstraction relative à la complexité de sa réalisation, les lieux désertiques où elles prendront forme, donnent à ces horloges la dimension d'une œuvre de science-fiction. Dans sa dimension historique, l'œuvre dépasse l'espérance d'un seul être humain. Percevoir ce projet est alors synonyme d'un possible lointain, d'un rêve ou plus encore d'une croyance.

ACCÉLÉRATION ET FICTIONS

« J'aime à imaginer que les spectateurs confrontés pour la première fois dans leur existence à un *ready-made* de Marcel Duchamp ont éprouvé cette sensation d'accélération que vit le descendeur dans les premiers mètres de la Streif. Une chute vertigineuse, un état d'apesanteur, une accélération prodigieuse, qui est ici le fait d'une chute non plus physique mais mentale. Et Duchamp accélère plus vite que tous les Ayrton Senna, Valentino Rossi et Franz Klammer réunis. Le *ready-made* laisse sur place la Ferrari de Schumacher. Didier Cuche s'est à peine élancé sur la piste de Kitzbühel que le *ready-made* est déjà arrivé. Pensez donc ! Une bonne Formule 1 monte à 300 km heure en quelques secondes. Mais Duchamp passe de l'objet ordinaire à l'œuvre d'art à la vitesse de la lumière⁹⁵ ! »

Ici, nous reviendrons sur une somme de fictions relatives à une accélération. Il sera question d'interroger le fantasme de l'accélération moderne, d'épier les attentes portées à celle-ci. L'appétit moderne pour l'accélération sera discuté. En deux temps, une perception d'un temps accéléré sera soulevée. Premièrement, l'analyse de la nouvelle *Le Nouvel Accélérateur* de H.G. Wells témoignera d'un premier intérêt moderne pour l'accélération. Enfin, la conclusion du sociologue Hartmut Rosa – que « dans la société moderne séculaire, l'accélération sert d'équivalent fonctionnel à la promesse (religieuse) de *vie éternelle*⁹⁶ » – sera étayée au regard de l'œuvre contemporaine *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon. Par ce changement de paradigme (d'une réalité sociale à l'immersion dans une fiction), il sera question de revenir sur les attentes d'une vie en accéléré et de soulever les accointances entre une mise en fiction d'un temps accéléré et d'une lecture cinématographique du réel. Pour reprendre les propos de Hans Robert Jauss, la mise en fiction d'une accélération permettra d'exposer les attentes d'une accélération moderne via l'étude de l'œuvre de H.G. Wells.

« L'horizon d'attente propre à la littérature se distingue de celui de la praxis historique de la vie en ce que non seulement il conserve la trace des expériences faites, mais encore il anticipe des possibilités non encore réalisées, il élargit les limites du comportement social en suscitant des aspirations, des exigences et des buts nouveaux, et ouvre ainsi les voies de l'expérience à venir⁹⁷. »

Néanmoins, le regard contemporain porté sur cette fiction du début du XX^e siècle mesurera le prix à payer de la promesse moderne de l'accélération.

95. Marc-Olivier Wahler, « Après l'accélération », dans Gauthier, Huber et Arthur, de Pury (dir.), *Accélération*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, CAN (13 mai 2007 – 30 juin 2007), Zurich, JRP Ringier, 2007, p.92.

96. Hartmut, Rosa, *Aliénation et accélération*, *op. cit.*, p.38.

97. Hans Robert, Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990, p.83.

LES ATTENTES MODERNES DE H.G. WELLS

Dans l'opus *Le Nouvel Accélérateur* (édité pour la première fois en 1901) de H.G. Wells, le fantasme d'une accélération moderne est déployé. Ce récit est une œuvre prémisses et témoin d'un imaginaire partagé qui permet de distinguer les attentes et les vertus d'une accélération moderne. Dans sa forme, *Le Nouvel Accélérateur* est une courte nouvelle de science-fiction écrite à la première personne qui a pour sujet la fascinante découverte du professeur Gibberne : le Nouvel Accélérateur, une drogue capable d'accélérer le cours de la vie de ses consommateurs. Au cours de cette aventure, l'écrivain H.G. Wells est le héros d'un récit divisé en deux temps : la présentation du professeur Gibberne et de sa découverte, puis la retranscription des effets de la drogue sur son organisme. Avec le Nouvel Accélérateur, il devient possible d'aller mille fois plus vite. Comme pour les super-héros Flash et Vif-Argent, accélérer devient un super-pouvoir. Une fois la drogue absorbée, le temps apparaît comme dilaté. Les choses deviennent, sous une courte durée, quasi-immobiles. Une compression du temps qui dans son zèle permet à son actif de voir sa vie comblée de plus d'activités et d'apprécier une grisante frénésie.

« L'effet ? ... L'activité vitale est accélérée un millier de fois, plusieurs milliers de fois ! cria Gibberne avec un geste dramatique, ouvrant violemment sa porte en vieux chêne sculpté⁹⁸. »

Dans cette nouvelle, la drogue du Nouvel Accélérateur découverte par le professeur Gibberne permet d'accélérer de manière extraordinaire les déplacements et la pensée de son titulaire. Ici, H.G. Wells nous propose un récit d'anticipation, une vision réaliste d'un futur proche, un possible à advenir. L'effet de la drogue est extraordinaire. Les espérances du professeur ont été dépassées. L'accélération est encore plus forte et plus addictive que prévu. Elle est un stupéfiant. Le couplage accélération/addiction est d'ores et déjà évident.

Pour le professeur, le Nouvel Accélérateur sera un médicament pour mieux vivre. Il permettra à ses consommateurs de vivre plus vite, de vivre plus. Aussi, son médicament miracle n'a aucun inconvénient. Il n'y a pas d'effet secondaire ou de prix à payer pour son consommateur. Lors de l'ingurgitation, H.G. Wells se sent bien. Son corps n'est pas victime de maux.

« Je me sentais en excellent état, très léger, absolument à l'aise, et plein de confiance en moi-même. Tout mon être fonctionnait à grande vitesse. Mon cœur, par exemple, battait mille fois par seconde, sans que cela me causât le moindre malaise. Je regardai par la fenêtre : un cycliste immuable, la tête baissée, et avec un nuage de poussière inerte contre sa

98. Herbert George, Wells, *Le Nouvel Accélérateur* [1901], traduit de l'anglais par H.D. Davray et B. Kozakiewicz, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1995, p.11-12.

roue de derrière, paraissait vouloir rattraper un char à bancs lancé à toute bride et qui ne bougeait pas. Je restai bouche bée devant cet incroyable spectacle⁹⁹. »

Dans cette fiction, accélérer consiste à vivre plus vite que d'habitude. Grâce à l'élixir, les protagonistes font l'expérience d'un temps suspendu. Les autres acteurs de cette fiction (qui ne sont pas sous l'emprise de la drogue) apparaissent aux yeux de nos deux héros comme « figés en des poses indolentes, surpris au milieu d'un geste¹⁰⁰ ». Le monde décrit par H.G. Wells est un monde en pause. L'auteur rend compte d'une accélération dans la lecture d'un ralenti propre au médium cinématographique. Par la suite, les deux protagonistes s'émerveillent de découvrir l'amplitude interminable d'un battement d'ailes ou d'un clignement d'œil. Ici, la vision d'un temps en accéléré correspond trait pour trait à une lecture en *slow motion* du monde. Au cours de cette expérience de la vitesse, les acteurs ne se rendent pas compte de leur accélération. Autrement dit, ils n'ont pas l'impression d'aller plus vite mais d'habiter un monde aux mouvements plus étendus qu'à l'accoutumée. À notre échelle, l'effet perçu par les personnages de la fiction serait semblable à l'écoute d'une chanson au ralenti.

Les personnages contemporains Vif-Argent et Flash¹⁰¹ peuvent apparaître comme deux dérivés de cette nouvelle. Deux personnages qui ont pour super-pouvoir la capacité d'aller beaucoup plus vite que ceux qui les entourent. Dans le film *X-Men: Apocalypse* (2016) réalisé par Bryan Singer, une vision similaire d'un monde aux mouvements temporairement étendus ponctue le récit. Dans cette scène, le héros se nomme Vif-Argent. À l'arrivée dudit héros sur le grand écran, le temps de la scène est soudainement suspendu. En référence à la nouvelle de H.G. Wells, une abeille figée aux ailes étendues annonce une dilatation temporaire du temps. Comme pour *Le Nouvel Accélérateur*, la représentation plastique d'une accélération se rapporte à une captation vidéographique mise au ralenti. Le monde habité par Vif-Argent est un espace spatio-temporel en *slow motion*. Il semble déambuler dans un espace au temps étendu. Il semble vivre (être prisonnier¹⁰²?) dans un film au ralenti. Dans le film *X-Men: Apocalypse*, l'arrivée de Vif-Argent concorde avec l'enclenchement d'une explosion au cœur de l'académie des X-Men. La situation est critique car la déflagration en question a le potentiel (par la force de son souffle) de faire de nombreuses victimes. Malgré la tension inhérente à la situation, le héros, grâce à sa vitesse, sauvera un à un les résidents. Pour ce faire, il effectuera une suite d'allers-retours pour déplacer les personnages dans le parc de l'académie, à l'abri de tout danger. Au cours de la scène en question, Vif-Argent se

99. *Ibidem*, p.16-17.

100. *Ibidem*, p.18.

101. Ou plus récemment, le super héros A-Train dans la série *The Boys*.

102. Ou plus encore prisonnier tels les héros des films *The Truman Show* (1998) de Peter Weir et *Un jour sans fin* (1993) de Harold Ramis.

permet de plaisanter malgré l'urgence de la situation. Il danse avec un personnage, en recoiffe un autre et se moque gentiment de l'attitude de certains. L'acte d'accélérer n'est en soi pas pris au sérieux. Accélérer est un acte de malice. Du point de vue scénaristique, la mise en scène d'une explosion permet, dans le déploiement de sa déflagration (normalement instantanée et indiscernable à vitesse réelle à l'œil nu), d'exposer une lente extension du temps. Ce déploiement devient une source d'émerveillement. On se met à admirer ce qui ne nous est pas visible communément. Dans *X-Men: Days of Future Past* (2014) de Bryan Singer, Vif-Argent avait aussi eu sa scène « en solo ». De nouveau, c'est un moment d'une vive intensité qui permet de valoriser le pouvoir du héros. Une scène où les personnages Wolverine, le professeur François-Xavier et Magnéto se retrouvent au centre de multiples coups de feu dans l'espace clos d'une cuisine. Vif-Argent se chargera de rendre inopérants ses détracteurs.

Comme avec H.G. Wells, le héros Vif-Argent est doté d'une acuité considérable. Contrairement à une vision en temps réel, les héros sont capables de discerner un nombre plus élevé d'images à la seconde. De manière générale, notre cerveau produit l'illusion d'un mouvement à partir de dix images par seconde¹⁰³. Le regard des héros est plus aigu, rendant ainsi la mouvance usuelle des choses fragmentée. Dans ces deux exemples, l'accélération n'est pas associée à l'imaginaire d'un passage en hyper-espace soit un étirement des formes. L'acte d'accélérer consiste à avoir une acuité similaire à la normale mais de vivre dans un monde au ralenti. Il permet un nouveau regard sur un *continuum* quotidien. H.G. Wells se retrouve à s'émerveiller d'un battement d'ailes alors que Vif-Argent relativise un empressement. En accélérant, H.G. Wells recherche à assouvir son envie (son besoin) de faire plus pour se sentir vivant. En accélérant, Vif-Argent se joue d'une échéance à venir. Dans les deux cas, l'action d'accélérer est une modulation d'intensités relative à une échéance future.

Pour ce parallèle, l'accélération est un super-pouvoir. Celle-ci permet d'augmenter l'activité quotidienne. En somme, elle rend possible de faire plus et permet de décupler une production journalière. Et cela aura pour effet de donner du temps pour faire de nouveau. « La possibilité de s'assurer une longue traite de labeur sans arrêt, pendant une journée pleine de rendez-vous et d'occupations extérieures, est une commodité qu'on ne saurait trop apprécier¹⁰⁴. » Dans sa spéculation, H.G. Wells n'imagine pas la conséquence d'un *burn out*¹⁰⁵. Son entreprise soulève la promesse moderne d'une vie éternelle par une production soutenue. Plus

103. Soit l'effet phi.

104. Herbert George, Wells, *Le Nouvel Accélérateur*, op. cit., p.27.

105. Même s'il comprend, dans son accélération, que les frottements de l'air par une haute vitesse deviennent dangereux et qu'il peut prendre feu à cause de ce phénomène physique.

encore, le Nouvel Accélérateur donnera l'idée d'une autre drogue, le Retardateur.

« Le Retardateur aura nécessairement l'effet contraire de l'Accélérateur. Employé seul, il permettra au patient d'étendre quelques secondes sur plusieurs heures du temps ordinaire et de conserver ainsi une inaction apathique, une quasi-immobilité, dans une ambiance très animée et irritante¹⁰⁶. »

Le temps, pour H.G. Wells, est une bobine et notre organisme est en soi le lecteur de ce cours. L'accélération et son opposé conceptuel, le ralentissement, trouvent respectivement leur place dans cette appréhension de la vie.

« Ces deux découvertes provoqueront nécessairement une révolution complète dans la vie civilisée. [...] Cet Accélérateur nous permettra de nous concentrer avec une puissance considérable sur chaque instant, sur chaque occasion qui exige toute notre vigueur et toutes nos facultés, tandis que le Retardateur nous mettra à même de passer dans une tranquillité passive les pires heures de difficultés et d'ennui¹⁰⁷. »

H.G. Wells n'a donc pas de temps à perdre. Sa vie se réalisera sur le temps qui lui est compté. Étirer le temps de sa vie permet pour l'auteur de vivre plus. Le Retardateur permet tout aussi de retarder une échéance à venir. Comme l'annonce Hartmut Rosa, accélérer est une solution pour vivre plus face à l'échéance de notre mort. Une mort qui ne sera pas suivie d'un après.

ACCÉLÉRER OU VIVRE COMME DANS UN FILM ?

Proposons une alternative à la conclusion de Rosa. Et si l'aliénation moderne à l'accélération de nos rythmes de vie ne serait pas exclusivement due aux problèmes de la finitude et de la mort mais soulèverait un désir constant de nos contemporains d'associer leur vécu à une mise en récit ? Et si la quête d'une vie accélérée serait un moyen d'associer le cours de nos vies au déroulement d'un film ? Via cette alternative, la quête d'accélération sera nuancée en juxtaposant cette ruse moderne à la lecture cinématographique du temps pouvant, de fait, être accélérée, ralentie et mise en pause. La vidéo *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon appuiera, par son expérience, que la lecture d'un temps accéléré s'adjoint au modèle temporel d'un montage cinématographique. L'œuvre *24 Hour Psycho* permet pour son spectateur d'expérimenter l'extension d'une durée. *24 Hour Psycho* est un ralenti du film *Psychose* (1960) du réalisateur Alfred Hitchcock sur une durée de 24 heures. Le public de l'œuvre semble, face à ce ralenti, rejouer l'expérience des protagonistes de l'œuvre de H.G. Wells. Le suspense de l'œuvre originale est étendu. Les choses se déploient lentement et ne suivent plus le

106. Herbert George, Wells, *Le Nouvel Accélérateur*, op. cit., p.27.

107. *Idem*.

rythme habituel de nos actions. Une lecture troublante qui amorce un parallèle sur l'action de l'accélération et la représentation filmique. Les actions de vivre plus vite ou plus lentement seraient confondues à une lecture cinématographique de nos vies.

24 Hour Psycho est un geste, celui d'étirer la durée d'un film reconnu pour sa mise en suspense sur le temps d'une journée, soit 24 heures. Par ce procédé, Douglas Gordon se joue d'un plaisir inhérent à la lecture d'une tension. Face à sa production, l'attente constituée par Hitchcock est multipliée. Le suspense, zénith de cette mise en tension d'un devenir, permet de poser son spectateur dans une attente. En tant que spectateur, je me retrouve face à une suite d'images. Autrement dit, l'intrigue ne peut plus être lue. Le rythme dicté par le film ne me met plus en alerte mais l'attente est toujours là. Le ralentissement provoque une sensation déplaisante (ou fascinante). Comme les premières impressions de H.G. Wells, une perception ralentie des choses provoque une distance certaine avec la sensation d'être présent. « L'effet d'inertie, tandis que nous cheminions, commença par nous sembler follement bizarre et finit par être désagréable¹⁰⁸. » La mise en tension (et plus encore la scène emblématique du meurtre sous la douche) devient d'autant plus glaçante. Par ce procédé, je me focalise en retour sur des « détails »¹⁰⁹. Le film d'Hitchcock apparaît dans son ralentissement comme disséqué. Le danger à venir est d'autant plus visible. On souhaite que cela se termine au plus vite. Qu'on en finisse ! Le plaisir d'un suspense semble communiquer avec la mise en scène une dilatation temporelle, soit une attente produite par une accélération ou un ralentissement. Car dès que les choses vont vite, je m'en retrouve enjoué. L'emprise d'un suspense se défait et je m'en retrouve soulagé.

Douglas Gordon a repris le film *Psychose* de Hitchcock et, en le ralentissant sur une durée de 24 heures, propose à son spectateur l'expérience d'une dilatation temporelle. Par ce procédé, l'état d'apesanteur produit par le suspense ponctuel d'un scénario s'accorde aux cycles temporels d'une journée. Le rythme d'un film coïncide¹¹⁰ avec une réalité temporelle ou inversement, nous expérimentons un imaginaire dans le partage d'une durée. Le déroulement du film s'associe au décompte normé de nos existences. La fiction s'étend sur toute une journée. Par ce procédé, Douglas Gordon propose une lecture d'un temps distendu. Comme H.G. Wells et Vif-Argent, nous nous retrouvons face à un monde au ralenti. Face à *24 Hour Psycho*, nous avons l'impression de vivre en accéléré.

Dans l'association du temps de la fiction à un temps réel, le rythme de nos vies s'accorde au montage d'un film, elle en prend la mesure

108. *Ibidem*, p.18.

109. Bill, Krohn, *Hitchcock au travail*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2009, p.220-235.

110. Une immersion dans la fiction similaire au procédé de *The Clock* de Christian Marclay. Voir Chapitre 1.

et se joint potentiellement à ses différentes vitesses de lecture. Ici, la représentation du temps vécu concorde au modèle cinématographique. La dilatation temporelle propre à la captation cinématographique peut être perçue visuellement et auditivement mais reste de l'ordre d'une emprise ou d'une recherche de perception de notre monde comme un film. Avec H.G. Wells, le monde devient un film que nous pouvons accélérer ou ralentir. Au regard de *24 Hour Psycho*, *Le Nouvel Accélérateur* est une accélération qui dans son effet met le monde en fiction¹¹¹. En juxtaposant les deux fictions, nous insistons sur le fait qu'accélération rime avec narration, que le fantasme d'une vie accélérée ou ralentie se lie à une lecture du monde similaire à la construction (très immersive) de sons et d'images en mouvement.

CRITIQUE

Sous cette approche transversale, la critique d'une quête d'accélération – comme acte, idéal fantasmé et précepte – a soulevé que la promesse moderne d'éternité se réalisait dans une recherche de production sans cesse plus dense. Pour l'homme moderne, accélérer est synonyme de vivre plus et plus fort. Néanmoins, l'accélération de nos rythmes de vie ne fut pas sans mal. Succomber à la frénésie causa à nos contemporains une sensation de famine temporelle (soit, un sentiment de manque dans une logique d'investissement permanent) ; le temps est compté. Dans sa nouvelle d'anticipation, H.G. Wells n'avait pas tenu compte des revers que pouvait induire l'addiction à la drogue de l'accélération. Néanmoins, cette fiction a permis d'élucider les connivences entre un désir d'accélération et une envie de mettre en fiction nos vies. L'œuvre *24 Hour Psycho*, de par son expérience, a mis en lumière que la lecture proposée par H.G. Wells jouait d'une lecture cinématographique. Ces deux productions autour d'une accélération vont dans le même sens : accélérer est une ruse pour vivre intensément.

Sous les mots de Michel de Certeau, la ruse par la figure de Métis dans la mythologie grecque est l'acte de se soustraire à un ordre établi, en connaissance de cause, pour le dépasser. Ruser, c'est agir en fonction d'un contexte.

« Dans le rapport de forces où elle intervient, la *métis* est "l'arme absolue", celle qui vaut à Zeus la suprématie sur les dieux. C'est un principe d'économie : avec le minimum de forces, obtenir le maximum d'effets. Il définit aussi une esthétique, on le sait. [...] Mais sa mémoire reste cachée (elle n'a pas de lieu repérable) jusqu'à l'instant où elle se révèle, au "moment opportun", d'une manière encore temporelle bien que contraire à l'enfouissement dans une durée. L'éclair de cette mémoire brille dans *l'occasion*¹¹². »

111. La définition d'une fiction est ici égale à la définition aristotélicienne soit, un agencement de faits par une mise en intrigue.

112. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris,

Accélérer le rythme de nos vies et rechercher une mise en suspense permet de ressentir le monde plus fort. L'accélération apparaît comme une ruse pour se jouer d'une échéance prochaine, en ce sens, elle intensifie notre existence.

« L'intensité que tout nous promet dans le monde contemporain est un programme éthique qui chuchote d'une petite voix dans tous nos plaisirs et dans toutes nos peines : "Je te promets plus de la même chose. Je te promets *plus de vie*"¹¹³. »

Gallimard, 1990, p.125-126.

113. Tristan, Garcia, *La Vie intense : une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016, p.25.

INTENSITÉS

« Frantz avait lu dans *France Soir* qu'un américain avait mis 9 minutes 45 secondes pour visiter le musée du Louvre. Ils décidèrent de faire mieux (...) En 9 minutes 43 secondes, Arthur, Odile et Frantz avaient battu le record établi par Jimmy Johnson, de San Francisco¹¹⁴. »

Aller vite c'est vivre plus fort. D'un point de vue neuroendocrinologique, la joie procurée par une course s'explique par une sécrétion hormonale d'adrénaline. En courant, en cherchant à aller plus vite, un individu peut avoir la sensation d'avoir vécu un moment intense. Le réflexe d'un corps de se charger d'adrénaline pour faire face à un possible danger permet à celui-ci de se « dépasser » sur une courte durée.

En posant la question du pourquoi de l'accélération, on remarque que l'action d'accélérer apparaît comme un moyen de transformer un moment *lambda* en un moment intense. Dans son ouvrage *La Vie intense : une obsession moderne*, le philosophe et romancier Tristan Garcia met à l'épreuve la promesse de notre modernité de remplacer la croyance d'une éternité par une jouissance de l'instant. La quête frénétique d'intensité d'un homme moderne est déployée historiquement et philosophiquement arguant, en outre, que l'action d'accélérer serait une ruse adoptée pour ressentir intensément.

« Notre homme intense qui résiste à l'établissement confortable de ses sensations n'entend pas l'intensité seulement comme un système de *variation*, mais aussi comme une *augmentation* continue : il ne suffit pas que les intensités varient, encore faut-il qu'elles progressent. Pour ne pas figer, il faut que tout soit de plus en plus fort¹¹⁵. »

L'action d'accélérer est d'un point de vue contemporain considérée comme un défi à relever. Une accélération permet de ressentir un sursaut, un moment vivace. L'attrait pour l'accélération est, dans l'intensité qu'elle promet, devenu l'objet d'une jouissance. Nous cherchons par des expériences quotidiennes, par des défis lancés à nous-même ou par des immersions répétées dans des fictions, des stimulations. La quête d'intensité s'active à briser une tranquillité en place. Autrement dit, l'excitation qui découle d'une mise en tension momentanée provoque un trouble et désoriente notre perception des choses. Une désorientation stimulante qui n'est pas sans rappeler les dires d'Edgar Wind : « Si le vœu suprême d'un homme est de vivre tranquille, il serait sans doute bien avisé de tenir l'art à l'écart de ses pénates¹¹⁶. » Pour se sentir pleinement vivant, pour provoquer l'exception, l'homme intense chasse la quiétude et de ce fait, goûte à la sensation d'être présent.

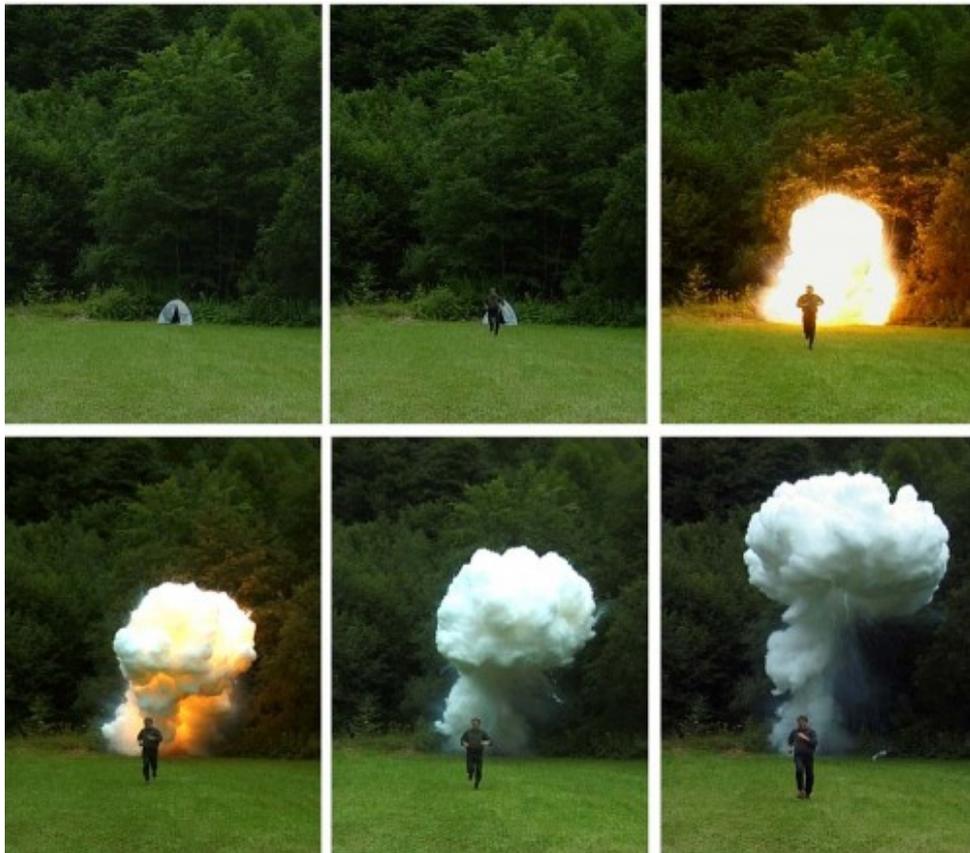
114. Extrait du film *Bande à part* (1964) de Jean-Luc Godard.

115. Tristan, Garcia, *La Vie intense : une obsession moderne*, op. cit., p.122.

116. Edgar, Wind, *Art et anarchie* [1963], traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1988, p.27-28.

À LA RECHERCHE D'UNE TENSION

Dans les œuvres de Roman Signer, des retentissements ont lieu. « L'urgence, dangereuse à plus d'un égard, des événements et interventions de Signer tourne autour d'un moment de tension, ou de détente¹¹⁷. » Avec Roman Signer, un dispositif est mis en place et pose l'attente d'une réalisation. Sous de courtes durées, l'artiste met en scène des manifestations qui seront filmées ou photographiées.



Roman Signer
Zelt, 2002
Photogrammes

Dans la vidéo *Zelt*, une tente est au centre de l'image. Celle-ci est éloignée de la caméra. Nous la distinguons mais sans plus. Le lieu semble isolé. L'herbe est haute et les arbres en arrière-plan ne sont pas taillés. La scène se déroule sans doute à l'extrémité d'un champ. C'est un paysage rural *lambda*, un endroit où communément rien se passe, un espace inhabité par l'homme. Au bout de quelques secondes, Roman Signer sort avec empressement de la tente et court vers la caméra.

Alors qu'il n'est qu'à cinq mètres de son point de départ, une imposante détonation retentit. La tente vient d'exploser. Un

¹¹⁷. Max, Wechsler, « De la Dynamique de l'arrêt », dans Grégoire, Robinne (dir.) *Roman Signer*, catalogue d'exposition, Nantes, HAB (juin 2012 – septembre 2012), Paris, Éditions Dilecta, 2012, p.54.

champignon blanc se dessine derrière l'artiste. La tente est totalement détruite. Elle vole en éclats. La déflagration a totalement transformé le paysage. Roman a eu chaud. La première vision de la vidéo est surprenante. Rien ne laisse présager qu'une explosion aura lieu. Le titre de l'œuvre *Zelt* ne nous annonce rien¹¹⁸. La tente est sans artifice. Tout est fait pour nous surprendre. La vidéo est courte. La détonation est forte.

Comme avec Vif-Argent dans *X-Men: Apocalypse*, la mise en scène d'une explosion permet d'accroître, d'intensifier une tension. Avec *Zelt*, la tension à l'œuvre est comparable à une course contre la montre. La performance pouvait tout compte fait très mal tourner. Roman Signer aurait pu gravement se blesser. Il aurait pu glisser et rester trop près de la tente avant son explosion. *Zelt* est un lot de « il aurait pu ». Aussi, la dépense mise en œuvre impressionne. La mise en scène de Roman Signer était en effet risquée. Sa réalisation n'était pas étrangère à une somme de déconvenues. La déflagration est finalement une délivrance. Le défi a été relevé. La tête brûlée Roman Signer est saine et sauve. Un état de satisfaction nous emporte. Nous sommes libérés d'une pression.

La vidéo de *Zelt* est une trace d'un événement passé mais réussit, par la simplicité de sa captation, à communiquer une intensité. L'explosion émise est une dose d'adrénaline. Elle provoque en nous un état d'euphorie. Pour Roman Signer, l'attente d'une explosion est une expérience permettant d'assouvir un besoin frénétique. « Ça crée une tension énorme. C'est comme une addiction. Cette tension c'est mieux qu'un film policier (rire). D'abord il y a la tension puis ça retombe¹¹⁹. » Face à ce travail, nous sommes excités par la réalisation émise par l'artiste puis soulagés par son heureux dénouement. Avec *Zelt*, un défi a été lancé créant une mise en tension et, une fois que tout danger est esquivé, un soulagement nous contente. La vidéo de Roman Signer joue des mécanismes propres à l'action de désirer : d'une tentation à son assouvissement. Une explosion devient une mise en tension sans frustration : un épanouissement, une joie légère et momentanée. Roman Signer joue avec des explosifs, mais aussi, se joue de notre attrait commun, intime, et inavoué pour la démesure et la destruction.

118. Le « JETZT » (maintenant) du compte à rebours de Fritz Lang ressemble au « Zelt » (tente) de Roman Signer. Un mot court, percutant, sonnante le glas.

119. Tracks ARTE, « Roman Signer » [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=nlEoyQZku6U>> [consultation le 8 octobre 2019].



Roman Signer
Aktion vor der Orangerie, 1978
Photogramme

Aktion vor der Orangerie fut activée le 20 septembre 1978, pour le finissage de la Documenta 8. Un compte à rebours annonçait l'avènement de l'œuvre, comme s'il s'agissait du lancement d'une fusée. Le public était en attente, réuni autour du dispositif de l'artiste. Pour cette expérience, 350 piles de papier (de 1000 feuilles chacune) ont été disposées les unes à côté des autres formant ainsi une ligne de 300 mètres de long. Une charge d'explosifs était associée aux 350 piles et reliée à un même détonateur. À la fin du décompte, un mur de 15 mètres de haut et de 300 mètres de long de papier et de terre se forma soudainement. Le paysage s'en retrouva transformé¹²⁰.

L'installation *Lightning Field* (1977) de Walter De Maria joue d'une mise en attente similaire. L'œuvre est un ensemble de 400 poteaux en acier inoxydable plantés selon une grille rectangulaire d'un *mile* de long sur un kilomètre de large dans une zone éloignée de toute civilisation au Nouveau-Mexique. Les poteaux sont distants de 67 mètres les uns des autres. En réponse aux inclinaisons propres au terrain, la taille des poteaux diffère (ils mesurent entre 4,57 mètres et 8,15 mètres de haut) pour qu'ainsi les 400 poteaux soient à la même hauteur et par conséquent, qu'ils forment un plan uniforme

120. Les explosions finales et imaginées par Daria la protagoniste du film *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni avec en fond le titre psychédélique *Come in Number 51, Your Time Is Up* des Pink Floyd ont été mises en relation (à plusieurs reprises) avec le travail de l'artiste. Roman Signer n'a jamais caché son goût et les accointances que développait son travail avec cette séquence en *slow motion* qui offre à son spectateur une fascinante vision d'objets en suspension, une délicate et souple dépense.

en leurs pics. De par la constitution desdits poteaux, *Lightning Field* est un spectacle en devenir. En fonction de conditions climatiques favorables, l'œuvre peut jouer les paratonnerres. Le travail de Walter De Maria promet une possible manifestation. Il soumet son spectateur à une attente et cela malgré la rareté reconnue du spectacle, soit une rencontre entre un éclair et un des 400 poteaux.

Aktion vor der Orangerie et *Lightning Field* jouent d'un effet de projection et de l'attente d'une réalisation. Les deux productions plastiques sont annonciatrices d'un moment intense à venir. Ce sont deux promesses de jouir d'un instant vivace. Ces œuvres dépeignent une addiction, un désir d'intensité. De par leurs intentions de « percuter », Roman Signer et Walter De Maria incarneraient une forme d'archétype de la figure de l'homme intense.

L'HOMME INTENSE

« Sans cesse des intensités nous sont promises. Nous naissons et nous grandissons exposés à la recherche de sensations fortes qui justifieraient notre vie. Procurées par la performance sportive, les drogues, l'alcool, les jeux de hasard, la séduction, l'amour, l'orgasme, la joie ou la douleur physique, la contemplation ou la création d'œuvres d'art, la recherche scientifique, la foi exaltée ou l'engagement enragé, ces excitations soudaines nous réveillent de la monotonie, de l'automatisme et du bégaiement du même, de la platitude existentielle. Car une sorte de dévitalisation menace sans cesse l'homme confortablement installé¹²¹. »

Dans son ouvrage *La Vie intense : une obsession moderne*, Tristan Garcia dépeint la figure d'un homme en quête d'intensité, d'un homme à l'affût des promesses modernes. La recherche du philosophe s'attelle à déceler les mécanismes de cette figure en plusieurs axes. Son essai philosophique examine l'idéal contemporain consistant à justifier son existence par ses intensités. Dépliant ce principe qui se veut lui-même indiscernable car « était intense, en fin de compte, tout ce qui échappait au compte¹²² », l'intensité est figurée du « dehors » et mise en parallèle avec une autre promesse moderne : la domestication du courant électrique. Par une philosophie éthique de l'intensité, Tristan Garcia développe un de ces facteurs : « l'homme électrisé ».

Au delà même du fait que l'électricité ne semble plus nous enchanter, un engouement sans pareil avait pourtant porté à la découverte du flux électrique. Tristan Garcia retrace l'histoire de sa maîtrise depuis le XVIII^e siècle afin de mieux comprendre ses apports et l'actuel désenchantement dont elle fait l'objet. De son entrée dans les salons bourgeois au cours des années 1740 avec les prouesses de Georg Matthias Bose à l'intérêt qu'elle suscita

121. Tristan, Garcia, *La Vie intense : une obsession moderne*, op. cit., p.7.

122. *Ibidem*, p. 89.

chez les artistes romantiques, l'auteur détaille comment l'image de l'électricité s'est peu à peu immiscée dans la pensée occidentale comme flux de toute vie.

« La découverte fascinée de l'électricité n'a pas seulement conditionné le développement moderne des techniques, des modes de production et de reproduction ; elle a transformé la pensée la plus abstraite en lui révélant une part de sa nature commune avec la vie sensitive, et de la vie sensitive avec la matière insensible. "Électricité" était le nom de ce courant naturel – un fantôme autant qu'une réalité – expliquant tout à la fois le magnétisme, la vie sensible et le fonctionnement concret de l'esprit par l'écoulement d'un fluide ou d'un feu naturel¹²³. »

En outre, l'électricité a façonné une nouvelle manière d'être au monde : l'homme intense. Ainsi, l'originalité de cet essai consiste à faire coïncider le début de l'ère moderne à la fulgurante découverte du courant électrique. Une ère qui dans le changement de paradigme qu'elle promeut a chargé ses promesses de ce flux et qui a permis d'imaginer de nouvelles vitalités. L'essai de Tristan Garcia met en concept et tente d'historiciser ce que le roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818) de Mary Shelley mettait en fiction.

« Chez Mary Shelley, il a une intuition très forte de la relation entre quelque chose d'archaïque, d'animiste et la rationalisation scientifique avec le courant électrique. Frankenstein est vraiment le premier exemple d'animation par le courant électrique. Quand on le relit précisément, tout est déjà là¹²⁴. »

De l'orage à nos nerfs, les figures du libertin et de l'adolescent deviennent les rôles exemplaires de cette quête frénétique d'intensités. À l'inverse, la figure du bourgeois devient le véritable contraste de cette recherche. Les quêtes d'intensités et de bonheur se retrouvent connectées.

La recherche d'intensités devient, par ce coup, la quête de l'homme moderne. Une sensation devenue obsession, à acquérir par tous les moyens. Accélérer joue de cette tendance. Accélérer devient une solution pour vivre plus fort car accélérer, permet de ressentir une frénésie grisante. Cela permet certes d'accomplir une somme d'activités (d'où la dynamique d'une accélération sociale) mais aussi de se sentir vivant ici et maintenant.

« C'est la formule même de toutes les promesses modernes, auxquelles nous ne savons plus tout à fait s'il faut croire : une intensification de la production, de la consommation, de la communication, de nos perceptions, aussi bien que de notre émancipation. Nous incarnons depuis quelques siècles un certain type d'humanité : des hommes formés à la recherche

123. *Ibidem*, p.37.

124. Propos recueillis par Adrien Abline lors d'un entretien avec le philosophe Tristan Garcia mené en novembre 2016 à Lyon. Voir Annexe, p. 44.

d'intensification plutôt que de transcendance, comme l'étaient les hommes d'autres époques et d'autres cultures¹²⁵. »

L'ACCÉLÉRATION : UNE RUSE MODERNE

L'accélération est un acte de malice¹²⁶. Accélérer est une ruse pour vivre intensément. H.G. Wells, Vif-Argent ou encore l'entreprise de Douglas Gordon déjouèrent une lecture normée d'un cours des choses pour ainsi intensifier l'expérience de nos vies sur une courte durée.

« L'homme intense du libertinage ou du romantisme se mue bientôt en homme exalté des mouvements d'avant-garde, du surréalisme, du futurisme, du constructivisme, porteur du projet d'une humanité nouvelle. Il espère "tenir le pas", selon le mot de Rimbaud. De génération en génération, il appelle de ses vœux une avancée, une percée décisive dans le domaine de la poésie, de la pensée, des arts visuels, de la politique ou des mœurs. En avant ! Ce qui accélère sans cesse, à la vitesse fulgurante des automobiles, des trains, des avions, nous emporte loin du monde préhistorique et mythique, où la répétition était la valeur supérieure de la culture. Les poètes Apollinaire, Marinetti ou Pessoa, quand ils se montrent las du monde ancien, espèrent que la vie moderne augmentera nos perceptions, pour nous arracher à l'ordinaire des vieilles idées et des ouvrages classiques. Le modernisme, de ce point de vue, est la plus puissante des drogues de l'esprit : il promet une surexcitation inimaginable de toute notre humanité arrachée à la banalité. Bien sûr, on s'accoutume à cette drogue. Ce n'est pas grave : il faut en augmenter les doses, et accélérer encore le mouvement par la pensée¹²⁷. »

Le progrès technique a permis de vivre encore plus vite, de se rassasier de nouvelles intensités. L'action d'accélérer s'est accordée à une manière d'être : un désir d'être vivement vivant. Comme pour *Le Nouvel Accélérateur*, l'accélération est une drogue qui permet de se détacher de toutes répétitions. Elle enivre le corps et l'esprit. Sous ce stupéfiant d'un toujours plus vite, l'homme moderne fuit la lassitude et adhère à une vision progressiste du monde. Il faut faire plus et mieux que nos aïeux. Il faut sans cesse dépasser l'ancien. L'objectif est de progresser, de presser le pas. Est moderne, ce qui va vite ; ce qui est passé est dépassé.

L'excitation de l'accélération n'est néanmoins pas sans conséquences. Une fatigue peut s'installer. Mais, celle-ci n'était pas comme H.G. Wells l'a sous-estimée. « Il ne faut pas accepter les fatigues de l'esprit conservateur, mais inventer plus et émanciper mieux¹²⁸. » Une vie vive doit, pour être vécue, surmonter un

125. Tristan, Garcia, *La Vie intense : une obsession moderne*, op. cit., p.12.

126. Dans *Le Nouvel Accélérateur*, le professeur Gibberne abuse de l'accélérateur. Il se vengea notamment de sa voisine et de son bichon irritant. Aussi, H.G. Wells se vanta, à la fin de sa nouvelle, d'avoir réalisé son écrit sous l'emprise du Nouvel Accélérateur en moins de deux minutes !

127. *Ibidem*, p.123-124.

128. *Ibidem*, p.125.

endormissement chronique. La quiétude est un danger. L'émancipation de l'homme moderne s'opère par un détachement d'un ancien. Plus encore, il se retrouve en compétition avec ce qui lui est antérieur.

Pour l'adepte d'une vie intense, toutes quêtes relatives à un équilibre ou une stabilité apparaissent comme péjoratives. Ces recherches contraires à une vie intense neutraliseraient peu à peu les sens de l'homme moderne. Plus encore, celles-ci le figeraient, voire le tueraient. Vivre c'est ressentir du neuf et/ou différemment. La posture d'une vie intense pose bien évidemment question. La promotion d'un mode de vie va de pair avec la contradiction d'un autre. Dans son ouvrage, Tristan Garcia reste évasif sur la promotion de ce mode de vie. L'essai du philosophe est-il un manifeste ? Au cours de l'intervention de Tristan Garcia lors de l'émission radiophonique « Le goût de la vie intense » organisée par Alain Finkielkraut dans Répliques sur France Culture le 25 juin 2016, la vie intense retranscrite par celui-ci fut enraillée par la professeure de littérature Claude Habib. L'auteure se postait comme défenseuse d'un mode de vie en quête d'une quiétude à rebours d'une vie intense. Tristan Garcia est-il en accord avec le mode de vie de l'homme intense ou souhaitait-il exposer ses revers ? Au cours d'un entretien, celui-ci m'a exposé son point de vue. La réponse de Tristan Garcia¹²⁹ peut ainsi se résumer en trois points. Premièrement, la promesse moderne d'une vie intense est viable et celui-ci ne cherche pas à rétrograder celle-ci, malgré l'exposition de ses revers, au profit « d'autres promesses de vie notamment des promesses d'égalité, d'absolu ou d'éternité ». Deuxièmement, Tristan Garcia précise que cette quête d'intensités ne doit néanmoins pas devenir un modèle à suivre. S'il faut tout intensifier, l'intensité disparaît et son effet est anéanti. Il faut ainsi ruser pour ne pas « amoindrir » l'intensification. Troisièmement, la position de l'auteur « peut varier en fonction du contexte ». Si quelqu'un cherche une libération de tout son être par un excès d'intensités, celui-ci se posera en contre. À l'inverse, si un ralentissement est défendu (à l'exemple de l'altercation sur France Culture) celui-ci prônera une intensification de la vie.

129. Voir (plus amplement sa réponse dans) Annexe, p. 31-32.

REMAKE – INTENSIFIER

« J'intensifie ce qui est là. C'est tout mon travail : intensifier la présence de ce qui est. Ça a toujours été là chez moi. Même au tout début des années 80, quand je suivais la scène punk, les concerts, les squats, je me sentais déjà très impliqué dans des situations¹³⁰. »

L'intensité devient la clé. Est moderne ce qui est intense. Intensifier permet d'être là, de se sentir présent. La pratique du *remake* joue de ce ressort. Par le *remake*, l'action de rejouer permet de valoriser l'intensification d'une action passée. En 1998, Pierre Huyghe produisit *Sleeptalking*, un *remake* de l'œuvre historique *Sleep* d'Andy Warhol datant de 1963. Ce *remake* survient après plusieurs explorations plastiques sur la question : ses œuvres *Remake* (1994/1995) reprenant le film *Fenêtre sur cours* (1954) d'Alfred Hitchcock avec les moyens d'un film amateur ainsi que son installation *The Third Memory* (1999) jouant sur l'interprétation d'un fait réel et sa réification ont été des productions fertiles pour les critiques, et restent aujourd'hui exemplaires sur cette pratique artistique du *remake*. Mais, comment définir cette manière de faire ? Un *remake*, dérivé du multiple, est un appel à une œuvre originelle. Il est une copie d'une œuvre préexistante, la reproduction et surtout la représentation d'une scène d'ores et déjà jouée. Par ce procédé, il est question de reproduire une narration. Le *remake* se distingue du *reenactment* de par son processus. Un *reenactment* comprend dès sa première exposition sa possible réactivation, c'est une invitation à reproduire une action. Par exemple, l'œuvre *Zyklus für wassereimer (oder flaschen)* (1962) de Tomas Schmit insiste sur son *reenactment*. L'œuvre est une action que l'on peut reproduire par la suite. Le *remake* rejoue, le *reenactment* réactive. Un *remake* consiste à refaire avec les moyens du bord une scène. C'est l'exercice d'une reconstitution, une copie de la narration d'un événement qui, dans sa réalisation, fait face à la difficulté de reproduire des formes et des rythmes. Pour son créateur, l'objet est de rejouer une scène avec l'envie de reproduire ce qu'il admirait dans le modèle original. Cette pratique, dans un jeu de variations formelles, transporte finalement le spectateur entre deux versions d'un script univoque et fait valoir une intensification.

L'un des premiers ressorts de la pratique contemporaine du *remake* est de nous inviter à revisiter l'intitulé même de notre discipline : l'art contemporain. Un art certes, mais contemporain de quelle manière ? Nicolas Bourriaud dans son catalogue d'exposition *Crash-Test : La Révolution Moléculaire*, relevait toute l'importance de ce questionnement :

130. Jean-Max, Colard, « Pierre Huyghe au Centre Pompidou : "J'intensifie ce qui est là" », *Les Inrocks*, 2013. Mise en ligne le 12 novembre 2013. Disponible sur : <<https://www.lesinrocks.com/2013/11/12/arts/arts/pierre-huyghe-au-centre-pompidou-jintensifie-ce/>> [consultation le 20 juillet 2019].

« Tout discours sur l'art contemporain devrait se fonder sur une question primordiale, celle de savoir de *quoi* celui-ci est le contemporain. Ou plutôt : de quel *événement* est-il le prolongement dans l'ordre des formes¹³¹ ? »

Pour déplier le sujet du contemporain, détaillons l'ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain ?* de Giorgio Agamben. Dans celui-ci, le philosophe pose deux questions : « De qui et de quoi sommes-nous les contemporains ? Et, avant tout, qu'est-ce que cela signifie, être contemporains¹³² ? » La première réponse du philosophe est, de prime abord, qu'être contemporain est une exigence. C'est un effort. Selon Giorgio Agamben, nous ne sommes pas automatiquement contemporains de notre vivant.

« La contemporanéité est [...] 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*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle¹³³. »

Toute la difficulté d'être un vrai contemporain s'accorde à un travail de distanciation avec les attentes propres à notre temps. Sans un recul critique sur notre époque, nous ne pouvons pas être lucides sur celle-ci. Nous y sommes naturellement enveloppés, elle dicte nos mouvements et nos désirs. L'exercice d'écarts et d'anachronismes nous permet ainsi de nous défaire du temps et de devenir contemporain. Est contemporain celui qui est capable d'avoir un recul sur son temps. Est moderne celui qui vit intensément. Pierre Huyghe effectua cette manœuvre via la production *Sleeptalking* (1998), un *remake* de *Sleep*, long-métrage de six heures réalisé en 1963 par Andy Warhol.

Pour *Sleeptalking*, Pierre Huyghe a filmé (de nouveau) le poète John Giorno en train de dormir, s'appliquant à reproduire les plans réalisés par Andy Warhol. Dans ce *remake* un peu particulier, les deux captations du poète endormi ont été juxtaposées au montage. Par l'opération d'un *morphing*, le visage de l'acteur oscille entre ses traits de 1998 et ceux de 1963. Dans une illusion d'un déjà-vu (ou d'une hallucination), le *remake* et son modèle partagent le même présent. La voix de John Giorno, inventeur de la poésie parlée, accompagne les images de ces captations. Il évoque les rêves de la *Beat Generation* et leurs transformations. L'image du poète apparaît comme hantée par un passé et ses promesses. *Sleeptalking* est un *remake* rattrapant (ou se faisant rattraper) par son modèle. Ici,

131. Nicolas, Bourriaud, « Crash Test », dans Nicolas, Bourriaud (dir.) *Crash Test : La Révolution Moléculaire*, catalogue d'exposition, Montpellier, La Panacée-MoCo (10 février 2018 – 6 mai 2018), Montpellier, La Panacée, 2018, p.8.

132. Giorgio, Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p.7.

133. *Ibidem*, p.11.

l'objet premier et sa réplique se retrouvent accordés. Une brume s'étend, trouble son spectateur ; les rêves du poète semblent sous cette forme, en suspens. Comme pour son œuvre *Timekeeper*¹³⁴, plusieurs traces du passé cohabitent en un même plan. Une œuvre, réalisée à plusieurs reprises, qui consiste à creuser un trou dans le mur de l'espace d'exposition et ainsi révéler les couches successives de peinture des événements précédents.

Le *remake* est une entreprise périlleuse. Comme une copie, il peut être « raté ». Mais comment expliquer son association à ce possible verdict ? Selon Tristan Garcia, le *remake* est « l'acte artistique par lequel une œuvre est répétée afin de pouvoir retrouver une valeur : si le *remake* est raté, l'œuvre originale apparaît, par contraste, comme incarnant mieux ce qu'elle est ; si le *remake* est réussi, s'il surpasse la première version, il révèle que quelque chose de l'original pouvait être intensifié, qui ne l'était pas assez, ou seulement de façon larvée¹³⁵. » En proposant une version alternative d'une chose, l'artiste pointe du doigt le fait qu'il aurait pu en être autrement. Par le *remake*, nous perdons l'absolue nécessité de l'original : l'acte n'est désormais plus singulier. L'objet est cependant beau d'un nouveau souffle, d'une nouvelle intensité. Au travers du *remake* de *Sleep*, Pierre Huyghe cherche à reproduire ce qu'il avait tant apprécié dans l'œuvre de Andy Warhol : une somme d'intensités.

L'appréciation de l'œuvre, nous pousse néanmoins à nuancer notre première interrogation sur l'être contemporain. Avec le *remake*, le dessein n'est pas seulement d'être contemporain, attentif à son temps, à ses manifestations, à ses attentes, à ses déboires, mais insiste sur sa propre existence.

« [Or] l'esprit contemporain est justement celui qui essaie d'être plus présent que le présent ; il n'est pas simplement de son temps, il manifeste la volonté d'intensifier ce temps¹³⁶. »

Un *remake* apparaît comme une réplique insufflée d'un nouvel air, il manifeste plus et permet, dans sa distance à un temps passé, d'intensifier son heure, de prôner sa présence. En exposant le conflit de deux versions, Pierre Huyghe rend le spectateur de *Sleep talking* témoin d'une mue, de deux réalités. Par ce dispositif, l'artiste tente ainsi de rendre visible ce qui faisait la substance de l'œuvre originale. En refaisant « de même », le producteur s'est focalisé sur

134. En 1999, Pierre Huyghe réalise sa première version de *Timekeeper*. L'artiste avait simplement creusé dans un des murs de la Wiener Secession (premier white cube de l'histoire), révélant par ce procédé les couches successives de peintures laissées par les expositions précédentes.

135. Tristan, Garcia, « Qu'est-ce qu'être intense ? », dans Emma, Lavigne (dir.), *Pierre Huyghe*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou (25 septembre 2013 – 6 janvier 2014), Paris, Centre Pompidou, 2013, p.202. Texte antérieur à l'ouvrage de l'auteur Tristan Garcia, *La Vie intense : une obsession moderne*.

136. *Ibidem*, p.206.

ce qui compte dans l'objet premier. Refaire une scène permet d'effectuer sa mue, de retrouver, sous les mots de l'historien de l'art George Kubler¹³⁷, « une certaine forme d'énergie ».

137. Voir Chapitre 7.

CONCLUSION

L'accélération moderne est un *pharmakon* face au temps compté de nos existences. Les hommes modernes, en adhérant aux promesses de la modernité, se sont lancés dans une quête effrénée d'intensités.

Ici, il a été question d'expérimenter sous plusieurs formes un temps en accéléré et d'exposer un regard critique sur son emprise. Ainsi, la perception d'une compression contemporaine du temps et ses effets ont été discutés en articulant les propos du sociologue Hartmut Rosa à un corpus d'œuvres en réaction à ce phénomène. L'analyse de *l'Horloge du Long Maintenant* a permis d'exposer une mise à rebours de l'accélération moderne par la promotion d'un changement d'échelle. Les créateurs de ce projet souhaitaient par leur entreprise désaxer le diktat généralisé du court terme par une production élaborée sur une durée plus vaste (10 000 années). La mise en perspective de *l'Horloge du Long Maintenant* insistait sur la possibilité de se libérer de l'urgence du présent dans une entreprise de ralentissement. L'accélération était subie. Pour s'en défaire, une solution s'impose : ralentir.

Par la suite, l'accélération est fantasmée et soutenue comme une grisante promesse. Avec *Le Nouvel Accélérateur* de H.G. Wells et *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon, le fantasme et l'expérience d'une vie en accéléré se joignent à une lecture cinématographique de nos vies. En revenant aux origines des promesses vivifiantes de la modernité, les attentes et l'inertie propre à l'action d'accélérer furent déployées de sa grisante frénésie à ses revers. Par la suite, la perception d'un compte à rebours par l'appréciation d'une tension propre à l'attente d'un décompte a été exemplifiée et mise en mots par la critique des œuvres explosives de Roman Signer. La mise en attente et le plaisir dus à une mise en tension momentanée souleva une quête plus vaste, celle d'éprouver une intensité. La figure de l'homme pressé premièrement disséquer via les propos de Hartmut Rosa se suit d'une nouvelle : l'homme intense. Dans cette enquête, la figure de l'homme intense, traitée par le philosophe Tristan Garcia, opère un renversement. L'action d'accélérer est exposée comme une ruse pour vivre plus vite et donc plus fort. L'action de ruser (en accélérant) était ici développée comme la prise de conscience d'une situation et son dépassement : aller encore plus vite que la vitesse. Ruser, en référence à la mythologie grecque, c'est l'absorption de Métis par Zeus pour ainsi conjurer le sort. Ruser, c'est comprendre les stratégies ennemies pour les prendre de revers. Cette quête d'intensités, par le vecteur de l'accélération, poursuivie par H.G. Wells, Roman Signer et Walter De Maria est soulevée de manière plus frontale par la pratique de *remake* de Pierre Huyghe. L'action d'accélérer apparaît comme un procédé efficace pour vivre un moment intensément. L'intensification de nos vies était souhaitée. Pour que celle-ci se réalise, une solution :

accélérer.

1

PARTIE B

RELEVER

LE

DÉFI

SOMMAIRE

SOMMAIRE

/ p. 1.3

CHAPITRE 4 EXPOSITIONS À REBOURS

/ p. 1.5 - 1.35

CHAPITRE 5 VISION DU PRÉSENT ET MESURE D'UNE FIN

/ p. 1.37 - 1.70

CHAPITRE 4

EXPOSITIONS À REBOURS

Aujourd'hui, dès le vernissage des expositions d'art contemporain, il est commun de voir circuler sur la toile des photographies dudit événement. Par ces clichés, nous pouvons jeter un premier regard sur le rendu de l'exposition. Il est possible de discerner les œuvres présentes et de deviner plus vaguement les choix des commissaires. L'effet est parfois immédiat, parfois plus nébuleux. Ces photographies, souvent diffusées sur les réseaux sociaux et sur le site de l'institution organisatrice, sont là pour appâter de futurs spectateurs et pour faire de l'événement, un événement « à voir ». Cette pratique permet aussi de faire trace. Les expositions d'art contemporain ne subissant que rarement des déplacements au cours de leur durée, les œuvres exposées seront les mêmes du premier au dernier jour de l'événement.

Ce chapitre est consacré à une suite d'événements à rebours. L'objet est, ici, de prendre à rebours un événement – une exposition – qui, en soi, est associé à un compte à rebours. De nouveau, la question d'une opérationnalité d'un travail plastique est traitée mais cette fois sous un nouvel angle. La thèse de Philippe Parreno que « le temps de lecture d'une œuvre est assujéti au temps de l'expérience¹ », est ici mise à l'épreuve dans un dispositif d'exposition particulier. Le projet d'expositions intitulé 33³ qui s'est tenu du 26/03/2016 au 26/03/2017 soutiendra une posture critique sur l'horizon d'attente d'une exposition d'art contemporain. Pour ce projet, douze expositions d'artistes ont eu lieu dans un coffre-fort dans une banque à La Roche-sur-Yon. À la suite de ce cycle d'une année, un catalogue a été publié pour « représenter » (ou « présenter ») les expositions non-visibles qui ont eu lieu. Avec le catalogue de 33³, joint à ce chapitre, la réception d'une exposition n'est pas immédiate mais différée. Ce travail rentrera en discussion avec les propos de Denys Riout et déploiera la mise en intrigue inhérente à une œuvre non-visible.

Pour présenter ce projet, le pronom « je » est utilisé. Ce projet qui tient une part importante dans ma pratique sera traité sous plusieurs angles : la situation du lieu d'exposition, la réalisation des expositions et la mise en page du catalogue. Pour finir, j'exposerai mon expérience, en parallèle à l'enquête démystificatrice de Jean Norton Cru, de témoin.

1. Philippe, Parreno, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p.21.

L'espace d'exposition 33³ est un coffre-fort situé dans une banque à La Roche-sur-Yon. Loué pour une année, le coffre-fort mesure 33 cm de long, de large et de haut. Au cours de ce cycle d'une année, douze expositions ont ainsi été produites.

En accord avec les conditions générales du coffre-fort, les expositions de 33³ ne pouvaient ni être vues (sauf par moi-même), ni photographiées (les photographies sont interdites dans la chambre forte de la banque). Les expositions étant non-visibles, le catalogue que vous avez entre les mains dévoile des indices que les artistes ont souhaité partager à propos de leurs travaux. Le projet 33³ s'est donc développé en deux étapes : la première étape consistait à produire du 26/03/2016 au 26/03/2017 une suite d'expositions. Au début de chaque nouvelle exposition, il était répertorié à l'adresse web < ablineadrien.com/33aucube > le prénom et le nom de l'artiste ainsi que le nom et la durée de son exposition. La seconde étape fut de rendre visible ces expositions sous la forme d'un catalogue imprimé².

2. Note d'intention introduisant 33³ dans le catalogue.



Adrien Abline, *33³*, 25 mars 2016 – 25 mars 2017
Catalogue de *33³*

SITUATION

33³ est un projet d'expositions particulier. Un projet qui se plie à une contrainte forte, celle de produire des expositions qui ne seront pas vues. Durant une année, douze expositions monographiques, produites sous mon commissariat, se sont déroulées dans un coffre-fort situé dans une banque à La Roche-sur-Yon³. Pour cet écrit, je garderai la localisation du lieu d'exposition secrète. Plusieurs banques sont implantées dans la ville. Je ne donnerai pas plus d'indices.

Pour *33³*, tout commence par un accord avec mon conseiller bancaire. Je lui avais fait la requête de louer un coffre-fort dans ses locaux. Étant un familier de ce lieu et ayant une bonne entente avec celui-ci, il accepta. Il faut savoir que la location d'un coffre-fort est synonyme d'une confiance partagée entre l'agent bancaire et son client. Comme l'attribution d'un prêt, le conseiller peut décliner la demande de son interlocuteur. Dans ce milieu de services, c'est toujours la banque qui a le dernier mot.

Plusieurs options s'offraient à moi. Trois types de coffre-fort étaient disponibles : le plus petit est un coffre-fort de 12 cm de hauteur et de 33 cm de largeur, le medium est un coffre-fort de 33 cm de hauteur et de 33 cm de largeur et le plus grand mesure 66 cm de hauteur et de 33 cm de largeur. Je choisis le coffre-fort medium. De plus, celui-ci prenait les dimensions d'un cube. Le coffre-fort en plus de ses 33 cm de hauteur et de largeur était aussi profond de 33 cm. Je trouvais cette caractéristique fertile et attrayante : un cube caché.

3. *33³* s'est poursuivi par les projets d'expositions intitulés *X³* et *X³ 2*.

Une fois le contrat signé, le cycle d'expositions débuta. Lorsque le conseiller bancaire me demanda cordialement pourquoi je souhaitais louer un coffre-fort, je lui expliquai simplement mes intentions : des amis artistes allaient me prêter au cours de l'année des œuvres et il me fallait un endroit « sécurisé » pour les déposer. Il acquiesça. Placer des œuvres dans un coffre-fort est, en effet, assez banal. Jamais, l'agent bancaire ne fut informé que mes allers et venues étaient en soi des temps de démontage et de montage d'expositions. Jamais, je ne lui précisai que mon coffre-fort était devenu un lieu d'exposition, un espace d'art contemporain. Je trouvais, par ailleurs, assez drôle que personne ne sache que des expositions avaient lieu dans leurs locaux. L'humour était pour moi un moyen, un effet recherché.

Après la signature et le débit d'une année de location (environ 150 euros), on me remit la clef de mon coffre-fort. Une clef à ne surtout pas perdre. Il n'existe qu'un seul exemplaire de celle-ci. Si la clef est perdue, la serrure doit être refaite. Une erreur qui coûte en général plus de 500 euros m'avait précisé mon conseiller. D'un point de vue pratique, je pouvais venir dans la salle des coffres dès que la banque était ouverte.

Lundi – Fermé

Mardi : 08h45 – 12h30 & 13h45 – 18h00

Mercredi : 08h45 – 12h30 & 13h45 – 18h00

Jeudi : 08h45 – 12h30 & 13h45 – 18h00

Vendredi : 08h45 – 12h30 & 13h45 – 18h00

Samedi : 08h45 – 12h30

Dimanche – Fermé

Jours fériés – Fermé

Je n'avais pas à prendre de rendez-vous. Il me suffisait de venir aux horaires d'ouverture du guichet, de faire la demande au guichetier, de descendre à la salle des coffres et le *process* était lancé. Je devais présenter ma carte d'identité et signer un papier attestant de ma présence dans les lieux. Pour avoir travaillé brièvement dans une agence, les descentes dans la salle des coffres sont assez rares mais des « habitués » y allaient ponctuellement. La salle des coffres se situe donc au sous-sol de l'agence. Une fois les papiers signés, un salarié de la banque m'accompagnait. Nous descendions l'escalier derrière le guichet puis nous nous retrouvions face aux portes de la salle des coffres. Une porte barricadée (comme dans les films) qui est suivie d'une autre porte, moins « ronflante » mais tout aussi sécurisée, type grille de protection en fer forgé. L'employé déverrouillait celle-ci et nous nous dirigeons vers mon coffre-fort.

Chaque coffre-fort loué est équipé de deux serrures. Le rituel était toujours le même : une fois dans la salle des coffres, il m'était demandé le numéro de mon coffre, l'agent bancaire insérait sa clef dans la serrure de celui-ci, actionnait cette serrure, enlevait sa clef

puis retournait vers la porte. L'agent bancaire me tournait le dos pour ne pas voir le contenu du coffre-fort puis j'actionnais à mon tour ma clef dans la seconde serrure. Après que j'aie donné la confirmation à l'agent bancaire que le coffre était bien ouvert, celui-ci remontait à l'accueil sans jeter un regard sur le contenu du coffre-fort.

Une fois seul dans la salle des coffres, il n'y a pas de limite de temps en jeu. Je peux y rester la durée qu'il me faut. Il m'est déjà arrivé d'attendre plus d'une demi-heure qu'un autre client quitte la salle des coffres pour que je puisse à mon tour m'y installer. N'oublions pas que le contrat est très clair à ce propos. Seul le locataire peut accéder à la salle des coffres lors de l'ouverture du coffre en question. Il ne peut pas être accompagné⁴. Concernant la sécurité du lieu, il n'y a pas de caméra mais un détecteur de mouvement installé en hauteur. Grâce à ce dispositif, les employés de la banque ont connaissance d'une présence dans la salle des coffres, sans avoir de regard sur ce qui y est fait.

La relation de confiance entre le locataire d'un coffre (le client) et l'agent bancaire est quelque peu ambiguë. Pour ma part, je trouve qu'elle métaphorise assez bien notre économie de marché. Une fois dans la salle des coffres, je suis à l'intérieur de la banque, j'ai payé pour ce privilège et je peux ainsi faire ce qu'il me plaît. Certes, j'ai signé un contrat comme quoi il m'est interdit de déposer des matières illicites ou des éléments nocifs mais aucun regard ne sera posé sur ce que j'y dépose. Pas vu, pas pris. Une confiance recherchée, poussive qui donne une valeur aux choses, qui fait que le système tient en place. Après tout, le vocabulaire du monde bancaire va dans le sens d'une croyance, d'une confiance tacite entre deux parties (prêt, assurance, épargne, protection, financement, etc.). Ayant brièvement travaillé dans ce type de structure, il m'a toujours été conseillé par mes supérieurs hiérarchiques d'éviter le champ lexical proche d'un « problème » ou d'une « dissonance » avec les clients.

De manière assez réjouissante, la salle des coffres est aussi pour les salariés propre à la rêverie. Dû au fait qu'ils ne peuvent, tout simplement, pas voir ce qui s'y passe. C'est un lieu à secrets. Certaines « histoires extraordinaires » à la Pierre Bellemare y sont contées. Ainsi, j'ai pu entendre lors de la signature de mon contrat quelques histoires croustillantes. Voici deux de mes préférées. La première débute par le décès d'un des clients de la banque. Après un bilan des biens de celui-ci, le notaire en charge du dossier révéla que le défunt client détenait un coffre-fort dans les locaux de l'agence. Malgré quelques recherches, aucune clef en rapport à ce coffre-fort ne fut retrouvée. En accord avec la banque, une

4. De manière exceptionnelle, le locataire d'un coffre-fort peut stipuler une « dérogation » pour une tierce personne. Aussi, en cas de décès du locataire, une procédure avec le notaire du défunt permet l'ouverture du coffre-fort loué.

procédure d'ouverture « forcée » du coffre-fort se fit en compagnie dudit notaire. Une fois le coffre ouvert, il repartit avec son contenu. Ce contenu resta bien évidemment secret. Quelques semaines plus tard, un nouveau client passa dans la salle des coffres. Ce locataire se retrouva face à son coffre-fort et fit part de son mécontentement. Le coffre qui avait été forcé était le sien... La seconde histoire est plus grivoise. Un homme avait loué un coffre-fort dans une agence. Il y revenait chaque jour de la semaine. Ce qui, en somme, était assez surprenant pour les salariés de la banque. Tous les jours avant la fermeture du midi de la banque, le client demandait à descendre dans la salle des coffres. Il n'y restait pas plus de dix minutes puis repartait. Les salariés de la banque apprirent par la suite que le client en question y avait déposé une bouteille d'alcool et qu'il se servait à chacune de ses visites. Un petit subterfuge pour boire en cachette...

La salle des coffres et plus encore les coffres-forts stimulent notre imaginaire. Ne pas voir déclenche presque instantanément la création de fantasmes. « L'invisible s'impose aux hommes avec une force aussi grande, sinon plus grande que celle qui est propre au visible⁵. » Nous nous projetons dans un lieu que nous n'avons jamais expérimenté. Nous nous faisons des films. C'est un hors-champ grisant qui, dans notre culture occidentale, a été (et est toujours) le décor de nombreuses fictions ou légendes urbaines. Il n'est par ailleurs pas difficile de trouver dans notre actualité un scénario de film ou un fait-divers type « braquage de banque » avec pour désir l'ouverture de coffres-forts synonyme de jackpot.

Pourtant, c'est une entreprise démystificatrice⁶ qui a porté le projet 33³. Je voulais, par la production d'expositions, mettre à l'épreuve ce lieu caché. Je voulais, non sans humour, expérimenter une autre manière d'« exposer » et déjouer la monstration habituelle d'un travail plastique. Mon intention était de convertir (dans une durée limitée) un lieu non-visible (mais avec une localisation sensiblement précise) en un lieu d'art. Un lieu imaginaire avec une réalité propre, un lieu d'exposition qui comme une œuvre d'art a une réalité mais porte son spectateur vers un ailleurs. Une stratégie qui opère dans une mise en récit d'un non-visible.

5. Krzysztof, Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p.44.

6. J'aime, par exemple, raconter que la salle des coffres se trouve à côté des sanitaires de l'agence ou répéter qu'à ma grande surprise, le sol du coffre-fort loué était bancal.

METTRE EN IMAGE

Dans l'entretien *I'm not a customer, I'm a passenger !*⁷, les deux artistes Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster se retrouvent face à des images. Un entretien particulier dans lequel l'interviewer Philippe Parreno ne pose pas de question. Dans cette retranscription, Dominique Gonzalez-Foerster commente ces images.

« Des images sont étalées sur la table, coupures de journaux, images découpées dans des magazines, tirages photographiques, cartes postales. Toutes les images dont elle parle sont en couleurs⁸ ... »

Philippe Parreno reste muet. Une stratégie intéressante qui permet à son lecteur de ne pas avoir l'impression d'être spectateur d'une conversation. Le lecteur est comme l'un des acteurs de la discussion, à l'écoute. Nous imaginons, au fil des mots de Dominique Gonzalez-Foerster et via de courtes descriptions d'actions, comment la scène est en train de se dérouler.

Pour cet entretien entre deux artistes, Dominique Gonzalez-Foerster pose une contrainte dès le début de l'entretien. Elle discutera d'images sans les montrer. Les images en question ne sont pas visibles dans l'entretien papier.

« On va faire ce que je ne fais pas d'habitude, je vais parler d'images sans te les montrer. J'en avais choisi une trentaine et je me suis rendue compte qu'elles ressemblaient plus ou moins toutes à cette carte postale. La description que je vais faire de cette image pourrait aussi bien convenir à celle-ci ou à celle-là à côté et un peu moins à cette autre⁹ . »

Lors de l'entretien, Dominique Gonzalez-Foerster passe d'une image à une autre. Elle les décrit et ordonne une constellation. L'entretien apparaît comme un jeu d'analogies, de souvenirs orchestrés par celle-ci. Dans cet entretien, l'artiste se pose la question de savoir comment parler d'images, de comment elles peuvent nous amener à d'autres, de comment celles-ci peuvent rendre visible une absence.

Comme avec Dominique Gonzalez-Foerster, la question de mettre en image est primordiale dans le projet 33³. Sa note d'intention spécifie qu'aucune photographie n'a été prise dans la salle des coffres. Jouant le jeu jusqu'au bout, aucun cliché de ce lieu ne vous sera dévoilé. Je vais tâcher, via des images glanées sur le moteur de recherche Google, d'éclaircir ce non-visible.

7. Le texte a été publié une première fois en mars 1995 dans la revue *Documents sur l'art contemporain* #7 puis, par la suite, dans le recueil *Speech Bubbles*.

8. Philippe, Parreno, *Speech Bubbles*, op. cit., p.32.

9. *Idem*.

Pour discuter de l'espace de la salle des coffres, je vais m'inspirer de l'entretien entre Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster. Je vais imager par des images. Je vais adjoindre à celles-ci des commentaires pour rebondir d'une image à une autre et ainsi produire ce que Dominique Gonzalez-Foerster nomme une « double image ».

« Ce qui est difficile ici pour moi, c'est que c'est un endroit que j'ai réellement vu. Je ne peux pas parler de cette carte postale sans penser à ce que j'ai vu. Ici commence la double image. Il y a des images de ce que l'on a vu et d'autres que l'on ne connaît pas. Certaines avec des choses en plus, d'autres avec des choses en moins¹⁰. »

Une expérience d'une double image que je vais à mon tour réaliser. Je vais tenter de vous faire voir l'espace de la salle des coffres par autre chose qu'une de ses traces, instaurant de ce fait une distance amenant à l'imaginer.

10. *Ibidem*, p.33.



L'image est drôle. La mise en scène et la maladresse de son exécution capte notre attention. Le flash de l'appareil photo se reflète sur la grille de protection. L'image est bizarrement cadrée et donne la sensation qu'elle a été réalisée à la va-vite. La pose du (sans doute) directeur de la banque est figée et sans tenue. Ses yeux sont ailleurs. On ne sait pas s'il sourit ou s'il rit nerveusement. On imagine la scène d'un photographe accroupi tentant de mettre en lumière l'autorité du patron de l'agence. Un patron qui, dressé, tient l'un des barreaux de la porte afin de montrer qu'il dirige l'agence, qu'il est le capitaine du navire. Mais l'effet escompté n'est pas au rendez-vous. L'homme en costume, dans cette posture et sous cet angle, semble plutôt se tenir à la porte pour ne pas tomber. Aussi, l'image est le fruit d'un interdit. La règle de ne pas de prendre de photographie dans une salle des coffres a été bafouée.

En comparaison à la salle des coffres de 33³, la grille de protection est similaire. Mais cela est la seule ressemblance avec la salle des coffres de 33³. La salle est ici beaucoup plus étroite. Le plafond et les luminaires sont différents. Ici, les coffres-forts ont été fixés sur l'ensemble des murs de la salle. À La Roche-sur-Yon, il y a des espaces sans coffre-fort. Aussi, il n'y a que deux types de coffre-fort visibles sur ce cliché tandis que quatre modèles sont disposés à La Roche-sur-Yon (soit 12 x 33 cm, 33 x 33 cm, 66 x 33 cm et 1 x 1 m).



L'image est ici beaucoup plus plaisante. La photographe a réussi un effet de profondeur et ladite image a été contrastée a posteriori. La lumière produit une ambiance particulière. On imagine que les coffres-forts ont été entrouverts pour l'occasion. Une mise en scène qui donne l'impression que la salle des coffres a été laissée à l'abandon. Certains coffres-forts sont érodés, ce qui fortifie l'hypothèse d'une désaffectation. Il n'y a cependant pas de poussière visible. Le mécanisme de la porte des deux coffres les plus en hauteur a été démonté et laissé à l'intérieur des coffres-forts en question.

Comme pour 33³, les coffres-forts photographiés sont bleus à l'intérieur et ont une porte de couleur grisâtre. De nouveau, la taille des coffres-forts diffère. Le mécanisme des serrures est néanmoins similaire. Comme nous pouvons le remarquer avec le n°1325 (à gauche de l'image), il suffit de faire glisser la plaque en acier sur laquelle figure le numéro des coffres-forts pour accéder aux deux serrures des coffres-forts. Dans cette photographie, aucune serrure n'est visible. Peut-être que le photographe n'a pas eu l'autorisation de divulguer les formes de ces serrures. La monstration de cette information aurait peut-être donné des idées à des serruriers amateurs.



De manière assez étonnante, ces deux photographies représentent assez justement l'architecture et l'ambiance de la salle des coffres de La Roche-sur-Yon. Ces deux images sont la captation d'un « décor » de bureau. L'heureux propriétaire de celui-ci avait (sans doute) apprécié la quiétude d'une salle des coffres. Peut-être souhaitait-il en faire une cachette secrète ? À croire que non, car on discerne dans la seconde image deux chaises aux extrémités du bureau. Cela laisse présager que celui qui s'y installe a l'habitude de recevoir. Un décor qui a donc peut-être pour vocation de faire ressentir à son invité qu'il est, de par sa présence dans ce lieu, au sein d'une confiance ?



Pour la salle des coffres de 33³, une moquette rougeâtre et un peu vieillissante remplace le parquet de ce bureau. Le plafond de la salle des coffres est légèrement plus élevé et a été réalisé à partir de dalles de faux plafond similaires. Néanmoins, il n'y a pas de spots encastrés, ni de néons au dessus des coffres-forts. À La Roche-sur-Yon, seuls des spots fixés sur les murs éclairent la pièce.



Derniers éléments, une chaise et un bureau sont accolés à un mur sans coffre-fort. Le modèle de la chaise dans la salle des coffres est très proche du modèle photographié ci-dessus. De couleur bleue, elle est cependant un peu plus large et son dossier est plus court. La chaise n'est pas en bon état mais reste fonctionnelle. Sur le bureau de la salle des coffres en formica beige, on trouve trois éléments : un téléphone, une balance à deux plateaux et une compteuse de billets. Ce matériel est mis à disposition pour les clients.

ORIGINE ET INFLUENCES

Revenons sur l'origine de 33³. Depuis plusieurs mois, je travaillais sur la question d'un temps de l'œuvre. J'expérimentais à partir d'expositions et d'événements plusieurs durées à l'œuvre. En d'autres termes, je recherchais, souvent par des installations, à produire des formes qui joueraient d'une transformation. Je recherchais à rendre l'œuvre événement. Au delà de mon travail *Expérience picturale* et à l'exemple de *Fraught Times: For Eleven Months of the Year it's an Artwork and in December it's Christmas* de Philippe Parreno, je souhaitais poser un public à l'intérieur d'un moment et non face à un objet. Je questionnais une économie de l'œuvre. Je me demandais comment habiter l'espace et le temps d'un lieu d'exposition. Que me permettait-il ?

Par un heureux hasard, je suis tombé sur une œuvre, dans un catalogue, qui avait été présentée lors de la Biennale de Lyon de 2005. Cette œuvre, je ne l'ai pas vue mais elle m'avait tout de suite plu. Je me rendis compte que n'ayant pas expérimenté cette pièce, la durée de son exposition avait plus d'importance dans son interprétation. Pour raconter l'œuvre en question à mon entourage, je répétais une suite d'informations trouvées ici et là. Je précisais son nom, celui de son auteur, de quoi elle était composée et sa date. N'ayant pas expérimenté ce travail, je donnais (en balance) avec précision la temporalité de l'événement (jour, mois et année). En comparaison, lorsque je racontais une œuvre vue et expérimentée dans le cadre de son exposition à un autre tiers, la donnée de sa durée d'exposition comptait peu. Je discutais de l'événement à partir de mon vécu, de mon ressenti, de discussions avec d'autres visiteurs en mentionnant cette fois-ci grossièrement la durée de l'exposition. « En juillet, je crois... » Dans le meilleur des cas, je me souvenais du jour de ma visite mais cela ne me permettait pas de préciser la durée de l'événement à mon interlocuteur. Curieusement, le fait de vivre l'événement me donnait le droit d'être moins précis dans son inscription historique. L'expérience vécue prenait le pas sur ses données temporelles. À l'inverse, ne pas pouvoir vivre un événement m'obligeait, en contrepartie, à être plus précis historiquement au risque d'être tourné en ridicule par un des expérimentateurs de l'événement en question. Si je souhaitais discuter d'une œuvre que je n'avais pas vue, il fallait m'armer d'informations complémentaires. Face à un individu qui a pour sa part vécu l'œuvre en question, son expérience sera toujours plus probante. Avoir vécu l'événement apparaît dans ce type de discussion plus intéressant que de connaître sa durée.

Cette expérience me donna une idée : produire des événements sans vécu. Je me disais qu'en mettant en place des expositions non-visibles, la durée des œuvres exposées serait exacerbée en dépit de son vécu. Une première recherche consista donc à trouver

un lieu caché pour y produire des expositions. Un lieu où je pourrais mettre en scène une exposition mais qui ne serait accessible pour personne d'autre le temps de l'événement. L'idée d'un coffre-fort devint rapidement une solution. Mon premier réflexe fut de regarder les différents coffres-forts en vente dans le commerce. Cependant, une nouvelle question contredisait cette première intuition : Où déposer ce coffre-fort ? Où le rendre lui-même inaccessible ? Une autre solution plus claire devint une évidence : louer un coffre-fort dans une banque.

La possibilité de produire des expositions non-visibles dans un coffre-fort me permit d'insister sur une durée d'un travail plastique exposé, sans le montrer. Sous ce procédé, l'exposition sera à rebours. Un événement aura bien lieu mais il ne sera visible que par sa trace dans un catalogue. Le catalogue 33³ apparaît comme la révélation des événements passés. À l'image de l'exposition *January 5 - 31* (1969) du commissaire Seth Siegelau, la lecture du catalogue peut être considérée comme la vraie exposition. Pour son exposition, Seth Siegelau avait réuni les quatre artistes Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner. L'événement qui, pour ma part, est une référence dans ce jeu de mise en exposition et de trace, avait eu lieu dans le McLendon Building, à New York, du 5 au 31 janvier 1969. Au cours de cet événement¹¹, le catalogue était accessible et les œuvres représentées dans celui-ci étaient exposées. Le rapport entre ledit catalogue et l'exposition pour le commissaire Seth Siegelau était clair. « Cette exposition consiste dans (les idées communiquées par) le catalogue ; la présence physique (de l'œuvre) est un supplément au catalogue¹² ». Les artistes avaient dans ce catalogue quatre pages pour illustrer en noir et blanc leur démarche. Dans celui-ci, les quatre artistes apparaissent dans l'ordre alphabétique. La mise en page du catalogue suit un ordre identique pour les quatre protagonistes : 1) une liste d'œuvres de l'artiste, 2) une ou des photographies et 3) une déclaration d'intention écrite par l'artiste lui-même. Les œuvres étaient succinctement décrites (nom, composition, collectionneur). Les photographies étaient jointes aux propos écrits des artistes. Seul Robert Barry avait fait exception à la règle et n'avait pas présenté de note sur son travail.

Contrairement au projet de Seth Siegelau, le catalogue n'est pas disponible dans la même temporalité que son exposition. Pour 33³, le catalogue succède aux expositions. Il n'était pas question de réaliser un protocole et de présenter son résultat. La politique de ce commissariat est plus flexible. L'objet est de s'adapter aux événements artistiques et aux pratiques de ses exposants.

11. Une proposition décrite comme un déni d'exposition par le critique d'art Jean-Marc Poinot dans son ouvrage *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés* (2008).

12. Denys, Riout, *Portes closes et œuvres invisibles*, Paris, Gallimard, 2019, p.128.

L'appréhension du sujet du temps qui n'était pas le sujet de Seth Siegelaub s'établit, pour reprendre l'expression de Dan Graham, dans l'appréciation d'« un passé immédiat »¹³. En attendant que le cycle d'expositions soit terminé pour enclencher la deuxième étape du projet, c'est-à-dire la mise en page et l'édition du catalogue, l'accent est ici posé sur l'inattendu d'un événement. Ce décalage entre les expositions dans le coffre-fort et la mise en page permet de mieux discerner ce qu'il s'était passé, de produire un récit, de jouer d'une mise en mémoire. De par ce protocole, la plupart des exposants ont décidé de ne pas mettre en page la trace (qu'elle soit textuelle, photographique ou autre) de leur projet exposé.

L'effet de ce différé (dans la mise au regard des expositions) a été que les participants ont déployé, par la retranscription de leurs expositions, un récit. Exposer dans un espace caché a rendu l'exposition événement. Par cela, j'entends que l'objet n'était pas pour ce projet, à rebours de notre *habitus* contemporain, de fixer (ou d'animer en boucle) des œuvres par l'exercice d'une exposition. Une exposition sans public ni photographie a permis d'insister sur un inattendu propre à la production d'un événement. Une exposition avait premièrement eu lieu puis celle-ci était retranscrite dans le catalogue de 33³ pour être (enfin) donnée à voir et racontée. Comme je l'exposais plus haut, l'objet était de s'adapter à l'apparition d'un inattendu. Le moment de l'exposition dans le coffre devenait un point de départ où quelque chose pouvait se passer.

Pour 33³, la question d'une réception était au centre du projet. Une première attente était posée dans l'annonciation via la page web de 33³ qu'une exposition avait lieu sur une durée déterminée. À ce moment du projet, il n'y avait pas plus d'information de diffusée. Au cours de leurs expositions, les artistes étaient aussi en attente que quelque chose se passe. L'exposition était un moyen. Une fois le cycle d'expositions d'une année terminée, la mise en forme du catalogue revenait sur ce qui s'était passé. Les œuvres devenaient des histoires, des événements qui avaient eu lieu.

Les œuvres-événements étaient ainsi associées à une durée donnée, soit à un début et à une fin menant de fait aux mécanismes d'un récit avec son début et sa conclusion. La retranscription des des expositions insistait sur un accomplissement. Cette production à rebours suivait la dynamique d'un récit. Comme le lecteur d'une histoire de Paul Ricœur, le spectateur était dans l'attente d'une fin et celle-ci donnait un sens au projet exposé.

« Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un "point final", lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue

13. Voir Chapitre 5.

comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés¹⁴. »

Le terme « congruante » est une proposition de l'auteur. Par celui-ci, Paul Ricœur développe qu'une conclusion dans son caractère imprévisible (ce qui tient en haleine) résout (logiquement) l'attente de la mise en intrigue d'une narration.

« Elle [la conclusion] est imprévisible, au sens où, même connue ou supposée, on ne sait comment l'agencement des parties de l'intrigue et la nécessité présidant aux éléments va nous y mener ; elle est congruante parce qu'elle conclut adéquatement le tout configuré, suivant en cela, notamment, les principes de causalité et de nécessité¹⁵. »

Pour 33³, les œuvres dans leur appréciation a posteriori soulevaient une mise en intrigue. Elles étaient associées à un sens, à une dynamique. Les œuvres-expositions devenaient, une à une, un des chapitres du catalogue 33³. Elles constituèrent l'histoire globale de 33³ en le ponctuant de ruptures. Sous ce procédé, œuvre et exposition ne font plus qu'un ; avec pour effet que l'œuvre devient un récit à partager.

GENÈSE

Le projet 33³ débuta le 26 mars 2017, jour de la signature du contrat avec l'agent bancaire. En tant que commissaire, mon travail se développait en plusieurs tâches. Je devais sélectionner les exposants et leur présenter les contraintes du projet, monter et démonter les expositions et indiquer sur mon site internet les informations relatives aux événements à leur commencement.

Pour présenter le projet à de potentiels exposants, je leur présentais les contraintes du lieu, le tenant et les aboutissants de cette recherche tout en insistant sur le résultat des précédentes expositions. Très vite, j'insistais sur l'histoire du lieu. L'objet consistait à chercher de nouveaux possibles, à proposer de nouvelles manières d'échapper aux contraintes de 33³. Les contraintes du projet furent similaires de la première à la dernière exposition du cycle. Celles-ci étaient à mes yeux suffisamment fortes pour ne pas en rajouter en cours de route et étaient toujours aussi fertiles à la création pour les futurs participants.

14. Paul, Ricœur, *Temps et récit. Tome 1, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p.130.

15. Annik, Dubied, « Une Définition du récit d'après Paul Ricœur » [en ligne], *Communication*, vol.19 n°2, 2000. Mise en ligne le 02 août 2016. Disponible sur : <<https://journals.openedition.org/communication/6312>> [consultation le 25 novembre 2019].

Concernant le résultat des expositions, les exposants avaient évidemment le dernier mot. Je rentrais en contact avec eux (en connaissance de leurs précédentes réalisations) et nous discutons de 33³. Ces conversations se dirigeaient naturellement vers des points de ce projet qui attiraient leur attention. Je voulais que cette expérience (d'exposer dans un coffre-fort) permette à ses acteurs de mettre à l'épreuve leur pratique et de se poser la question de ce qu'ils souhaitaient donner à voir dudit événement dans le catalogue. Évidemment, les participants s'approprièrent cette situation de manière singulière. Par exemple, ils pouvaient penser en premier lieu à la production de l'exposition puis à sa trace dans le catalogue ou inversement. Ce qui m'intéressait et m'intéresse toujours repose sur la même interrogation : De quelle manière des artistes aux pratiques hétéroclites relèveront-ils ce défi ? Comment se joueront-ils de ces contraintes ?

Revenons maintenant sur le récit de ces douze événements. Je vais vous conter chronologiquement des indices sur chaque exposition. Des fragments que j'ai pris l'habitude de présenter aux curieux. Des fragments qui, si vous préférez, ne sont pas indispensables mais permettent de rentrer dans la confiance du projet.

CALENDRIER ET ANECDOTES

26 mars - 16 avril :
ELLIPSE d'Adrien ABLINE

Je fus le premier à expérimenter ce processus d'exposition. Le titre ELLIPSE insiste sur mon envie de vite me faire oublier. Pour ma part, mon choix a été de rendre explicite le résultat de cette exposition dans le catalogue 33³.

23 avril - 14 mai :
BLUE SLAG de Sébastien PIRON

Une pierre précieuse mesurant approximativement 20 cm de long et 15 cm de large était exposée dans le coffre : une *blue slag*. Cette pierre est un rebut industriel, sans valeur quelconque mais qui est reconnue pour sa couleur bleue. Elle était déposée sur un petit socle en métal constitué de quatre pieds à visser.

24 mai - 18 juin :
THÉORIES DU CHAOS de Lisa LAVIGNE

Les billes sont sans doute l'un des premiers objets que nous échangeons et que nous collectionnons. Pour son exposition, Lisa a emprunté le résultat de ces premières collections aux membres de son entourage. Son exposition faisait référence à la scène finale de *Men In Black* (1997) réalisée par Barry Sonnenfeld. Au moment où

les billes ont été déposées dans le coffre-fort, je me suis rendu compte que celui-ci était bancal.

19 juin - 16 juillet :

LA NUIT DES SECRETS de Mark RAKOTOARIVELO

Cette exposition jouait d'un caché dans un caché. Une lettre découpée de deux trous ovales ressemblant à des yeux qui laissaient entrevoir son contenant.

23 juillet - 20 août :

I Told You : Chapter 1 (le coffre) d'Ava CANTHARIS

L'exposition a donné naissance au premier chapitre d'une histoire. Une feuille avec une image imprimée a été déposée face cachée dans le coffre. L'image en question n'était pas celle présentée dans le catalogue.

2 septembre - 5 octobre :

« Bonne Aventure » d'Hélène TRAVERT

Quatre tapettes à souris avaient été activées dans le coffre-fort au début de l'exposition. Sur le verso de celles-ci, on pouvait discerner des cartes à jouer : la dame de pique, l'as de trèfle, le sept de cœur et le joker. Il avait été convenu avec Hélène que le déclenchement (ou pas) des tapettes à souris influencerait sur la représentation du projet dans le catalogue.

13 octobre - 10 novembre :

Au fond du jardin (l'automne) de Martin POULAIN

Des noisettes cueillies dans le jardin de Martin ont pris place dans le coffre-fort. Elles ont été, à la fin de l'exposition, mangées par Martin et moi-même. Une référence à l'écureuil de la Caisse d'Épargne qui se révèle être une fausse piste pour celui ou celle qui souhaiterait rechercher l'identité de la banque qui abritait le coffre-fort de 33³.

Armistice - Immaculée Conception :

MÉTAL HURLANT de John CORNU

Un lingot a été exposé entre deux fêtes. Celui-ci a été produit à partir de douilles fondues. Lors du montage de l'exposition, j'ai été surpris par le poids du lingot et j'ai malencontreusement rayé le sol du coffre-fort avec celui-ci. Heureusement pour moi, il n'y avait pas d'état des lieux à faire au moment du rendu des clefs du coffre-fort.

10 décembre - 5 janvier :
déplié, braqué d'Émilien CHESNOT

Au cours de la durée de l'exposition, aucun élément n'a été exposé. Émilien avait choisi d'utiliser ce temps pour produire un coffre en bois aux dimensions de 33^3 . Par la suite, Émilien me retourna une contrainte : l'ensemble des catalogues devront rentrer dans ce second coffre-fort. Contrainte respectée.



Les catalogues furent présentés dans le second coffre d'Émilien lors des *Ateliers Portes Ouvertes de la ville de Rennes* du 5 au 8 octobre 2017.

10 janvier - 1 février :
Les yeux fermés de Carlos BERNAL

Carlos me donna un défi pour son exposition. Il me demanda d'exposer une ombre. Pour ce faire, j'ai réalisé une structure en carton. Une fois dans la salle des coffres, j'ai scotché celle-ci autour du coffre-fort de 33^3 et j'ai entrouvert la porte du coffre-fort puis je l'ai refermée. Je me rendis compte en sortant de la pièce qu'il était possible d'éteindre les lumières de la salle des coffres.

2 février - 2 mars :
Inside the White Cube (Safe Deposit Edition) de Yann SÉRANDOUR

L'exposition de Yann a permis de poursuivre l'aventure de son œuvre *Inside the White Cube (Expanded Edition)*¹⁶.

16. Œuvre développée dans le chapitre 7.

3 mars - 25 mars :

Words for Silent Witnesses d'Aurélien PORTE

Pour la dernière exposition du cycle, Aurélien (membre du duo artistique We Are The Painters) m'a demandé de déposer dans le coffre-fort un lot de dessins qu'il avait réalisé. J'avais pour mission de lire un poème écrit par Aurélien, telle une incantation chamanique, tout en consignait ses dessins.

CATALOGUE

Avec 33³, les œuvres deviennent des récits. Lorsqu'il faut les présenter, celles-ci se racontent. Les œuvres font plus particulièrement partie de l'histoire de 33³, qui évolue en fonction de son locuteur et qui peut ainsi se modifier, comme une anecdote.

Pour le catalogue, les exposants avaient le choix de représenter leur exposition par ce qu'ils souhaitaient. Je proposais aux exposants jusqu'à deux doubles-pages couleurs afin de présenter leurs travaux. Sachant qu'aucune photographie de l'événement n'avait pu être prise, aucun d'entre eux n'avait pu voir le résultat de leur exposition, ni ne pouvait présenter de photographie de leur exposition. De fait de cette contrainte, les exposants devaient me transmettre une ou plusieurs traces pouvant être éditées de manière sérielle dans le catalogue. Certains avaient anticipé la question du catalogue dès la production de leur exposition et d'autres non. Ils furent néanmoins nombreux à choisir de ne pas représenter ce qui avait été déposé dans le coffre mais sous plusieurs stratégies de le suggérer. Le travail de mise en page réalisé en collaboration avec Carlos Bernal débuta à la fin du cycle des expositions. La mise en page du catalogue n'avait pas été anticipée au cours des expositions pour que celle-ci réponde et s'adapte aux demandes des exposants.

Le catalogue 33³ mesure 16,5 cm de long et de large, soit un quart du volume d'une des surfaces du coffre-fort. La note d'intention présentée dans les premières pages de ce chapitre développe les intentions et le protocole du projet. Elle est suivie du calendrier des expositions de 33³. La première et la quatrième de couverture correspondent à un fragment des conditions générales du coffre-fort. Ce document m'avait été donné par l'agent bancaire lors de la signature du contrat de location. Un document générique qui permet de discerner la juridiction établie par la banque.

Dans l'article 7 dudit document, il est spécifié qu'il est interdit d'y conserver des substances illicites ou dangereuses.

ARTICLE – CONTENU

7.1 Le compartiment de coffre-fort ne peut être utilisé que pour la conservation de documents en papier, disquettes informatiques, titres, métaux précieux, pierres précieuses,

bijoux, œuvres d'art et tous autres documents, valeurs ou objets de même nature ne représentant par eux-mêmes aucun danger. Il est formellement interdit au locataire de déposer dans le compartiment loué des substances illicites ainsi que tout objet fait d'une matière spécialement inflammable, explosive, dangereuse, insalubre ou périssable sous peine de voir sa responsabilité engagée en cas de troubles quels qu'ils soient ou de dommages causés, soit au contenu des autres compartiments de la salle des coffres, soit aux installations de la Banque. La Banque se réserve le droit, comme mesure de sécurité, de vérifier en présence du locataire ou de son mandataire, les boîtes ou paquets fermés, lors de leur dépôt dans un compartiment¹⁷.

Face à cette restriction, j'avais pris l'habitude d'annoncer que quelque substance soit-elle, si elle est déterminée par les exposants comme une « œuvre d'art », rendrait la restriction caduque.

Revenons sur la mise en page. Sur la première page consacrée aux expositions, les mêmes informations sont stipulées. En haut à gauche, le nom de l'exposition suivi de sa durée et en haut à droite, le prénom et le nom de l'exposant. Les remerciements concluent l'opus. Le nombre d'exemplaires est en réponse aux dimensions du coffre-fort. Afin de « pousser le vice », trente-trois exemplaires numérotés ont été édités. Un nombre restreint d'exemplaires qui souligne le caractère confidentiel de ce travail.

À REBOURS

La production d'expositions à rebours a consisté à faire coïncider la visibilité d'un événement au moment de sa représentation. Des mises en attente avaient été, de prime abord, émises par la publication successive des expositions sur la page web de 33³. Face à cette page web, il nous était annoncé qu'un événement avait lieu sur une durée déterminée puis que lorsque celui-ci venait à se conclure, un nouvel événement était à son tour indiqué, et cela jusqu'à la fin du cycle d'une année. Cette approche produisait une mise en attente car il était spécifié que le catalogue serait constitué suite à ce cycle d'expositions et qu'il révélerait, dans un futur proche, logiquement, le résultat de ces événements.

L'action d'exposer (de poser à l'extérieur) a été distinguée de celle consistant à mettre en vue. Dans ce processus, un écart temporel était promu. L'objet n'était pas de montrer tout de suite mais de jouer d'une attente. Si le moment d'une exposition correspond au moment de la révélation d'un travail plastique, cette révélation s'est vue décalée dans le catalogue 33³. Celui-ci faisant normalement trace d'un passé, cherchant à inscrire ledit événement dans un ordre historique, à garder en mémoire, a aussi la tâche de servir à une mission qu'il ne réalise usuellement que ponctuellement : celle

17. Voir Annexe.

de montrer pour une première fois ce qui avait eu lieu. Avec 33³, les réceptions d'un événement et de sa trace sont compressées.

Un des paradoxes des catalogues d'exposition, en accord avec un désir d'accélération contemporain, consiste à ce que leurs productions et leurs publications devancent dans le temps la réalisation des événements qu'ils représentent. Par exemple, le catalogue relatant une exposition de grande ampleur – disons une rétrospective à Pompidou – est produit en avance pour pouvoir être vendu à son public dès le commencement de l'événement. Cette situation prouve d'une certaine manière que ces producteurs d'événements se moquent complètement qu'il puisse se passer quoi que ce soit au cours de leur événement. Tout est programmé et ce qu'il adviendra est déjà tracé. Aujourd'hui, il est alors tout à fait normé de ne pas voir de photographies des expositions en question au sein de leurs propres catalogues. Les photographies de l'exposition sur Instagram et Facebook suffiront. La production du catalogue anticipant ladite exposition, les photographies des œuvres (pas encore exposées) sont alors des photographies de celles-ci prises dans des contextes différents. Tout compte fait, le catalogue, d'une manière assez commune, inverse le cours d'une trace et de sa « réalité ».

Pour les exposants de 33³, le temps de l'exposition a été sous plusieurs manières un temps d'élaboration, un temps en attente qu'un événement se réalise. Représenter un non-visible permettait de montrer ce que les participants souhaitaient donner à voir. Le temps de l'exposition permettait aussi pour les artistes d'attendre que quelque chose se passe (au cours de la durée de leur exposition dans le coffre-fort) pour par la suite (re)présenter ce qui s'était passé.

Réaliser à rebours fut ainsi suivre la logique d'une mise en intrigue. En pensant qu'il y a un avant et après, une mise en intrigue se crée et produit une attente. Le spectateur, le lecteur, le regardeur avaient conscience qu'un après adviendrait. L'action de faire à rebours, n'a pas été de « simplement » faire les choses à l'envers. Faire à rebours a consisté à « performer » un récit, à jouer d'un horizon d'attente et d'une opérationnalité contemporaine d'une œuvre d'art.

NE PAS VOIR, DONNER UNE PLACE AU RÉCIT

Soustraire au regard, dévoiler un fragment, jouer d'un caché ou d'un invisible frustre le spectateur. Dans cette situation, notre réflexe est de mener notre propre enquête. Face à un caché, il faut compléter un tout, deviner, prospector, imaginer un manque.

« Cacher exacerbe toujours le désir de voir. Les artistes contemporains n'ont pas manqué d'utiliser divers mécanismes de frustration du regard d'autant plus efficaces qu'ils contrastent avec une tendance sociale à tout montrer, à satisfaire sans limites et sans vergogne une soif inextinguible de regarder. Dérober l'œuvre à la vue, en rendre l'accès difficile, offrir aux amateurs des créations immatérielles ou utiliser des réalités imperceptibles permet d'opposer une résistance à l'emprise d'une pulsion scopique toujours plus conquérante¹⁸. »

L'ADHÉSION À UN NON-VISIBLE

Dans son ouvrage *Portes closes et œuvres invisibles*, Denys Riout déploie le sujet d'œuvres invisibles ou non accessibles dans le champ des arts plastiques. L'historien a ordonné différentes catégories d'œuvres dites invisibles en les croisant les unes aux autres tout en s'appuyant plus amplement sur les productions d'Yves Klein, de Marcel Duchamp, de Robert Barry et sur l'essai *Le Musée imaginaire* d'André Malraux. Dans cette recherche, s'étendant historiquement des propos d'Alberti aux œuvres de nos jours, Denys Riout revient sur les gestes d'artistes consistant à rendre invisible (cacher, enterrer, ensevelir, faire disparaître, effacer, exposer un immatériel, ne rien montrer, rendre secret, etc.) et cela sans oublier le caractère, quand il l'était, humoristique de ces pièces. Au cours de cette recherche, l'historien s'est focalisé sur des œuvres délibérément (ou intrinsèquement) invisibles.

« Les "œuvres invisibles" dont il sera question ici partagent une caractéristique essentielle : leur invisibilité n'est nullement due au hasard. Elles ont été pensées comme telles par des artistes qui ont sciemment décidé de les offrir aux amateurs sans les leur donner à voir, ou fort peu, ou encore dans un laps de temps très limité¹⁹. »

L'entreprise de l'historien de l'art se conjugue aux intentions de 33³. Cinq points soulevés par celui-ci traduisent les ambitions de ce commissariat d'un lieu non-visible. Je préfère, pour ma part, ne pas utiliser le mot invisible ou inaccessible pour le projet de 33³ car les choses ne l'étaient tout simplement pas. Les expositions n'étaient pas invisibles, elles étaient cachées. Par ailleurs, j'avais toujours une petite pensée, lors du montage des expositions de 33³, pour le possible cambrioleur du coffre-fort.

18. Denys, Riout, *Portes closes et œuvres invisibles*, op. cit., p.92.

19. *Ibidem*, p.30.

Premièrement, un non-visible pose la question d'une confiance entre l'artiste et son public.

« L'invisibilité assumée suppose une confiance de l'artiste envers les amateurs, réputés capables d'accepter de ne pas voir, de se laisser conduire au seuil du visible, mais au seuil seulement, par des indices disposés à cette fin²⁰. »

Jouer d'un non-visible, annoncer que quelque chose a été caché ou a eu lieu quelque part est corrélé au fait que le récepteur de l'information ait confiance en la source de ladite information. Si je vous dis qu'une exposition a eu lieu dans un coffre-fort, vous avez le choix de me croire ou non. Il faut donc vous prouver que ceci a bien eu lieu en produisant un récit convenable. Il faut réussir à faire croire. Il faut montrer des preuves, un alibi. On se rapproche d'une enquête policière.

Deuxièmement, un non-visible est synonyme dans le monde artistique de contre-courant, d'une prise à rebours.

« Plus généralement, l'un des ressorts esthétiques et politiques des œuvres invisibles, ou presque invisibles, réside dans leur situation à contre-courant. En outre, leur incapacité à changer le monde émeut presque autant que leur échec à se protéger elles-mêmes des pièges de ce qu'elles dénonceraient, si telle était leur intention première. Il n'empêche, même quand elles parlent d'autre chose, ces œuvres attirent aussi notre attention sur un monde de l'art pour lequel tout finit en images²¹. »

Ces expositions à rebours mettent à l'épreuve une attitude systématique du monde de l'art : la production d'images. Le projet 33³ est en soi une réaction aux stratégies actuelles d'une monstration excessive d'images et la promotion d'un l'instantané (de vouloir tout et tout de suite). Avec l'entreprise de 33³, l'objet est d'exposer des événements qui n'ont pas été expérimentés. Le moment des expositions n'était pas, comme il est courant de le voir de nos jours, une finalité. Les expositions étaient des « débuts » qu'il fallait par la suite présenter. Aussi, l'humour inhérent à l'action de déposer directement une œuvre dans un coffre-fort (lieu dans lequel plus communément elle termine) renverse « l'ordre temporel » d'une œuvre d'art.

Troisièmement, l'exposition d'un non-visible est souvent de mèche avec une entreprise humoristique. L'œuvre *Magic Ink* (1989) de Gianni Motti en est exemplaire. *Magic Ink* se résume formellement à deux dessins réalisés à l'encre sympathique sur deux feuilles au format A4 qui par la suite ont été encadrés. Face à ces deux feuilles, le spectateur ne voit rien. Avec ce travail, Gianni Motti se joue des limites de notre perception. L'artiste invite (nous défie) à discerner les contours d'un dessin que nous ne pouvons pas voir.

20. *Ibidem*, p.80.

21. *Ibidem*, p.275.

L'exposition d'un non-visible est un jeu de piste. Un jeu qui peut aussi être une facétie de son créateur. L'œuvre peut amuser (ou contrarier) car l'artiste a pris à contre-courant une attente, une logique partagée.

Quatrièmement, cette entreprise d'un non-visible cherche à bouleverser une habituelle lecture des choses.

« Les œuvres invisibles, partiellement ou non, brouillent notre horizon d'attente face aux arts plastiques. Devant un tableau, une sculpture, nous savions où était l'œuvre et quels étaient les éléments destinés à en assurer la présentation. L'invisibilité dissout la distinction entre le *parergon* et l'*ergon*. Pire encore, l'*ergon*, l'œuvre, niche souvent dans ce que nous croyions n'être qu'un cache ou des éléments extrinsèques à l'œuvre elle-même, en apparence absente. Les auteurs d'œuvres "invisibles" laissent toujours subsister un peu de visible, fût-il résiduel, quand ils aspirent à intégrer leurs réalisations dans l'univers des arts visuels. Pour le reste – la part invisible –, des récits prennent le relais. Ils nous invitent à accepter que la narrativité demeure le fondement ultime des beaux-arts, en dépit de la parenthèse ouverte par les théories de la pure visibilité et des exhortations de bien des avant-gardes²². »

Dans ces situations, l'objet pour les artistes n'est pas de faire voir mais de faire croire. Produire une œuvre non-visible, c'est insister pour son créateur sur ce qui entoure une œuvre. Celui-ci se joue du lieu qui abrite l'œuvre, sur les récits ou les anecdotes qui l'entourent, sur ce qui permet d'identifier couramment ce qui fait qu'une œuvre est d'art. La création d'un angle mort et le fait de ne pas tout dire relève d'une attitude indicielle. L'artiste donne des indices et laisse deviner son public. L'œuvre devient une énigme.

Cinquièmement, une œuvre non-visible questionne une réception et une mise en mémoire. Une œuvre qui n'est plus visible signifie, malgré que celle-ci ne soit pas vue, qu'elle existe et que celle-ci s'appuie sur (au moins) un témoignage. Pour qu'une œuvre non-visible soit connue, il faut qu'un de ses témoins (ou par la suite un de ses connaisseurs) fasse foi de son existence. Sa mission (s'il le désire) est de mettre de nouveaux initiés dans la confiance. Une œuvre non-visible se colporte. Elle est une chose que nous portons puis échangeons avec un autre tiers. La réception d'une œuvre non-visible correspond à l'expérimentation d'une transmission.

22. *Ibidem*, p.299.

TÉMOIGNER

Le projet 33³ s'est premièrement révélé être une succession de douze expositions monographiques vues par une seule personne : moi-même. Des informations relatives aux expositions (nom de l'exposant, titre de l'événement et sa durée) étaient néanmoins visibles et accessibles (en direct) via une connexion internet sur l'onglet de mon site : < ablineadrien.com/33aucube >. À la suite de ce cycle d'une année, un catalogue d'exposition a été édité. Dans celui-ci, les exposants ont eu une à deux doubles-pages pour représenter ce qu'ils ou elles avaient exposé. Ils ont été libres de choisir (par des récits, photographies, dessins, entretiens, etc.) la forme finale et la représentation de leurs travaux. Un travail de représentation/présentation qui a laissé transparaître ce que les artistes souhaitaient partager de leur événement.

Le second temps de la représentation fut, par les choix des exposants et par les limites d'une mise en page, synonyme d'un lot d'absence. Un catalogue qui certes, se suffit à lui-même mais qui est devenu, pour ma part, un objet à commenter. À partir de ce catalogue édité en faible quantité, je raconte ce qui a été exposé. Je décris les œuvres, les demandes et les partis pris des exposants. J'accompagne le catalogue de récits, d'anecdotes. Je témoigne de ce que j'ai vu et de ce que j'ai vécu. J'insiste sur ce qui m'a surpris, sur des événements qui se sont parfois déroulés à l'extérieur de la salle des coffres. Je me réjouis de partager des éléments qui vont à l'encontre de l'imaginaire collectif autour de ce lieu. Je précise le déroulement de mes rendez-vous, comment je me présente à la banque, comment j'ouvre le coffre. J'expose un hors champ dont je fus le seul témoin. Je m'essaye à démystifier cet espace caché.

Avec 33³, l'une de mes ambitions consistait à élaborer l'histoire d'un lieu non-visible. Ce cycle d'expositions permettait de rendre singulier un coffre-fort. Je souhaitais que cet espace devienne un lieu avec une histoire, avec une mémoire. Je voulais, par cette série d'expositions, jouer d'un espace réel et imaginaire à la fois. Que ce coffre-fort aux dimensions standards devienne un lieu habité. Je voulais expérimenter un lieu caché pour dégager ses réalités, des impensés.

Lorsque je discute de ce projet, je le raconte. Je fais confiance à ma mémoire. Je n'ai pas de *speech* pré-écrit, je rebondis aux questions que l'on me pose. J'ouvre un dialogue. Je reviens sur des accidents et des déconvenues. Dans ces discussions (je peux devenir très bavard sur ce sujet), il m'est souvent demandé pourquoi je me suis embêté (ou pourquoi je me suis obstiné) à me déplacer à la banque. À ce moment, j'habitais à Rennes et il me fallait donc parcourir deux cents kilomètres pour y accéder. S'il n'y avait pas de public pour l'événement en question, à quoi bon réaliser une exposition ? Car qu'il n'y ait rien ou quelque chose dans le coffre-

fort, cela ne change rien. Il suffit de l'indiquer sur le site internet (seul espace visible) et le tour est joué. À ces remarques, ma réponse était simple. Je souhaitais, de la rencontre d'un futur exposant à la mise en place de son exposition, que quelque chose se passe. J'espérais un inattendu, je voulais être surpris. J'étais attentif, concentré. Chaque nouveau passage à la banque était, pour moi, la possibilité d'une expérience esthétique. J'attendais un accident pour pouvoir ensuite le raconter.

Ainsi, mon travail de commissaire, étant donné que les expositions ne furent pas visibles est, à l'aide du catalogue 33³, d'apporter de nouvelles informations, de narrer les événements qui se sont déroulés, de raconter avec mes mots et mes expériences ce qui s'est passé. Mon travail est de rendre compte des expositions, de promouvoir le travail des exposants après coup. J'entame, pareillement à l'enquête de Jean Norton Cru, une entreprise de démythification d'un événement caché. Comme les champs de bataille décortiqués par l'écrivain français, la salle des coffres d'une banque est un lieu mis en fiction de manière récurrente dans nos œuvres cinématographiques. Un lieu caché qui ne doit pas être discuté par ses témoins mais qui invite ses absents à la prospection. Un hors-champ, un secret que je déploie. L'objet est tout simplement de faire croire. En outre, 33³ poursuit mon enquête sur le sujet d'une réception d'une œuvre dans une nouvelle posture : celle du témoin.

DU TÉMOIGNAGE

Jean Norton Cru est un écrivain véhément. Un homme qui a connu la guerre en tant que soldat dans l'armée française lors de la Première Guerre mondiale. Une expérience qui a poussé l'auteur, ancien enseignant, à développer une histoire militaire dans ce qu'elle a de plus commun, de plus vrai. Une histoire qui s'intéresse aux vérités du front et aux comportements de ses protagonistes. Une histoire avide d'expériences, cherchant à tout prix à démythifier un aveuglement commun lié à la fascination pour les légendes relatives à l'héroïsme de la guerre. Un univers associé à des non-dits, à de la propagande, à des fabulations.

« Notre époque est fière de son esprit scientifique, elle se pique de ne rien accepter sans contrôle, il lui faut des preuves issues d'une expérimentation minutieuse et rigoureuse. Encore faudrait-il ne pas faire d'exceptions, ne pas accepter sans contrôle l'interprétation traditionnelle de certains phénomènes humains observables et vérifiables. S'est-on demandé si la conception traditionnelle de la bataille est conforme aux faits matériels et psychologiques observés par des témoins ? Existe-t-il seulement des témoignages ? Quels sont-ils ? Quelles sont leurs lettres de créance ? Ces questions je me les suis posées, comme bien d'autres soldats sans doute, dès le jour où, en 1914, le contact, le choc brutal des formidables réalités de la guerre réduisit en miettes ma conception livresque des actes et des sentiments du soldat au combat, conception historique et

que, naïvement, je croyais scientifique. Je compris alors que j'ignorais la guerre d'une ignorance totale parce que, touchant ce qu'elle a de fondamental, de toujours vrai, d'applicable à toutes les guerres, cette ignorance entraînait la ruine de toutes les opinions qui en dérivait²³. »

Dans son ouvrage *Du témoignage*, Jean Norton Cru pose la question du témoin. Qui croire dans le contexte particulier des champs de bataille ? Un contexte qui se rapproche du lieu d'une salle des coffres. Le champ de bataille et la salle des coffres sont deux lieux associés aux secrets. Mais plus encore, des lieux qui ont inspiré des œuvres filmiques ou romanesques séduisantes. Des lieux marqués, fantasmés pour celui qui ne les a vécus que par des histoires lues, vues et racontées. Lors de ma lecture de l'ouvrage, je me suis senti complice. Je trouvais que sa démystification par l'expérience se joignait à mon entreprise. Concernant sa recherche, l'auteur a regroupé vingt-neuf témoignages de combattants et a justifié ses choix concernant la légitimité des témoins qu'il invoque.

« Mon but est de mettre en lumière la déposition des témoins probes, avertis, sachant voir en eux et autour d'eux, sachant rendre cette vision. On m'objecte aussitôt que chacun voit ou croit voir ce qu'un autre contredira, que la sincérité de tous est entière, que le témoignage est subjectif au premier chef, que la vérité de la guerre est une chimère, à moins que ce ne soit une vérité moyenne, ou composite, ou protéiforme, ou même contradictoire. Comment puis-je dire que les bons témoins ont su voir ? Parce qu'ils ont vu en conformité avec la logique de la guerre, avec le gros bon sens, qu'ils sont tous d'accord sur les formes essentielles du combat et que, par ailleurs, on ne les voit jamais tomber dans le péché d'exagération ou de déformation légendaire. Ce sont des témoins certifiés et j'invite les sceptiques à éplucher leur texte pour voir qu'ils les trouveront jamais en faute²⁴. »

Jean Norton Cru met à profit son expérience afin d'opérer une démystification publique de ce qu'est un champ de bataille. Sa recherche s'attelle à détailler les déformations propagées par des fictions sur le sujet d'une vie au front. Il veut retranscrire une « vraie » histoire de la guerre. Mais la comparaison entre ces deux entreprises s'arrête là. Le contexte politique, entre propagande et censure, n'est pas de cet ordre pour 33³. Qui plus est, l'entreprise de Jean Norton Cru s'écarte d'une mise en récit ou de la jolie notion qu'il désapprouve de « vérité inventée »²⁵.

« Le public féru de légendes, le technicien dédaigneux de l'expérience, le visionnaire plus poète que témoin, ne voient pas que si le nombre massé était jadis une force, son effet aujourd'hui est nul, quel que soit son élan, dès qu'il s'offre en cible bien nette, haute et sans vides, cible idéale pour l'assaili²⁶. »

23. Jean Norton, Cru, *Du Témoignage*, Paris, Éditions Allia, 2008, p.17-18.

24. *Ibidem*, p.19-20.

25. *Ibidem*, p.76.

26. *Ibidem*, p.52.

Avec 33³, l'objet était d'habiter momentanément un lieu caché. Exposer à l'abri des regards a permis de démystifier l'endroit de la salle des coffres par sa pratique mais la retranscription de cette expérience a suivi une logique narrative. Une réalité était palpable mais celle-ci s'est exprimée, par la suite, via une mise en récit. Lorsque 33³ est raconté, le désir n'est pas d'être au plus proche d'une réalité mais d'insister sur ce qui n'avait pas été dans un premier temps imaginé.

Récemment, je me suis rendu compte en racontant les avancées de ces expositions dans un coffre-fort – le projet 33³ s'est suivi de deux nouveaux cycles dans deux nouveaux coffres, soit X³ (26/03/2017 – 26/03/2018) et X³ 2 (23/06/2018 – 23/06/2019) – que je partageais et produisais comme une histoire de l'art parallèle. Une drôle de sensation. J'exposais à un intéressé ce qu'il s'était réalisé et je mettais en dialogue divers moyens d'appropriation de cet espace. Vingt-huit artistes ont à ce jour exposé dans un coffre-fort à La Roche-sur-Yon. En prenant connaissance de ce qui avait été fait avant eux, ils ont poursuivi, exploré, tracé de nouvelles directions. Mon travail de dévoiler, de diffuser ou de mettre dans la confiance a fait de moi une sorte d'historien-initiateur de pratiques non-visibles, d'un art caché dans une banque à La Roche-sur-Yon de 2016 à nos jours.

CONCLUSION

Par 33³, l'exposition a été prise à rebours. Une mise en pratique qui a consisté à mettre à l'épreuve l'opérationnalité d'une œuvre d'art. En exposant dans un lieu non-visible, la production d'un catalogue a permis de présenter/représenter les expositions passées. Ce processus artistique a insisté sur la confiance que nous attribuons communément à l'existence d'une œuvre dont nous n'avons eu connaissance que par ses représentations.

Produire à rebours a mené à l'élaboration d'une histoire à partir d'une succession d'expositions. De par la promotion des événements sur le site internet à la révélation d'un résultat via le catalogue, le projet 33³ a poursuivi la logique d'une mise en intrigue : une attente a été créée dans l'appréhension d'une fin. L'action d'exposer à rebours n'a pas été de « simplement » faire les choses à l'envers. Faire à rebours a consisté à « performer » un récit, à jouer d'un horizon d'attente et d'une opérationnalité contemporaine d'une œuvre d'art. La stratégie d'un faire à rebours a été de produire des événements non-visibles et de les présenter dans un temps différé. Ne pas montrer, opposer sous les mots de Denys Riout « une résistance à l'emprise d'une pulsion scopique », a permis de discuter d'une réception et d'un partage d'une entreprise artistique.

De plus, la question d'un temps associé à une œuvre a été soulevée dans l'appréhension d'une fin. Par les contraintes inhérentes à 33³, les œuvres exposées ont été accordées à un procédé narratif. Systématiquement, une entreprise à rebours promeut une immersion dans sa diégèse. Comme l'annonce Paul Ricœur, une entreprise à rebours insiste sur une lecture du temps.

« [L]a reprise de l'histoire racontée, gouvernée en tant que totalité par sa manière de finir, constitue une alternative à la représentation du temps comme s'écoulant du passé vers le futur, selon la métaphore bien connue de la "flèche du temps". C'est comme si la recollection inversait l'ordre dit "naturel" du temps. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales²⁷. »

En insistant sur une fin, sur une prise à rebours, nous jouons d'une dynamique consistant à mettre en intrigue en nous dirigeant vers une conclusion. Par ce rebours, nous faisons concorder les attentes d'un vécu à celles d'un lecteur plongé dans un récit.

27. Paul, Ricœur, *Temps et récit. Tome 1, L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p.131.

Pour finir, cette pratique de commissaire a posé la question d'un témoignage. Le travail de commissaire s'est ainsi vu corrélé d'une nouvelle mission, celle consistant à diffuser ce qui a eu lieu. Un travail qui aujourd'hui continue de se déployer et donnera lieu à la sortie de la deuxième édition consacrée aux expositions dans un coffre-fort à La Roche-sur-Yon, intitulée X^3 (26/03/2017 – 26/03/2018), avec pour exposants Christophe Viart, Nolwenn Michel, Didier Guerlais, Antoine Dorotte, [REDACTED] [REDACTED], Cloé Beaugrand, Damien, Hubert Renard et Claude Closky. Ce catalogue sera dévoilé et présenté au moment de la soutenance.

CHAPITRE 5

VISION DU PRÉSENT ET MESURE D'UNE FIN

En s'attachant de plus en plus au moment présent, notre vision de l'avenir s'est assombrie. Ici, il sera question de traiter d'une orientation de notre vision vers l'avenir. Ce chapitre soulève une distance entre une expérience et son attente. Puis, dans sa radicalité, cette attente sera discutée par l'analyse d'un corpus de représentations jouant d'une fin des temps.

Au premier prisme d'une appréhension du présent – via la mise en parallèle d'une compression contemporaine du temps et d'un désir d'intensifier – s'adjoint une nouvelle facette. Après l'homme pressé et l'homme intense, une nouvelle figure apparaît : le présentiste. Le point de vue de l'historien François Hartog, sur l'appréciation du temps présent par ses pairs et la tendance pour le présentisme, soulève un rétrécissement de notre champ de vision temporel. En comparant un corpus de textes historiques, François Hartog dépeint une place de plus en plus grande pour le présent aux dépens des temps du passé et du futur. Peu à peu, le passé et le futur s'en retrouvent dévalués. Un déni des actes passés et une peur de l'avenir deviennent le revers d'une vision contemporaine focalisée sur l'immédiat. Dans ce contexte, écrire l'histoire devient un *challenge* pour les historiens. Cette pratique d'une historisation d'un temps se joue au présent, en direct. La problématique induite par ce changement de paradigme sera mise en parallèle avec les recherches de l'artiste Dan Graham sur l'expérience d'un « passé immédiat ».

Cet état des lieux mènera à une mise en perspective de l'usage contemporain de comptes à rebours, synonymes d'une peur de l'avenir, induite par notre obsession d'un « vivre au présent ». Cette peur de l'avenir sera déployée via la pensée de Günther Anders qui sera mise en perspective avec les propos de Thierry Simonelli pour ainsi peindre une nouvelle figure, celle de l'homme andersien. Avec Günther Anders, la fin des temps est, depuis la création de la bombe atomique, « possible ». La représentation plastique de cette possible fin sera exposée via la création de la *Doomsday Clock* et se poursuivra par le croisement de décomptes comme procédés narratifs insistant sur un temps compté pour ses protagonistes. Pour finir, l'hypothèse d'un glissement de registre (de dramatique à tragique) du thème de l'Apocalypse sera discutée par un retour sur le récit de Saint Jean, et par la suite, par l'analyse de réappropriations contemporaines de ce sujet. L'enjeu de ce chapitre sera ainsi d'exposer qu'une mise en scène ou la promotion d'une conclusion relève d'une mise en intrigue, d'une tentative de transformation d'une « réalité » en fiction.

PRÉSENTISME

Nous vivons dans une ère couronnant le présent. D'un point de vue historique, la retranscription du présent en passé n'a jamais été aussi rapide. François Hartog, en engageant une réflexion sur la place du présent sous divers régimes d'historicité, soulève une nouvelle figure : le présentiste. Cette nouvelle figure dans son appréhension au temps présent est dans son déploiement mise en comparaison aux précédentes figures développées de l'homme pressé (via Hartmut Rosa) et de l'homme intense (via Tristan Garcia) pour ainsi exprimer sa singularité.

PRÉSENTISME ET RÉGIMES D'HISTORICITÉ

Dans son ouvrage *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, François Hartog interroge sous plusieurs époques l'articulation du passé, du présent et du futur. La question d'un ordre du temps est mise en perspective dans le dessein de circonscrire un empressement moderne de l'historien : le « présentisme ». Par présentisme, l'auteur développe une tendance moderne à l'historisation immédiate du présent. Il effectue une succession d'allers-retours entre présents et passés afin d'éclairer des rapports aux temps divergents en fonction de différentes époques. En insistant sur le balayage séquentiel de l'ancien régime de l'*historia magistra* par les historiens modernes, Il déploie des mouvances de régimes d'historicité²⁸ par l'exposition et le croisement d'écrits d'auteurs exemplaires de leur temps, soit Homère (avec Ulysse), Saint Augustin, Volney, Montaigne, Chateaubriand, et Alexis de Tocqueville.

« Pour la teneur de l'aujourd'hui, j'ai proposé, tout au long de ces pages, de parler de présentisme. D'abord, par opposition au futurisme qui avait régné auparavant et qui a disparu de l'horizon européen, alors que s'ouvrait un temps désorienté et que montaient les incertitudes, mais aussi l'incertitude, comme catégorie de pensée et objet de travail pour les scientifiques. Ensuite, pour mieux confronter le présent d'aujourd'hui à ceux du passé, à quelques-uns d'entre eux du moins, les plus notables, ceux qui ont laissé le plus de traces dans la culture européenne : le présent homérique, l'antique des philosophes, le renaissant des humanistes, l'eschatologique ou le messianique, le présent moderne, celui produit par le régime d'historicité²⁹. »

L'historien navigue entre plusieurs époques pour mesurer des changements de rapport au temps. Un corpus d'écrits est chronologiquement déployé et croisé afin d'évaluer des divergences dans l'écriture de l'histoire et cela dans le dessein de décortiquer et

28. Un régime d'historicité étant pour l'historien l'expression d'un ordre dominant du temps.

29. François, Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p.209-210.

de tracer une succession de mutations dans nos régimes d'historicité. Une stratégie qui, par l'analyse des appréciations des auteurs sur les temps qui leur était passé, présent et futur, permet d'appuyer l'attrait puis la préférence contemporaine pour le temps présent aux dépens du passé et du futur. Ainsi, l'historien éclaire (sans pour autant décréter) des mutations de rapport au temps dans la comparaison d'auteurs³⁰ questionnant la façon dont ils pouvaient et devaient retranscrire leur temps.

Pour mettre en lumière et prendre la mesure des mutations entre plusieurs régimes d'historicité, François Hartog prend le modèle de l'*historia magistra* comme étalon et insiste sur le détachement progressif des historiens pour celui-ci. Sous le modèle de l'*historia magistra*, la figure de l'historien était considérée par sa connaissance du passé comme le plus apte à prévoir l'avenir. Comme dans le film *Un Jour sans fin*³¹ (1993) de Harold Ramis, par la répétition continue d'une même journée pour son protagoniste, la vision du temps promue par l'*historia magistra* est celle d'une boucle temporelle. Par celle-ci, et cette fois non pas sur le cours d'une journée mais sur l'histoire de l'humanité, les générations successives des hommes vivent un éternel recommencement. Sous cet angle, un historien pouvait avertir ses contemporains d'un danger car celui-ci était éventuellement apparu auparavant. Avec l'*historia magistra*, la lumière venait du passé, connaître l'histoire permettait d'anticiper au mieux l'avenir.

Mais, l'avènement du monde moderne a renié cette vision. Le monde moderne se proclame comme un monde nouveau qui brise (avec joie) la boucle dans laquelle étaient bloqués ses aïeux. Face à la modernité, les hommes doivent arpenter des situations nouvelles et les enseignements de l'ancien monde sont rendus désuets. Par la promotion d'un monde nouveau, l'*historia magistra* est jugée inopérante et devient l'archétype de l'anti-moderne. L'abandon de ce « vieux » modèle est remplacé par un nouvel ordre du temps. La lumière ne vient plus du passé mais du futur.

FUTURISME > HISTORIA MAGISTRA

L'acte de décès de l'*historia magistra* sonne le couronnement d'un nouvel ordre du temps. Le passé est dévalué et le futur devient au centre des espoirs et des enseignements. Sous l'*historia magistra*, un historien pouvait prévoir ce qui allait prochainement se réaliser en connaissance de ce qui s'était réalisé jadis. Le régime

30. Notons tout de même la place prépondérante de Chateaubriand dans le raisonnement de l'auteur.

31. Dans le film *Un Jour sans fin*, le journaliste Phil Connors se retrouve bloqué suite à des intempéries dans la ville de Punxsutawney et se voit revivre inlassablement la même journée : le jour de la fête de la marmotte. Ce film est aussi présenté et mis en parallèle avec la temporalité (rejouée en boucle) d'une exposition contemporaine dans le texte *Facteur Temps* de Philippe Parreno. Voir Chapitre 1.

d'historicité moderne est tout autre. Il s'établit comme une *historia magistra* à l'envers. Sous ce nouveau paradigme, les modernes fixent leurs regards vers l'avenir et se toisent du monde passé.

« S'il y a encore une leçon de l'histoire, elle vient du futur, et non plus du passé. Elle est dans un futur à faire advenir comme rupture avec le passé, à tout le moins comme différent de lui, alors que l'*historia magistra* reposait sur l'idée que le futur, s'il ne répétait pas exactement le passé, du moins ne l'excédait jamais³². »

Le régime d'historicité bâtard illustré par Chateaubriand – débusquant la fin de l'*historia magistra* et entrevoyant les prémices du régime moderne – permet à François Hartog de mettre en lumière ce changement de cap. Le rapport au temps moderne est désormais focalisé vers le futur. Le futur, voilà celui qui mérite l'attention des modernes ! De la mort de Chateaubriand en 1848 à l'avènement du futurisme, il n'y a qu'un pas. À l'exemple du *Manifeste futuriste* (1909) de Filippo Tommaso Marinetti, l'attention des habitants du XX^e siècle se retrouve portée sur ce qui arrive et non plus sur ce qui était. Le futur est une promesse dans l'effervescence, l'excitation et la vitesse qu'il insuffle et promet par sa prédiction d'un progrès inédit.

Ceci dit, comme l'expose François Hartog, cette vision focalisée sur le futur va de pair avec une majoration du présent dans le régime d'historicité moderne. Déjà, François-René de Chateaubriand avait entrevu cette attention portée au temps présent. Le passé « tapait à sa porte ». Le présent, rendu plus dense par l'appréhension d'événements, produisait plus vite du passé qu'il fallait retranscrire pour la postérité. Des ruptures advenaient sans cesse et il fallait écrire presque au jour le jour l'histoire de l'époque. Cet empressement nouveau, pour le travail de l'historien, s'explique aussi par l'abandon d'une vision cyclique du temps propre à l'*historia magistra*. Jadis, les événements d'hier et du siècle dernier concordaient avec les événements d'aujourd'hui et de demain. L'*historia magistra* arguait une stabilité du temps et les ruptures ne remettaient pas en question un tout. Le régime moderne d'historicité pourrait quant à lui se schématiser comme le dessin d'une ligne qui pourrait partir à tout moment dans un sens nouveau. Avec le régime moderne, l'oasis du futur s'expérimente dans un présent vivifiant, fécond d'événements, de nouveaux. Le présent devient d'ores et déjà le moment où s'élabore l'histoire. Le *Manifeste futuriste* est en soit exemplaire dans l'expression de ce nouveau monde et de son nouveau régime d'historicité. Et comme le dénote François Hartog, celui-ci est déjà proche du présentisme.

« [L]e *Manifeste futuriste* montre aussi comment on peut passer du futur au présentisme, ou comment le futurisme est aussi (déjà) un présentisme. Quand Marinetti proclame : "Le Temps et

32. François, Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p.117.

L'Espace sont morts hier. Nous vivons *déjà* dans l'Absolu, puisque nous avons *déjà* créé l'éternelle vitesse omniprésente", le présent se trouve "futurisé" ou il n'y a déjà plus que du présent. Par la vitesse le présent se transforme en éternité et Marinetti, au volant de sa voiture de course, se voit comme un substitut de Dieu³³. »

PRÉSENTISME > FUTURISME

Peu à peu, le futurisme s'effrita. Les événements majeurs des deux guerres mondiales et la menace nucléaire ébranlèrent entre autres les promesses d'un futur « plus beau » et enraillèrent la foi moderne pour le progrès. Face à ces tragédies, un nouveau rapport au temps s'organisa. L'avenir s'est assombri. Progressivement, le présent, dans l'amenuisement du futurisme, s'est présenté comme le seul horizon principal d'action et de focalisation. Le futurisme qui donnait raison à l'avènement d'un monde nouveau (en train d'éclorre) s'est condensé dans sa promotion du présent. Sous ce régime historique, le présent produit continuellement du passé. Maintenant, la seconde passée (comme c'était déjà le cas avec le futurisme) est à historiser mais le futur n'annonce plus rien de bon. Ce qui vient est un brouillard sujet à la méfiance.

Le régime moderne d'historicité se réalisa dans la promotion du futur et du présent aux dépens du passé. Le présentisme, lui, recroqueville le présent sur lui-même de peur d'une nouvelle catastrophe à venir. Sous ce nouveau régime d'historicité, l'ordre du temps est compressé comme jamais. Ici, le passé, le présent et le futur se condensent dans l'intervalle de l'instant. La seconde passée est de l'ordre du passé et la seconde à venir appartient à un futur nébuleux. Le présent devient imminent.

« On peut [dans ce présent] s'y retrancher ou, au contraire, s'activer à en sortir au plus vite. *Praesens*, faisait remarquer le linguiste Emile Benveniste, signifie étymologiquement "ce qui est à l'avant de moi", donc "imminent, urgent", "sans délai", selon le sens de la préposition latin *prae*. Le présent est imminent : le corps penché en avant du coureur au moment de s'élancer³⁴. »

Selon François Hartog, la survalorisation moderne de l'avenir a engendré l'actuelle surconsommation du présent. La désillusion du progrès et les revers des promesses modernes ont tourné en faveur du présent.

La vision du passé s'en retrouve elle aussi changée et ce nouveau rapport au temps s'est illustré par la vague mémorielle de la fin du XX^e siècle en France. Le passé devient très vite passé et une politique culturelle est lancée pour garder en mémoire. Face à une

33. *Ibidem*, p.120.

34. *Ibidem*, p.121.

vision calée sur l'immédiat, la réaction est de forcer le trait de la mémoire.

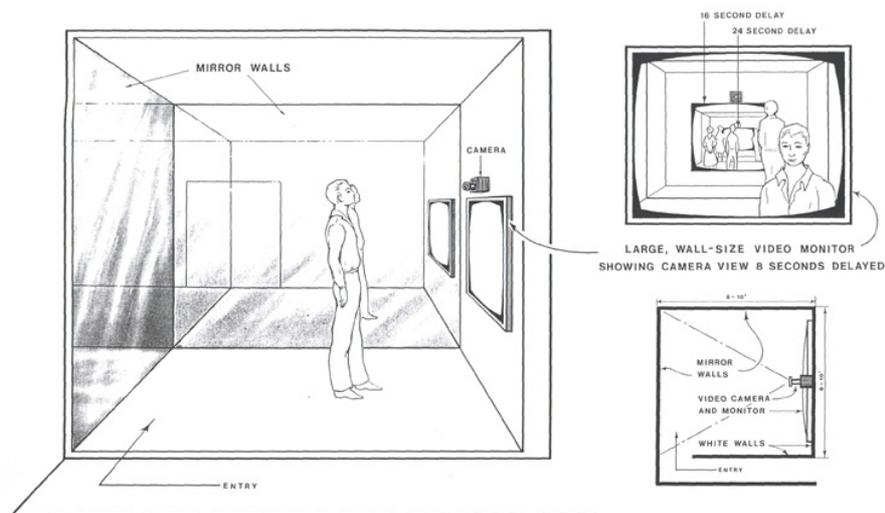
« Le présent est devenu l'horizon. Sans futur et sans passé, il génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin et valorise l'immédiat³⁵. »

À rebours du monde moderne, l'ancien monde n'est pour nos contemporains plus une ère à dépasser. À ce jour, seul le présent est roi. Le passé est devenu une somme de ruines et de tombes que nous érigeons en gage de notre présent. Le futur, qui n'a pas tenu ses promesses, n'est quant à lui plus à suivre. Le présent, voilà ce qui (maintenant) nous intéresse. À l'exemple de l'événement du 11 septembre, le présent s'est compressé et les technologies capables de retranscrire en temps réel le moindre événement jouent d'une historicisation immédiate. L'événement filmé en direct est par la suite montré en boucle sur nos écrans et accroît, dans sa répétition massive, son « poids » dans l'histoire.

« [L]e 11 septembre pousse à la limite la logique de l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà lui-même sa propre commémoration : sous l'œil des caméras³⁶. »

Le passé n'a jamais été aussi proche de nous.

PRESENT CONTINUOUS PAST(S), UNE EXPÉRIENCE PRÉSENTISTE



Dan Graham
Present Continuous Past(s), 1974
Schéma de l'installation vidéo

35. *Ibidem*, p.126.

36. *Ibidem*, p.116.

Avec une série d'installations vidéo, l'artiste Dan Graham s'était intéressé au cours des années 1970 à l'obsession moderne pour le temps présent. Une recherche qui exposait l'effet d'un présentisme radical par la mise en scène d'un « passé immédiat ».

« Mes installations vidéo à effet-retard et ma conception de la performance utilisent cette notion "moderniste" d'immédiateté phénoménologique. Elles mettent au premier plan une conscience de la présence du processus de perception du spectateur et, en même temps, elles en font la critique en montrant l'impossibilité de se situer dans un pur temps présent³⁷. »

L'impossibilité émise par Dan Graham de se situer dans un pur présent poussa ses recherches temporelles dans la monstration d'un « passé immédiat » via la mise en scène de légers différés. Comme pour le présentisme de François Hartog, l'artiste américain s'intéressa à un ordre du temps axé sur le présent qui a pour conséquence la production d'images d'un passé de plus en plus proche. En explorant les possibilités des nouveaux moyens de captation et de rediffusion d'images en mouvement, Dan Graham explora un revers du présentisme déjà présent chez les futuristes, soit le dédain d'un passé pour l'instant présent.

« Eh bien, je pense simplement que ce que nous réprimons, c'est le juste passé [le passé immédiat]. Donc cette idée – et ça, je l'ai compris plus tard, en lisant Walter Benjamin –, c'est qu'à chaque fois que nous avons un nouveau maintenant, nous réprimons le passé immédiat. Ou bien, comme dans la chanson des Rolling Stones *Yesterday's Papers*, je pensais que l'idée la plus intéressante, c'était le passé immédiat³⁸. »

L'installation vidéo *Present Continuous Past(s)* de l'artiste apparaît comme exemplaire dans l'expression d'un présent en rupture direct avec le moment qui le précède. Sous la forme d'une boucle à retardement, l'œuvre, exposée à Cologne en 1974 lors du « Kunst Bleibt Kunst : Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70. Jahre Projekt '74 » puis acquise en 1976 par le centre Georges Pompidou, présente un dispositif dans lequel le spectateur expérimente un présent aux dépens d'une image passée. D'un point de vue matériel, l'œuvre est une pièce recouverte de miroirs comprenant une caméra vidéo et un moniteur à temps différé. Pour la version de 1976, l'installation vidéo s'expérimente dans une salle de deux mètres huit de hauteur, trois mètres deux de longueur et trois mètres deux de profondeur.

37. Dan, Graham et Anne, Langlais et Josselyne, Naef, *Ma Position : Écrits sur mes œuvres [Vol.1]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvie Talabardon, Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Institut, Dijon, Les presses du réel, 1992, p.116.

38. Thomas, Kocek et Yannick, Miloux et Noëllie, Roussel (dir.), *Dan Graham. Anamorphoses et jeux de miroir*, catalogue d'exposition, La Rochelle, Espace d'art contemporain et musée des beaux-arts (11 juin 2011 – 21 septembre 2011), Lyon, Fage, 2011, p.17.

« Les miroirs sont les reflets du temps présent. La caméra vidéo enregistre ce qui est immédiatement devant elle ainsi que la réflexion complète du mur opposé recouvert de miroirs. L'image vue par la caméra (qui réfléchit tout dans la pièce) apparaît avec huit secondes de retard sur l'écran de contrôle vidéo (via un retard de bande placé entre l'appareil vidéo qui enregistre et un deuxième appareil vidéo qui lit l'enregistrement). Si le corps d'un spectateur ne masque pas directement l'objectif, la caméra enregistre la réflexion de la pièce et l'image réfléchie de l'écran de contrôle (qui montre ce qui a été enregistré huit secondes avant, réfléchi par le miroir). Une personne qui regarde l'écran de contrôle voit une image d'elle-même huit secondes auparavant, mais aussi ce qui était réfléchi dans le miroir à partir de l'écran de contrôle huit secondes auparavant, ce qui veut dire seize secondes dans le passé (comme la vue de la caméra, de huit secondes antérieure, repassait sur l'écran de contrôle huit secondes avant ; cela se reflétait dans le miroir avec la réflexion alors présente du spectateur...). Un retour en arrière infini, de continuum temporels à l'intérieur de continuum temporels (toujours avec huit secondes d'intervalle) se met en place³⁹. »

Le médium de l'œuvre devient auto-référent. L'œuvre est une tautologie de son médium et pourtant le mouvement auto-référentiel brise le circuit fermé. En nous déplaçant dans l'espace, notre reflet tapisse les murs de cette pièce et se juxtapose à différentes images de nous-mêmes sur des intervalles de huit secondes. Face à la diffusion d'images en direct et en différé, le présent devient le producteur d'images de ce qui suit. Il fait événement toutes les huit secondes. La captation d'images en mouvement donne l'impression que ce qui vient de se passer est déjà loin de nous, mais ne cesse d'arriver.

« Ce montage formait une machine spéculative qui fonctionne à perte et qui se produisait comme parodie du sujet absolu, enregistrant une histoire qui n'est qu'une accumulation de ruines et dans laquelle les agents historiques ne sont que les producteurs de pseudo-événements aléatoires⁴⁰. »

Avec *Present Continuous Past(s)*, le spectateur ne l'est plus. Il est au centre de l'action : il regarde et fait. Dans ce décalage de durée, l'instant et le passé immédiat sont juxtaposés. Le public se retrouve face à plusieurs images de lui-même. La hiérarchie horizontale du temps « passé, présent, futur » est remplacée par une appréhension verticale du temps. Le passé, le présent et le futur existent sur l'instant. Par cette mise en scène du présent, le temps se crée. Comme le disait Gaston Bachelard : « Le temps ne dure

39. Dan, Graham et Anne, Langlais et Josselyne, Naef, *Ma Position : Écrits sur mes œuvres [Vol. 1]*, op. cit., p.121-122.

40. Marianne, Brouwer, *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, catalogue d'exposition, Porto, Museu De Arte Contemporânea De Serralves (13 janvier 2001 – 25 mars 2001), Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris (21 juin 2001 – 14 octobre 2001), Otterlo, Kröller-Müller Museum (25 novembre 2001 – 10 Février 2002), Helsinki, Kiasma – Museum of Contemporary Art, (18 mars 2002 – 18 août 2002), Paris, Paris-Musées, 2001, p.56-57.

qu'en inventant⁴¹. » Sous ce dispositif, son public joue le rôle de présentistes exacerbés. Le présent (l'objet désiré) prend forme par la production de micro-événements qui, dès qu'ils seront vécus, seront en rupture avec un nouveau moment présent.

Aussi, l'ordre du temps représenté par l'artiste étend le temps présent à celui du futur. Les mouvements du présent sont dans leur différé bientôt représentés. On peut alors se demander si le présent n'est pas l'image venue huit secondes après sa captation et que le futur est dans ce cas le moment où nous nous agitons face au dispositif de captation. Tout du moins, l'impression que nous écrivons une histoire au présent se dessine devant nos yeux.

HOMME INTENSE, PRÉSENTISME ET AMNÉSIE

Si seul le présent compte, intensifier son épaisseur permet de ressentir et de comprendre le cours de l'histoire que nous vivons. Afin de mieux comprendre les propos de François Hartog, opposons la figure moderne et toujours persistante de l'homme intense de Tristan Garcia à la figure du présentiste. L'homme intense joue de sa mémoire pour explorer le neuf (l'inédit) et tente de faire plus que ses aïeux. Le présentiste lui s'empresse dans l'oubli. La poursuite du court terme a peu à peu rendu le passé désuet et tend à le « négativer ». L'homme intense se rapproche ainsi plus de la figure d'un futuriste dans sa quête d'un plus fort et d'un plus vite de par sa prise en compte d'un passé à dévaluer et de par la croyance d'un possible avenir radieux. L'homme intense a de la mémoire et voue sa vie à être en compétition avec le passé des autres ainsi que le sien. Sous cette attitude, le passé tenait une place importante. Il était ce qu'il fallait combattre pour rester vivant : être intense.

Le présentisme est symptomatique d'un délaissement du passé et du futur. Le désir n'est pas de faire plus que d'antan et de croire en un avenir nouveau et bon. Le rapport au temps du présentisme insiste sur le fait que le « ici et maintenant » sera sans doute le pic d'un progrès en faillite. Le présentisme, c'est remettre en doute le futur et s'enfermer dans le court terme. D'un point de vue social, le présentisme s'exemplifie par la surproduction d'événements. Tout devient événement et par conséquent le présent, à la suite de sa consommation, devient une trace d'un passé. Plus le présent prend de la place à l'encontre du passé et du futur dans notre régime historique, plus nous produirons un passé de plus en plus jeune et un futur de plus en plus nébuleux. Pour l'historien, cette progression du présent est relative à un besoin contemporain focalisé sur le court terme et le consommable.

« Dans ce progressif envahissement de l'horizon par un présent de plus en plus gonflé, hypertrophié, il est bien clair que le rôle

41. Gaston, Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p.86.

moteur a été joué par l'extension rapide et les exigences toujours plus grandes d'une société de consommation, où les innovations technologiques et la recherche de profits de plus en plus rapides frappent d'obsolescence les choses et les hommes de plus en plus vite. Productivité, flexibilité, mobilité deviennent les maîtres mots des nouveaux managers. Si le temps est depuis longtemps une marchandise, la consommation actuelle valorise l'éphémère. Les médias, dont l'extraordinaire développement a accompagné ce mouvement qui est, au sens propre, leur raison d'être, procèdent de même. Dans la course de plus en plus rapide au direct, ils produisent, consomment, recyclent de plus en plus vite toujours plus de mots et d'images et compressent le temps : un sujet, soit une minute et demie pour trente ans d'histoire⁴². »

Le passage entre le régime moderne d'historicité et notre aujourd'hui s'est fait dans la galvanisation de l'expérience de l'immédiat au profit d'un recul historique. L'histoire doit s'écrire tout de suite. L'attente d'un avenir doit se réaliser dans un laps de temps très court. L'horizon s'est restreint à l'étude de notre maintenant. Notre patience s'est, tel un muscle sans exercice, atrophiée.

Le présentisme est un régime d'historicité en crise qui met en doute notre marche vers l'avenir. Il faut tout changer tout de suite. C'est un temps de la révolution. Tels mai 68, le printemps arabe, les gilets jaunes et tant d'autres événements, il faut retourner le cours des choses maintenant. La voie prise par le progrès est contestée car suivre sa directive n'apparaît plus comme une solution viable. Le progrès n'est plus associé à une bonne vie mais à une dynamique de dégradations économiques et sociales. Dans cette crise du temps, le progrès devient une désillusion. Demain ne sera finalement pas meilleur qu'aujourd'hui donc focalisons nous sur cet ici et maintenant.

LA PEUR DU FUTUR

Le futurisme s'est « abîmé » et l'effet a été peu à peu de condenser notre vision au temps présent en valorisant l'immédiat. Un acte qui n'est pas sans revers. En s'attelant au présentisme, la vision de notre futur s'est obscurcie.

« [L]e présent s'est trouvé marqué par l'expérience de la crise de l'avenir, avec ses doutes sur le progrès et un futur perçu comme menace. Le futur ne disparaît pas, nullement, mais il apparaît obscur et menaçant⁴³. »

« L'extension du présent dans la direction du futur donne lieu, soit de manière négative, à un catastrophisme (en l'occurrence pas "éclairé"), soit, positivement, à un travail sur l'incertitude elle-même⁴⁴. »

42. François, Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p.125-126.

43. *Ibidem*, p.210.

44. *Ibidem*, p.216.

Aujourd'hui, présent rime avec empressement et incertain. La suite de l'histoire que nous sommes en train d'écrire n'est sûrement pas réjouissante et le passé a gardé sa tiédeur moderne. La course vers le progrès et sa grisante frénésie ont laissé des marques. En perdant notre foi en un futur meilleur, une dynamique s'est enrayée. Sous le présentisme, une nouvelle interrogation se pose : quel chemin prendre ? La lumière qui nous guidait s'est éteinte. Nous nous retrouvons à tâter dans l'obscurité. Les événements passés (les guerres, les souffrances, les désillusions) pèsent dans nos choix. Dans notre ex-croyance au progrès, des sacrifices pouvaient être faits car ils pouvaient nous mener à un jour meilleur. Avec le présentisme, il n'y a plus de but à atteindre et les difficultés visibles (ou à venir) deviennent des maux à éviter. On ne mise plus de peur de tout perdre et la possibilité d'un gain nous apparaît comme faiblement probable.

Le présent est aujourd'hui l'incertain, un incertain qui a été traité virtuellement de multiples manières.

« Il ne s'agit plus de "prévoir l'avenir" mais de "mesurer les effets de tel ou tel avenir envisageable sur le présent", en s'avançant virtuellement dans plusieurs directions avant d'en choisir une⁴⁵. »

Sous les mots de François Hartog, cette emprise moderne du présent a donné lieu à l'essor d'un présentisme dans la pratique d'une écriture historique et cela n'est pas sans relation avec notre contexte contemporain. Des mécanismes sociaux et économiques (partiellement dessinés par l'analyse de Hartmut Rosa) nous ont poussés vers un retranchement dans le présent. Le contexte social associé à « un temps sans avenir » pour ses habitants – par un chômage de masse, la surmédiation d'un dérèglement climatique de notre écosystème, les montées au pouvoir de l'extrême droite dans les plus grandes puissances mondiales – ne présage rien de bon. Pour contrer cette incertitude, le présentisme est un temps ponctué d'événements qui, dans leur fréquence excessive, nous obligent à nous concentrer sur le temps réel.

« L'économie médiatique du présent ne cesse de produire et de consommer de l'événement, la télévision ayant pris la suite de la radio. Mais avec une particularité : le présent, au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé. Il se retourne en quelque sorte sur lui-même pour anticiper le regard qu'on portera sur lui, quand il sera complètement passé, comme s'il voulait "prévoir" le passé, se faire passé avant même d'être encore pleinement advenu comme présent ; mais ce regard, c'est le sien, à lui présent. Cette tendance à transmuter le futur en futur antérieur peut aller jusqu'à la caricature⁴⁶. »

45. *Ibidem*, p.216.

46. *Ibidem*, p.127.

L'ANNONCIATION D'UNE FIN

Le compte à rebours est un regard bref porté vers l'avenir. Il promet un événement à venir. Il met en tension un temps vécu dans l'attente d'un futur proche. L'emploi de comptes à rebours symbolise, dans sa compression du temps, un présentisme ambiant. L'ère d'événements dans laquelle nous existons et faisons histoire va dans ce sens. Plus encore, l'emploi contemporain d'un décompte annonce une fin et non un événement à venir. Sous cette tendance, le compte à rebours est sans cesse associé à un danger, à une rupture.

COMPTE À REBOURS ET ÉTAT D'URGENCE

Dans son ouvrage *Le compte à rebours a-t-il commencé ?*, l'essayiste Albert Jacquard débute son écrit par un compte à rebours.

« Cinq... quatre... trois... deux... un... zéro... Cette litanie est égrenée, à Kourou ou sur les diverses bases de lancement, chaque fois qu'est donné l'ordre de mise à feu d'une fusée en partance pour l'espace. Cette succession rythmée fait du temps le maître des événements, elle dramatise l'attente et donne au zéro final le poids de tout ce qui l'a précédé⁴⁷. »

Par ce décompte, l'auteur veut marquer le coup. Ici, un compte à rebours est associé à une menace, à une catastrophe à venir, celle de la fin de l'espèce humaine. Dans cet essai, Albert Jacquard surjoue le rôle d'un moraliste (alarmiste?) qui se penche sur l'avenir de notre humanité, jugé en délicate posture. Il interroge les politiques en place sur la question d'un futur et met en garde sur la possibilité d'une débâcle généralisée. Pour répondre à la question d'une possible fin de l'espèce humaine, Albert Jacquard énonce et critique les stratégies mises en place face aux plus grandes menaces de notre temps : bombes nucléaires, surpopulation, désastres écologiques. Au regard de celles-ci, l'auteur dépeint un monde fini et appelle à la responsabilisation des habitants de la Terre sur l'entretien (voire le sauvetage *in extremis*) de leur planète.

Car l'espèce humaine est bien la seule à avoir créé, par les avancées de la science et de ses techniques, son plus grand danger via l'armement nucléaire, capable de provoquer sa fin. Pour Albert Jacquard, le pouvoir nucléaire a remis en cause la plupart des choix de nos sociétés, y compris ceux qui conditionnent notre survie. De par cet événement (sans retour), notre planète est devenue un espace étroit, un monde fini.

Par le décompte qui débute son ouvrage et ce compte à rebours qui donne un titre à son essai, Albert Jacquard insiste sur la possibilité

47. Albert, Jacquard, *Le Compte à rebours a-t-il commencé ?*, Paris, Stock, 2009, p.7.

d'un renversement fatal, d'une rupture entre deux temps. Le compte à rebours qui débute son essai met en scène une litanie. Avec celui-ci, nous devenons spectateur d'un événement à venir. L'écoulement du temps est l'objet de toutes les attentions. On s'approche d'un commencement. Une rupture aura bientôt lieu.

« Le cinq initial [du compte à rebours] marque le changement de la référence utilisée pour situer les instants successifs. [...] Redoutée ou souhaitée, subie ou préméditée, elle s'approche de son but, comme si elle tentait d'échapper à la volonté des témoins ; jusqu'à l'instant un, rien n'est encore tout à fait irréversible, rien de définitif n'a encore eu lieu. Les épisodes se succèdent en respectant la suite continue des décisions inscrites dans le programme. Tout se déroule conformément à l'enchaînement des déterminismes⁴⁸. »

Avec Albert Jacquard, le compte à rebours met en scène une rupture franche entre un avant et un après. L'exposition d'un compte à rebours est certes un procédé narratif, qui donne et ordonne un rythme à suivre, mais pour l'essayiste celui-ci consiste à représenter une possible révolution insurmontable.

« Mais, dès l'instant où le zéro fatidique est prononcé, il n'est plus possible de respecter ces déterminismes. Une rupture définitive crée deux catégories temporelles, l'une contient ce qui s'est produit *avant*, l'autre ce qui se produira *après* ; une nouvelle série d'événements commence, l'ensemble de ce qui adviendra, tandis qu'une autre série s'achève, l'ensemble de ce qui est déjà advenu⁴⁹. »

Le décompte a pour effet d'annoncer un avenir. Le temps par ce procédé apparaît comme une chose programmable. Ce qui arrive suit un cours, une mesure.

LE SORT COLLECTIF D'UN DÉCOMPTE

Le compte à rebours de l'essayiste insiste sur un changement d'échelle. En usant d'un décompte, Albert Jacquard met en avant un sort collectif. Il énonce un devoir universel face à la fin annoncée de l'espèce humaine. Il prévient pour préserver, pour empêcher qu'une catastrophe ait lieu. L'auteur compte lutter contre « la préparation d'un suicide collectif » – dans les prérogatives du système économique actuel, de la politique écologique, du changement de paradigme du pouvoir nucléaire – de l'espèce humaine. Il expose que nous empruntons un mauvais chemin : qu'à ce jour, notre futur apparaît comme assombri. En avertissant qu'un compte à rebours, soit qu'une fin est d'ores et déjà visible et mesurable, celui-ci défend une posture engagée contre une somme de politiques en place.

48. *Ibidem*, p.7-8.

49. *Ibidem*, p.8.

Ici, la vision supposée que notre temps est compté correspond à l'événement prochain d'une rupture. Lorsque Jacquard pose la question de l'éventualité d'un compte à rebours à l'œuvre, il se demande si une fin de l'espèce humaine est en marche. Il se demande si l'humanité est vouée à sa perte. La formulation d'un décompte est associée à la programmation d'une fin tragique, d'un désastre, d'un irrécupérable. Albert Jacquard, dans l'état du monde qu'il dépeint, met en garde. Il surjoue, par la mise en scène d'une attente crispante, d'un inconnu hostile et d'une fin glaçante, d'un état d'urgence.

Mais quel a été le déclencheur d'une possible fin de l'humanité ? L'expression d'une fin de l'espèce humaine a pour cause la naissance de l'arme nucléaire. Par ailleurs, Albert Jacquard décrit la bombe nucléaire non pas comme un facteur de paix car dissuasive mais tel « un instrument du suicide de l'humanité⁵⁰ ». Une catastrophe nucléaire est devenue la plus grande de nos peurs car si une guerre nucléaire se déclarait, celle-ci pourrait tout simplement anéantir l'espèce humaine. Dans ce cas de figure, le progrès technique serait le point de départ (et de non-retour) de la fin du monde.

LA MENACE NUCLÉAIRE ET LA POSSIBLE FIN DE L'HISTOIRE

Pour Günther Anders, l'humanité a changé de paradigme suite à la création de la bombe atomique. Le penseur allemand de moins en moins ignoré en France depuis la publication de ces deux tomes *Die Antiquiertheit des Menschen* – traduit (ou trahi⁵¹) en français par le titre de *L'Obsolescence de l'homme* – a développé une pensée originale sur l'événement d'une possible fin de l'humanité. Thierry Simonelli avait permis une premièrement retranscription de la pensée de Günther Anders dans les années 2000. Celui-ci avait ainsi mis en perspective l'originalité de la pensée de Günther Anders au regard de l'ensemble de son œuvre. Thierry Simonelli en tissant un lien entre les différentes productions du penseur allemand a dessiné la figure d'un homme andersien, devenu assistant de ses outils et qui par l'avènement de la bombe atomique se retrouve face à sa possible fin.

« La troisième révolution industrielle n'est pas de nature technique ou économique ; elle est métaphysique. La bombe atomique représente un tournant historique indépassable. À ce propos, Anders écrit : "*L'époque des changements d'époque est passée depuis 1945*. Depuis lors, nous vivons un moment

50. *Ibidem*, p.36.

51. Pour Mathias Rollot, qui a déployé une définition du terme de l'obsolescence employé selon lui « à tort et à travers » depuis plusieurs années, développe que les propos du penseur allemand ne correspondent pas (malgré son titre) à la notion d'obsolescence. *Die Antiquiertheit des Menschen* que nous pouvons littéralement traduire de la langue française à allemande par « l'état d'antiquité de l'homme ». Pour Mathias Rollot, l'homme andersien n'est pas obsolète mais une figure *du passé*.

de l'histoire qui ne constitue plus une époque avant d'autres époques, mais un 'délai' [*Frist*] durant lequel notre être ne cesse d'être qu'un 'être-tout-juste-encore' [...] Cette troisième révolution est donc la dernière." (AM 2, p.20). La troisième révolution ne signifie pas pour autant la fin de l'histoire ; elle signifie la *possibilité* de la fin de l'histoire⁵². »

La bombe atomique est un tournant dans l'histoire de l'humanité. Certes, une fin eschatologique avait déjà été annoncée mais le penseur allemand insiste sur le revirement historique d'une possible fin de l'histoire. Le pouvoir nucléaire est une épée de Damoclès posée au dessus de l'espèce humaine. Celle-ci rend appréhendable une fin à venir. Selon Günther Anders, l'homme n'est plus en attente d'un message céleste, il est lui-même capable de décider du temps de sa fin. « Puisque nous possédons maintenant la puissance de nous entre-détruire, nous sommes *les seigneurs de l'apocalypse*. *Nous sommes l'Infini*⁵³. »

En réaction à cette pression nucléaire, la création de la *Doomsday Clock* va dans le sens du penseur allemand. La *Doomsday Clock*, ou l'horloge de la fin du monde, expose un glissement dans l'actuelle appréhension d'une fin des temps. « The Doomsday » qui se traduit en français par « Le jour du jugement dernier » fait référence à l'Apocalypse de Saint Jean. Mais cette horloge, n'en est pas une. Le fonctionnement de la *Doomsday Clock* n'est pas mécanique. Depuis son invention, l'horloge a par ailleurs indiqué au plus tôt l'heure de 23h43 et ne peut qu'indiquer au plus tard l'heure de 00h00, soit l'heure de l'Apocalypse amenant au jugement dernier.

Comment fonctionne cette horloge ? Celle-ci est régie par les dirigeants du *Bulletin of the Atomic Scientists* regroupant des personnalités et des scientifiques d'horizons divers. Un comité est chargé de décider de l'heure qu'indique l'horloge en fonction d'événements multiples qui pourraient selon eux mener à l'Apocalypse. Ici, l'Apocalypse est à traduire comme la destruction de notre environnement. Mise en place en 1947, au cours de la guerre froide, l'horloge de la fin du monde fonctionne tel un baromètre des risques de fin du monde. Plus l'heure annoncée se rapproche de minuit et plus nous nous rapprochons de notre fin. Par

52. Thierry, Simonelli, *Günther Anders. De la Désuétude de l'homme*, Clichy, Éditions du Jasmin, 2004, p.20-21.

Par AM 2, l'auteur fait référence à l'ouvrage *Die Antiquiertheit des Menschen 2. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution* de Günther Anders publié premièrement en 1980 sous la maison d'édition munichoise C.H.Beck. Une traduction française dudit ouvrage a été réalisée à la suite de l'édition de l'opus (publié en 2004) de Thierry Simonelli en 2011 : Günther, Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle* [1980], traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Fario, 2011.

53. Günther, Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Encyclopédie des Nuisances, 2002, p.266.

cette représentation, le comité du *Bulletin of the Atomic Scientists*⁵⁴ tente de prendre la mesure d'une fin de l'humanité. Depuis le jeudi 25 janvier 2018 (dernier changement en date), l'horloge annonce l'heure de 23h58 en réaction à l'incapacité des actuels dirigeants des plus grandes puissances mondiales à établir une réglementation autour du nucléaire et suite à la succession de désaccords à propos d'une politique commune sur la protection de l'environnement. 23h58, soit, depuis la création de l'horloge, l'heure la plus proche de minuit atteinte (déjà) en 1953 suite aux essais de la bombe H par les armées des USA et de l'URSS.

Concernant sa création, cette horloge a été mise en place au début de la guerre froide. La possibilité d'une guerre nucléaire entre les peuples provoquant une autodestruction de l'humanité est plus exactement l'origine de ce projet. Au fil des ans, on notera que le comité de l'horloge de la fin du monde a adapté son appréciation aux problématiques de l'anthropocentrisme. Avec l'horloge de la fin du monde, les intentions officielles de ses créateurs ne sont pas d'apeurer mais d'alerter d'une menace. Néanmoins, le 00h00 de l'horloge sonnerait la fin de l'ère de l'espèce humaine. Cette heure illustre une rupture et annoncerait la fin du monde tel que nous le connaissons. Ce qui suit, c'est le néant. Mais, de par cette scénarisation d'une possible fin, chaque changement d'horaire acte une rupture. Dans cette vision du monde, nous nous retrouvons constamment « sur le fil ». Même, lorsque tout allait mieux, soit à 23h43 (de 1991 à 1995), la fin restait proche. Quoi qu'il arrive, la fin sera toujours au centre de notre intérêt. Même si celle-ci prend ses distances, elle sera toujours omniprésente. Depuis la guerre froide, la fin de l'espèce est devenue un sujet médiatique extraordinaire à servir à toutes les sauces. Une situation nouvelle car nous en avons le pouvoir. La *Doomsday Clock* est révélatrice d'une époque en crise.

Au regard des changements d'horaires (de plus en plus récurrents) de l'horloge, le comité du *Bulletin of the Atomic Scientists* insiste sur des événements « marquants » de nos dernières années. Cette accentuation est symptomatique d'un présentisme, d'une envie de faire histoire au présent en exposant des ruptures « historiques » à tout bout de champ. Par ce procédé, chaque événement devient historique. L'horloge est devenue un moyen de promotion (pseudo-scientiste) contre certaines politiques actuelles climato-sceptiques. C'est un instrument de contestation, un chiffre un peu particulier qui joue de notre attrait contemporain à une datafication du monde pour faire réagir un public.

L'horloge de la fin du monde est attrayante de par la véracité de sa mesure. Elle est sous la juridiction d'un ordre scientifique et promet, ainsi, une « réalité ». Elle permet d'exposer une fin, chose

54. Il est possible de s'inscrire à leur *newsletter* pour ainsi suivre l'évolution de leur projet et de l'heure de la *Doomsday Clock*.

qui a inspiré de nombreuses fictions pour les atmosphères sombres, oppressantes ou encore anxiogènes qu'elle propage. À l'image de la série *Watchmen*, la réalisation d'une fin crée une tension. Le décompte nous immerge dans un monde fini, sans avenir. Nous sommes comme enfermés dans un espace étroit.

APRÈS LE NÉANT : CÉCITÉ ET INIMAGINABLE

Et après ? Rien. Dans son ouvrage, Albert Jacquard s'étonne du si peu de place dans les médias consacré à l'éventualité d'une guerre nucléaire, d'une troisième et dernière guerre mondiale. Les menaces écologiques ont pris finalement le dessus. Günther Anders expose pour sa part que cette « négligence » envers la menace nucléaire vient de l'impossibilité de percevoir son après. Pour le penseur allemand, le pouvoir nucléaire dépasse le simple statut d'une arme. Avec celle-ci, le rapport moyen/fin ne convient plus car une guerre entre deux titulaires de l'arme nucléaire mènerait au néant, à un inimaginable. Comme l'expose le penseur allemand, « la bombe n'est pas un moyen⁵⁵ ». Contrairement aux autres armes, celle-ci dépasse la catégorie d'un instrument. La bombe atomique a une grandeur trop grande pour n'être qu'un moyen car « le plus petit de ses effets [...] serait plus grand que n'importe quelle fin (politique et militaire) quelle que soit sa grandeur, définie par des hommes⁵⁶ ». Thierry Simonelli traduit ces dires comme une inversion de notre pouvoir à imaginer un avenir meilleur. La bombe atomique est l'inverse de l'utopie. Elle est, par sa capacité à tout détruire, le pire des *scenarii*.

« En fin de compte, la bombe atomique se présente comme inversion de l'utopie. Alors que l'utopie imagine ce qu'il est impossible de réaliser, la bombe réalise ce qu'il est impossible d'imaginer. Possibilité de la destruction définitive, la bombe représente en même temps la destruction définitive de nos possibilités (AM 2, p. 405)⁵⁷. »

Comme pour l'horloge de la fin du monde, après 00h00 nous ne pouvons pas imaginer ce qui se passera. On peut envisager un désastre écologique mais une guerre nucléaire (aussi dévastatrice serait-elle) ne peut être imaginée. Les premières victimes d'une explosion ne peuvent, par ailleurs, pas témoigner dudit événement. Le pouvoir nucléaire efface tout.

« Les effets de la bombe ne peuvent pas être imaginés, les ravages qu'elle produit ne peuvent pas être décrits. Les victimes de Hiroshima sont muettes, elles ne peuvent pas décrire ce qu'elles ont vécu, ce qui s'est passé⁵⁸. »

55. Günther, Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, op. cit., p.276.

56. *Ibidem*, p. 277-278.

57. Thierry, Simonelli, *Günther Anders. De la Désuétude de l'homme*, op. cit., p.82.

58. *Ibidem*, p.74.

Face à un événement aussi fort, nous sommes face un angle mort. Nous sommes atteints de cécité au regard d'un après nucléaire. Nous ne pouvons alors que mettre en scène l'arrivée (ou le juste avant) comme l'expose la *Doomsday Clock*. Albert Jacquard expose aussi cette vision : si une guerre nucléaire se produit *son après* dépasse notre imagination. Une guerre nucléaire est le pire scénario et celui-ci est tout aussi effrayant car il échappe à notre esprit.

« La panoplie des moyens de destruction disponibles est désormais si étendue qu'il est illusoire de chercher à décrire un scénario réaliste pour le siècle qui commence. Si la catastrophe se produit, la réalisation sera de toute façon pire que l'imagination⁵⁹. »

Tout du moins, la question d'une fin reste de l'ordre d'un imaginaire même si celle-ci dans sa radicalité expose les limites de notre imagination.

L'HOMME ANDERSIEN ET LA MACHINE

De nature plus pessimiste que Jacquard, Günther Anders a développé une pensée critique contre la technique à l'échelle individuelle et de l'espèce humaine marquée par la menace nucléaire. Pour l'auteur, toutes les techniques développées par l'espèce humaine sont de fait à prendre en main : « tout appareil est déjà son usage⁶⁰ ». L'armement nucléaire a ainsi acté la fin de notre espèce. Selon Mathias Rollot, l'homme andersien est une figure, dans l'exagération propre et assumée de l'écriture de Günther Anders, esclave d'une mégamachine.

« Dans l'univers de cette philosophie de la conservation, il importe à l'auteur de comprendre les termes du contrat entre l'humanité et son nouvel environnement technique. De quelle liberté témoigne encore l'Homme moderne enlisé dans les rouages médiatiques et technologiques ? "Notre univers d'instruments nous transforme en êtres contraints de les utiliser" : L'Homme andersien est analysé comme le serviteur de la mégamachine à l'œuvre, globalisée et totalitaire, omniprésente et surhumaine. Esclave ou presque d'une technique à même de rendre les Hommes honteux de leur constitution biologique et de déposséder l'univers politique tout entier, l'individu est vu comme le simple rouage d'un mécanisme technologique qui le dépasse et met en incapacité ses capacités relationnelles, sa singularité et son unité même : l'individu (soit donc littéralement l'indivisible) s'est transformé en *dividu*⁶¹... »

59. Albert, Jacquard, *Le Compte à rebours a-t-il commencé ?*, op. cit., p.33.

60. Thierry, Simonelli, *Günther Anders. De la Désuétude de l'homme*, op. cit., p.82.

61. Mathias, Rollot, *L'Obsolescence : ouvrir l'impossible*, Genève, MétisPresses, 2016, p.94.

Pour le penseur allemand, l'homme moderne est en retard puisqu'il subit l'accélération de la technique qu'il a lui-même formulée. L'homme moderne est en rupture avec l'environnement qu'il a façonné. Dorénavant, celui-ci ne peut plus suivre l'évolution de ses inventions. Face à la machine (à sa réactivité, à l'automatisation de ses gestes, à sa force de production, à sa résistance...), l'homme moderne perd sa singularité et devient un simple rouage du système qui le contient. Le monde qu'il a construit lui échappe. En outre, le monde du travail est devenu, dans son industrialisation en masse et de par la complexification de nos outils, plus abstrait. Dans son temps de travail, l'homme s'occupe d'une tâche mais n'est pas capable d'expliquer le fonctionnement de ce tout. C'est l'essor des *bullshit jobs*⁶² et d'une automatisation de nos activités. De ce fait, l'homme s'automatise, poursuit le tempo donné par la machine. L'homme andersien doit ainsi s'adapter à sa machine car c'est elle qui donne le rythme. Mais, l'homme a ses limites. Il fait des erreurs, il fatigue, il ne tient pas la cadence. Il se retrouve honteux de n'être qu'un homme. Il s'essouffle et cela devient insupportable car la machine, quant à elle, tient le rythme. L'homme est surpassé et ne peut qu'essayer de suivre. « Dans le monde des machines, l'être humain se manifeste exclusivement et en premier lieu comme source d'erreur (AM 1, p. 327)⁶³. »

HONTE PROMÉTHÉENNE ET HOMME-MACHINE

Günther Anders en vient à développer le phénomène d'une honte prométhéenne qu'il définit comme « *la honte qui s'empare de l'homme devant l'humiliante qualité des chose qu'il a lui-même fabriquées*⁶⁴ ». Selon le penseur allemand, l'homme, suite à la deuxième révolution industrielle, se retrouve face à des créations qui le dépasse. Il ne peut plus poursuivre le défi prométhéen consistant à refuser de « devoir quelque chose à autrui – y compris à soi-même⁶⁵ ». L'homme andersien est un homme qui face à l'abstraction et la complexification de ses instruments voit son rôle dans le production se déplacer : il n'est un instrument parmi les instruments mais un instrument pour les instruments. En cela, un retournement s'opère. L'homme andersien devient un des rouages

62. Le terme *bullshit jobs* (littéralement, « jobs à la con ») est une appellation développée par David Graeber pour désigner un phénomène nouveau : la création d'emplois inutiles pour que nous soyons contraints de travailler, et cela malgré les progrès de l'industrialisation et les promesses modernes. Au regard de la pensée de Günther Anders, les *bullshit jobs* illustrent l'abstraction contemporaine du monde travail par ses récepteurs via l'industrialisation de masse.

David, Graeber, « Phenomenon of Bullshit Jobs: A Work Rant » [en ligne], *Strike!*, 2013. Mise en ligne en août 2013. Disponible sur : <<http://www.strike.coop/bullshit-jobs/>> [consultation le 30 novembre 2019].

63. Thierry, Simonelli, *Günther Anders. De la Désuétude de l'homme*, op. cit., p.24.

64. Günther, Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, op. cit., p.37.

65. *Ibidem*, p.39.

d'un mécanisme et se retrouve aussi, de par la performance accrue et surhumaine de ses instruments, le point faible de sa propre création. Il devient faulty⁶⁶, mal adapté, inadéquat. Selon Thierry Simonelli, « la honte prométhéenne relève d'une confusion quasi-théologique. Dans le monde des machines, boiter c'est pécher⁶⁷ ». L'homme devient honteux d'être un homme. Il est dépassé par ses outils qui sont devenus ses oppresseurs. Un homme qui se doit même de se transformer pour être « digne de ses machines⁶⁸ », par le clonage, le *human engineering*. Face à cet échec inévitable dû à l'impossible dépassement de ses limites physiques, l'homme ne devient pas l'homme-machine qu'il avait espéré mais l'assistant de la machine.

Au delà d'un statut d'assistant, Thierry Simonelli expose que l'homme andersien devient ce dont il a besoin et non ce qu'il est.

« La confusion, voire l'inversion du créateur et de sa créature donnent lieu à une situation historique originale, qui se caractérise par un déplacement du sujet du besoin (ou du manque). Au déplacement du sujet du travail se rajoute donc un déplacement du sujet du besoin. Le premier pas, celui de la perversité ordinaire de la relation produit-offre, consiste dans l'inversion de l'ordre temporel : ce n'est plus la demande qui suscite l'offre, mais l'offre qui précède et doit solliciter la demande. Un deuxième pas est franchi quand cette inversion est elle-même subvertie. Car, remarque Anders, la perversité ordinaire maintient l'être humain à la place du *sujet* du besoin. Même si le besoin du consommateur lui est, pour une large part, hétéronome, il reste le besoin d'une personne, le besoin de l'être humain⁶⁹. »

Un renversement qui provoque une relecture de Marx dans une conception plus large du capital. L'automatisation de l'homme a rendu celui-ci consommateur. Ses outils, la possibilité de faire tout plus vite l'a, sous les mots de Hartmut Rosa, aliéné.

« La pente prométhéenne altère ce rapport en lui donnant une inclinaison inverse. Dans le monde du travail d'abord, l'homme n'est plus "une machine parmi les machines", comme le pensait Marx à partir du concept de travail abstrait, mais une machine au service de machines (AM 1, p. 34). Dans le monde du divertissement ensuite, l'homme ne jouit plus de sa liberté, mais travaille au service de la consommation⁷⁰. »

Suite à ce dépassement par la machine, le sujet glisse vers la question de ses besoins. Je suis ce dont j'ai besoin, et j'ai donc besoin de beaucoup.

66. *Ibidem*, p.48.

67. Thierry, Simonelli, *Günther Anders. De la Désuétude de l'homme, op. cit.*, p.25.

68. *Ibidem*, p.27.

69. *Ibidem*, p.48.

70. *Ibidem*, p.48-49.

TIME OUT OU L'HOMME LIMITÉ



Andrew Niccol
Time Out, 2011
Photogramme

Dans le film *Time Out* (2011) réalisé par Andrew Niccol, les personnages manquent continuellement de temps. Ils sont devenus des consommateurs d'un temps-argent. Dans cette fiction, un décompte d'un an apparaît sur l'avant-bras gauche des femmes et des hommes à l'âge de leur 25 ans. À partir de ce moment, leur temps est compté. Chose étonnante, les personnages gardent à partir de cette apparition leur physique de femmes et d'hommes de 25 ans. Ils ne vieillissent plus, ils ne prennent pas de ride. La durée inscrite sur leur bras va inexorablement vers sa fin. Et si leur décompte atteint le « 00 00 00 00 00 00 :00 », ils meurent. Le décompte expose le temps qu'il leur reste, provoquant un empressement continu des personnages. Le regard des protagonistes sur leur avant-bras n'est plus pour regarder le temps donné par une montre (l'heure qu'il est) mais combien de temps il leur reste.

Faire frissonner autrui est l'une des attentes (ce qui est recherché) des producteurs de *blockbusters* d'action. Au regard d'un film comme *Time Out*, l'objet est d'immerger son spectateur (jusqu'à le faire sursauter de son siège) dans une narration ponctuée de renversements et de surprises. Il faut (pour que le film soit réussi) que le spectateur ait la sensation d'avoir été, à la fin du film, sur le qui-vivre, en attente. Il faut que le spectateur ait eu envie que le personnage principal arrive à ses fins et que le spectateur ait suivi avec attention (et un peu d'inquiétude) le cheminement de son héros évitant les obstacles qui ne cessent de se poser devant lui. Va-t-il y arriver ? Va-t-il réussir ? Va-t-il survivre ? La mise en scène d'un temps compté exemplifie cette mise en tension. Par exemple, la série de films *Mission Impossible* joue, dans ses narrations, d'une même tension : il faut courir pour ne pas mourir. Le héros va-t-il s'en tirer ? Va-t-il mener à bien sa mission ? Plus récemment, le film d'horreur *Countdown* (2019) de Justin Dec joue sur la pression inhérente d'un compte à rebours mortifère. La protagoniste, suite au téléchargement de l'application *Countdown*, apprend qu'il ne lui

reste plus que trois jours à vivre. Le scénario est axé sur le *hacking* du décompte. Il faut, sous les mots des personnages, « faire mentir le décompte », déjouer la malédiction d'une mort programmée⁷¹.

Dans le monde de *Time Out*, les personnages doivent travailler pour gagner du temps. Il faut sans cesse pallier le temps perdu. Le compte à rebours des personnages les emprisonne dans un climat d'insécurité permanent. Pour survivre, il faut économiser. Le temps (constamment consommé) par les personnages est aussi leur monnaie universelle. L'opération de transfert de ce temps-monnaie se fait de bras en bras. Dans ce monde, un loyer coûte par exemple une certaine quantité de journées et la paresse devient un luxe. Dans ce scénario, deux populations s'affrontent : les pauvres et les riches. Les pauvres vivent au jour le jour. Ils doivent travailler pour gagner du temps. À l'inverse, les riches ne sont pas en manque de ce temps-argent. Leur mode de vie est alors bien différent. Ils n'ont pas besoin de se presser, de courir. Certains réussissent par ailleurs à devenir « immortels ».

Dans l'association d'un temps-argent, ladite monnaie de ce monde se dépense toute seule⁷². L'homme devient locataire de tout et même de son propre corps. Il faut payer pour le garder un peu plus longtemps. Aussi, le film ne cesse d'exposer des jeux de mots sur l'association du temps et de l'argent : gardien du temps, voler du temps, banque du temps, quête d'éternité, donnez-moi du temps, vous êtes mon assurance vie, etc. *Time out*, est la mise en scène de l'adage *Time is money*.

Les personnages de *Time Out* deviennent, comme le décrivait Günther Anders, des hommes consommateurs dans leur paroxysme. L'homme n'existe que dans la consommation et cela commence par la consommation de son propre temps. Sa vie est relative à ce besoin. À l'image du compte à rebours sur le bras (aux chiffres verts), l'association d'un décompte à un corps humain joue dans l'imaginaire d'un raccourci : le glissement d'un corps humain organique à celui d'un corps machine. Un corps humain devient quantifiable dans sa durée. Dans le manga *Death Note* de Takeshi Obata, des comptes à rebours apparaissent. Cette fois ci, ils ne sont pas sur leur avant-bras mais au-dessus de leur tête. De nouveau, pour cette fiction, le décompte matérialise le temps qu'il leur reste à vivre. Cependant, les personnages n'en sont pas conscients (à l'exception du protagoniste) et ne sont pas destinés à dépasser cette durée. L'espérance d'une vie⁷³ est mise en chiffres.

71. Un film qui, certes, joue des stéréotypes propres au genre du film d'horreur mais qui expose des temps d'attente et de silence qui concordent avec l'emprise d'un décompte. La pression et la peur d'une mort à venir tiennent en haleine le spectateur.

72. Un procédé économique qui se rapproche d'une monnaie fondante défendue par l'économiste et théoricien monétaire Silvio Gesell.

73. Comme dans le milieu médical, un malade en phase terminale demandera à son médecin combien de temps il lui reste à vivre.

Au regard de ces fictions, il est notable que la mesure d'un décompte final a, dans son annonce, changé de voix. La décision n'est plus de l'ordre ecclésiastique (ou mystique) mais scientifique. La mesure d'une fin – toujours présentée via des nombres – est aujourd'hui liée à un calcul et non à une révélation. La mesure d'une fin qu'elle soit celle de l'existence d'un seul être ou de son espèce sonne le glas d'un glissement.

MESURE ET GLISSEMENT DE L'APOCALYPSE

Le compte à rebours ultime – celui d'une fin de notre espèce – a été brièvement esquissé. Avec la *Doomsday Clock* et les propos de Günther Anders, l'avènement d'une fin est dorénavant « possible ». L'Apocalypse, dans sa lecture ecclésiastique, a aujourd'hui pris, au prisme de nos fictions, une autre tournure. Au travers d'un corpus d'œuvres, la représentation d'une annonce, entre estimation et divination, véhiculée par des nombres dans les récits apocalyptiques sera discutée. Avec la *Doomsday Clock*, l'annonce d'une fin apocalyptique se voit mesurée par une appréciation scientifique. Il est par ailleurs remarquable d'exposer comment le groupe de heavy métal Iron Maiden s'en est emparé. Ce groupe n'a en effet jamais cessé de développer un imaginaire autour du sujet de l'apocalypse avec par exemple leur morceau intitulé *The Number Of The Beast* (1982) faisant référence au récit biblique. Mais, leur titre intitulé *2 Minutes to Midnight* (1984) extrait de leur cinquième album intitulé *Powerslave* insiste sur un tournant. *2 Minutes to Midnight* est une référence directe à la *Doomsday Clock* de 1953. On peut lire sur la pochette du sixième album *Somewhere in Time* sorti le 29 septembre 1986 : 23h58. Le registre apocalyptique rend concomitant l'horloge de la fin du monde et le fameux 666.

À partir des productions *Big Crunch Clock* de Gianni Motti, et du film *2012* de Roland Emmerich, il sera question de traiter d'un glissement « nouveau » du sujet de l'Apocalypse dans nos fictions. Pour ce faire, l'origine du récit de l'Apocalypse sera synthétisée. Ce retour sur ce texte permet de distinguer, par comparaisons, des réappropriations de celui-ci. Par la suite, deux stratégies adoptées afin d'annoncer une fin des temps par les nombres seront discutées : la première stratégie étant de calculer la fin des temps via un nombre venu d'une annonce divine et la deuxième, de quantifier une fin par une estimation scientifique chiffrée de la prochaine destruction de notre environnement. De manière critique, la question d'une destinée, d'une estimation ou d'un scénario tout tracé sera à reconsidérer.

L'APOCALYPSE DE SAINT JEAN

Commençons par une rapide synthèse du récit de Saint Jean. Dans son Apocalypse, deux nombres annonceurs d'une fin voient le jour : le 666 et l'an mil. Le thème de l'Apocalypse est d'origine chrétienne. Sa version la plus commentée est inscrite et intitulée dans les livres canoniques chrétiens : l'Apocalypse de Saint Jean. Cet écrit est, plus exactement, divisé en 22 chapitres et clôt le nouveau testament. Concernant sa datation historique, cette prophétie est attribuée à Jean, à la fin du premier siècle, au temps des persécutions des premiers chrétiens.

Chapitre 1 : Sur l'île de Patmos, en Grèce, Jean, fils de Zébédée reçoit une vision d'un ange. **Chapitre 2 à 3** : Cet ange envoyé de Dieu lui ordonne d'écrire ce qu'il lui dit et par la suite d'envoyer sa retranscription aux sept églises d'Asie mineure. **Chapitre 4 à 5** : Jean voit Dieu vénéré par vingt-quatre vieillards. Surgit un agneau égorgé que les exégètes traduiront comme le Christ. L'agneau brise ensuite les sept sceaux. **Chapitre 6 à 10** : Les quatre cavaliers de l'Apocalypse apparaissent : Ils répandent la faim, la peste et les fauves sur la terre. Les épreuves de l'Apocalypse commencent. Après quoi, les sept anges sonnent les trompettes et provoquent de nouveaux fléaux. **Chapitre 11** : Deux témoins vont prophétiser pendant 1260 jours et seront vaincus puis torturés pendant trois jours et demi. Leur acte de foi sera récompensé par Dieu. Nous pouvons lire : « Ils [les deux témoins] montèrent au ciel dans les nuées ; et leurs ennemis les contemplèrent⁷⁴. » **Chapitre 12** : Une femme enceinte apparaît. C'est la Vierge Marie. Un dragon (Satan) apparaît à la suite et poursuit Marie qui cherche à s'enfuir. L'ange Saint Michel la défend et la sauve. **Chapitre 13** : Deux nouvelles bêtes apparaissent : une première avec dix cornes et sept têtes émerge de la mer. Celle-ci porte sur ses cornes dix diadèmes et sur ses têtes des noms blasphématoires. Satan (affaibli de son combat avec l'ange Saint Michel) lui transmettra son pouvoir. La deuxième bête sort de la terre et porte le nombre 666. **Chapitre 14** : C'est au tour de Jésus-Christ d'apparaître. Avec l'aide des anges et d'une faucille, il moissonne la terre et vendange les vignes. **Chapitre 15 à 16** : Sept anges, ayant sept plaies, déversent les sept coupes de la colère divine de Dieu sur la terre, sur la mer, sur les fleuves et les sources d'eaux, sur le soleil, sur le trône de la Bête, sur le fleuve Euphrate qui était asséché et dans les airs. **Chapitre 17** : L'ange montre à Jean la prostituée fameuse : la prostituée de Babylone. Celle-ci symbolise les ennemis du Christ et de l'Église. **Chapitre 18** : Babylone et la prostituée de Babylone sont vaincus. **Chapitre 19** : Jésus-Christ vainc la bête diabolique. Satan (le dragon) est enfermé suite à sa défaite pendant mille ans. Ces milles années de paix sont appelées le millénium. Arrive une première résurrection : celle des élus, des justes. Ces élus vont ainsi jouir de milles années de paix sous les ordres du Christ sur la terre pendant que les forces du mal resteront enfermées. **Chapitre 20** : Après ces milles années de paix, un deuxième combat eschatologique sera lancé. Les bêtes seront déliées de leurs prisons, vaincues puis jetées dans l'étang de feu et de souffre. Elles seront torturées jour et nuit pour les éternités d'éternités. Cette seconde venue, synonyme du retour glorieux de Jésus-Christ, est nommée la parousie. Par la suite, les morts sont ressuscités pour que débute le jugement dernier. **Chapitre 21 et 22** : L'ange dévoile à Jean la ville sainte, la nouvelle Jérusalem : le Paradis.

74. Émile, Osty et Joseph, Trinquet, *Apocalypse de saint Jean*, Paris, Seuil, 2008, p.52.

Le nombre 666, aussi appelé le nombre de la bête ou le nombre de l'Antichrist, est interprété par les exégètes comme étant l'empire romain de César et Néron. Comme le précise Jean Delumeau dans un entretien sur la question de la fin des temps :

« Ce dont on est plus sûr, c'est que ce livre [l'Apocalypse de Saint Jean] a été rédigé à la fin du 1^{er} siècle, vers 90, lors des persécutions de Domitien. Ces prophéties apocalyptiques voulaient redonner courage à des gens persécutés. Pour la plupart des commentateurs, il ne fait pas de doute que "la Bête", "le Dragon", dont il est question tout au long du livre n'est autre que Rome – la Rome qui persécute. Il s'agit de dire en substance aux chrétiens victimes de la persécution : Vous souffrez à cause de votre foi, mais tenez bon car la victoire du Bien sur le Mal est assurée⁷⁵. »

L'Apocalypse de Saint Jean a donc été écrite au cours des règnes des *imperators* romains Jules César et Néron connus aussi pour avoir été les grands exterminateurs des premiers chrétiens. Le message (plus ou moins clair) envoyé par l'Église de l'époque était, par la publication du chapitre de l'Apocalypse dans le nouveau testament, que Rome était le mal à combattre et symbolisait une oppression pour les chrétiens. À la fin du chapitre 13 de l'Apocalypse de Saint Jean, le nombre 666 est pour la première fois mentionné :

« Ici est la sagesse ! Que celui qui a de l'intelligence calcule le chiffre de la Bête ; car c'est un chiffre d'homme, et son chiffre est six cent soixante-six⁷⁶. »

Par ces dires, le nombre 666 invite à une traduction. Ce nombre est « à calculer » pour discerner son sens caché. Le problème est qu'il est facile d'arriver à ce résultat de diverses manières ! Il faut donc pour les exégètes trouver *la* valeur du nombre. Mais sous quelle méthode ? 666⁷⁷ devient donc une énigme à résoudre pour ses contemporains qui ont oublié le contexte de son apparition. La méconnaissance de ce contexte passé ouvre la porte à de nombreuses interprétations pouvant aussi expliquer le pourquoi de sa survivance dans notre imaginaire.

75. Catherine, David et Frédéric, Lenoir et Jean-Philippe de, Tonnac, *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1999, p.102.

76. Émile, Osty et Joseph, Trinquet, *Apocalypse de saint Jean, op. cit.*, p.62.

77. Il est, à ce jour, couramment présenté que le nombre 666 se traduisait par l'oppression romaine. Dans un jeu de traduction, le 666 pouvait dans une retranscription en langue hébraïque donner le nom de qui était la Bête. Les hébreux ayant attribués à chaque lettre de leur alphabet une valeur numérique, il était jadis coutume de rechercher des sens cachés aux mots en traduisant un nom par une valeur numéraire et inversement. Sous cette pratique, si on additionne la valeur numéraire associée au mot empire romain et à l'addition de certaines des lettres de César et Néron, le résultat donne 666. Ces interprétations du nombre 666 semblent s'être aujourd'hui défaits de ces régimes d'oppression pour d'autres imaginaires.

1000

L'Apocalypse à l'inverse d'aujourd'hui n'était pas pour ses exégètes et l'Église annonciatrice d'une fin du monde. Il ne s'agit pas d'évoquer la ville de Jérusalem terrestre mais bien la ville céleste de Jérusalem. Si ce texte s'interroge sur l'avenir de la Jérusalem terrestre, son message est de nous certifier que la Jérusalem céleste est déjà là. L'Apocalypse est un texte ambigu qui peut engendrer à la fois le désespoir et l'espérance chez son lecteur. La morale de l'Apocalypse de Saint Jean peut pourtant se résumer à « Après la persécution, viendra la paix » ou « Ceci n'est qu'une épreuve à passer ». Concernant une réalisation de l'Apocalypse de Saint Jean, il ne faut pas omettre que l'Église, depuis le V^e siècle, a condamné toute interprétation littérale. Aussi, Saint Augustin œuvra à imposer une lecture de l'Apocalypse dans son sens symbolique et non comme une prophétie à venir. La fin des temps annoncée dans l'Apocalypse de Saint Jean n'est pas une fin cosmique. L'Église est par ailleurs formelle : toutes les considérations sur la fin du monde ont pour origine une lecture hérétique de l'Apocalypse.

Les mille années décrites dans l'Apocalypse de Saint Jean ont été au cours du temps réinterprétées comme la fin des mille années de paix. Faut-il aussi savoir que les millénaristes – c'est-à-dire les défenseurs d'une apparition de l'Antichrist à l'an mil – ont toujours été minoritaires. En tout cas et selon Jean Delumeau, le chiffre 1000 reste une invention de ce texte.

« Ce chiffre est une invention de l'Apocalypse. La division des périodes de l'histoire en tranches de mille ans est restée longtemps étrangère à l'Ancien Testament, qui calculait plutôt le temps en semaines d'années (49 ans), à la suite desquelles intervenait un jubilé. L'origine des millénaires se situerait en Babylonie et en Iran. Le premier texte juif évoquant une période de mille ans se trouve précisément dans le Livre des Jubilés (4, 29-31), une centaine d'année seulement avant Jésus-Christ, où il est dit : "Adam mourut soixante-dix ans avant d'avoir atteint mille ans, car mille ans sont comme un jour dans le ciel." Mais c'est assurément l'Apocalypse qui, en raison de son durable succès dans l'espace chrétien, fit la fortune du millénaire d'années⁷⁸. »

Dans l'Apocalypse de Saint Jean, il est annoncé qu'après 1000 ans de paix l'Antichrist reviendrait sur terre pour semer le chaos et la discorde. La peur du passage à l'an mil était donc liée à la possibilité d'un retour de l'Antichrist. On notera d'ailleurs que la peur du passage à un nouveau millénaire, avec notre passage à l'an 2000 est intrinsèquement liée à cette histoire. Mais l'inquiétude face au passage à un nouveau millénaire s'est transformée en un possible désordre informatique. Aussi, si le passage à un nouveau

78. Catherine, David et Frédéric, Lenoir et Jean-Philippe de, Tonnac, *Entretiens sur la fin des temps*, op. cit., p.125-126.

millénaire pouvait effrayer, il ne fallait pas avoir peur du passage à l'an 2000 mais plutôt à celui de l'an 2001. Notre calendrier n'ayant jamais débuté à l'an 0 mais à l'an 1, le décompte des mille années se concluait en l'an 1001 et puis en l'an 2001⁷⁹.

Ces nombres divins, sortant de nulle part, deviennent une énigme à résoudre : ils sont annonciateurs d'un futur et d'une fin. Leur incomplétude, par le flou qui entoure leur définition, les rendent aussi attrayants qu'effrayants. Pour Stephen Jay Gould :

« Plus que tout, notre fascination pour le millénaire illustre l'une des caractéristiques les plus fondamentales et paradoxales de la nature humaine, dont la manifestation est constante tout au long de notre histoire, pour le meilleur et souvent pour le pire. Les êtres humains sont des créatures en quête de structures. Nous avons besoin de localiser un ordre dans notre environnement, que cet ordre possède ou non le sens et le fondement causal que nous sommes amenés à postuler⁸⁰. »

Nous avons en effet beaucoup de mal à concevoir que les choses arrivent par hasard. Un ordre doit relier les choses qui nous entourent et ce réflexe de constituer un ordre est d'autant plus visible dans nos créations.

GLISSEMENTS DE L'APOCALYPSE

Revenons maintenant à notre actualité et évaluons les mutations du récit apocalyptique de Saint Jean. Qu'est-ce que l'Apocalypse aujourd'hui ? Quel discours eschatologique est devenu dominant dans nos créations ? Le discours eschatologique, c'est-à-dire le discours sur la fin, a tout bonnement changé. Car, à l'inverse du livre de Saint Jean, il n'y a plus de fin heureuse ! Le récit de l'Apocalypse a changé de registre. Auparavant de l'ordre du dramatique – autrement dit qu'il y avait une issue possible pour les protagonistes de son histoire – ce récit apocalyptique était avant tout un message d'espérance face à une situation d'oppression pour les chrétiens. Dans l'Apocalypse de Saint Jean, la mort des martyrs est suivie d'une résurrection et d'un règne heureux. Les scénarios apocalyptiques tendent aujourd'hui vers la tragédie : le combat est vain et à la fin, tout le monde meurt (et sans résurrection). En d'autres termes, l'apocalypse, la fin des temps et la fin du monde sont aujourd'hui devenus synonymes.

79. Le film *2001 : l'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick fait référence à ce frisson millénariste.

80. Catherine, David et Frédéric, Lenoir et Jean-Philippe de, Tonnac, *Entretiens sur la fin des temps*, op. cit., p.297.

2012

Le film *2012* (2009) de Roland Emmerich est classé par les cinéphiles dans la catégorie des films apocalyptiques. Dans ce *blockbuster*, une suite d'estimations scientifiques mène le récit et permet une mise en tension par l'annonce d'une rupture. L'année 2012 annonçant la fin du film, celui débute en 2009 par la découverte de scientifiques que le noyau de la terre se réchauffe de manière anormale. Le président des États-Unis est alors mis au courant de ces prédictions scientifiques ne donnant plus que trois années avant que la croûte terrestre ne subisse un cataclysme sans précédent. Après une ellipse de plusieurs années, l'histoire se poursuit quelques jours avant que ces changements se réalisent sur l'ensemble du globe de manière « apocalyptique ». Néanmoins, mais comme il est aussi très courant dans les films catastrophiques, ce qui avait été annoncé arrive plus tôt que prévu. Une course contre la montre tient alors en haleine le spectateur jusqu'au 21 décembre 2012. Le périple du protagoniste principal – un écrivain de science-fiction nommé Jackson Curtis – faisant tout son possible pour aider sa famille à survivre à cette « fin du monde » est au centre de la narration. À la fin de *2012*, une population composée d'hommes, de femmes et d'enfants d'horizons divers survivent grâce à des arches sous-marines ultra-résistantes.

Peter Szendy insiste dans son ouvrage *L'Apocalypse cinéma : 2012 et autres fins du monde* sur l'abondance de la pyrotechnie inhérente à la production de *2012* pour ainsi révéler, par l'effet d'une saturation, ce qui fait cinéma. Selon lui, la destruction exacerbée mise en scène par une surabondance de pyrotechnie, qui comme l'instrument endommagé de Heidegger « se fait remarquer comme tel », rend explicite une approche qu'auparavant l'accessoire empêchait. L'intérêt que porte Szendy à ce film est qu'il permet dans son économie, dans « la surchauffe du surrégime, au bord de l'implosion⁸¹ » jusqu'à la récession d'images, et cela en accord avec les propos de Lyotard dans *L'acinéma*, à faire émerger un *valoir-pour* de l'image cinématographique. Mon approche de *2012* est tout autre. Certes, Szendy expose une mise en scène d'un *in extremis*, « dans ce cinéma dont l'*in extrémis* est la raison d'être, l'extrême vitesse tend à se confondre avec l'extrême lenteur⁸² », et insiste la mise en scène plastique d'une fin par l'exercice d'une saturation. Mais celui-ci ne pense qu'en terme d'images et renvoie le scénario à un nihilisme ambiant. Pour Szendy, il n'y a pas de propos car dans cette production, tout se vaut. Je pense au contraire que cette mise à plat, des désirs et des croyances misent en scène, redessine un point : l'annonceur dans notre imaginaire d'une fin à venir.

81. Peter, Szendy, *L'Apocalypse cinéma : 2012 et autres fins du monde*, Nantes, Capricci, 2012, p.48.

82. *Ibidem*, p.47.

Le film *2012* met en images un retournement du discours eschatologique. Ici, c'est le raisonnement scientifique qui est capable de déterminer la vraie fin des temps, alors que ce sujet est dans ses origines une question purement métaphysique. Ce sont d'ailleurs les *deadlines* annoncées par les experts scientifiques du film qui rythment le scénario. En outre, il n'y a pas de contestation entre les différents experts sur l'appréciation de la fin à venir. Dans cette fiction, de l'annonce de l'Apocalypse à l'aptitude des hommes à quantifier tout et n'importe quoi, dès qu'un nombre apparaît, nous devons le croire.

À la fin de ce film, une scène illustre ce constat : un bref compte à rebours fait son apparition et annonce son dénouement final. Cette scène cristallise une coalition ambiguë d'un scientisme devenu ambiant et de reliquats bibliques. Cette curieuse corrélation de résultats scientifiques et d'une prédiction biblique structure cependant nos nouveaux récits apocalyptiques. Le compte à rebours de *2012* annonce une des dernières épreuves que doivent passer les protagonistes avant la fatidique journée du 21 décembre 2012. Elle met en scène la prochaine réalisation d'un choc. Les protagonistes sont installés à l'abri dans des arches de Noé sous-marines nouvelle génération et vont subir une vague gigantesque de plein fouet. Le risque a néanmoins été pré-évalué, mesuré et anticipé par les techniciens et scientifiques à bord des navires. Le choc (et non le commencement de la fin des temps) a été quantifié et se réalise pile à la fin du décompte du compte à rebours développé pour l'événement. Les nombres ont toujours raison. Contrairement à l'Apocalypse de Saint Jean, les nombres sont ici le résultat d'une estimation et non un indice surinterprété. Le grand changement est que la fin est maintenant quantifiable grâce à un savoir théorique. Contrairement au texte de Saint Jean, le résultat n'est pas donné avant le calcul. Dans *2012*, c'est l'estimation qui fait foi.

BIG CRUNCH CLOCK



Gianni Motti

Big Crunch Clock, 1999-5000000000

Horloge électronique

Vue de l'entrée du Palais de Tokyo lors de l'exposition « 5 000 000 000 d'années »

14 septembre 2006 – 31 décembre 2006

La pratique de Gianni Motti consistant à se réappropriier des événements extérieurs à sa personne, s'est portée avec *Big Crunch Clock* sur une nouvelle tragédie et non des moindres : la plus grande catastrophe naturelle jamais connue et responsable de la disparition du système solaire. L'œuvre *Big Crunch Clock* de Gianni Motti met en scène un décompte et promet par son expérience une fin à venir. L'horloge digitale accrochée en haut de la porte d'entrée du Palais de Tokyo pose une atmosphère pesante. Notre regard est capté par le défilement de ses chiffres. Face à celle-ci, nous nous retrouvons face à un décompte final, face à la fin (à la destruction) prochaine de notre constellation. L'horloge annonce ainsi la mesure et le décompte d'une fin de l'espèce humaine. Une horloge noire qui avec ses chiffres de lumière rouge s'apparente aux réveils posés sur nos chevets. Mais, la *Big Crunch Clock* est une horloge oppressante, elle est un cri d'alarme. Elle est aussi, dans une radicalisation de la pensée de Günther Anders, une nouvelle manière de percevoir le temps. Le penseur allemand prônait l'existence d'une possible fin. Avec Gianni Motti, la fin semble déjà là, proche de nous, concrète, presque palpable. La vision du temps de Saint Augustin devient surannée. Le temps certes nous échappe mais par le procédé d'un décompte.

En 1999, Gianni Motti a réalisé et mis en marche, en réaction à un « possible » bug du l'an 2000, son horloge digitale aux vingt chiffres (du milliard d'année au dixième de seconde) *Big Crunch Clock*. L'œuvre fait le compte à rebours du temps qu'il nous reste avant la « mort » du soleil et son explosion. Évidemment, lorsque le soleil explosera, l'humanité telle que nous la connaissons trépassera. À propos de son titre *Big Crunch Clock*, l'artiste évoque la théorie du Big Crunch. En cosmologie, le Big Crunch est une théorie annonçant, par la conséquence d'une chaleur extrême, une compression de l'univers en un point : un Big Bang à rebours. L'œuvre de Gianni Motti ne manque néanmoins pas d'humour. Le titre *Big Crunch Clock* joue d'un registre humoristique pour désamorcer l'annonce d'une fin inébranlable. Certes, nous ne pouvons pas y échapper, nous ne pourrions pas feinter pour éviter ce décompte, mais le nom de celui-ci est déjà bien ridicule ; sorte d'hybridation entre *Big mac* de la chaîne McDonald's et les barres chocolatées *Crunch*. L'économie de l'œuvre, c'est-à-dire le mode de fonctionnement de l'horloge, joue d'un même ton : l'horloge fonctionne grâce à l'énergie solaire. Aussi, et cela pour que son œuvre ne devienne pas désuète, l'artiste a précisé que ses acquéreurs devront adapter son fonctionnement aux nouvelles inventions technologiques. Si les futurs propriétaires suivent les consignes de l'artiste, *Big Crunch Clock* risque d'être la dernière œuvre de l'humanité !

Big Crunch Clock annonce la fin des fins. Ici, la fin des temps est tout simplement la fin du système solaire et inévitablement la fin de l'espèce humaine (et de ses croyances). Face aux nombres monstrueux de l'horloge, deux réactions se suivent. La première est que ce décompte est celui d'une fin tragique, sans issue possible et l'effet est glaçant. La seconde est que cinq milliards d'années n'est pas du tout de notre échelle temporelle. Aucune espèce terrestre ne peut d'ailleurs appartenir à cette échelle de temps. Rappelons que d'après les dernières découvertes archéologiques, l'*Homo sapiens* n'a que 200 000 ans. Mais curieusement, le compte à rebours de Gianni Motti évoque une fatalité qui n'est autre que le fruit d'une estimation scientifique. Au fond, si ce compte à rebours nous touche, c'est qu'une croyance en l'éternité persiste en nous. L'œuvre de Gianni Motti exemplifie une mutation du discours eschatologique : il n'y a plus de fin heureuse.

Avec son décompte de cinq milliards d'années (tout pile), le discours eschatologique dominant est maintenant passé du côté d'une théorie scientifique et non plus des textes sacrés. L'artiste met simplement en avant une limite théorique d'un monde fini qui, plus encore, ne sera jamais effleuré. L'annonciation de la fin des fins est ici donnée et envisagée par l'estimation des sciences dures et non du clergé. Le pouvoir de décision d'une fin des temps est maintenant entre les mains de la raison scientifique. À l'inverse de l'Apocalypse de Saint Jean, la question de la durabilité de

l'environnement dans lequel nous habitons est devenue cruciale et source d'angoisse car, aujourd'hui, une vie après la mort ne semble pas d'actualité. Nos espoirs d'éternité sont ainsi déplacés dans l'attente d'une révolution scientifique capable de nous transporter ailleurs.

L'œuvre de Gianni Motti rentre en discussion avec les propos et la philosophie axée sur la consommation de Günther Anders qui semble avoir inspiré les *scenarii* de science-fiction apocalyptique.

« La philosophie de la technique de Anders se présente comme une ontologie négative (AM 2, p. 46). Non seulement l'être des choses tend vers une liquéfaction progressive en raison de l'accélération du cycle production-distribution-consommation, mais l'être-là, l'être humain lui-même, se dissout dans la schizotopie des images et la "purée temporelle" (*Zeitbrei*) d'une existence dépourvue de sens⁸³. »

Big Crunch Clock met fin à cette « purée » de temps en annonçant la fin des fins. L'annonciation d'une fin permet tout compte fait une mise en ordre. La fin circonscrit. Comme notre calendrier, elle ordonne et nous inscrit (si elle est suivie) dans un cycle. Elle promet un sens et cela même si celui-ci ne nous convient pas.

83. Thierry, Simonelli, *Günther Anders. De la Désuétude de l'homme, op. cit.*, p.22.

CONCLUSION

Dans son ouvrage *Le Traité du sablier*, Ernst Jünger lorgne les vertus curatives de l'objet sablier. « Le sablier incite à la méditation, non à la polémique⁸⁴. » Face cet objet, l'auteur allemand est d'humeur paisible car celui-ci a le pouvoir de guérir l'empressement de l'homme, procuré par ses horloges.

« Mais c'est surtout quand nous mesurons l'heure au sable que son passage prend une force de symbole particulière, cependant que la substance terrestre s'écoule et que s'use l'enveloppe temporelle dont nous sommes faits. La poussière retourne à la poussière, sable, terre, cendre que nous jetons dans la tombe, pour un dernier salut⁸⁵. »

Peut-être que l'humeur dans laquelle l'objet d'un compte à rebours nous précipite est tout compte fait à l'extrême opposé du temps paisible expérimenté, souhaité et mis en mots par Ernst Jünger.

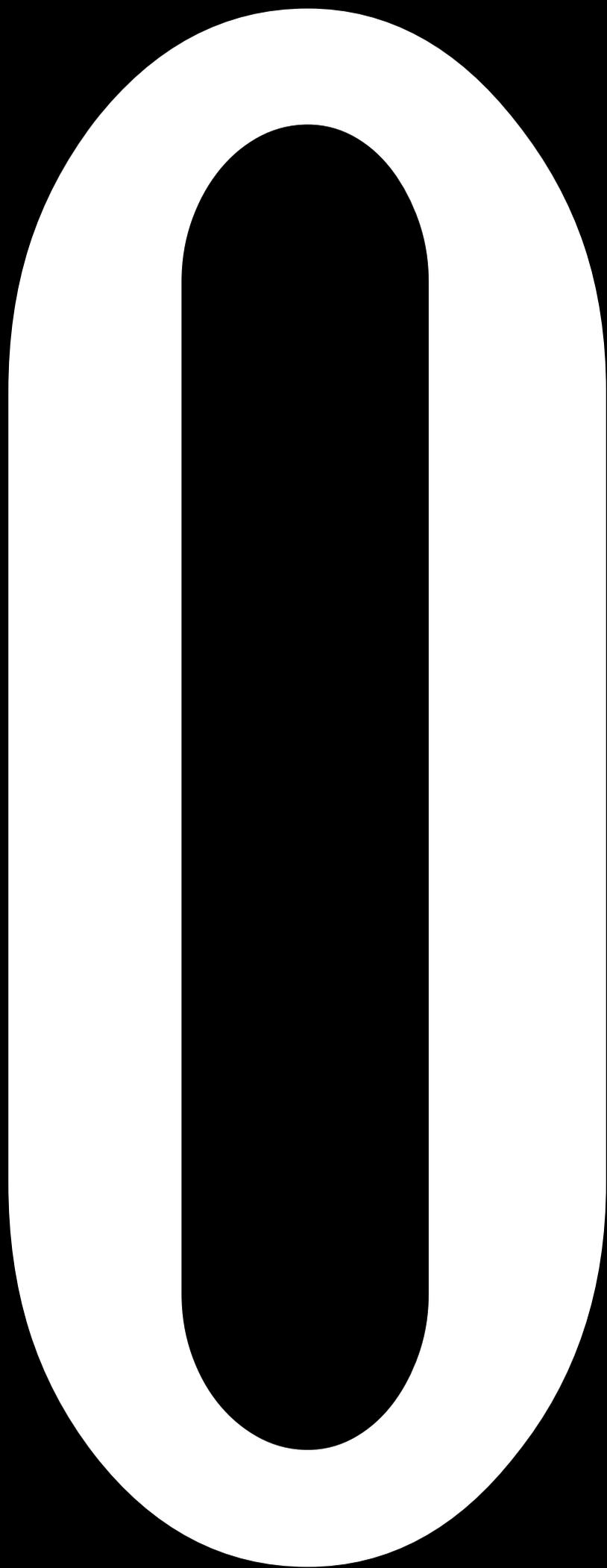
Dans sa réception, le temps du compte à rebours s'apparente à une somme de sursauts. Comme dans *Time Out*, le compte à rebours dans la tension qu'il promet nous sort de notre quiétude. Il nous pousse dans un faire, nous met en action. Il nous stimule, nous incite à vivre plus et à ressentir par pics d'activité et d'intensité. Avec un compte à rebours, l'humeur est, dans l'appréhension d'une fin, à l'excitation. Le compte à rebours a le pouvoir d'animer. Il produit le frisson et professe une rupture. La question d'une fin, qu'il pose dès son apparition, nous pousse dans une bataille. Nous devons relever son défi. Mais aussi, par l'annonce d'une fin à venir dessinée via les deux postures du présentiste et de l'homme andersien entretenant un rapport spécifique avec l'histoire, le compte à rebours a précisé son aptitude à mettre en intrigue, et a été un moyen de représenter un avenir assombri.

La fin est de l'ordre du récit mais celle-ci peut s'incruster dans le réel, devenir palpable par un décompte et par la prononciation d'une rupture à venir. Vivre un compte à rebours revient à faire coïncider réalité et fiction. Car, la formulation d'un récit fait d'étapes successives porte inévitablement vers la question d'une fin, et plus encore d'une fin des temps. Mais, comme l'expose Jean-Claude Carrière, celle-ci est risible. « La conclusion est une œuvre humaine, elle est le dernier fruit de notre rhétorique. L'univers n'a pas de conclusion, l'histoire non plus⁸⁶. » Tout du moins, la mise en scène d'une fin implique un ordre à suivre.

84. Ernst, Jünger, *Le Traité du sablier* [1954], traduit de l'allemand par Henri Plard, Paris, Seuil, 2010, p.165.

85. *Ibidem*, p.156.

86. Catherine, David et Frédéric, Lenoir et Jean-Philippe de, Tonnac, *Entretiens sur la fin des temps*, op. cit., p.304.



PARTIE C

**POUR
UNE
AUTRE
FIN**

SOMMAIRE

SOMMAIRE

/ p. 0.3

CHAPITRE 6

TLÖN³

/ p. 0.5 - 0.29

CHAPITRE 7

OBSOLESCENCE ET RUPTURES

/ p. 0.31 - 0.56

CHAPITRE 6

TLÖN³

Nombreuses sont les nouvelles de science-fiction qui ont traité de la question du temps. Des nouvelles qui ont eu pour dessein de faire voyager leurs protagonistes au-delà d'un moment présent : de remonter dans le passé ou d'accéder à un futur proche ou éloigné. Nous pensons par exemple à *La Machine à remonter le temps* de H. G. Wells, à la saga *Retour vers le futur*, à la série *Code Quantum*, aux films de *La Planète des singes*, à la saga *Terminator*, à *Interstellar* ou encore au film *Avengers : Endgame*. Les productions sont multiples et variées. Le voyage dans le temps est un fantasme devenu récurrent dans l'univers de la science-fiction et ses représentations cinématographiques. Le voyage dans le temps est même devenu un thème « banal », une possibilité acceptée avec enthousiasme par son public. La mise en scène du temps vécu prend dans ces fictions cinématographiques l'exemple de son propre médium. Dans tous ces cas de figure, l'ordre du temps s'ajuste, comme pour H. G. Wells et Douglas Gordon¹, à la lecture d'une bobine d'un film. Il peut être accéléré, ralenti, effacé, répété. Nous pouvons revenir en arrière ou encore avancer. Dans ces fictions, le temps est linéaire. Il est ainsi possible pour ses protagonistes de revivre et d'agir sur des événements passés ou futurs. Cet ordre d'un temps linéaire (et en soi cinématographique) a donc été, dans l'exploration de ses possibles, pris à rebours. Si le temps est linéaire, il peut être alors logiquement lu à l'envers. Les nouvelles *À Rebrousse-temps* de Philip K. Dick, *Cryptozoïque* de Brian Aldiss, *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* de F. Scott Fitzgerald vont dans ce sens. Ici, le temps est lu mais plus encore vécu à l'envers. Les exemples des *Ruines à l'envers* de Robert Smithson et de la métaphore de *L'Ange de l'histoire* de Walter Benjamin (inspiré de la peinture *Angelus Novus* de Paul Klee) opèrent ce même retournement temporel.

À partir de mon travail personnel *Tlön³*, une autre manière de traiter du sujet du temps sera soulevée : sa négation. Nous contesterons par la production de récits et de formes : un ordre du temps. Par *Tlön³*, la science-fiction dans son principe le plus simple sera mise en question : l'existence de lois. *Tlön³* est l'hypothèse d'une science-fiction, soit d'une science-fiction qui ne serait régie par aucune loi. Dans cet univers, rien n'est immuable, rien ne se répète, rendant de fait l'existence d'une science impossible. En réponse au projet 33³, l'objet ne sera pas de produire en fonction d'un lieu caché mais, de manière plus radicale, d'essayer d'interagir avec un lieu purement fictif et de l'intégrer partiellement à notre réalité. *Tlön³*, par sa structure narrative, nous immerge dans l'exploration d'un lieu imaginaire. Un monde qui est en relation à notre réalité terrestre et ses lois physiques mais qui ne peut exister que par des récits.

1. Voir Chapitre 3.

|
Tlön est un monde fictif.

|
Ce territoire inconnu, a été évoqué pour la première fois dans la nouvelle *Tlön Uqbar Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges.

Au cours de cette fiction, l'écrivain expose qu'un réseau secret composé d'hommes et de femmes a élaboré une planète fictive nommée Tlön. Cette nouvelle est notre point de départ.

|
La suite consiste à mettre en doute le récit de Jorge Luis Borges par une simple question. Et si toutes choses à Tlön ne cessaient de se mouvoir ? De cette interrogation d'un imaginaire mouvant, Tlön devient un lieu où les lois se font et se défont. Un jeu d'enquêtes et de spéculations devient moteur à la création de formes et de récits.

|
Un nouveau réseau d'hommes et de femmes poursuivent cette aventure. L'identité des protagonistes de *Tlön³* reste floue.

tlnaucube.com/origine

PRÉSENTATION

*Tlön*³ est un projet singulier. Avec *Tlön*³, l'objet de ses acteurs consiste à répondre à une problématique : habiter un monde sans loi. C'est un projet en cours, *in progress*. Sous cet ordre, la région d'Uqbar devient un territoire virtuel à explorer. Le lieu d'Uqbar est hypothétique, un lieu caché mais qui devient, par l'exposition de ses fragments, partiellement visible. Cette expérimentation soulève la question d'un lieu qui ne peut exister que par des prospections. Les fragments d'Uqbar apparaissent comme des « vérités inventées »².

Dans cette réappropriation de la nouvelle *Tlön Uqbar Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges, Uqbar se transforme en un lieu qui se meut sans cesse, un lieu où rien ne se répète. Tel un défi, je tente de représenter un territoire sans loi. De nouveau, l'espace d'Uqbar n'est pas photogénique et est rendu visible par des artefacts. Une première étape de la production virtuelle a été d'exposer ce projet par un site internet³.

Dans ce travail, le plasticien devient producteur d'asciences-fiction. Il accompagne des formes de récits et tente de répondre à l'emprise d'un mouvement. Il expérimente une réalité de la fiction, un surcroît. La mission est d'énoncer et de faire croire en accordant un lien entre ce terrain sans loi et notre réalité. Les fragments d'Uqbar sont ainsi des tentatives de rationalisation d'un monde fictif. Lesdits fragments sont des réponses possibles. Des personnages aux multiples activités nous donnent, sous différentes approches et au fur et à mesure, des indices afin de discerner les contours de cet univers mouvant. Les fragments d'Uqbar sont de courtes enquêtes ponctuées d'une chute. Le lecteur devient, ainsi, enquêteur.

2. Terme véhément développé par Jean Norton Cru dans son ouvrage *Du Témoignage*. Voir Chapitre 4.

3. Voir <https://tlonaucube.com/>

LE DRAPEAU D'UDPAR

Dans la région d'Udpar, aucune image ne perdure.

Quelque temps après la création de Tön, une association de géographes a lancé une recherche inédite : créer un drapeau symbolisant la région d'Udpar. En s'appuyant sur les transformations constantes de la région, le problème posé par les géographes fut de produire un drapeau « mouvant ». Autrement dit, les géographes se donnaient pour mission de créer un drapeau qui, malgré les transformations constantes de son aspect, resterait reconnaissable par les initiés de Tön.

La première piste des géographes a consisté à rechercher un motif immuable dans la région d'Udpar. En vain. Aucun motif, aucune composition, aucun dessin, aucun trait ne restait à l'identique. À chaque nouvelle expérimentation des géographes, le produit se transformait et par la suite, devenait méconnaissable. Plus encore, l'équipe de chercheurs se retrouva face à une nouvelle contrainte : la texture du drapeau d'Udpar était, par essence, elle aussi changeante.

Dans un concours de circonstance, une solution fut néanmoins trouvée. Malheureusement, un géographe trébucha et transperça un de ses essais. Ébah, il avait trouvé une solution ! Il partagea sa découverte à ses collaborateurs et sa proposition fut acceptée par toute la communauté. Depuis cet accord, le drapeau d'Udpar est un ensemble – au support et au motif quelconques – trouvé. Une absence de matière symbolise la région d'Udpar.



TLÖN UQBAR ORBIS TERTIUS

Le projet *Tlön*³ prend sa source de la nouvelle *Tlön Uqbar Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges, issue de son recueil intitulé *Fictions* (1944). Au cours de ce récit, Borges – en tant que personnage principal – narre à la première personne la découverte d'une planète imaginaire, créée par une société secrète vieille de plusieurs siècles, en associant des personnages et des artefacts réels et fictifs.

« C'est à la conjonction d'un miroir et d'une encyclopédie que je dois la découverte d'Uqbar⁴. »

Au début de ce récit aux allures biographiques, Jorge Luis Borges et son ami Bioy Casarès s'interrogent sur la localisation d'une région qui leur est inconnue : Uqbar. La découverte de Borges se fait étape par étape. On apprend dans un premier temps l'existence du pays d'Uqbar puis, dans un deuxième, qu'Uqbar est une région de la planète Tlön et plus encore, que cette planète habite un univers nommé Orbis Tertius. Borges donne des indices à son lecteur sans pour autant permettre à celui-ci d'avoir une vue d'ensemble sur cet univers inexploré.

« Tlön est peut-être un labyrinthe, mais un labyrinthe ourdi par des hommes et destiné à être déchiffré par les hommes⁵. »

Vers 1935, au cours d'un dîner entre les deux hommes dans une villa louée pour l'occasion, Casarès (en jetant un œil dans le couloir de leur location) se remémore une citation d'un hérésiarque méconnu qu'il avait lu dans le XLVI^e volume de l'encyclopédie (véridique) *The Anglo-American Cyclopædia* accordée à un inconnu de la région d'Uqbar.

« Du fond lointain du couloir le miroir nous guettait. Nous découvrîmes (à une heure avancée de la nuit cette découverte est inévitable) que les miroirs ont quelque chose de monstrueux. Bioy Casarès se rappela alors qu'un des hérésiarques d'Uqbar avait déclaré que les miroirs et la copulation étaient abominables, parce qu'ils multipliaient le nombre des hommes⁶. »

Intrigués et souhaitant en connaître davantage sur cet hérésiarque, les deux amis se lancent à la recherche de l'origine exacte de cette citation afin d'apporter un examen approfondi sur la localisation de ladite région. Par chance, l'exemplaire de l'encyclopédie dont Casarès faisait référence se trouve dans la villa louée. Néanmoins, ni la citation, ni Uqbar ni figurent.

4. Jorge Luis, Borges, *Fictions* [1944], traduit de l'espagnol (Argentine) par Paul Verdevoye, Paris, Gallimard, 1983, p.11.

5. *Ibidem*, p.30.

6. *Ibidem*, p.11.

Plus tard, Casarès retrouva la citation en question dans un exemplaire similaire de l'encyclopédie de la villa. Celui-ci était augmenté de quatre pages.

« Le volume qu'apporta Bioy était effectivement le XLVI^e de l'*Anglo-American Cyclopædia*. Sur le frontispice et le dos du volume, l'indication alphabétique (Tor-Ups) était celle de notre exemplaire ; mais, au lieu de 917 pages, le livre en contenait 921. Ces quatre pages additionnelles comprenaient l'article sur Uqbar : non prévu (comme le lecteur l'aura remarqué) par l'indication alphabétique. Nous constatâmes ensuite qu'il n'y avait pas d'autre différence entre les volumes. Tous deux (comme je crois l'avoir indiqué) sont des réimpressions de la dixième *Encyclopædia Britannica*. Bioy avait acquis son exemplaire dans une des nombreuses ventes aux enchères⁷. »

Dans ces quatre pages, les informations sur Uqbar restent floues. La localisation géographique de la région s'accorde à de nouvelles régions méconnues.

Au cours de l'année 1938, l'auteur se retrouve, après une suite de péripéties, face à un livre de 1001 pages sur le sujet d'Uqbar.

« Deux ans auparavant j'avais découvert dans un volume d'une certaine encyclopédie faite par des écumeurs des lettres la description sommaire d'un faux pays ; à présent le hasard me procurait quelque chose de plus précieux et de plus ardu. À présent j'avais sous la main un vaste fragment méthodique de l'histoire totale d'une planète inconnue, avec ses architectures et ses querelles, avec la frayeur de ses mythologies et la rumeur de ses langues, avec ses empereurs et ses mers, avec ses minéraux et ses oiseaux et ses poissons, avec son algèbre et son feu, avec ses controverses théologiques et métaphysiques. Tout cela articulé, cohérent, sans aucune visible intention doctrinale ou parodique⁸. »

À ce moment précis, Borges fit le lien entre Uqbar, Tlön et Orbis Tertius. Ici, tout n'est qu'invention. Les créateurs de cette fiction (les tlönistes) ont créé un monde imaginaire avec ses lois propres : un monde d'idéalistes.

« Pour eux, le monde n'est pas une réunion d'objets dans l'espace ; c'est une série hétérogène d'actes indépendants⁹. »

7. *Ibidem*, p.13.

8. *Ibidem*, p.16.

9. *Ibidem*, p.18.

PROJET PARC D'UQBAR

Dans la région d'Udpar, expérimentaler « l'ordinaire » est un fantasme.

Animé par cette chimère, un scénariste se lança le défi de construire un parc aux attractions qu'il souhaitait « les moins spectaculaires pour son public ».

La première tâche fut de trouver un titre à son projet. Il choisit PROJET PARC. Il n'y a en effet rien de plus veule que de nommer les choses par ce qu'elles sont. Il dévoila ultérieurement qu'il avait rejeté tout anglicisme dans son titre.

« Un PARK PROJECT aurait bien attiré l'attention. »

Le choix du titre initia le projet mais, à ce jour, aucun parc d'attractions n'a été construit. Le scénariste avoua, lors d'une conversation bien trop vivifiante à son goût, qu'animer de telles attractions rendait ce projet bien trop excitant.

« Une affiche médiocre du PROJET PARC suffira. »

Une fois l'affiche créée, le scénariste diffusa sa création dans toute la région d'Udpar. PROJET PARC reçut un succès immédiat. Le scénariste essaya néanmoins une critique (vive?) sur son projet. L'affiche n'était, aux yeux d'un curieux, pas assez médiocre. Elle lui avait même beaucoup plu...

P.R.O.J.E.T P.A.R.C.d'UQ- BAR

ATTRACTIONS

- . jouer sans envie,
- . respirer sans y penser,
- . attendre l'appétit,
- . sentir l'absence de son pouls,
- . n'avoir ni chaud, ni froid,
- . mirer un monochrome noir,
- . compter sans effort, ni ennui,
- . cibler un vide,
- . croire à moins,
- . oublier une chose quelconque,
- . être incurieux,
- . frôler son ombre,
- . suivre un mouvement rectiligne
uniforme (sans frottement).

OUVERT

Tlön étant une création purement fictive, celle-ci a donné lieu à une hiérarchisation originale entre les sciences de ce monde.

« Il n'est pas exagéré d'affirmer que la culture classique de Tlön comporte une seule discipline : la psychologie. Les autres lui sont subordonnées. J'ai dit que les hommes de cette planète conçoivent l'univers comme une série de processus mentaux, qui ne se développent pas dans l'espace mais successivement dans le temps¹⁰. [...] On pourrait en déduire qu'il n'y a pas de sciences dans Tlön – ni même de raisonnements. [...] Les métaphysiciens de Tlön ne cherchent pas la vérité ni même la vraisemblance : ils cherchent l'étonnement¹¹. »

L'exposition amusée de Borges d'une sélection de théories de tlönistes conclut la première partie de cette nouvelle. Celle-ci relate la découverte d'un vaste monde, retranscrit les recherches et les péripéties de l'auteur entre 1938 et 1940. Jouant d'un faux semblant, *Tlön Uqbar Orbis Tertius* se poursuit par un astucieux post-scriptum écrit quelques années plus tard, en 1947.

Dans cette dernière partie, Borges évoque de nouvelles révélations sur les origines des créateurs de Tlön. Dans un premier temps, l'auteur détaille avec précision un historique de la genèse de Tlön. Mais, l'histoire ne s'arrête pas là. Par deux événements vécus par l'auteur, celui-ci insinue que l'univers de Tlön s'est infiltré peu à peu dans notre réalité. Une mystérieuse boussole avec des lettres d'« un des alphabets de Tlön » inscrites sur son cadran vient à sa rencontre et un autre objet, un « petit cône très lourd » appartenant à un défunt inconnu se révéla être à « l'image de la divinité dans certaines religions de Tlön ». La nouvelle se conclut par une divulgation massive de Tlön au monde. Bientôt, le monde sera Tlön. Dans un dernier renversement, la fiction a finalement contaminé le réel. Tlön est devenu TOUT. Les initiales de *Tlön Uqbar Orbis Tertius* reflétées dans le miroir donnent ce curieux résultat :
T U O T / T O U T.

Une des possibles interprétations de ce texte serait qu'un monde ne pourrait être entièrement compris par l'entendement que si un autre esprit humain en serait le créateur. Borges insinue que le monde dans lequel nous habitons n'est pas aussi discernable que la science semble nous le faire croire. Pour lui, le fait d'apposer une loi sur notre monde ne relève pas d'une découverte mais de l'apposition d'un sens sur ce qui nous entoure. Sous cette vision, les lois ne seraient que des créations qui, dans leur formulation excessive, rendraient notre monde fiction : une fiction partagée et vécue par tout un chacun.

10. *Ibidem*, p.19.

11. *Ibidem*, p.20.

ENTRE RÉALITÉ ET FICTION

La nouvelle de Borges se déploie dans l'objectif d'émettre un doute sur une véracité : il recherche à faire croire à son lecteur que Tlön existe. Pour ce faire, *Tlön Uqbar Orbis Tertius* devient une sorte de labyrinthe dans lequel le lecteur peut se perdre. Ceci dit, la lecture du texte n'est, en soi, pas difficile. Quelques mots rares font mouche mais l'auteur pose une intrigue et cherche à tenir son lecteur dans l'attente d'une chute. Le récit de Borges n'est pas fantastique. Il puise dans le réel. Le lecteur est porté par le narrateur qui lui raconte ce qui « aurait pu » lui arriver. Les écrits de Borges sont teintés d'un possible et relève dans cette optique du genre de la science-fiction. Les choses extraordinaires sont présentées comme telles. La nouvelle est une projection et prend place dans le monde que nous habitons.

La nouvelle a beau être courte, Borges expose et juxtapose à son histoire une succession de références. Ce travail d'érudition semble faire foi pour son lecteur. Ce qui est vrai et ce qui a été inventé s'unissent, s'entrelacent.

« Borges joue avec les impressions du lecteur, le pousse mentalement dans un labyrinthe d'informations dont il ne pourra pas sortir tant elles sont abondantes¹². »

Une des stratégies adoptées par l'écrivain consiste à intégrer à son récit une part de son intimité par la mise en scène de ses amis dont par exemple Adolfo Bioy Casares, Xul Solar ou encore Carlos Mastronadi. Ce stratagème permet de feindre une réalité. Le récit devient une fausse autobiographie. L'auteur semble retranscrire sous le ton d'une aventure un événement passé, une fiction comme anecdote.

« Les références à ces figures permettent d'ancrer la fiction dans la réalité et révèlent comment Borges joue avec les connaissances culturelles de son lecteur. Mais Borges ne s'arrête pas là. Beaucoup d'autres noms apparaissent dont ceux d'écrivains des siècles précédents. [...] Parmi tous ces illustres noms, les références à des personnes vivantes ou ayant réellement existé sont si nombreuses que certains noms fictifs finissent par être considérés comme réels par le lecteur¹³. »

Dans un jeu de juxtaposition de faits réels et fictifs, l'auteur cherche à faire croire à un possible et créer ainsi l'étonnement chez son lecteur. Le récit de Borges se fond dans un décor et dans un

12. Dorianne, Butruille, « "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Jorge Luis Borges : la création d'un monde et la recreation du monde », *Fabula / Les colloques*, Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction., 2018. Mise en ligne le 9 mars 2018. Disponible sur : <<http://www.fabula.org/colloques/document5283.php>> [consultation le 29 novembre 2019].

13. *Idem*.

contexte historique précis. Des événements historiques sont associés à l'invention de l'auteur.

« Ce processus est calqué sur celui, bien réel, de la création des Rose-Croix : d'abord deux livres en 1614 décrivant certaines idées ésotériques, composés secrètement par une petite société d'intellectuels allemands, le "cénacle de Tübingen", puis en 1616 une biographie d'un personnage imaginaire Christian Rosenkreutz écrite par un théologien issu du même groupe, Johann Valentin Andreae. L'ordre des Rose-Croix, qui auparavant n'avait jamais existé, apparaît en 1755 pour finalement fleurir au vingtième siècle avec différents mouvements plus ou moins fantaisistes. Dans sa nouvelle, Borges fait ouvertement référence à Andreae et au mouvement de Rose-Croix en attribuant à celui-ci un livre de 1641 dans la bibliographie imaginaire sur Tlön de l'*Encyclopedia britannica : Lesbare und Lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien*¹⁴. »

Des données temporelles mais aussi spatiales font croire que le récit a une once de véridicité. Avec Borges, le décor de ses créations est un environnement dans lequel il a vécu. L'auteur met alors en relief un lieu par la narration de ses trajets personnels qu'il associe à des événements fictifs. L'attachement au réel de Borges s'intensifie dans un entremêlement de sensations et d'inventions. Borges donne corps à un paysage en le teintant de ses affects ou de difficultés. Les obstacles du réel sont arpentés. Les péripéties décrites par l'auteur feignent (ou pas) un vécu.

« Une crue du Tacuarembó nous obligea à expérimenter (et à supporter) cette hospitalité rudimentaire¹⁵. »

L'auteur n'est pas dans la simple retranscription visuelle d'un événement, il expose une réception personnelle de celui-ci, donnant à son récit une illusion de véridicité. Les choses prennent corps, un monde surgit. Le fait de parler d'un événement au passé, renforce aussi cette sensation. Au fond, nous n'avons pas d'autre choix que de le croire. Borges nous expose des événements passés où lui seul peut en présenter les empreintes. L'auteur crée un flou, un doute, et cela dès la présentation d'Uqbar par son ami au début de sa nouvelle.

« Bioy, un peu affolé, interrogea les tomes de l'index. Il épuisa en vain toutes les leçons imaginables : Ukbar, Uqbar, Oocqbar, Oukbahr... Avant de s'en aller, il me dit que c'était une région de l'Irak ou de l'Asie Mineure. J'avoue que j'acquiesçai avec une certaine gêne. Je conjecturai que ce pays sans papiers d'identité et cet hérésiarque anonyme étaient une fiction improvisée par la modestie de Bioy pour justifier une phrase. L'examen stérile des atlas de Justus Perthes me confirma dans mon doute¹⁶. »

14. Jean-François, Gérard, *Jorge Luis Borges : une autre littérature*, Amiens, Encrage, 2003, p.42-43.

15. Jorge Luis, Borges, *Fictions, op. cit.*, p.28.

16. *Ibidem*, p.12.

L'auteur se pose du côté de la vérité mais nous embourbe par la suite dans un faux-semblant. Sa stratégie est aussi d'insister sur des actions et leurs traces. Par exemple :

« Je le tins quelques minutes dans la paume de ma main : je me rappelle que son poids était intolérable et qu'après avoir retiré le cône, la pression demeura. Je me rappelle aussi le cercle précis qu'il m'avait gravé dans la peau¹⁷. »

Plus encore, l'écriture de Borges est comme ouverte à la surinterprétation. Sans être dans le flou ou l'indécision, relire une nouvelle fois *Tlön Uqbar Orbis Tertius* donne l'étrange sensation d'explorer un univers plus vaste avec de nouvelles pistes à examiner.

« Le lecteur doit accepter l'idée que tout mot, tout texte change de sens chaque fois qu'on le lit¹⁸. »

Le lecteur est sans cesse dans une redécouverte. L'environnement parsemé de subtilités de l'auteur permet des interprétations variées de sa nouvelle. Borges ne dépeint pas un paysage, il expérimente, explore, zébrure et nous invite à mettre en relation des événements ponctuels.

17. *Ibidem*, p.29.

18. Dorianne, Butruille, « "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Jorge Luis Borges : la création d'un monde et la recréation du monde », *op. cit.*

LA POUSSIÈRE D'UQBAR

Dans la région d'Uqbar, la poussière est fertile.

Au cours de durées non-quantifiables, les choses d'Uqbar se saisissent de quantités irrégulières de poussière.
Cette poussière – similaire à un élément mutagène terrestre : la poudre d'agar-agar – transforme ce qu'elle touche en un élément nouveau.

À ce jour, aucun fragment de poussière « nue » n'a pu être conservé. Récemment, un philosophe d'Uqbar avait pourtant entrepris de déterminer la composition de cette substance. Puis, il se ravisa.



UNE « ASCIENCE-FICTION »

« Dans *Tlön* les choses se dédoublent ; elles ont aussi une propension à s'effacer et à perdre leurs détails quand les gens les oublient¹⁹. »

En outre, le projet *Tlön*³ est l'hypothèse d'un monde sans loi. Son enjeu est de poursuivre la fiction initiée par Borges et d'exposer ce lieu imaginaire, comme une dimension où rien ne peut se répéter et se perpétuer. Les récits de *Tlön*³ sont comme l'émergence de souvenirs, que l'on peut oublier et qui prennent à chacune de leurs apparitions une nouvelle forme. Les fragments d'Uqbar mettent en récit une contamination du réel par la fiction et posent la question d'une possible rencontre entre notre réalité et une dimension sans loi. Ce projet consiste à mettre en lumière un espace virtuel, une hypothèse qui, comme l'expose le philosophe Élie During, souligne un rapprochement entre la production de formes et le régime de la fiction.

« Les arts visuels ou plastiques, et singulièrement l'art dit "contemporain", parviennent à inventer sous un régime de fiction (ou de "comme si") des configurations d'expérience qui, tout en puisant dans leurs ressources propres (peinture, sculpture, mais aussi "projet", "installation" ou "dispositif"), entretiennent avec les fictions et les modèles scientifiques un rapport parallèle à celui que la littérature de science-fiction a construit pour son compte, et depuis longtemps, avec l'univers des sciences et des techniques²⁰. »

*Tlön*³ est une hypothèse qui se développe par l'élaboration de récits. En cela, *Tlön*³ se classe dans le genre de la science-fiction et joue d'un « comme si », mais ce projet s'intéresse néanmoins aux limites de ce genre. *Tlön*³ en posant la question d'un territoire sans répétition (et donc sans science) est une « ascience-fiction ». Rappelons qu'est scientifique ce qui s'effectue par une observation vérifiable et qu'une non-répétition objecte de fait l'existence d'une science. Le projet *Tlön*³ consiste ainsi à mettre à l'épreuve – comme l'était le projet 33³ à propos de notre première hypothèse d'un genre « exposition » – du genre de la science-fiction. Deux points sont ici explorés : d'une part, la rationalisation d'un possible en jouant d'une infiltration de la fiction dans le réel et d'autre part, de son accoutance avec une vision de l'histoire.

Le sujet du compte à rebours est renversé par l'action d'une mise en fiction donnant lieu à une forme plastique. Sous les précédents chapitres, le compte à rebours nous faisait « tomber » dans la fiction. Cette fois, l'effet est inversé : *Tlön*³, c'est une fiction qui s'infiltré dans notre réalité. L'enjeu de cette entreprise est de

19. Jorge Luis, Borges, *Fictions*, op. cit., p.26.

20. Élie, During, « Mondes virtuels et quatrième dimension : Duchamp, artiste de science-fiction » [en ligne], *Alliage*, n°60, juin 2007. Disponible sur : <<http://www.tribunes.com/tribune/alliage/60/During.html>> [consultation le 15 septembre 2019].

déjouer une vision linéaire de l'histoire. L'ordre du temps mis en récit est ici réapproprié. Celui-ci peut, à son tour, être vu à l'image des ruines à l'envers de Robert Smithson, à l'envers. La remarque de Vladimir Nabokov, reprise par Robert Smithson dans son texte *L'entropie et les nouveaux monuments*, que « le futur n'est que l'obsolète à l'envers²¹ » lance un nouveau renversement. Sous le genre de la science-fiction, une perception de l'histoire²² devient l'objet de ruptures.

Ici, le genre de la science-fiction est entendu comme une mise en intrigue d'un possible. Sous les mots de Tristan Garcia, « la science-fiction est possible *si et seulement si elle décrit demain du point de vue d'après-demain*²³ ». En soit, une science-fiction propose une lecture d'un futur déjà « vécu » par son auteur. Une science-fiction est une mise en narration d'un avenir, elle poursuit une vision de l'histoire dans l'avenir en explorant un possible.

« Ainsi, parce qu'on conçoit qu'une Histoire de l'avenir ne se laisse pas absolument *penser*, elle se laisse *raconter*. Et c'est de cette béance entre la pensée et le récit que la science-fiction est née : là où la philosophie a cessé de pouvoir rationaliser l'avenir, la littérature a pu hériter de cet avenir forgé par Les Lumières, pour le transformer en récit²⁴. »

L'intérêt porté pour le genre de la science-fiction est aussi lié à l'ouverture du temps historique qu'elle promet. La science-fiction exemplifie, dans sa rationalisation d'un futur, un ordre du temps. L'ascience-fiction de *Tlön*³ prend ainsi à rebours cet ordre en cherchant des distorsions temporelles, voire une négation du temps chère à Borges.

D'UNE DIMENSION À UNE AUTRE

*Tlön*³ est un travail ayant pour enjeu d'explorer une dimension qui ne peut qu'être perçue par une mise en récit. La production d'une ascience-fiction devient un travail cérébral, dans laquelle il est question d'associer perceptions et possibles. Pour reprendre les mots de Valérie Mavridorakis à propos de l'œuvre d'Eduardo Paolozzi : « l'art est ainsi placé comme une expérience

21. Robert, Smithson, « L'Entropie et les nouveaux monuments » [1966], traduit de l'anglais (États-Unis) par Caroline Anderes et Vincent Barras, dans Valérie, Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction : La Ballard connection*, Genève, Mamco, 2011, p.180.

Avec pour précisions de la part des éditeurs (à la même page de l'ouvrage) : L'expression provient de la nouvelle de Nabokov intitulée « Lance » (in *Mademoiselle O*, Paris, Julliard, 1982, p. 227), dans laquelle l'écrivain, tout en écrivant une nouvelle de science-fiction, se livre à une critique de celle-ci. Maurice et Yvonne Couturier traduisent dans cette édition l'expression comme suit : « Le futur n'est que le suranné à l'envers ».

22. Voir Chapitre 7.

23. Tristan, Garcia, « Avant-hier, après-demain. Science-fiction, fantaisie et philosophies de l'Histoire », *Revue Oscillations*, n°3, décembre 2014, p.30.

24. *Idem*.

NOTE#II DE L'INCONNU D'UQBAR

C'est Halloween.

Je regarde la météo à la télé. Un gamin tape à ma porte pour des
poudres. Son déguisement me fait un peu pitie. Il avait prit un drap
(non pas blanc mais vert) dans lequel il avait percé deux trous. Je
lui donne deux krémas.

Je pris trois, quatre secondes pour déposer le sac de poudres sur
le meuble de l'entrée. Je releva la tête et jeta un coup d'oeil sur ma
rue. Il avait déjà disparu.

Avait-il un costume en green screen ?



cognitive autant qu'esthétique²⁵ ». Le projet *Tlön*³ pose, interroge les tenants et aboutissants d'une autre dimension dans laquelle les choses ne cessent de se mouvoir. Que serait-elle ? Les productions qui en résultent cherchent toutes à cerner un mouvement continu sous de multiples facettes.

La nouvelle *Flatland* (1884) de Edwin A. Abbott est une des inspirations²⁶ de ce projet. Ce récit est une mise en fiction de passages d'une dimension à une autre en insistant sur une exploration sensible. Dans ce récit scindé en deux parties, le personnage principal est un carré vivant dans un monde en deux dimensions nommé Flatland. Un carré qui s'adresse à son lecteur pour lui expliquer sa perception de son monde. Dans une première partie, le carré décrit le monde qu'il habite et comment il le perçoit. Les autres habitants, les méthodes de reconnaissance, la place de la vue et la perception d'un univers en deux dimensions ainsi que les doctrines en place y sont dépeintes. La géométrie et ses lois sont évidemment au cœur de ce récit. Dans la seconde partie, d'autres dimensions²⁷, à la surprise du protagoniste, sont vécues et racontées. L'exploration de ces nouvelles dimensions insiste sur une perception « logique » des choses qui les dirigent. Le carré, de par son voyage transdimensionnel, établit une étude comparée afin de déceler des concordances entre ces lieux. Ainsi, le protagoniste traduit des dimensions en d'autres. *In fine*, la nouvelle de Edwin A. Abbott interroge notre capacité à envisager et à modéliser d'autres horizons. Par cette nouvelle, il attire notre attention sur notre propre perception en trois dimensions, et ainsi, nous invite à repousser les frontières de notre imagination.

CHUTE ET ÉTONNEMENT

*Tlön*³ révèle des fragments d'un monde imaginaire au sein de notre réalité terrestre. L'objet est de jouer de connexions entre fictions et événements de notre quotidien. Pour l'ensemble des productions issues de ce projet, il est question de mettre en forme et en récit une situation sans cesse en mouvement. L'instabilité inhérente à la région d'Uqbar est propice à l'écriture d'intrigues insolites, à la production d'événements procurant un sentiment d'étonnement chez le lecteur. Aussi, en peu de mots, mon défi est d'introduire une situation et présenter une chute. Le procédé d'une chute doit se réaliser en quelques lignes et « claquer à l'oreille et rester en mémoire » comme une blague ou une anecdote. L'objet

25. Valérie, Mavridorakis, « Is There a Life on Earth ? : *La Sf et l'art, passage transatlantique* », dans Valérie, Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction : La Ballard connection*, Genève, Mamco, 2011, p.14.

26. Le texte d'Olivier Schefer est aussi une des influences de ce travail plastique. Olivier, Schefer, « Art et science-fiction chez Robert Smithson », dans Jean-Pierre, Cricqui et Céline, Flécheux (dir.), *Robert Smithson : mémoire et entropie*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p.189-204.

27. Aucune dimension – Pointland, une dimension – Lineland, deux dimensions – Flatland et trois dimensions – Spaceland.

n'est pas, à contrario de l'œuvre *La chute* (1956) d'Albert Camus, d'étendre une chute mais d'en faire ressentir l'impact.

Au delà de l'aspect narratif, ma démarche est d'associer une histoire à une forme et, de par ce procédé, de rechercher une immersion de son lecteur. Les nouvelles d'Uqbar sont des narrations plastiques. L'image ou les formes qui lui sont associées communiquent de manière fortuite avec le texte qui l'accompagne. Ce projet s'inscrit dans une quête de création d'œuvres immersives, ma volonté de faire tomber un public dans une fiction par le phénomène d'une lecture. Qui, comme l'exposait Dominique Gonzalez-Foerster à la fin de son entretien avec Philippe Parreno, vient d'une envie similaire d'intégrer le visiteur à ses créations de manière aussi efficace que s'il lisait un livre et s'en retrouvait transporté.

« Le livre c'est vraiment l'espace mental ou virtuel par excellence. Donc ça doit être comme le livre, quelque chose que l'on puisse transporter facilement, dans lequel on puisse rentrer facilement, mais qui ne passe pas en premier lieu par des mots [...] J'arrive pas à écrire de roman. Je trouve les mots préhistoriques par rapport à ce que je veux faire. Par contre ce qui n'est pas préhistorique, c'est la lecture. C'est le phénomène de la lecture. Cette interaction entre des données et des informations et puis ce que ça produit, c'est magique. C'est encore difficile à expliquer le moment où l'on oublie qu'on est en train de lire et où l'on commence à voir. Il y a peu de choses qui, psychologiquement, égalent cela. J'aimerais que les stimuli qui envoient les informations au cerveau ne soient pas des mots²⁸. »

Une première stratégie (chapitre 1) avait été de produire des événements artistiques et ainsi intégrer un public à l'œuvre. L'œuvre était associée à une durée précise, elle devenait ainsi une expérience à vivre et par la suite à raconter. Plus encore, partager une durée ponctuelle permettait de rendre l'expérience singulière, intense. Le spectateur n'était pas extérieur à un spectacle, il participait (à sa manière) à un événement. Il était immergé. Pour 33³ (chapitre 4), l'expérience d'une exposition a été prise à rebours. Afin d'évaluer de nouveaux possibles d'une existence (et d'une réception) d'une œuvre ou d'un événement artistique, une production se jouant d'un non-visible et d'une mise en intrigue a été développée. Ici, la question d'être présent se formule dans le temps de la lecture, dans son immersion, dans un ailleurs.

28. Philippe, Parreno, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p.38-39.

L'INCONNU D'UQBAR

L'inconnu d'Uqbar est un personnage émergent de *Tlön*³. Contrairement aux autres protagonistes, il se présente à la première personne du singulier. Il produit des notes et celles-ci sont toujours dénotées sous plusieurs noms comme étant la deuxième d'une série plus vaste : *Note #2*, *Note #II*, *Note #B*... L'inconnu d'Uqbar est un personnage secondaire aux productions toujours au second plan et réalisées dans un second temps.

Comme les autres fragments d'Uqbar, ses textes ne suivent pas un ordre chronologique. Des éléments se suivent mais aucun n'est réalisé avant ou après l'autre. Les fragments flottent dans un temps non hiérarchisé. Avec l'inconnu d'Uqbar, les notes sont comparables à des *travelogues* d'un lieu imaginaire.

CONCLUSION

J'ai pris l'habitude de faire les choses à l'envers. Via une pratique de passeur, de croiseur, je recherchais sous plusieurs formes des moments d'art, soit des moments où une expérience esthétique pouvait avoir lieu. J'ai alors amorcé un travail prêtant une attention particulière aux attentes actuelles sur un événement artistique en jouant de la durée d'une exposition et de ses rituels.

Mis à part quelques événements, la pratique d'exposition m'est au fur et à mesure apparue comme une situation décevante. Il ne se « passait » jamais grand chose. Plus encore, le temps de l'exposition n'était pas considéré comme un temps d'expérience mais comme un temps de mise en représentation d'une trace. Ma réaction fut de prendre l'événement d'une exposition à rebours. Cette mise à rebours consistait à inverser l'ordre temporel d'un événement artistique, soit d'inverser le temps d'une exposition avec le temps de sa trace. Avec 33^3 (puis X^3 et $X^3 2$), je mis en place des expositions non-visibles. Cette pratique de commissaire n'en était pas une. Au fond, je présente ce projet comme une part significative de ma pratique artistique. Ici, l'objet d'une réception d'une œuvre est de nouveau au centre de ce travail, mais à rebours. Néanmoins, une expérience avait bien lieu. Je devenais le seul spectateur des expositions en question et celles-ci insistaient sur une attente, sur un inattendu à l'œuvre. Une fois le catalogue publié, ma mission était de réussir à « faire croire » que quelque chose s'était passé et je devins peu à peu un historien d'un art parallèle.

Cette mise à l'épreuve du moment exposition s'est poursuivie par une recherche de connexions entre réalité et fiction. *Tlön³* poursuit ce travail et tente de déjouer un nouveau cours : celui d'un ordre du temps par l'entreprise de sa négation. Le projet *Tlön³* est l'opération d'un renversement. Ici, une contamination de la fiction dans le champ du réel est au centre de cette entreprise plastique. Si la monstration d'un décompte tend à nous immerger dans une fiction, avec *Tlön³*, c'est bien le fictionnel qui s'immisce dans le réel. Cette opération de retournement détonne par sa faculté à créer des imaginaires au sein desquels le lecteur peut se projeter. L'hypothèse de *Tlön³* est une exploration d'un monde fictif par l'élaboration d'une somme d'artefacts et de récits. *Tlön³* poursuit la quête d'une immersion par le moyen d'une lecture, d'une projection mentale. *Tlön³* est une autre mise en scène d'une fin des temps, dans le déjouement de sa hiérarchie linéaire.

LA CONCLUSION D'UQBAR

Dans la région d'Udpar, la dialectique ne parvient pas à ses fins.

Depuis sa découverte, la région d'Udpar subit le joug d'une armée de chicanes. Un rassemblement d'hommes et de femmes qui tentent de répondre à une simple question : comment se termine l'histoire d'Udpar ?

Malheureusement, aucun ne trouve de fin convenable. Udpar résistait au dernier tour de leur rhétorique : conclure.

Un logicien conseille à ses confrères de fermer la porte à ce problème insoluble. « Si nous ne pensons plus à Udpar, la région disparaît ! », avait-il dit. Curieusement, cette fin annoncée mena à une immigration massive de nouveaux habitants dans la région.

De nombreux messages nébuleux, sous formes d'affiches, de pancartes, de tags d'anonymes se multipliaient en signe de contestation.

Sélection :
LA FIN N'EST QU'UNE FICTION
LA NON-FIN DES FINS
SPOILER ALERT : IL N'Y AURA PAS DE FIN
DANS FREIN, IL Y A RIEN ET FIN
LA F(é)IN(té) BIENHEUREUSE !

...

SPOILER ALERT:

IL N'Y A UTRA PAS DE FIN

CHAPITRE 7

OBSOLESCENCE ET RUPTURES

L'exposition d'un compte à rebours produit une tension. Un compte à rebours est une mise en attente de par l'énonciation d'un devenir. Mais un compte à rebours, par la prédiction d'un dénouement prochain, insiste sur une rupture entre un temps passé et futur. La rupture annoncée n'est pas uniquement apocalyptique, elle peut aussi être l'annonce prochaine que notre réveil va se mettre à sonner. Dans tous les cas, la fin d'un décompte (le moment 0) indique ou promet un changement de paradigme. Par exemple, il faudra, à la suite de la sonnerie de notre réveil, nous lever de notre lit. Dans une autre situation, le compte à rebours précédant le début d'un film annonce que, bientôt, nous serons immergés dans une fiction. À chaque fois, un compte à rebours proclame le passage d'un état à un autre, ou la transformation nette d'une situation à une autre à la fin de son décompte. Un compte à rebours est une exposition d'une rupture entre deux temps.

L'association d'une œuvre d'art à un compte à rebours pose ainsi la question d'une mise en scène d'une fin. Pour y répondre, le parti pris est ici de rejeter l'idée selon laquelle une production plastique serait un objet inerte. Le matériau de l'œuvre étant – comme toutes choses – voué à se désagréger, l'analyse détaillera les mutations des œuvres et l'attitude des artistes face à une altération de leur production. L'opération est d'exercer un renversement. Ici, l'exposition d'une rupture entre deux états d'une œuvre est soutenue comme créatrice de récits. Les œuvres seront interprétées en tant que tissus temporels ponctués d'événements, rompant de fait avec la représentation anachronique et persistante d'un artefact canonisé et inaliénable. Dans un premier temps, la question du remplacement (ou non) d'un constituant aujourd'hui obsolète de l'œuvre *Lampe double-douille* de Mathieu Mercier sera posée. Trois hypothèses face à la mort annoncée de cette création seront développées. Les propos de Mathias Rollot ponctueront l'analyse et préciseront la notion contemporaine (et floue) de l'obsolescence. Dans un deuxième temps, cette enquête développera la proposition d'une « fin d'un objet fini » de Claude Rutault²⁹. Les moyens développés par l'artiste par les actualisations successives de son travail et l'action de prendre en charge (et non de conserver) une peinture seront mis en pratique avec la définition/méthode *peinture suicide 2*. Pour conclure, l'entreprise de reprendre et de jouer de ruptures, avec l'œuvre *Inside the White Cube (Expanded Edition)* de Yann Sérandour, déploiera le sujet d'une économie de l'œuvre. La pratique de Yann Sérandour sera mise en discussion avec les propos de l'historien de l'art George Kubler et la stratégie adoptée par l'artiste de produire des reprises

29. L'artiste n'appose jamais de majuscule à son prénom et son nom. Ses écrits ne dérogent pas à la règle.

sera mise en parallèle avec la perception historique débattue par l'historien. Un travail plastique faisant état des mutations de l'œuvre devient alors producteur de nouveaux récits.

LAMPE DOUBLE-DOUILLE



Mathieu Mercier
Lampe double-douille, 1999
Ampoules, double-douilles
Dimensions variables



Vue de l'exposition « SOL MUR PLAFOND », 2014
Galerie Art&Essai, Rennes

Tout commence par une anecdote. Lors d'une présentation officielle de son travail à la galerie Art&Essai suite à l'exposition « SOL MUR PLAFOND » (25 septembre – 12 décembre 2014) réalisée sous le commissariat de John Cornu, Mathieu Mercier déclara, amusé, que les ampoules de son œuvre ne sont plus commercialisées et que les modèles d'ampoules premièrement utilisées pour l'assemblage de son œuvre sont aujourd'hui uniquement disponibles au marché noir.

Son œuvre *Lampe double-douille* datée de 1999 (et toujours en vente) est une juxtaposition d'ampoules et de double-douilles achetées par l'artiste à la fin des années 1990 dans un magasin de bricolage. Le procédé est simple : Mathieu Mercier a assemblé plusieurs double-douilles les unes aux autres. Les extrémités des double-douilles non assemblées à une autre double-douille sont complétées par des ampoules arrondies et blanches. Ces ampoules ont plusieurs formats. La luminosité des ampoules est intense lorsqu'elles sont de petite taille. Plus le globe des ampoules grossit, plus la lumière devient diffuse. Une fois l'assemblage terminé, exposer ce travail consiste à brancher l'œuvre au réseau électrique du lieu d'exposition. Concernant la « récolte » des éléments, Mathieu Mercier avait acheté et assemblé les modèles de double-douilles et des ampoules standards, c'est-à-dire en abondance dans les rayons du magasin de bricolage. L'œuvre originelle aurait pu être renouvelée à l'identique grâce à la « réincarnation industrielle » de ses ampoules et de ses double-douilles. Toutefois, les standards commerciaux d'hier ne sont plus ceux d'aujourd'hui. De nouveaux standards ont été mis en rayon et il est maintenant très difficile de

trouver les premiers constituants de l'œuvre de l'artiste. À ce jour, les modèles des ampoules utilisés par l'artiste ne sont plus disponibles suite au bannissement, décrété par l'Union européenne, de sources lumineuses ayant un mauvais rendement énergétique. De nouveaux modèles, plus écologiques, ont remplacé les lampes à incandescence et filament tungstène pour des lampes à incandescence tungstène-halogène. L'autorité d'une nouvelle loi sur la production industrielle a donc eu des incidences sur la forme de l'œuvre. Comment *Lampe double-douille* de Mathieu Mercier réagit-elle face à l'obsolescence programmée de ses composants ? L'œuvre est-elle, suite à l'obsolescence d'un de ses constituants, aussi devenue obsolète ?

OBSOLESCENCE

Dans son ouvrage *L'Obsolescence : ouvrir l'impossible*, Mathias Rollot réagit à l'actuelle indéfinition de la notion d'obsolescence et cherche à ouvrir ses possibles. L'auteur expose que l'obsolescence est certes une notion en vogue, mais aussi que celle-ci est très vague dans son usage contemporain. Sa recherche s'est ainsi portée à définir ce concept pour l'extirper de sa confusion sémantique.

« En effet, là où considérer l'obsolescence comme une destruction n'ouvre sur aucune potentialité et vise plutôt un rejet de l'entité obsolète, les figures de l'obsolescence comme conservation et inadaptation, comme ressource latente et héritage – ce que nous voudrions défendre ici – travaillent à créer de nouveaux champs de possibles pour la réinvention et la métamorphose³⁰. »

Selon Mathias Rollot, l'obsolescence n'est pas une tare ; elle est créatrice. Elle permet de repenser nos savoir-faire, nos procédés et nos modes de vie. L'auteur illustre l'événement d'une obsolescence avec l'abolition de l'usage de l'amiante. Le cheminement qui amorça l'obsolescence de ce matériau concorde avec le processus de suppression des lampes à incandescence et filament tungstène.

« Par exemple, quoi qu'il en soit, nous pouvons noter la différence fondamentale entre inadaptation et obsolescence : l'amiante a toujours été inadapté à la construction architecturale, mais est devenu obsolète le jour où nous avons mesuré scientifiquement sa dangerosité, et diffusé cette information à tout milieu de la construction. Soit donc, sous les termes de notre enquête : c'est lorsque cette information a été diffusée que la reliance entre ce matériau de construction et ses territoires d'utilisations s'est brisée³¹. »

Par conséquent, *Lampe double-douille*, pour continuer d'exister et de briller, doit trouver un nouveau modèle d'ampoule compatible

30. Mathias, Rollot, *L'Obsolescence : ouvrir l'impossible*, Genève, MétisPresses, 2016, p.17.

31. *Ibidem*, p.35.

aux double-douilles. Comme pour l'amiante, si un danger est associé à un produit, sa production doit prendre fin. La production d'ampoules à filament, mesurées comme nocives à notre environnement, a été par conséquent rompue. Mathieu Mercier n'ayant pas une réserve d'ampoules sans fin, exposer l'œuvre signifie dans ce cas la consommer. L'œuvre composée de matériaux fragiles et à durée de vie limitée (environ 1000 heures d'utilisation) ne peut être allumée éternellement. Face à cette situation, trois solutions s'offrent à nous.

ET SI L'ŒUVRE ÉTAIT LIMITÉE ?

Une première issue serait de considérer l'œuvre comme limitée dans le temps. Elle serait un événement d'un peu plus d'un millier d'heures avec des variations d'intensité, des clignotements et l'événement se conclurait à l'extinction de la dernière des ampoules. Cette première hypothèse (très romantique) insinue que limiter l'œuvre dans le temps la rendrait paradoxalement « vivante » car bientôt éteinte. Au cours des activations de *Lampe double-douille*, ses ampoules faiblissent puis s'éteignent. Elles peuvent aussi, suite à un mauvais choc, s'éteindre sur le coup, et ne pas atteindre leur durée de vie programmée inscrite sur leur emballage.

Dans cette hypothèse où le temps de l'œuvre est compté, son spectateur porterait une attention particulière aux effets du temps sur l'objet. Le fait de ne plus pouvoir remplacer une des ampoules en jeu, les rendrait uniques et fragiles. Dans cet élan romantique, les ampoules peuvent être ainsi perçues comme des bourgeons d'une arborescence industrielle ne pouvant pas dépasser plus de deux ou trois saisons allumées.

ET SI NOUS TENTIONS L'ÉTERNITÉ ?

Une autre solution serait de rendre l'œuvre éternelle. Une question ou plutôt un fantasme qui hantait l'esprit du conservateur d'Uqbar. Le conservateur est un fétichiste. En découvrant le monde perpétuellement en mouvement d'Uqbar, son sang ne fit qu'un tour. Ce monde sans loi, cette dimension où rien ne reste est en somme tout ce qu'il exècre.

Féru de design, le conservateur avait acheté à un ami d'une amie un exemplaire d'une *Lampe double-douille* de Mathieu Mercier. Celui-ci avait reçu en échange de son chèque les constituants de l'œuvre à clipser lui-même. Très heureux de sa nouvelle acquisition, il décida d'installer l'œuvre au plafond de son bureau. Il se disait qu'à chaque fois qu'il enclencherait l'interrupteur l'entité globuleuse le porterait vers un ailleurs. Au bout d'une semaine, une des ampoules cessa de briller. Il chercha sur internet le modèle de l'ampoule morte mais il ne trouva rien. Il appela à l'aide son vendeur qui lui avoua ne pas en savoir plus. Et puis, au fond, il trouvait que

ceci n'était pas son problème et raccrocha en prétextant une « chose très importante » à faire.

Le conservateur se sentit berné. Il se disait que, peu à peu, son œuvre ne fonctionnerait plus et cela le rendait triste. « Pourquoi ne pouvait-elle pas rester telle quelle ? » Le conservateur d'Uqbar, qui n'est pas conservateur de métier mais héliculteur, a vu en l'obsolescence problématique de l'œuvre de Mathieu Mercier un os à ronger. Cette peur ou ce rejet du changement se cristallisa dans cette mésaventure. Il voulait dorénavant « rendre ce projet éternel » mais ne savait pas trop comment. Il regarda l'ampoule de son plafond en quête d'une illumination.

Un peu ébloui, le conservateur se dit que pour rendre l'œuvre pérenne, il suffirait que celle-ci ne s'éteigne plus. Il se dirigea naturellement vers son ordinateur pour rechercher sur Google si des ampoules avec des rendements exceptionnels existaient. Au bout de quelques clics, il tomba sur la webcam de la caserne des pompiers de Livermore, en Californie. Sur ce site qu'il ne trouva pas très beau, il découvrit l'ampoule « miraculeuse » allumée depuis maintenant 120 ans. Cette ampoule est devenue un véritable objet de culte industriel. Une fête lui a même été consacrée.

Depuis la caserne, la webcam³² diffuse au monde entier les images de l'ampoule 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7. Le conservateur d'Uqbar ne crut pas une seconde en cette supercherie. « Je suis certain que l'ampoule a déjà été secrètement changée pour entretenir le mythe. » Face à l'absurdité de sa recherche, le conservateur pensa que ses rêves d'une œuvre éternelle seraient vains. Mais sa croyance qu'une œuvre peut tendre vers une éternité resta gravée dans son esprit. Rien ne pourrait, sur terre, ébranler sa foi.

Suite au dysfonctionnement de l'ampoule, il décida de laisser allumé constamment sa *Lampe double-douille* jusqu'à ce que toutes les ampoules soient épuisées, jusqu'à ce que l'œuvre ne produise plus aucune lumière. *In fine*, l'œuvre deviendrait froide, vidée de ses intentions, dénuée de sa principale fonction. Ainsi, l'œuvre se muta en un artefact canonisé et inaliénable ; le rêve du conservateur d'Uqbar fut exaucé. Aujourd'hui, deux spots ont été installés dans son bureau et éclairent les ampoules mortes.

32. LP Firefighter Foundation, *Centennial light*, [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.centennialbulb.org>> [consultation le 8 octobre 2019].

CONTINUER, S'ADAPTER

Si les conservateurs n'aiment pas les ampoules, cela est dû au fait que leur tâche devient plus ardue si une œuvre a plusieurs états. Du point de vue de l'artiste, l'intention est d'être au présent. Mathieu Mercier a donc décidé de remplacer les ampoules non disponibles par de nouvelles. L'œuvre peut ainsi perdurer. Le point de départ de l'artiste étant de produire à partir de standards disponibles, la suite a été d'adapter l'agencement de *Lampe double-douille* aux nouveaux standards. Certes, l'œuvre a vécu une rupture industrielle mais elle s'en est nourrie. Malgré les transformations formelles de l'œuvre, Mathieu Mercier la présente toujours sous le même intitulé. Par ce choix, il insiste sur le fait que *Lampe double-douille* n'est pas un objet mais un protocole d'assemblage à répéter tout en s'adaptant aux évolutions des composants de l'œuvre.

La situation d'obsolescence est alors un défi à relever, une contrainte créatrice. La transformation inévitable des constituants de son œuvre n'est pas une gêne en soi. *Lampe double-douille* étant un travail non numéroté par l'artiste, il peut continuer d'évoluer et de s'adapter au présent. Aujourd'hui, les nouveaux modèles se composent d'un globe opale à dévisser de son culot et d'une base halogène. Il faut alors visser le globe à son constituant électrique puis clipser le tout à une des double-douilles. L'évolution est heureuse et produit encore plus d'assemblages dans l'assemblage.

peinture suicide 2

Le travail de Claude Rutault pose la question, pour reprendre le titre du recueil d'entretiens réalisé avec Frédéric Bouglé³³, d'une fin de l'objet fini. La pratique de dé-finitions/méthodes initiée en 1973 et toujours développée à ce jour par l'artiste a eu, parmi ses nombreux points de chute, un égard critique sur la question du temps de l'œuvre. Une fin de l'objet tableau apparaît cependant comme un phénomène inévitable. Le problème avait d'ailleurs déjà été soulevé par Marcel Duchamp.

« Je crois que la peinture meurt, comprenez-vous. Le tableau meurt au bout de quarante à cinquante ans parce que sa fraîcheur disparaît. La sculpture meurt aussi. C'est un petit dada à moi que personne n'accepte, ça m'est égal. Je pense qu'un tableau au bout de quelques années meurt comme l'homme qui l'a fait ; ensuite, cela s'appelle l'histoire de l'art. Il y a une grosse différence entre un Monet aujourd'hui, qui est noir comme tout, et un Monet d'il y a soixante à quatre-vingts ans qui était brillant quand il a été fait. Maintenant, il est entré dans l'histoire, c'est accepté comme ça, et d'ailleurs c'est très bien, cela ne change rien à quoi que ce soit. Les hommes sont mortels, les tableaux aussi. L'histoire de l'art est une chose très différente de l'esthétique. Pour moi, l'histoire de l'art c'est ce qui reste d'une époque dans un musée³⁴. »

En réponse à Marcel Duchamp, la pratique de Claude Rutault expose que certes le tableau meurt, mais que cette fin n'est pas définitive. Avec Claude Rutault, lorsqu'un tableau meurt, un nouveau apparaît.

« le tableau est mort et celui qui l'a peint est devenu *un préjugé du passé*³⁵ mais ni l'un ni l'autre ne le sait. moment où s'efface l'angoisse du vieillissement, où naît à nouveau l'impatience de repeindre. la peinture commence, finit et recommence d'un même mouvement sans pouvoir deviner à coup sûr où nous en sommes

à peine une rupture, une simple scansion³⁶. »

Le tableau n'est plus un objet fini mais un objet évoluant en fonction de plusieurs paramètres. Une situation d'obsolescence devient créatrice de nouvelles expériences et de nouveaux tableaux sans pour autant mettre fin à l'œuvre. L'œuvre se transforme et sa fin programmée a pour bénéfice de produire une relation particulière avec le « preneur en charge » du travail de l'artiste. Ainsi, trois points développeront les mécanismes de survivance des tableaux de Claude Rutault : les mécanismes d'actualisations, la distinction entre conserver et prendre en charge et la « fausse » mort du

33. Frédéric, Bouglé et Claude, Rutault, *La Fin de l'objet fini : entretiens avec Frédéric Bouglé*, Nantes, Joca Seria, 2004.

34. Pierre, Cabanne et Marcel, Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia, 2014, p.79-80.

35. L'artiste cite Kasimir Malevitch sans le dire.

36. Claude, Rutault, *dé-finitions/méthodes 1973-2016*, Genève, Mamco, 2016, p.2041.

tableau par la dé-finition/méthode *peinture suicide 2*.

ACTUALISER

Débutons par la *dé-finition/méthode un* intitulée *toile à l'unité* datée de 1973.

« *toile à l'unité*. une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. sont utilisables tous les formats standard disponibles, qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. l'accrochage est traditionnel³⁷. »

Réaliser la *dé-finition/méthode un* revient à simplement exécuter le protocole écrit par l'artiste. Il n'est évidemment pas interdit de produire un faux claud rutault dans son salon mais seul un vrai acquéreur d'une des dé-finitions/méthodes aura en main le contrat signé par l'artiste de la dé-finition/méthode. Si vous devenez le détenteur d'une dé-finition/méthode, vous appartenez au cercle des nombreux « preneurs en charge » de l'œuvre de l'artiste. Votre devoir est maintenant de prendre soin de l'œuvre, de réaliser la dé-finition/méthode et de la transformer pour que celle-ci soit toujours en accord avec son protocole. Ainsi, si vous souhaitez repeindre le mur sur lequel la *dé-finition/méthode un* est accroché, votre tâche consistera aussi à repeindre le tableau de la même couleur que le mur, et inversement.

Pour l'artiste, la tâche est claire :

« la d/m la plus simple s'actualise, au rythme de la vie du preneur en charge, dans une succession de plans fixes qui ne font pas image, à chaque fois on repart à zéro, tout reste à choisir : support, forme, format, dimensions, nombre, couleur, accrochage... jusqu'à la prochaine³⁸. »

L'œuvre s'actualise, comme un dispositif se donnant de main en main. N'ayant pas de forme primant sur une autre, il ne peut pas y avoir plusieurs versions d'une dé-finition/méthode. L'œuvre s'adapte en fonction des choix picturaux de son détenteur. Comme le rappelle l'artiste, l'œuvre est sans cesse activable. Une dé-finition/méthode datée des années soixante-dix est donc tout aussi actuelle qu'une dé-finition/méthode écrite et réalisée aujourd'hui. Sous ce processus, l'artiste a cherché à produire une œuvre qui le dépasse, qui pourrait s'actualiser sans lui, et ce, bien après sa propre mort. claud rutault refuse de penser une œuvre comme figée dans le temps. Il n'est pas un sympathisant d'une hiérarchisation chronologique de ses dé-finitions/méthodes. Les d/m sont datées mais le numéro qui leur est associé ne dépend pas d'un ordre chronologique. Par exemple, la *d/m 134* intitulée *inventaire de*

37. *Ibidem*, p.2051.

38. Frédéric, Bouglé et claud, rutault, *La Fin de l'objet fini : entretiens avec Frédéric Bouglé*, op. cit., p.20.

la collection date de 1984 alors que la *d/m 191* intitulée *maxima 2* date de 1979. Claude Rutault n'a jamais cessé de refondre l'ordre et la grammaire de ses dé-finitions/méthodes. Celles-ci ont ainsi changé de numéro au fil de l'élaboration de son œuvre. En lisant l'ensemble de ses écrits, il paraît aussi remarquable que son lexique a été de nombreuses fois remanié et que certaines de ses productions ont évolué.

L'action de conserver revient ici à prendre en compte l'environnement auquel le tableau est accroché. Figurer une toile de Claude Rutault à un état (une couleur par exemple) serait un contresens qu'une stratégie de fixation et de non-vieillesse entraînerait.

PRENDRE EN CHARGE ET NON CONSERVER ?

Toutes productions sont fatalement vouées à se transformer. Les effets du temps et plus encore les mutations environnantes déforment les créations produites antérieurement. Claude Rutault a bien compris que ce cours des choses avait aussi des conséquences sur sa peinture. Les couleurs d'un tableau s'estompent peu à peu et les architectures auxquelles le tableau est accroché influent sur la perception de l'objet. L'acte de conserver, c'est-à-dire « geler » l'œuvre à un instant *t*, n'est pas en cohérence avec les dé-finitions/méthodes de l'artiste. Une dé-finition/méthode de Claude Rutault a du répondre et doit se transformer pour exister. Un tableau de Claude Rutault meurt pour renaître. De par ce postulat, l'artiste invite le preneur en charge d'une dé-finition/méthode à vivre une expérience plastique singulière, soit l'actualisation de l'œuvre acquise. L'implication du preneur en charge devient alors le moyen de l'artiste pour perpétuer son œuvre.

La pratique de Claude Rutault soulève un rapport singulier avec la notion de l'obsolescence. Comme Mathieu Mercier, il cherche à contourner les problèmes générés par l'obsolescence des matières premières de l'œuvre (une ampoule archaïque, la fraîcheur de la peinture). Cependant, Mathieu Mercier s'est retrouvé contraint de rendre *Lampe double-douille* réadaptable en fonction de la disponibilité de produits manufacturés, alors que Claude Rutault anticipe les mutations inévitables de ses œuvres dès leur création. Le preneur en charge d'une dé-finition/méthode sait, d'emblée, qu'il est responsable de l'actualisation de l'œuvre. Aussi, Mathias Rollot soutient que « l'obsolescence ne vise pas un objet a priori, mais plutôt la relation de cet objet au monde qui l'environne, par le biais par exemple (mais pas forcément) de sa fonction³⁹ ». La *dé-finition/méthode* un devient ainsi obsolète le jour où le mur auquel elle est accrochée change de couleur. Cependant l'artiste tire de ce cours des choses un lien particulier avec son preneur en charge.

39. Mathias, Rollot, *L'Obsolescence : ouvrir l'impossible*, op. cit., p.34.

Lors d'un entretien avec Claude Rutault, Frédéric Bouglé explicite cette relation :

« La notion de prise en charge est un paramètre important de ton œuvre qui permet à l'acquéreur d'avoir une relation privilégiée avec l'objet. Elle permet en outre à l'acquéreur d'établir une véritable relation avec l'artiste qui lui-même bénéficie en retour d'un réseau relationnel avec ses acheteurs que j'imagine authentique. Ainsi se construit dans ce jeu de relations entre l'acquéreur, l'artiste et l'œuvre une texture dont la trame des liens est resserrée par une certaine charge affective⁴⁰. »

Déléguer l'actualisation d'une œuvre rend son preneur en charge responsable du maintien de la pièce. Mais comme cela a déjà été le cas, un preneur en charge peut aller plus loin. La définition/méthode *pile ou face 5* (1984) a été, en effet, créée à l'initiative du collectionneur Jean Brolly. Après discussion avec l'artiste, un accord a été trouvé et la définition/méthode *pile ou face 5*, est à ce jour, toujours revendiquée par Claude Rutault. On notera que l'artiste n'autorise pas tout. Déléguer ne signifie pas tout accepter et Claude Rutault reste toujours l'auteur de la proposition. Son travail est avant tout de produire des protocoles à suivre et même si ses intentions sont de ne pas anticiper un résultat, un contrôle de l'artiste est toujours prescrit. En d'autres termes, l'acte de réaliser la peinture est déléguée mais pas l'écriture des définitions/méthodes. En somme, pour réaliser son objectif de constituer une œuvre qui le dépasse, Claude Rutault a attribué un intérêt profond à ce qui entoure l'œuvre. Conserver une définition/méthode consiste à porter une attention particulière à son exposition et à ses collectionneurs. La conservation et, conséquemment, la réactualisation de l'œuvre deviennent un événement à la charge de l'acquéreur d'une définition/méthode. Le tableau peut mourir mais un nouveau prendra sa place.

***peinture suicide 2* : UNE FAUSSE FIN**

L'œuvre se détache d'un objet fini et sa réalisation s'adapte au lieu auquel elle est exposée. De ce fait, le protocole de la peinture lui permet de survivre aux possibles altérations du temps. Cependant, par sa série intitulée *peinture suicide*, actuellement composée de onze versions⁴¹, Claude Rutault apporte une seconde dimension temporelle au programme originel. Ses peintures suicides sont liées à plusieurs décomptes. Prenons en exemple *peinture suicide 2* (1978), riche de nombreux rebondissements :

« la première année la peinture est un carré de cent sur cent centimètres, chaque année suivante il est divisé par deux jusqu'à atteindre la onzième année trois virgule douze sur trois virgule douze centimètres. seul le support de l'année constitue

40. Frédéric, Bouglé et Claude, Rutault, *La Fin de l'objet fini : entretiens avec Frédéric Bouglé*, op. cit., p.28-29.

41. Il ne faut pas oublier que la série de l'artiste est toujours en cours.

la peinture, l'ancien est détruit à la construction du nouveau. la forme de l'œuvre est figée dans deux cas, par l'achat ou par ma mort. dans les deux cas la peinture prend de façon définitive la forme qu'elle a cette année-là. si aucun de ces deux événements ne s'est produit au bout de ces onze années, elle disparaît définitivement la douzième. la peinture n'est pas obligatoirement exposée chaque année mais elle est immédiatement disponible à n'importe quel moment. à chaque phase, le support, indifférent et variable, est peint de la même couleur que le mur sur lequel il est accroché. le prix double chaque année⁴². »

Les dimensions de l'œuvre s'écourtent en fonction d'un compte à rebours lancé par l'artiste. Le tableau de *peinture suicide 2* peut disparaître si l'œuvre n'est pas achetée au bout de douze années. Dans un scénario plus heureux et plus enrichissant pour l'artiste, un achat figerait les dimensions du tableau au temps de son acquisition. Dans un scénario plus tragique, le décès de claud rutault, si l'œuvre n'a pas été achetée au préalable, peut aussi figer les dimensions de la toile. Dans l'hypothèse d'un achat ou de la mort de l'artiste, le tableau de *peinture suicide 2* a cependant la possibilité d'évoluer : l'actualisation du preneur en charge est toujours de vigueur. Pour finir, dans le cas où le décompte de *peinture suicide 2* prendrait fin sans qu'une des deux situations n'ait eu lieu, l'œuvre ne serait pourtant pas détruite. Les dimensions du tableau seraient certes de 0 cm sur 0 cm mais la dé-finition/méthode écrite resterait quant à elle visible.

Jetons maintenant un œil sur l'état actuel de *peinture suicide 2*. Dans une archive du Mamco classée dans la rubrique Objet du mois⁴³, Karine Tissot décrit le protocole et l'économie de l'œuvre en question. Après avoir brièvement détaillé la dé-finition/méthode, l'auteur nous apprend que le tableau de la d/m *peinture suicide 2* a été acheté quelques heures avant la fin de son décompte (de douze années) par le collectionneur Ghislain Mollet-Viéville. « Ce petit tableau a été sauvé *in extremis* par le collectionneur. Non pas d'une destruction extérieure à l'œuvre, mais d'un processus qui allait conduire le tableau à son propre suicide⁴⁴ », explique-t-elle. Ghislain Mollet-Viéville est donc devenu l'acquéreur d'une toile de 3,12 cm sur 3,12 cm (taille minimale de la *peinture suicide 2* avant sa disparition). La médiation de Karine Tissot nous apprend ainsi qu'au delà des dimensions de la toile, l'œuvre est maintenant liée au récit de son achat. Les dé-finitions/méthodes deviennent des événements à suivre. Si le scénario de *peinture suicide 2* a été préétabli (a d'ores et déjà été écrit) par l'artiste, une surprise restait envisageable.

42. claud rutault, *dé-finitions/méthodes 1973-2016*, op. cit., p.2221.

43. Karine, Tissot, « claud rutault, "peinture-suicide n°2". Définition/méthode n°84 », document d'archive du Mamco, septembre 2008. Disponible sur : <http://archives.mamco.ch/public/11_Objeto_du_mois/objet_Rutault.pdf> [consultation le 8 octobre 2019].

44. *Idem*.

UNE HISTOIRE, DES RUPTURES

La problématique d'une altération d'une œuvre, développée par les réactions des artistes Mathieu Mercier et Claude Rutault, a généré des pratiques en perpétuelle (re)mise en mouvement de leurs productions. Ici, cette question d'une altération ne sera plus considérée comme une chose à éviter ou à prendre en compte sur le long terme, mais sera recherchée. Une œuvre, de par ses péripéties et ses ruptures, devient créatrice de récits. En ce sens, le travail de l'historien de l'art George Kubler sera analysé. Sa conception de l'histoire se faisant dans l'agencement de répliques répondant à un modèle originel sera détaillée afin de développer, par la suite, les enjeux d'une pratique axée sur un des dérivés de la réplique : la reprise. Cette seconde investigation sera menée au regard du travail de Yann Sérandour, et tout particulièrement via l'évolution chronologique de son œuvre *Inside the White Cube* (2008-2018).

RÉPLIQUE : OBJET PREMIER ET TEMPS HISTORIQUE

Dans son ouvrage *Formes du Temps. Remarques sur l'histoire des choses*⁴⁵, l'historien George Kubler⁴⁶, spécialiste des arts précolombiens, effectue un retour sur les mécanismes de sa propre discipline en s'appliquant à discerner l'un de ses rouages : la réplique. L'auteur argue dans son opus les tenants et les aboutissants de sa méthodologie d'historien de l'art. Pour Kubler, les répliques sont la clef et la base de toute entreprise historique. À partir de répliques, l'élaboration d'une classification de formes devient possible. Une classification qui, dans la détection de ruptures, enclencherait l'élaboration d'une histoire de l'art. Précisons, dès à présent, un point crucial : la production d'une histoire des arts contemporains européens et d'une histoire des arts non-européens diffèrent. L'histoire des arts non-européens n'est pas associée à des personnalités. Elle est réalisée à partir de formes, trouvées de manières variées, au fur et à mesure, produites par des créateurs hétéroclites (et pour la plupart inconnus). Pour l'historien de l'art, la découverte d'œuvres oubliées permet d'élaborer de nouvelles connexions par lesquelles celui-ci proposera un nouveau regard sur l'activité artistique actuelle et passée. Avec Kubler, l'objet d'un historien n'est pas de produire des biographies d'artiste mais de rendre compte, par la classification de formes, de mouvances artistiques. La méthode de l'historien sera par la suite mise en discussion avec deux exemples de pratiques

45. George, Kubler, *Formes du Temps. Remarques sur l'histoire des choses* [1962], traduit de l'anglais (États-Unis) par Yann Kornel et Carole Naggar, Paris, Champ libre, 1973.

46. Rappelons que l'historien d'art George Kubler (1912-1996), qui fut un grand spécialiste des civilisations précolombiennes, a influencé par son essai des artistes aussi différents que Robert Morris, Donald Judd, et surtout Robert Rauschenberg – dont les écrits et l'œuvre entière portent l'empreinte de la pensée de Kubler.

contemporaines : le *remake* et la reprise. Deux pratiques qui appartiennent, dans la production d'une variation à un modèle antérieur, au genre de la réplique tout en se différenciant l'une de l'autre.

La classification des formes de Kubler s'organise autour de deux agrégats : les objets premiers et les répliques. Un objet premier est une nouveauté. Mais, contrairement à ses répliques, celui-ci ne s'explique guère. Pour Kubler, l'existence des objets premiers est rendue discernable, dans ses intentions et dans ses choix formels, par ses répliques. Ne pouvant pas être face à ces objets premiers (de par leur rareté et leur unicité), il propose une stratégie d'élaboration historique dans l'étude de variations d'un corpus de formes qui consiste à trouver et à agencer des répliques pour ainsi baliser une mouvance historique. Les répliques permettent, dans leur analyse, le discernement de familles de formes qui se justifient par des contiguïtés et des disparités.

« Les répliques qui emplissent l'histoire prolongent en fait la stabilité de bien des moments passés, et nous permettent de déchiffrer partout leur signification. Cette stabilité est toutefois imparfaite. Chaque réplique faite par l'homme s'éloigne de son modèle par des divergences minuscules et fortuites⁴⁷. »

Les écarts et les variations à l'égard d'un modèle antérieur deviennent le moteur d'une écriture. De par ces écarts et ces variations à l'œuvre, il devient possible de discerner des ruptures qui œuvrent à l'expansion de notre conception de l'histoire de l'art. Les répliques permettent, dans un jeu de comparaisons, de distinguer des mutations, justifiant un changement à l'œuvre qui fait sens pour l'historien.

« Le terme "réplique" est un mot ancien et respectable, tombé en désuétude depuis longtemps, et nous le reprenons ici non seulement pour éviter le jugement négatif lié à l'idée de "copie", mais aussi pour inclure par définition le trait essentiel de la répétition des événements : la variation banale⁴⁸. Comme toute répétition prolongée est impossible sans le décalage provoqué par de petites variations involontaires, c'est à ce lent mouvement historique que nous nous intéressons avant tout⁴⁹. »

Un deuxième point défendu par Kubler est de faire abandonner à la discipline de l'histoire le « modèle biologique » qu'il définit comme le cours naturel des choses, temps ininterrompu et statiquement prévisible (années par années, siècles par siècles...). Cette

47. George, Kubler, *Formes du Temps. Remarques sur l'histoire des choses*, op. cit., p.110.

48. Pour Kubler, la répétition est symptomatique de l'activité artistique. Les créateurs copient sans cesse des œuvres modèles. De ce fait, des « variations banales » de l'œuvre originelle se produisent dans le temps. Sur de longues durées, ces variations minimales et sans éclat aboutissent à une évolution forte : une rupture.

49. *Idem*.

conception temporelle de l'histoire avait formulé, à l'image de *Vite* de Giorgio Vasari⁵⁰, les fondements de la discipline. Pour l'historien moderniste, il faut rompre avec ce modèle temporel pour en suivre un nouveau qu'il prénomme l'« histoire des choses ». Ce modèle suivrait les lois de l'électrodynamique, et dans cette conception temporelle, l'histoire ne se ferait plus par l'accumulation d'événements dans son ordre chronologique. Le travail de l'historien consiste à agencer des événements, à associer et à dissocier des œuvres produites sous des temporalités diverses. Selon les commentaires de Gilles Tiberghien :

« Le *temps historique* [défendu par Kubler] est un temps sélectif et orienté en fonction d'hypothèses qui nous font relier les événements entre eux selon un caractère ordonné. C'est à peine un temps au sens chronologique ; il s'agit plutôt d'une somme de durées dont les longueurs dépendent de ces mêmes hypothèses et qui nous permettent de construire des modèles intelligibles⁵¹. »

Par ce temps historique, Kubler met alors en avant des ruptures, des jaillissements plutôt qu'une succession chronologique vide de sens. Dans ce système historique, Kubler propose d'adapter la méthode de l'historien à la substance d'une œuvre d'art, « surtout si nous étudions dans l'art la transmission d'une certaine forme d'énergie, des impulsions, des centres générateurs, et des points de relais, avec des acquisitions et des pertes en cours de route, avec des résistances et des transformations⁵² ». À travers cette méthode, les œuvres deviennent des signaux aux émissions éloignées qui se rejoignent sur le même plan-présent et que l'historien aura pour mission d'ordonner telle une constellation.

« Avec Kubler, l'histoire de l'art devient une sorte de central radiophonique qui capte des ondes de différentes longueurs pour les transformer et les rediffuser dans un même espace d'écoute. Selon les fréquences, l'historien de l'art capte des signaux qu'il nous restitue à travers un cristal de temps dont les multiples facettes aux angulations variables nous permettent de saisir les formes du passé et certaines de leurs projections à venir⁵³. »

Cette méthodologie historique sur la perception d'une œuvre fait écho à la *punchline* grisante de Marcel Duchamp : « [l'art est] un jeu

50. *Vite* de Giorgio Vasari (édité en 1550 puis en 1568 dans une version augmentée) est un ouvrage déployant des biographies d'artistes. L'auteur y décrit successivement l'œuvre de ces artistes en suivant le trajet de leur vie (de leur naissance à leur mort).

51. Gilles, Tiberghien, *George Kubler : Une vision discontinuiste de l'histoire de l'art*, dans Christophe, Viart (dir.), *L'Art contemporain et le temps*, Rennes, PUR, 2016, p.56.

52. George, Kubler, *Formes du Temps. Remarques sur l'histoire des choses*, op. cit., p.34.

53. Gilles, Tiberghien, *George Kubler : Une vision discontinuiste de l'histoire de l'art*, op. cit., p.62-63.

entre tous les hommes de toutes les époques.⁵⁴ »

George Kubler est un agenceur d'événements. L'historien use de répliques, dans un jeu d'analogies, afin de comprendre des apparitions de formes et de discerner des mouvances. Cette posture émancipatrice d'une inscription chronologique promeut une histoire de l'art où les œuvres sont appréhendées en tant que signaux. Sous ce modèle historique, les répliques deviennent l'inventaire de l'historien. La suite se poursuit par un changement de paradigme. D'un discernement de variations, il est maintenant question de produire des variations contemporaines par rapport à une œuvre originelle. Une déclinaison de réplique est à l'étude : la reprise.

54. Nicolas, Bourriaud, *Postproduction. La Culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2003, p.11.

INSIDE THE WHITE CUBE



Vue de l'exposition de « Inside the White Cube »
Palais de Tokyo, Paris
04 juillet 2008 - 24 août 2008



Yann Sérandour
Inside the White Cube (Expanded Edition), 2008
 18 livres, coffret de carton
 21 x 21 x 21 cm
 Édition de 5 (+ 2 E.A.)
 Vue de l'exposition « Inside the White Cube »

La pratique de reprises de Yann Sérandour ayant pour intention de s'inscrire et de poursuivre une histoire de l'art sera ici croisée à la perception kublérienne de l'art. Il sera question d'analyser les mutations d'une œuvre en exposant le trajet de sa forme originelle à une succession de variations, créant de ce fait une œuvre-récit. La pratique de Yann Sérandour porte un intérêt aux péripéties d'une œuvre qui redessinent ses formes et marquent l'objet plastique d'une narration, à l'instar de sa pièce *Inside the White Cube* (2008), partiellement volée au cours de sa première exposition. Selon les mots de l'artiste, les expositions étant vectrices « d'accidents », l'œuvre s'en retrouve grandie de nouvelles versions. Avec *Inside the White Cube* (2008-2018), Yann Sérandour développe une pratique qui emprunte sous diverses formes des références de l'histoire de l'art en les agençant sous un nouveau jour. L'artiste s'exerce à la dérive. Dans une attention portée à l'économie de l'œuvre, c'est-à-dire aux événements que l'œuvre a traversés et sa production de récits, la pratique de Yann Sérandour insiste sur une « inadaptation vivifiante »⁵⁵ de l'œuvre à son milieu. L'attitude défendue par l'artiste consistant à se réappropriier l'inattendu d'une situation d'exposition sera détaillée. La recherche d'une mise en mouvement et l'intérêt pour une trajectoire des œuvres étendra l'action de conserver à l'action de rendre visible ses variations et ses récits.

55. En référence au chapitre intitulé *L'inadaptation créatrice* de Mathias Rollot.

ACCIDENTS ET REBONDISSEMENTS

Dans la monographie de Yann Sérandour intitulée *Inside the White Cube - Edition palimpseste*, l'artiste décrit simplement le protocole de la mise en place de son œuvre *Inside the White Cube (Expanded Edition)* :

« En 1976, Brian O'Doherty se livrait dans *Inside the White Cube* à une déconstruction des caractéristiques de l'espace d'exposition moderniste dans trois livraisons de la revue *Artforum*. Republié en 1986 par The Lapis Press sous la forme d'un livre carré à couverture blanche de 8 pouces de côté (20,3 cm) – très certainement en référence au numéro 5+6 d'*Aspen Magazine* édité et dessiné par Brian O'Doherty en 1967 –, ce classique de la littérature artistique fut mis en pages par Jack W. Stauffacher. Il fut réimprimé dans une version augmentée en 1999 par University of California Press, incluant l'article "The Gallery as a Gesture", paru en 1981 dans *Artforum*. Figurent notamment dans cet article des développements critiques à partir de gestes artistiques radicaux ayant consisté à vider (Klein, 1957), remplir (Arman, 1960) ou fermer (Buren, 1968 ; Barry, 1969) l'espace de la galerie à l'occasion d'expositions. La juxtaposition de dix-huit exemplaires de cette version augmentée formant un cube parfait, j'ai réuni, en toute logique, autant d'exemplaires dans un coffret cubique de couleur blanche fabriqué spécialement. À l'été 2008, j'ai déposé ce dernier dans un des modules du Palais de Tokyo, à l'occasion d'une exposition personnelle ayant bénéficié du soutien des Amis du Palais de Tokyo⁵⁶. »

Dans ce premier travail, l'artiste reprend une référence de l'histoire de l'art pour ainsi la rejouer dans une temporalité éloignée et sous une forme « augmentée ». Avec *Inside the White Cube (Expanded Edition)*, l'artiste a dans un premier temps choisi de remettre en mouvement ce classique de la littérature artistique.

56. Yann, Sérandour, *Inside the White Cube : édition palimpseste*, Zurich, JRP Ringier, 2009, p.11-12.



Yann Sérandour
Inside the White Cube - Collector's Edition, 2009
 Tirage numérique pigmentaire couleur sur papier
 26,5 x 26,7 cm

Par la seconde version intitulée *Inside the White Cube (Collector's Edition)* (2009), faisant suite à la publication du catalogue reprenant l'ensemble des œuvres exposées au Palais de Tokyo dans l'année de 2008, nous apprenons un fait surprenant.

« Dans le volume 2 de l'ouvrage *Du Yodel à la physique quantique...*, qui retrace d'une manière encyclopédique la programmation 2008 du Palais de Tokyo, les photographies de Marc Damage documentant mon exposition furent malencontreusement remplacées par d'autres, prises lors du constat du vol des ouvrages constitutifs de l'œuvre. La reproduction photographique de cette étourderie éditoriale fut proposée aux Amis du Palais de Tokyo sous la forme d'une édition limitée⁵⁷. »

L'œuvre *Inside the White Cube (Expanded Edition)* est, par le vol de quatre exemplaires de l'ouvrage de Brian O'Doherty, devenue transformée de son intention initiale. Ne formant plus un cube

57. *Ibidem*, p.15.

On notera que le tirage de la photographie *Inside the White Cube (Collector's Edition)* accompagnera le boîtier *Inside the White Cube – Edition fantôme* (2009).

parfait, l'œuvre n'était plus ce cube théorique dans l'illusion du White Cube de l'espace d'exposition. La relation entre l'espace d'exposition et *Inside the White Cube (Expanded Edition)* était rompue.

Yann Sérandour a donc usé de cet accident pour mettre (de nouveau) l'œuvre en mouvement. Par *Inside the White Cube (Collector's Edition)*, l'œuvre *Inside the White Cube (Expanded Edition)* sera dorénavant associée à rebours de l'événement du vol de quatre de ses composants. Cette situation de vol (habituellement cachée dans le marché de l'art contemporain) a été pour l'artiste l'occasion de produire une histoire. L'accident est devenu la possibilité d'un nouveau rebond.

Inside the White Cube (Safe Deposit Edition) est actuellement la dernière variation en date. En fin d'année 2016, j'ai convié Yann Sérandour à exposer à 33⁵⁸. Acceptant mon invitation, il me proposa d'exposer *Inside the White Cube (Expanded Edition)*. L'histoire de l'œuvre retenant son incomplétude, il décida de compléter le cube non pas de nouveaux exemplaires de l'ouvrage de Brian O'Doherty mais d'un exemplaire de l'ouvrage *Du Yodel à la physique quantique... Volume 2* publié par le Palais de Tokyo. Mesurant 16 cm sur 21 cm et épais de 352 pages, cet ouvrage entrait dans le coffret cubique de l'artiste mais sans reproduire le cube parfait de *Inside the White Cube (Expanded Edition)*. L'exposition fut nommée comme cette nouvelle variation « *Inside the White Cube (Safe Deposit Edition)* » et se déroula du 02 février au 02 mars 2017. Exposer dans un coffre-fort rendait l'hypothèse d'un vol beaucoup moins plausible. Yann Sérandour décida, par la suite, de représenter son exposition dans le catalogue de 33³ par la photographie de *Inside the White Cube - Collector's Edition* (2009), qui se trouve être la photographie du catalogue *Du Yodel à la physique quantique... Volume 2* à la page où son travail est représenté volé.

PERCEPTION DE L'HISTOIRE ET PRODUCTION DE RÉCITS

Par le geste de ne pas reconstituer *Inside the White Cube (Expanded Edition)*, l'artiste promeut un mouvement. Yann Sérandour soutient qu'une œuvre survit par les récits de ses péripéties. Cette attention portée aux mutations à l'œuvre « alimente », « grossit » ou encore perpétue son travail. L'obsolescence devient vectrice d'un nouveau, d'un bénéfice. La notion d'obsolescence n'étant pas uniquement comprise comme un problème technique pour le conservateur, elle devient pour le créateur un sursaut possible. Yann Sérandour en ne reconstituant pas *Inside the White Cube (Expanded Edition)* pour son exposition à 33³ produit un nouvel état de l'œuvre et poursuit son récit.

58. Voir Chapitre 4.

Subrepticement, la pratique des artistes Claude Rutault et Yann Sérandour diffère. À l'opposé d'une dé-finition/méthode de Claude Rutault associée à une perception d'un événement, la pratique de Yann Sérandour soulève une perception de l'histoire.

« Notre perception actuelle du temps dépend d'événements qui se reproduisent régulièrement, contrairement à notre perception de l'histoire, qui dépend de changements et de variations imprévisibles. Sans le changement, il n'y aurait pas d'histoire ; sans régularité, il n'y a pas de temps. Le temps et l'histoire sont liés comme la règle et la variante⁵⁹. »

La pratique de Yann Sérandour insiste donc sur certains événements passés qui peuvent par la suite devenir une des étapes d'une histoire de l'œuvre. Il se fait historien présentiste en insistant sur un accident au présent et met en lumière des ruptures. Dans ce processus d'historisation, « une série d'objets, conçus à des moments différents, et liés à la même forme originale, décrit à travers le temps un semblant de mouvement, comme les images d'un film qui enregistre les instants successifs d'une action produisent une illusion de mouvement en passant devant un rayon lumineux⁶⁰ ». Contrairement à la pratique de Claude Rutault cherchant à rester actualisée au-delà de sa vie, Yann Sérandour cherche à comprendre une actualité à l'œuvre. La question n'est plus de rester continuellement au présent mais de rendre compte d'un trajet et de produire via celui-ci une histoire.

TRAJECTOIRES

L'œuvre devient une succession d'étapes. Il peut y avoir un avant et/ou un après sans pour autant qu'un des états de l'œuvre ne perde son autonomie. Néanmoins, la trajectoire de l'œuvre devient ce que nous retenons et diffusons. Pour Yann Sérandour, la question de la conservation prend alors une autre dimension. L'acte de conserver ne consisterait pas à ralentir ou à stopper une déformation des œuvres mais à effectuer le trajet de celles-ci.

« La question de la conservation m'intéresse énormément, mais dans un sens opposé. Il y a un mouvement de conservation qui va essayer de garder en état le plus longtemps possible un objet dans son caractère figé. On peut définir la conservation comme l'action consistant à ralentir le processus de dégradation. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt le contraire. [...] il ne s'agit pas de conserver un objet dans son état figé, mais au contraire de prendre acte de toutes les trajectoires, de tous les mouvements. Pour moi, le rôle finalement réel d'un collectionneur, d'un conservateur, ou d'un musée consiste à préserver des objets, mais ce qui importe c'est plutôt toute la documentation, toute l'archive qui sont rattachées à cet objet, qui montre que c'est un objet en vie et en mouvement. Et tout le travail de l'historien ou du

59. George, Kubler, *Formes du Temps. Remarques sur l'histoire des choses*, op. cit., p.110.

60. *Ibidem*, p.115.

conservateur c'est de pouvoir récolter ces éléments documentaires qui permettent d'enregistrer la trajectoire d'un objet, de raconter sa vie. Leur mission ne se cantonne pas à conserver l'œuvre dans son état originel. On remarque même que les œuvres qui ont le plus de portée sont celles qui ont disparu. Par exemple les œuvres antiques, il ne reste plus que des copies romaines et toute une mythologie de récits. Pourtant elles occupent une grande place dans l'Histoire. Pour revenir à un exemple plus récent, l'urinoir de Marcel Duchamp devenu une espèce d'icône malgré le fait que l'original ait disparu montre que c'est la reproduction des récits, des répliques, qui permettent une inscription dans l'Histoire. Et c'est ce qui m'intéresse. À savoir, comment un objet, par le fait d'être raconté, va occuper une place dans l'Histoire et dans le partage avec les autres⁶¹. »

La question de la conservation intéresse l'artiste non pas pour sa mission de fixation de l'agrégat d'une œuvre mais pour le fait qu'une autre des missions d'un conservateur repose sur le recensement de son cheminement. Conserver, c'est s'intéresser à la trajectoire d'une œuvre. Il en est de même avec la posture d'un collectionneur qui en acquérant une œuvre devient, sous les mots de Claude Rutault, le « preneur en charge » de celle-ci. Le conservateur, le collectionneur et les institutions deviennent des garants. Sous cet angle, conserver c'est aussi remettre en mouvement, valoriser un travail au regard d'une actualité. Inscrire historiquement, promouvoir une production.

Aussi, une œuvre ne s'éteint pas si elle a formellement disparu. L'existence d'une œuvre est liée à des archives, à une documentation qui la scrute. Si une œuvre n'existe plus, elle reste présente dans l'histoire de l'art, sujette à discussion, et représentante de pratiques plastiques singulières. Avec Yann Sérandour, conserver c'est partager une histoire.

61. Propos recueillis par Adrien Abline lors d'un entretien avec l'artiste Yann Sérandour mené en avril 2016 à Rennes. Voir Annexe. p. 23-24.

CONCLUSION

Inévitablement, les œuvres subissent des aléas, des péripéties, des ruptures avec leurs traits originels. Dans ce chapitre, différentes altérations d'œuvres et la réaction de leur créateur face à celles-ci ont été étudiées afin d'exposer diverses stratégies artistiques pour envisager un travail plastique sur le long terme et/ou faire en sorte que celui-ci reste au présent. Au travers de la mise en discussion des œuvres *Lampe double-douille* de Mathieu Mercier, de la dé-finition/méthode *peinture suicide 2* de Claude Rutault et de *Inside the White Cube* (2008-2018) de Yann Sérandour, il a été question de croiser plusieurs attitudes face à la possible fin d'une œuvre. Par ce procédé, la notion d'obsolescence ainsi que les convergences entre ces trois pratiques et l'acte de conserver ont été précisés.

Le travail de Mathieu Mercier a permis de mettre en intrigue la possible mort⁶² d'une œuvre suite à l'obsolescence d'un des constituants. Par cette posture, différentes réceptions et interprétations d'une œuvre limitée dans le temps ont été soulevées. Ici, l'objet était de démontrer qu'insister sur une limitation dans la durée d'un travail plastique joue sur son interprétation. Les stratagèmes entrepris par Mathieu Mercier, face à l'obsolescence d'un des composants de *Lampe double-douille*, pour réadapter son travail, conclurent l'hypothèse de sa possible fin. La notion d'obsolescence, parallèlement développée via cette œuvre, révéla son affiliation à l'acte de conserver. L'obsolescence, selon Mathias Rollot, est de fait « une figure de la conservation, voire même : de l'hyperconservation⁶³ ». L'usage de produits manufacturés dans une pratique d'assemblage mène à évaluer les risques d'une mutation à l'œuvre. *Lampe double-douille* illustre la rupture avec la conception archaïque d'une œuvre comme artefact inaliénable, universel, figé dans le temps. Dans un deuxième temps, le travail de Claude Rutault a permis d'exposer une attitude cherchant à ce qu'une œuvre continue de s'actualiser via la rémanence d'un protocole. Claude Rutault combat l'obsolescence, mais plus encore, la défie. Ce postulat mena l'artiste à élaborer ses dé-finitions/méthodes comme des œuvres dont l'avenir est pris en charge par son acquéreur. Aussi, l'étude de la d/m *peinture suicide 2* mit en lumière la faculté d'une œuvre, dans son association à une durée prédéterminée, à créer un récit.

La perception de l'histoire développée par l'historien de l'art George Kubler a été mise en parallèle avec la pratique artistique de Yann Sérandour. L'action de reprendre a été entendue comme un souhait de remettre en mouvement – et non de refaire, à l'instar de la

62. Une vision qui se joint à la recherche de Christophe Lemaitre dans son ouvrage collectif *La Vie et la mort des œuvres d'art* (2016), aux éditions Tombolo Presses.

63. Mathias, Rollot, *L'Obsolescence : ouvrir l'impossible*, op. cit., p.17.

pratique de *remakes* de Pierre Huyghe⁶⁴ – des œuvres ou des références à l'histoire de l'art au présent. L'artiste joue de reliques de l'histoire de l'art et cherche, par la capture et la valorisation de ruptures, à poursuivre son récit. Sous cette pratique, les péripéties qui entourent les œuvres forment une trajectoire. Les œuvres deviennent des tissus temporels ponctués d'événements qui se partagent par leurs histoires. L'exposition d'une rupture entre deux états d'une œuvre a été débattue comme suivant un ordre narratif et soumet de nouveau qu'une appréhension d'une fin induit une mise en récit.

64. Voir Chapitre 3.

ANNEXE

SOMMAIRE

SOMMAIRE

/ p. 3

CONDITIONS GÉNÉRALES, CONTRAT DE COFFRE-FORT

/ p. 5 - 8

ENTRETIEN AVEC YANN SÉRANDOUR

/ p. 9 - 28

ENTRETIEN AVEC TRISTAN GARCIA

/ p. 29 - 54

CONDITIONS GENERALES CONTRAT DE COFFRE-FORT

ARTICLE 1 - OBJET

Le locataire désire confier à la Banque, qui l'accepte, la conservation de certains objets, titres ou documents dont la valeur marchande ne dépassera pas la somme maximale définie aux conditions particulières. Il s'interdit expressément de déposer des objets ou valeurs pour un montant supérieur à cette somme.

Il demande dans ce cadre à la Banque, qui l'accepte, de mettre à sa disposition un compartiment de coffres auquel il aura librement accès aux heures d'ouverture du guichet de la Banque.

ARTICLE 2 - CAS DE SOUSCRIPTION DU CONTRAT PAR PLUSIEURS LOCATAIRES

2.1 Location jointe

Les colocataires demandent que la location soit une location jointe avec solidarité active et passive entre eux.

Chacun d'eux pourra individuellement accéder au coffre sous réserve d'être en possession de la clef.

Les colocataires ne pourront donner procuration à un tiers que d'un commun accord entre eux. Chacun d'eux pourra en revanche résilier seul le présent contrat ou révoquer la procuration. Dans ces conditions, la résiliation ou la révocation engage l'ensemble des colocataires et est censée avoir été faite valablement envers tous.

2.2 Location indivise

La proposition de cette option à sa clientèle est laissée à la libre appréciation de la Banque.

Quand cette possibilité leur est offerte, les locataires demandent que la location soit une location indivise.

A défaut de procurations réciproques, la Banque ne donne accès au coffre qu'à tous les locataires se présentant ensemble.

La location ne pourra être résiliée que par tous les colocataires. A défaut d'accord entre eux, l'accès au coffre sera bloqué. Toute modification intervenant sur le contrat de coffre-fort ne pourra résulter que d'une action conjointe des colocataires. En revanche, chacun des colocataires pourra révoquer seul la procuration donnée d'un commun accord entre eux.

2.3 Envoi des courriers

Au moment de la souscription du contrat coffre, les locataires désignent l'un d'entre eux comme « Destinataire courriers ».

Ce dernier sera seul destinataire de tout courrier relatif au contrat de coffre-fort émanant de la Banque.

Le Destinataire courriers s'engage par conséquent à informer la Banque de tout changement d'adresse le concernant dans les meilleurs délais.

Il s'engage également à porter les courriers de la Banque à la connaissance des autres colocataires.

Par conséquent, les courriers adressés par la Banque au Destinataire courriers seront considérés comme ayant valablement été adressés à tous les colocataires et la responsabilité de la Banque ne pourra en aucun cas être recherchée du fait d'une absence de transmission desdits courriers.

La désignation du Destinataire courriers ne décharge en rien les autres colocataires de leurs obligations vis-à-vis de la Banque au titre du présent contrat.

ARTICLE 3 - DUREE

3.1 Location annuelle/Location temporaire

3.1.1 En cas de location annuelle, le contrat prend effet à la date de sa signature pour une période d'un an.

A l'expiration de cette période, il se poursuivra par tacite reconduction par année, sauf dénonciation émanant de l'une ou l'autre des parties, par lettre recommandée avec accusé de réception envoyée trente jours au moins avant l'arrivée du terme.

En cas de clôture par le client avant la date anniversaire, le montant du loyer versé d'avance restera définitivement acquis à la Banque et il ne sera procédé à aucun remboursement au prorata temporis.

3.1.2 En cas de location temporaire, le contrat prend effet et le compartiment de coffre est mis à la disposition du client à partir du jour de la signature du contrat pour une durée de trois mois.

A l'expiration de cette durée, et dans un délai minimum de dix jours calendaires, le client doit rendre la clé de son coffre au guichet.

A défaut, le client reconnaît d'ores et déjà, et irrévocablement, que le contrat se poursuivra sous la forme d'une location annuelle dans les conditions à l'article 3.1.1. La cotisation correspondante sera débitée au compte du locataire.

3.2 Autres cas de résiliation par la Banque

3.2.1 La Banque se réserve le droit de mettre fin au contrat à tout moment par lettre recommandée avec demande d'avis de réception, moyennant un préavis de trente jours à compter de l'envoi de ce courrier si cela se révèle nécessaire pour effectuer des travaux aux coffres-forts ou dans les locaux où ceux-ci se trouvent et que le transfert du compartiment n'est pas possible selon les modalités précisées à l'article 9 de la présente.

Dans ce cas particulier, le montant du loyer versé d'avance sera remboursé au client prorata temporis.

3.2.2 La Banque se réserve le droit de mettre fin au contrat à tout moment, sans délai, par lettre recommandée avec accusé de réception dûment motivée :

- en cas de refus par le locataire d'ouvrir ou de garder ouvert un compte servant au paiement du loyer tel que prévu à l'article 4,
- lorsqu'il existe une présomption sérieuse selon laquelle le locataire conserve dans son coffre-fort des matières ou objets dangereux, nocifs ou périssables non autorisés tels que visés à l'article 7 des présentes,

- lorsque la confiance à l'égard du locataire est gravement ébranlée et notamment si ce dernier, à l'occasion d'un sinistre, procède à des déclarations frauduleuses ou se rend coupable d'une quelconque autre façon de fraude ou tentative de fraude.

- en cas d'inexécution par le locataire de toute autre obligation prévue au présent contrat.

3.2.3 Dispositions applicables en cas de non paiement de loyer

En cas de non-paiement d'un seul terme de loyer, dans les huit jours d'une mise en demeure envoyée par lettre recommandée avec accusé de réception, la location sera résiliée de plein droit et la Banque exonérée de toute responsabilité.

Dans tous les cas, les courriers seront adressés à la dernière adresse connue du locataire ou du Destinataire courriers désigné par les locataires au moment de la souscription du contrat coffre.

ARTICLE 4 – LOYER

Le prix de la location est payable d'avance. Le locataire autorise expressément la Banque à en débiter le montant de son compte courant ouvert dans ses livres, ainsi que de tous les frais ou droits quelconques relatifs à la présente location.

Le tarif est susceptible de modifications, qui seront communiquées par tout moyen au locataire. En cas de désaccord sur le nouveau tarif, le locataire aura la faculté de résilier le présent contrat dans les conditions fixées à l'article 11.

Le loyer est dû pour toute période commencée, si la clef du compartiment n'est pas rendue à la Banque dans les quinze jours suivant la révision du prix.

L'accès du locataire, ou de son mandataire au compartiment est subordonné au paiement du prix de la location.

ARTICLE 5 - CLEF - DEPOT DE GARANTIE

Indépendamment du prix de location, il peut être demandé un dépôt de garantie qui est restitué, si rien n'est dû le jour où la clef du coffre est rendue.

En cas d'oubli de la combinaison, de perte ou vol de la clef, les frais d'ouverture et de réparation sont à la charge du locataire.

La clef du compartiment n'existe qu'en un seul exemplaire et le locataire s'interdit d'en faire fabriquer un double, pour quelque motif que ce soit et, notamment en vue de sa remise à un mandataire éventuel. Il s'engage, en outre, à aviser la Banque immédiatement en cas de perte ou vol de la clef.

La clef du compartiment doit être restituée sans délai par le locataire à expiration du contrat comme en cas de résiliation. A défaut, les frais occasionnés pour son remplacement notamment frais d'effraction du coffre, seront à la charge du locataire.

ARTICLE 6 - ACCES A LA SALLE DES COFFRES - SECURITE

Il est réservé au locataire et à ses mandataires.

Le locataire s'engage à respecter les heures d'ouverture, les mesures de sécurité en vigueur dans le guichet où se trouve le coffre loué. Toute personne désirant accéder au coffre devra déférer à toute demande de justification d'identité.

La location est strictement personnelle. Elle ne peut faire l'objet ni d'une cession, ni d'une sous-location.

Si l'accès au coffre est bloqué sur ordre des autorités publiques qualifiées et dans le respect des procédures prévues par la réglementation à cet effet, le contrat de location se poursuivra et le loyer restera dû par le locataire jusqu'à ce que le blocage soit levé par l'autorité compétente, même si le locataire a entre temps résilié le contrat de coffre-fort.

ARTICLE 7 – CONTENU

7.1 Le compartiment de coffre-fort ne peut être utilisé que pour la conservation de documents en papier, disquettes informatiques, titres, métaux précieux, pierres précieuses, bijoux, œuvres d'art et tous autres documents, valeurs ou objets de même nature ne représentant par eux-mêmes aucun danger. Il est formellement interdit au locataire de déposer dans le compartiment loué des substances illicites ainsi que tout objet fait d'une matière spécialement inflammable, explosive, dangereuse, insalubre ou périssable sous peine de voir sa responsabilité engagée en cas de troubles quels qu'ils soient ou de dommages causés, soit au contenu des autres compartiments de la salle des coffres, soit aux installations de la Banque.

La Banque se réserve le droit, comme mesure de sécurité, de vérifier en présence du locataire ou de son mandataire, les boîtes ou paquets fermés, lors de leur dépôt dans un compartiment.

7.2 Il appartiendra au locataire d'apprécier si les conditions de température et / ou d'hygrométrie de la salle des coffres sont compatibles ou non avec la bonne conservation de certains objets fragiles tels que œuvres d'art, livres,..., la Banque n'étant pas responsable des dommages que pourraient subir ces objets de ce fait.

ARTICLE 8 - RESPONSABILITE

Les locataires feront leur affaire des déclarations relatives aux biens, objets ou matières dont la détention est réglementée. Ils dégagent expressément la BANQUE de toute responsabilité à cet égard.

La Banque ne contracte aucune responsabilité quant à la nature, la quantité ou la valeur des objets déposés dans le compartiment loué ; elle n'est pas non plus responsable des accidents en cas de force majeure ou en cas d'inondation résultant d'une crue des cours d'eau d'une ampleur exceptionnelle ou d'une élévation du niveau de la mer.

Cependant, la Banque s'engage à mettre en œuvre, avec diligence et dans la mesure du possible, tous les moyens nécessaires à la sauvegarde du compartiment.

Au cas où le locataire subirait un préjudice indemnifiable par la Banque, la réparation par cette dernière sera subordonnée à la production de tout justificatif utile quant à la présence, la consistance et la valeur des objets disparus ou détériorés et le cas échéant la preuve que la Banque n'a pas apporté toute la diligence promise pour assurer la sauvegarde du compartiment.

En tout état de cause, la réparation ne pourra être supérieure ni à l'évaluation du préjudice fournie et justifiée par le locataire, ni au montant de dépôt maximum déclaré aux conditions particulières.

En cas de sinistre affectant la salle des coffres, le locataire s'engage à fournir sans délai à la Banque l'inventaire estimatif du contenu de son compartiment avant même d'être informé si le compartiment a été ou non sinistré. Les supports magnétiques susceptibles d'être déposés dans les compartiments sont réputés n'être que des copies d'informations, dont la disparition ou la destruction ne saurait entraîner une perte supérieure au prix du support lui-même.

Par ailleurs, le locataire ne pourra prétendre à aucune réparation au titre d'un préjudice moral. Il en sera de même pour les dommages causés de son propre fait au contenu de son coffre.

ARTICLE 9 - TRANSFERT DU COFFRE

9.1 En cas de transfert de coffres à un autre endroit (par exemple en cas d'aménagement ou de déménagement des salles fortes de la Banque) rendant nécessaire l'ouverture de ses coffres, la Banque en informera le locataire au moins trente jours à l'avance par lettre recommandée avec accusé de réception, lui demandant de venir retirer le contenu du coffre avant une date donnée et de restituer la clé.

Le transfert du contenu du coffre ne peut être assuré que par le locataire et doit se faire par ses propres moyens.

- Pour les locataires qui transfèrent le contenu du coffre en temps voulu, le locataire reçoit si possible un nouveau coffre avec les mêmes dimensions à l'endroit où les coffres sont transférés. Une nouvelle clé est remise au locataire et un nouveau contrat régularisé à cet effet.

- Pour les locataires qui ne transfèrent pas en temps voulu le contenu du coffre, le contrat sera alors considéré comme résolu sans autre mise en demeure, motivation ou décision de justice et la Banque procédera à leur frais à l'ouverture forcée du coffre dans les conditions prévues à l'article 10.3 de la présente convention.

9.2 En cas de transfert des coffres à un autre endroit lorsque les coffres peuvent être déplacés sans être ouverts, la Banque en informera le locataire au moins trente jours à l'avance par lettre recommandée avec accusé de réception, avec demande de venir retirer tous les objets fragiles du coffre. Sauf à prouver un acte intentionnel ou une faute grave de la Banque ou de ses préposés, la Banque ne peut être considérée comme responsable du dommage éventuel que le locataire subirait à défaut d'y avoir donné suite.

La convention coffre est maintenue et le locataire conserve sa clé.

9.3 Au cas où la Banque notamment pour des raisons de sécurité, estimerait devoir remplacer le coffre, elle devra en informer le locataire quinze jours à l'avance ; ce dernier sera tenu de vider son coffre et d'en restituer la clé; s'il n'a pas convenance à voir la location reportée sur un nouveau coffre, il aura la possibilité de résilier et d'obtenir le remboursement au prorata du temps restant à courir avant l'échéance.

Le courrier visé aux articles 9.1, 9.2 et 9.3 de la présente est valablement adressé à la dernière adresse connue du locataire ou du Destinataire courriers désigné par les locataires au moment de la souscription du contrat coffre.

ARTICLE 10 - OUVERTURE FORCEE DU COFFRE

10.1 La Banque peut faire ouvrir le coffre sans avertissement préalable :

- si la Banque constate des odeurs, vapeurs ou autres émanations suspectes en provenance du coffre. Concernant les substances dangereuses, nocives ou périssables, la Banque est alors habilitée à prendre toutes mesures raisonnables justifiées par la nature des objets ou substances ou par les circonstances ;
- s'il est mis fin au contrat coffre par suite du fait que le locataire a omis d'informer la Banque de son changement d'adresse et est par conséquent injoignable ;
- si la Banque en reçoit l'ordre des autorités compétentes

10.2 Par exceptions aux dispositions de l'alinéa précédant, la Banque peut faire ouvrir le coffre dans les circonstances énumérées ci-dessous et dans le respect des conditions s'y appliquant:

- en cas de non paiement du prix de la location après résiliation du contrat coffre conformément aux dispositions de l'article 3.2.3 ;
- dans le cas visé à l'article 9.1 de la présente convention ;
- de façon plus générale si le locataire ne met pas son coffre à disposition de la Banque malgré la résiliation de la convention, l'usage du coffre n'étant de ce fait plus autorisé.

10.3 L'ouverture forcée est assurée par une entreprise spécialisée choisie par la Banque. Un huissier de justice y assistera afin de procéder sur le champ à l'inventaire du contenu du coffre et d'en dresser procès-verbal.

Le locataire supporte tous les frais d'ouverture, d'inventaire, de réparation et de remplacement.

Le contenu du coffre inventorié dans ces circonstances est déposé et conservé sous paquet distinct et enfermé dans un coffre central de la Banque.

ARTICLE 11 - MODIFICATIONS - OPPOSABILITE

Toutes modifications apportées par la Banque aux présentes dispositions seront opposables au locataire après remise d'un exemplaire modifié qui lui sera faite directement, contre reçu, ou par pli recommandé avec avis de réception. Le locataire aura, dans ce cas, la possibilité de demander dans les quinze jours, la résiliation de son contrat par lettre recommandée avec avis de réception si les modifications ne reçoivent pas son accord.

ARTICLE 12 - CHANGEMENT D'ADRESSE - DECES ET MODIFICATION DE LA CAPACITE JURIDIQUE DU/DES LOCATAIRES

Tout changement d'adresse ou de capacité juridique ainsi que le décès du locataire ou d'un des colocataires doit être notifié sans délai à la Banque.

En cas de décès du locataire unique, l'accès au coffre est bloqué. L'ouverture du coffre devra alors se faire :

- soit en présence de tous les héritiers
- soit en présence d'un ou plusieurs héritiers munis d'une procuration donnée par les autres héritiers
- soit en présence du notaire seul s'il justifie d'un mandat de la part de tous les héritiers.

L'inventaire du contenu du coffre est effectué en la seule présence des héritiers et/ou du notaire.

En cas de décès d'un des colocataires dans le cadre d'une location jointe, le présent contrat se poursuivra avec le colocataire survivant, à charge pour lui de rendre compte aux héritiers du défunt, mais sans que la responsabilité de la Banque puisse être recherchée à ce sujet.

En cas de décès d'un des colocataires dans le cas d'une location indivise, le coffre sera bloqué jusqu'à l'intervention des héritiers du colocataire défunt ou du notaire chargé de la succession.

ARTICLE 13 - ATTRIBUTION DE COMPETENCE

Les Tribunaux compétents seront exclusivement ceux du lieu de situation du coffre loué.

ENTRETIEN AVEC YANN SÉRANDOUR

Adrien Abline : Pour commencer, j'aimerais en savoir un peu plus sur la relation que tu entretiens avec le temps de l'exposition. Que penses-tu de cette temporalité qui, comme l'a décrit Philippe Parreno dans *Speech Bubbles*, semble s'être « figée » ?

Yann Sérandour : C'est ce que je trouve vraiment captivant dans l'exposition : cette parenthèse de temps étirée mais figée, cette espèce de chose figée et étirée dans le temps. Et surtout à quel moment ce temps figé va se croiser avec, disons, l'événement (des choses qui arrivent). Il y a, à la fois, le temps de l'exposition qui étire un objet figé, et puis tous les accidents, les événements qui peuvent interrompre ou modifier ce cours du temps.

C'est pour cela qu'au cours de l'exposition « Un temps nuageux avec la possibilité d'un rayon de soleil » (gb agency, Paris, 2011) que j'avais faite autour des miroirs, je souhaitais confronter ces deux temporalités. Il y avait à la fois une manière de remettre en circulation des images de miroirs qui avaient été totalement figées, et la possible apparition d'un rayon de soleil par le biais de miroirs, plus petits, posés au niveau des fenêtres. Ce qui m'avait captivé pour ces photographies de miroirs anciens c'est que l'on ne voyait pas le reflet du décor dans lequel ils avaient été photographiés : à la place, on voyait une sorte de gris nébuleux, quelque chose de nuageux. Dans la reproduction à taille réelle, il y avait aussi le spectateur qui se retrouvait face à des miroirs qui ne réfléchissent pas. Donc, il y avait à la fois une remise en circulation de ces images qui reflétaient beaucoup d'autres images, dans un temps figé ; et des petits miroirs qui étaient placés de manière à capter les rayons du soleil. Ces petits miroirs permettaient de dévier les rayons du soleil dans l'espace de la galerie. Il y avait donc ces deux temporalités, à la fois ces objets figés remis en circulation qui étaient eux aussi liés à l'économie et au marché, qui étaient des objets de collections remis en circulation sous forme de copies, de répliques, qui ont été dispersés après l'exposition puisqu'ils ont été achetés. Le projet était vraiment qu'ils soient redispersés. Et puis le fait que le rayon de soleil pouvait arriver ou pas en fonction des conditions météorologiques, était un élément très discret mais qui ramenait au temps « ici et maintenant », et ramène à l'événement qui pouvait se passer sur cette période très étirée. J'avais vraiment envie d'amener cette tension entre des choses qui, d'une part, pouvaient arriver ou pas, soit en fonction de la météo donc sur lesquels on n'a aucun contrôle, et d'autre part, une espèce de temporalité très longue, très lente, et qui faisait écho au déplacement de la sculpture dans la galerie. Donc oui, le temps de l'exposition c'est ça qui est assez captivant dans l'exposition.

AA : Pour revenir à ta pièce *Un temps nuageux avec la possibilité d'un rayon de soleil* (2011), l'œuvre devient diffuse, instable. Il y a une attente qui se pose face à sa possible réalisation. Dans le premier numéro de la revue *Contrainte* intitulée *Les Tactiques de Chronos*, cette œuvre y est présentée dans un temps limité. On peut lire en bas d'une page blanche donnée libre à ce travail : « L'œuvre sera activée sur la page dans le cadre du lancement de la revue du samedi 2 juin au vendredi 15 juin 2012 à la galerie Florence Loewy. » Considères-tu que l'exposition est un temps d'activation de tes œuvres ?

YS : L'activation qui moi m'intéresse, s'il y en a une, c'est plutôt ce qui n'est pas prévu. Je dirais que le temps de l'exposition c'est la possibilité qu'un événement imprévu puisse arriver et changer le cours de la trajectoire de l'objet exposé qui n'est pas contenu dans le travail lui-même. Ce petit miroir était plutôt programmatique, et il était pour moi une manière très condensée de dire que tout objet exposé ou toute exposition est plutôt de se donner la possibilité qu'un événement puisse arriver ou non. Donc ici, c'est vraiment par rapport à ce rayon de soleil, mais à vrai dire ce qui m'intéresse le plus dans la situation de l'exposition c'est plutôt des choses qui ne sont pas prévues d'avance, c'est-à-dire tout événement, qui puisse même n'avoir aucun rapport avec l'œuvre ou l'exposition, et qui va à un moment donner se connecter avec. Après, dans le développement du travail, je bifurque sur complètement autre chose à cause de cet événement qui vient troubler le cours des choses. Le moment de l'exposition repose sur ces multiples degrés d'apparition. C'est une situation d'attente par rapport à quelque chose qui peut arriver ou pas. Et si quelque chose arrive, l'exposition va créer une bifurcation dans le déroulement du travail qui aura une incidence sur ce qui se déroulera par la suite. Chaque exposition fonctionne un peu de cette manière là. C'est quelque chose que je n'ai pas du tout prévu au départ de mon travail, c'est plus le constat d'une série d'événements qui sont arrivés et auxquels j'ai prêté attention. Ce sont des choses à la base secondaires et peu importantes, qui arrivent assez souvent. Pour ma part, j'ai porté beaucoup d'attention à ces événements là, en me disant que c'était par ces choses là finalement que j'avais envie que le travail soit guidé. C'est une manière aussi de pas avoir la maîtrise, ni moi ni les autres, sur le déroulement et la trajectoire du travail puisque c'est s'en remettre un peu aux aléas, au hasard, et ensuite se laisser guider par ces choses qui arrivent pour conduire le travail. L'exposition, pour moi, ne sert qu'à ça. C'est cette dimension de temps d'attente qui va pouvoir produire du récit.

AA : Des accidents ont parfois eu lieu lors de l'exposition de tes œuvres mais aussi dans leurs retranscriptions. Ces aléas t'ont servi de nouveaux matériaux de productions. On peut nommer par exemple *Inside the White Cube (Collector's Edition)* (2009), *Sans titre (essai de Daniel Buren pour l'exposition « Leetsoi » de John*

Knight) Damaged by influence (2009) ou encore *Erratum* (2008).
Quel intérêt portes-tu aux variations de tes œuvres ?

YS : C'est plutôt dans l'idée de produire des recompositions, de mettre en mouvement. Il y a quelque chose pour moi qui est vraiment essentiel, c'est la remise en mouvement des choses qui ont été figées à un moment donné. Tout le rapport que j'ai pu avoir à certaines icônes de l'histoire de l'art, ce sont des images ou des œuvres qui sont totalement figées dans leur statut d'icône et se sont finalement cristallisées. Et ma pratique consistait à voir comment on peut les remettre en mouvement, leur donner une forme de vie, les remettre dans un flux, dans un cours. L'exemple que je trouve le plus évident est mon travail *Perfect Lovers* (2008) en référence à l'œuvre *Untitled (Perfect Lovers)* (1991) de Felix Gonzalez-Torres. Pour ce travail, j'ai repris l'affiche annonçant l'exposition de Felix Gonzalez-Torres au CGAC en 1995-1996 en y ajoutant un mécanisme d'horloge. Je montrais ainsi un mécanisme d'horloge qui nous indique l'heure du temps « ici et maintenant » par rapport à l'image où le temps s'est figé dans la photographie qui renvoie à vingt ans en arrière. La publication du livre *Thirtysix Fire Stations* de Ed Ruscha était aussi de ce ressort. C'était comme ces ouvrages qui ne sont plus disponibles aujourd'hui et qui sont dans une espèce d'économie de la rareté, peuvent-ils être remis en mouvement, en circulation, à partir d'une réplique qui va leur redonner une nouvelle actualité. Les objets eux-mêmes que j'ai photographiés dans les livres qui sont des devantures de casernes de pompier racontent aussi cette mise en mouvement. Au sens où les casernes que j'ai photographiées devaient toutes être en activité, et j'ai photographié des moments d'attente, c'est-à-dire que 80/90% du travail des pompiers consiste à attendre qu'un événement arrive, un incendie, n'importe quoi, et paf ils se mettent en activité. Le reste du temps, ils jouent, ils regardent la télévision, ils s'ennuient. Il y a un espèce de temps très très lent que j'ai photographié dans le livre. Ce qui m'intéressait c'était comment croiser deux trajectoires : soit la mienne au moment où je faisais le parcours dans la ville, et simultanément, ce qui se passait dans ces casernes. A aucun moment, quand j'ai pris les photos, il n'y a pas eu d'événements. Les seules choses que j'ai finalement capturées ce sont des laps de temps très courts mais qui correspondaient à des moments d'attente. Il aurait pu se passer qu'à un moment donné, par exemple, dans ma trajectoire, je croise celle des pompiers qui partaient [en mission], mais ce n'est pas arrivé. Tout mon ouvrage *Thirtysix Fire Stations* (2004) est vraiment sur ce croisement entre deux temporalités, entre deux lignes de temps. D'un côté, il y avait une espèce d'attente, de latence, de lenteur et de l'autre un passage à l'acte.

Ce qui anime tout mon travail, c'est vraiment la remise en mouvement de quelque chose qui s'est arrêté. Par l'attente de l'exposition, c'est l'attente d'un événement qui va pouvoir remettre en mouvement quelque chose. Le récit c'est ça aussi parce qu'une

narration saute d'un événement à un autre, crée des liens entre des choses qui ont plus ou moins de rapport, mais qui va créer une image ou un déroulement temporel. Tout mon travail consiste à « remettre en mouvement », à créer une tension entre quelque chose qui s'est cristallisé, figé. Je pense que tout ce qui est lié au monument, à l'icône, à la pétrification du chef d'œuvre, de tous ces éléments là, c'est vraiment se confronter à ce temps figé. Le projet *Madeleine Pénitente* (2011-2013) est complètement lié à ces questionnements. Quel rôle joue la reproduction d'une œuvre, sa duplication dans la mise en mouvement de son cadre référentiel ? On peut avoir quelque chose d'unique au départ, et voir comment tous les commentaires, toutes les reproductions, toutes les images qui circulent à la fois contribuent à pétrifier une œuvre sous forme de chef d'œuvre. Plus il y a de reproductions, plus il y a de commentaires et plus l'objet source devient un objet iconique. Le meilleur exemple est *La Joconde* de Léonard de Vinci ou encore l'urinoir de Marcel Duchamp qui sont des objets devenus des icônes de l'histoire de l'art. Comment peut-on continuer à voir un regard animé sur ces objets iconiques ? Comment remettre en mouvement une image pétrifiée ?

Le tout début de mon travail était en effet beaucoup plus lié à des objets qui étaient porteurs d'une certaine autorité.

AA : Par exemple *Vivement Lundi !* (2006).

YS : Oui, *Vivement Lundi !*, le journal d'Yves Klein c'est pareil. C'est un objet *collector*. L'histoire de ce travail vient de la recherche par des collectionneurs que je connais de ce journal. Un jour, j'en trouve un à vendre chez un marchand, donc je les appelle pour leur dire que j'en ai trouvé un et que si ils le souhaitent, je peux le leur réserver. Mais il se trouve qu'ils venaient de l'acheter en salle des ventes. J'ai donc décidé de l'acheter pour moi. J'étais donc face à cet espèce de fétiche et j'ai eu ensuite envie de le remettre en mouvement, de lui donner un lendemain. Spontanément, j'ai eu envie d'écrire « Vivement lundi » en taillant dans ce journal du dimanche. C'était une manière de désacraliser cet objet fétichisé, et d'envisager un lendemain plus drôle, et de se remettre au travail puisque c'était dimanche.

Que ce soit les projets sur les miroirs anciens, la *Madeleine pénitente* et dernièrement tout ce qui touche à la relation que certaines personnes peuvent avoir avec le cactus. Ce sont des objets qui aujourd'hui ne sont plus en relation avec une forme d'autorité, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas rattachés à un auteur, donc il y a beaucoup moins cette confrontation que j'ai voulu avoir au début de mon travail : soit des questions liées à l'autorité, mais aussi comment un pouvoir peut être figé dans un nom, dans une personne ? Comment on va remettre en mouvement cela ? Comment le remettre en question ? Les enjeux premiers de mon travail n'étaient pas très différents de ce que je continue à faire mais pas sur les mêmes objets.

AA : Avec l'œuvre *Convergence* de 2013...

YS : C'est même 2009-2013.

AA : On ressent un intérêt à user des produits dérivés d'œuvres. Ces produits dérivés ne sont-ils pas devenus des matériaux de prédilection ?

YS : Totalemment. Je me suis rendu compte après coup que les choses qui m'intéressaient vraiment en terme de matérialité de l'objet ce sont les produits dérivés. Finalement, le journal du dimanche d'Yves Klein, le moment où il est sorti, c'est un multiple, c'est une édition. *Convergence* c'est un puzzle et un magazine. Avec *Perfect lovers* c'est l'affiche que j'ai achetée dans la boutique du musée. Les matériaux avec lesquels je travaille sont essentiellement des matériaux liés à la reproduction, qui contiennent en eux l'idée de diffusion. *Convergence* est assez manifeste car ce sont vraiment deux produits dérivés. Ce qui est assez amusant dans l'histoire de cette pièce c'est qu'elle a commencé en 2009. J'étais à San Francisco à ce moment là et dans la boutique du musée du SFMoma, j'ai trouvé un puzzle de Pollock : je trouvais ça très amusant. Pas simple comme puzzle... Et puis, tout l'écho formel qu'il y avait entre la découpe des pièces sinueuses et les drippings, je trouvais ça intéressant. En lisant au dos de la boîte, j'ai appris que c'était un puzzle de 1000 pièces et que ce puzzle avait déjà été édité dans les années soixante en 350 pièces et qu'à cette époque, il était vendu comme le puzzle le plus difficile au monde. Donc là j'ai eu une information sur ce produit dérivé de produit dérivé : il existait une autre version produite en 1964. Je suis alors parti à la recherche de cette première version. J'ai fini par trouver un exemplaire sur e-bay que j'ai achetée, et puis des années après, je feuilletais un numéro de *Artforum* : plus précisément, c'était un numéro anniversaire où ils republiaient des articles publiés dans d'autres numéros anniversaire du magazine. A un moment donné, sur les pages, je vois en miniature l'article de Lawrence Alloway avec un petit bout de fragment de puzzle. Du coup, j'ai fait une connexion. J'ai cherché ce numéro de *Artforum*, publié en 1972, et je me suis rendu compte que le fragment reproduit dans le magazine était à l'échelle un. J'ai eu envie de faire le puzzle autour du truc, sauf que ça ne marchait pas. Bizarre, ça ne s'emboîtait pas du tout. La découpe n'était donc pas la bonne. J'ai continué à faire mes recherches et je me suis rendu compte que le puzzle des années soixante avait trois variantes. Il y avait trois modes de découpe différents. Je suis reparti à la recherche des différentes versions existantes de ces puzzles. J'ai trouvé sur un site web de passionnés de puzzles. Il avait identifié les différences sur la boîte entre les trois versions : soit « la première édition, la boîte est comme ça, la deuxième, il y a telle différence, etc. ». A partir de ces informations, j'ai recherché les autres boîtes et les ai achetées. La seconde n'était pas la bonne non plus. La

troisième était la bonne. Il y a donc cette dimension extrêmement laborieuse de recherche par rapport à l'idée de mettre ensemble deux choses qui étaient une sorte d'éclair comme ça, immédiat, dans lequel j'ai eu envie de mettre ces deux objets... C'est tout ce cheminement qui est assez paradoxal, à la fois il y a une espèce d'éclair un peu bête, et de voir tout le travail de recherche et d'enquête qu'il a nécessité pour recoller les morceaux ensemble raconte vraiment ce que c'est qu'une collection. Parce qu'est ce que collectionner ? Il y a des éléments qu'on a envie de réunir pour former un tout. Et voir tout le travail de labeur, d'enquête et de quête fait pour réunir l'ensemble, c'est important. Cette pièce raconte assez bien ce rapport à la collection. Le fait d'emboîter les choses, de créer un ensemble. C'est la raison pour laquelle j'ai fait figurer dans les dates de l'œuvre le cheminement : qu'elle a commencé en 2009 et a été terminée en 2013. Ce laps de temps est important car il permet de prendre la mesure de ce qui est à l'œuvre dans ce travail là, en terme de rapport à la collection, de connecter des œuvres ensemble, de voir quel temps ça prend pour pouvoir la réaliser.

AA : Au regard de tes multiples productions, le travail que tu as développé se ponctue de trouvailles. Dans une vue d'ensemble, ta pratique semble se développer en de multiples projets. J'aimerais d'abord te demander si tu es en accord avec cette notion de « projet » ?

YS : Non. Enfin oui et non. Parce que je n'ai pas de projets : les choses arrivent. Quelque chose peut devenir un projet. Par exemple pour *Convergence*, au début, c'est la rencontre avec cet objet, puis une rencontre tout aussi hasardeuse avec un deuxième objet qui font que ça devient un projet. Au sens où j'ai trouvé le puzzle, j'ai trouvé le magazine, puis quand j'ai trouvé ces deux éléments là, j'ai eu le projet de les réunir en un même objet, mais je n'ai pas de plan au départ, pas de stratégie, pas de projet ; c'est-à-dire que ça part souvent d'une rencontre hasardeuse entre différentes choses qui se connectent, et c'est cette connexion là qui va donner l'idée d'un futur à atteindre. A partir de ce point là, j'aimerais atteindre ce point là. Seulement à ce moment là, ça devient un projet. Je me projette. Un travail se met en œuvre pour arriver à ce point là. Mais je ne commence jamais rien avec un projet. C'est tout le temps une rencontre avec un objet, une image, ou quelque chose qui va créer une sorte de désir, ou quelque chose qui va devenir un moteur, mais sans savoir ni pourquoi ni comment... Quand j'ai commencé à m'intéresser à la culture domestique des cactus, je ne me rappelle même plus quel a été le point de départ. Cependant, en général ce qui arrive c'est que, comme je fais plusieurs chantiers à la fois, quand je fais des recherches sur quelque chose, je peux tomber sur quelque chose qui n'a rien à voir et qui va commencer à m'intéresser. A un moment donné, j'ai bifurqué sur les chasses aux pièges, ça m'a passionné. Il y avait sûrement aussi une espèce d'écho métaphorique par rapport à la démarche elle-même, et

toujours par rapport à cette idée d'attente. Quand tu fais un piège, tu crées un dispositif, qui va être un dispositif d'attente et à un moment donné quelque chose va être attrapé de manière instantanée. Il y a cette tension entre l'attente et le moment de la prise.

AA : On est très proche de l'image du pêcheur.

YS : Tout à fait, le pêcheur qui s'ennuie, pendant des heures et des heures et à un moment donné, un poisson mord ! Ça réveille ! J'étais plutôt dans l'idée de la chasse aux pièges mais c'est vrai qu'il y a de ça aussi dans le pêcheur. C'est juste.

Donc non il n'y a pas de projet, mais une rencontre hasardeuse, qui va se connecter avec une autre, et c'est l'envie de créer des chaînes ou des relations entre les choses qui vont faire que des projets s'esquissent et prennent la forme, après, d'une exposition ou d'une publication, ou ça permet de donner forme, donner un cadre à cette recherche. Je ne sais jamais où ça va aller. En ce moment, je suis assez passionné par la domestication des chiens. Je fais tout un travail de recherche sur les rapports entre l'homme et les chiens, et dans ce rapport à la domestication. Je ne sais plus trop comment j'en suis arrivé à ça... Plus ça va, plus les choses sont assez spontanées. Au tout début de mon travail, je réfléchissais beaucoup plus, et maintenant les choses arrivent et je détecte les pistes intéressantes. Je pars dans une recherche sans trop savoir. J'ai juste l'intuition qu'il y a un truc intéressant là dedans, que je vais connecter avec un autre qui a peut être été oublié. Il y a pas vraiment de chose prévue à l'avance.

AA : Sur cet intérêt pour les chiens, il y a un projet que je trouve très drôle, soit [...] *To Train Your Dog* (2015), où l'on trouve la photo du livre du même nom qui a été mordu. L'humour est-il inhérent à ta recherche ? Recherches-tu des mutations heureuses ?

YS : Oui, ici ça l'est. Ça m'amuse beaucoup. Mais ce n'est pas chercher à être drôle, ce serait plutôt d'être guidé par ça. La question de l'humour, du rire, ou de l'amusement, c'est aussi quelque chose qui met en mouvement. Quand on a des mécaniques ou des choses qui sont un peu figées, un peu mortes, le rire les réveille. C'est une sorte de mécanique corporelle qui remet en mouvement. C'est vrai que je pense que c'est un des moteurs importants. Souvent, ce qui va me faire faire un choix, c'est peut être un éclat de rire, ou une espèce d'amusement, quelque chose d'un peu à froid comme ça. Puisque l'humour c'est plutôt froid. L'amusement, le sourire, font partie de la dynamique. Ça me guide. Il y a les trouvailles. Sans que ce soit démonstratif, à la différence du rire, c'est plutôt une chose sous-jacente qui vient créer à froid de la connivence, ce contact avec l'autre, dans le fait de partager la compréhension de quelque chose et ça rapproche. Il y a une dimension émotionnelle de l'humour, qui permet de créer de

la connivence avec quelqu'un d'autre à travers la compréhension commune qu'on peut avoir d'un objet. C'est une relation qui m'intéresse énormément. C'est plutôt subit que volontaire, c'est-à-dire que comme je suis plutôt attiré par ce genre de choses, qui viennent légitimer un choix.

AA : Peut être que le caractère humoristique de la situation permet de passer à l'acte. D'une certaine manière, si c'est drôle alors ça mérite d'être montré.

YS : Oui il y a un peu de ça, c'est-à-dire que c'est un moteur. Quand tu parles de « passage à l'acte », c'est ça. Si ça soulève ça, à un moment donné, ça vaut le coup.

AA : Pour revenir à cette idée de vie de l'œuvre, avec ses accidents, ses activations, ses variations... On reconnaît chez toi le refus de simplifier une œuvre à une image. La mise en place de nouveaux scénarios autour de l'œuvre semble être une stratégie pour déjouer cette habitude. En premier lieu, est-ce que cette notion de scénario te convient ?

YS : Non, ni scénario, ni stratégie au sens où un scénario c'est quelque chose qui s'écrit à l'avance. Quand on scénarise, on raconte par avance une histoire qui n'a pas encore été jouée. Moi, à l'inverse, il y a des choses qui arrivent et je les raconte après coup. Ce n'est pas scénarisé dans le sens où ce n'est pas prévu. Ça rejoint ta question sur le projet. La stratégie c'est pareil c'est quelque chose où l'on se projette assez loin puisqu'on veut arriver à telle chose, donc on va mettre en œuvre toute une série de calculs, de manœuvres pour arriver en fait à tel point. Mais comme je ne sais pas vraiment où je vais, c'est plutôt dans l'événement ou au cours des choses. Dans l'instant, il y a des bifurcations qui sont prises donc c'est quelque chose de plus proche de la tactique, ou même du piégeage. Il n'y a pas vraiment de vues à long terme. J'ai l'impression que quand on écrit un scénario, tout est prévu à l'avance. Alors que ce qui m'intéresse c'est de ne pas savoir ce qui va se passer. C'est plutôt de faire des sauts de puce d'une chose à une autre, et avec le temps, de se rendre compte que la trajectoire de ça, peut être scénarisée après coup. Par exemple, dernièrement, j'ai eu beaucoup de plaisir à écrire une histoire qui s'est passée via un projet dans lequel je suis rentré complètement par hasard via une autre artiste, Eva Barto. J'ai participé à ce projet et ça a donné une bifurcation à ce projet qui n'était pas prévue, et de manière complètement hasardeuse puisque ça s'est joué à la roulette dans un casino, c'est-à-dire qu'il y avait très peu de chances que ça arrive et c'est arrivé. Donc il y a cette dimension du hasard, du jeu, de l'événement. J'ai eu envie de raconter cette soirée là, la trajectoire, cette rencontre après coup, donc je me suis mis à écrire mais plutôt dans l'idée de garder en mémoire ce qui s'était passé comme une sorte de témoin. Plus tard, j'ai envoyé à Eva et à Jacob

(le commissaire de l'exposition) le texte et ils ont eu envie de le publier puisqu'ils étaient en train de faire un entretien tout les deux. C'est ainsi que ce texte est dans l'ouvrage. Plus tard, j'ai fait lire ce texte à Nathalie Boutin de la galerie gb agency et elle me dit : « On dirait un scénario de film, tu devrais en faire un film ! ». C'est marrant car elle voyait quelque chose de très filmique dans la manière de raconter cette soirée. Pourtant, ce sont des choses qui ont vraiment eu lieu, c'est lié au hasard. Tu as beau raconter dans un texte narratif tout à fait traditionnel un fait passé mais lorsque tu le lis, tu as l'impression que ça se scénarise après coup. C'est rigolo. Donc à partir de ce récit là, on pourrait rejouer quelque chose qui a vraiment eu lieu mais sous la forme d'une fiction, alors que ça a vraiment eu lieu. Ce sont des choses qui m'intéressent beaucoup. C'est plutôt dans cette expérience là que déjà au tout départ dans le rapport à la documentation, j'avais plus de plaisir à raconter des événements qui étaient arrivés au cours des expositions. Là, dernièrement, le fait d'écrire davantage sur cette rencontre et de prendre conscience que ça avait une dimension un peu scénaristique ou autre, ça a ouvert des nouvelles pistes dans mon travail, donc je travaille de façon plus précise maintenant sur cette question de la narration, et peut être alors du scénario ?

AA : La différence que je fais entre planification et scénario, c'est que celles-ci sont deux méthodes de projection distinctes. Il y a la planification avec cette idée un peu militaire de stratégie où un plan est préparé à l'avance ; puis le scénario qui consiste à l'inverse à concevoir de multiples possibilités sous une forme conditionnelle pour palier au mieux à une situation.

YS : Oui, mais quand il y a plusieurs scénarios, on a déjà prévus un devenir. Ce n'est pas la même chose, forcément dans une stratégie il faut parce qu'on n'a pas la maîtrise sur le cours des choses. Quand on développe une stratégie il faut avoir un plan B, au cas où le plan A ne marcherait pas. Ça implique d'avoir anticipé les différents mouvements possibles. Comme aux échecs, il faut anticiper tout les mouvements, toutes les combinaisons pour pouvoir palier à chaque réponses. Et ça, ça ne m'intéresse pas puisque je n'ai pas envie de me projeter. J'ai juste envie d'être guidé de manière hasardeuse et d'en être amusé. Tout ceci rejoint ta question sur l'humour. C'est-à-dire de se faire balloter par le cours des choses et de se dire : « C'est parti là, c'était pas prévu mais c'est comme ça ». C'est un rapport aussi à l'occasion, à l'opportunité. Il a quelque chose qui est lié au présent. D'une certaine manière, il y a quelque chose de l'ordre de la projection. Lorsque quelque chose arrive, on le connecte à quelque chose que l'on connaît déjà par le passé. Et c'est ça qui permet aussi de faire des choix dans le pas d'après. C'est à dire qu'il y a un lien qui se crée avec quelque chose qui a déjà eu lieu et qui donne un sens à l'événement qui s'est passé qui autrement n'en aurait pas. Car si on n'avait pas toute cette mémoire au préalable, l'événement qui est

arrivé n'aurait pas de sens, de significations, et donc on n'y porterait pas attention. A partir d'un moment où en parallèle il y a une espèce de mémoire, l'événement est connecté à quelque chose qui potentiellement a du sens parce qu'on le réinscrit dans une histoire, dans tout ce qui s'est déjà produit jusque là. Il y a donc ce nouveau point qui déplace l'histoire, mais il y a quand même une ligne préalable qui est présente, et la ligne se prolonge par là. On ne sait pas par où mais c'est par là. Donc c'est un chemin tout à fait sinueux mais en même temps, on arrive à créer des liens dans ces choses un peu chaotiques. Des choses qui sont peut être sans queue ni tête.

AA : Dans ces élaborations de trajectoires, il y en a une qui m'a un peu interpellée. Pour ton œuvre *Feux pâles* (2006), il est écrit sur le site de DDAB que la jaquette décolorée est un « ready-made ». Est-ce que cette précision de « ready-made » est une autre manière d'insister sur les différentes vies de l'objet ?

YS : D'abord, c'est un objet découvert dans une bibliothèque. Je l'ai immédiatement trouvé parfait parce que dans sa décoloration il y avait un condensé de plein d'histoires, et puis la notion de ready-made était déjà contenue puisque le catalogue *Feux pâles* a bénéficié du soutien de l'agence « Les ready-mades appartiennent à tout le monde® ». C'est un ready-made dans le sens où c'est un objet manufacturé, trouvé. Mais à la grande différence de la définition de Marcel Duchamp, sa dimension esthétique est très importante. C'est même celle-ci qui m'a interpellée. J'étais à la bibliothèque Kandinsky qui a pour missions de conserver des objets, de préserver le plus longtemps possible les documents et (j'ai) trouvé dans ce fond un objet, qui avait aussi mal conservé, et qui m'amusait pleinement. La coïncidence avec la question de la disparition de l'auteur chez Philippe Thomas, la présence fantomatique du livre comme ça, tel qu'il est posé, et son titre, produisaient une résonance forte. Il y avait aussi une convergence forte entre l'auteur, le musée et la question du fantôme. Donc c'était un objet parfait. Il a été trouvé et c'était une œuvre à part entière qui a été produite par des accidents. Il s'agissait juste de pouvoir m'en emparer, de me l'approprier. J'avais vraiment envie de posséder cet objet, de le sortir de la bibliothèque. Pour ma première exposition au Cneai en 2007, j'ai emprunté la jaquette pour la mettre dans mon exposition et elle a été présentée comme une jaquette empruntée à la bibliothèque. Ce n'était pas une œuvre que je signalais : je n'assumais pas. J'avais juste envie de montrer cet objet. Mais à la fin de l'exposition, j'ai eu envie de garder l'objet... Et donc j'ai rusé un peu en proposant à la bibliothèque Kandinsky d'échanger la jaquette contre mon exemplaire qui n'était pas décoloré. Pour eux ça n'avait pas d'intérêt d'avoir une jaquette décolorée, ça n'avait pas de sens, c'était plutôt un défaut de conservation. Donc j'ai fait un échange contre ma jaquette qui était toute belle, toute neuve et j'ai gardé la jaquette décolorée. Elle a été exposée une ou deux fois

et à un moment donné, j'ai eu une invitation de Laurent Le Bon pour participer à l'exposition inaugurale du centre Pompidou-Metz phare « Chefs-d'oeuvres ? ». Un des projets que je lui avais proposé était d'exposer la jaquette *Feux pâles*, puisque ça venait de la bibliothèque Kandinsky et l'exposition sur le chef-d'œuvre était par rapport à la collection du MNAM. Une dizaine d'artistes qui étaient invités à faire une production, mais sinon ce n'était que des œuvres de la collection du musée. Ce qui était amusant c'était que là, j'étais vraiment l'auteur de cette œuvre. Elle a ainsi bénéficié d'une valeur d'assurance et d'un transport par l'entreprise spécialisée André Chenue. Deux personnes ont construit une boîte pour mettre la jaquette dedans, assurée pour 10000 euros. Je trouvais ça totalement absurde ! On a porté tous les soins à cet objet. Un éclairage de 50 lux maximum a été mis en place pour éviter toute décoloration...

AA : Pour ne pas que son état « empire ».

YS : C'est ça qui était drôle, c'est-à-dire qu'avec quelque chose qui était un défaut de conservation, le fait de l'avoir transiter de la bibliothèque au musée, le statut de l'objet était totalement changé. C'est à dire qu'un objet édité qui avait subi un accident, est devenu un objet unique, avec un auteur (moi), totalement fétichisé. Ce glissement m'intéressait beaucoup. Une fois exposée dans le musée, elle est devenue une œuvre à part entière, avec une valeur marchande, qui était déjà dans le fond de la galerie. Et j'ai eu envie de la remettre de nouveau en mouvement. En fait, en 2015, Michel Gauthier m'a invité à participer au festival « Un nouveau festival 2015 : air de jeu » sur la notion de jeu par rapport à une pièce que j'avais faite au début de mon travail *Pile ou face*, où le sort d'une exposition qui se jouait à pile ou face. Il avait envie que je vienne parler de cette pièce pendant le festival. Donc même si ça me ramenait loin en arrière j'ai dit « OK ». Je lui ai proposé d'inviter les collectionneurs qui possèdent cette pièce, les Gensollen. Ils sont venus à Paris et on a eu un échange sur le côté fétiche de la pièce puisque ce n'était pas un protocole. Elle avait été réalisée qu'une seule fois. On avait joué une fois à pile ou face, c'était tombé sur face. Puis la pièce en elle-même a été exposée un certain nombre de fois. On ne rejouait pas mais elle était là comme une sorte de trace, de témoignage d'une exposition qui n'avait pas eu lieu. Donc j'ai eu envie de remettre en mouvement cette pièce à cette occasion. C'est plus fort que moi puisque cette pièce était un peu figée dans son histoire. J'avais envie de la rejouer, et de rejouer aussi le sort de *Feux pâles*. Comme on se retrouvait de nouveau au Centre Pompidou, j'ai proposé de jouer à pile ou face le sort de la jaquette *Feux pâles*. Coté Pile, j'aurais fait don au Musée National d'art moderne de *Feux pâles*, les engageant finalement à devoir la conserver. Ainsi, après l'avoir subtilisé à la bibliothèque, il était amusant qu'elle puisse retourner, mais cette fois, dans le musée. Il y avait un changement de statut de l'objet. Coté face, elle allait être

détruite, disparaître. J'avais envie qu'il y ait un challenge. A la fois, elle avait été proposée comme une œuvre qu'on pouvait acheter, donc je me suis dit que c'était pas mal de jouer gros. D'un côté, il y avait aussi de la perte dans l'idée d'un don au musée mais il y avait aussi un bénéfice au niveau symbolique. Pour avoir une bonne balance avec ça, il fallait pouvoir perdre aussi beaucoup, donc je me disais que faire disparaître l'œuvre fonctionnait bien. Et résultat du lancé, c'est tombé sur face. Mais ce n'est pas moi qui avait tiré la pièce, c'était une personne du Centre Pompidou ; comme quand on avait fait la pièce à Marseille, c'était le directeur de la galerie qui l'avait lancée.

AA : Donc c'est de leur faute.

YS : Oui. Et après, j'ai replié la jaquette en forme de bateau avec l'idée de la mettre à l'eau en mer Méditerranée. Je n'avais pas envie de la détruire de manière violente, en la brûlant par exemple, ça me paraissait un peu vide, mais plutôt de la mettre à la dérive : la mettre à l'eau, savoir que ça va disparaître, mais ne pas savoir où ça va aller. Puis Josée Gensollen m'a dit : « Mais Yann, il faudrait quand même garder une trace de ce qu'il s'est passé, tu pourrais peut être faire une édition, quelque chose » et elle m'a suggéré de déposer un dossier à Mécène du sud qui finance des projets d'artistes pour peut être réaliser quelque chose autour de ça. Mon dossier a été retenu et j'ai eu une bourse pour un projet d'édition qui va raconter toute la trajectoire de *Feux pâles*, depuis le début jusqu'à la dérive en mer Méditerranée. Et il se trouve que ça rejoint l'histoire du projet avec le casino puisque l'on est neuf artistes lauréats pour soutenir des projets et une des artistes embarqués dans ce truc c'est Eva Bardo dont je te parlais tout à l'heure. Elle, son projet c'était de jouer la bourse des mécènes au casino. C'est à dire qu'elle avait reçu trois mille euros et elle voulait faire un projet de livre avec cet argent mais en jouant à la roulette la somme qu'elle avait reçue. Et en fonction des gains ou des pertes, adapter la forme finale des livres. Si elle gagne tant d'argent, le livre peut avoir telles couleurs, etc... L'idée était de faire le lien entre l'économie d'un projet et l'aspect final de l'objet. Il n'y aurait peut être pas de projet puisqu'en général au casino on perd tout puisque tout est fait pour que l'on perde tout. L'un et l'autre on s'est rencontré par hasard à un vernissage au Cneai à Chatou au mois d'octobre. J'étais allé voir l'exposition puisque c'était Jacob Fabricius le commissaire invité. En discutant avec Eva, on s'est rendu compte qu'on était tous les deux embarqués dans ce truc avec les Mécènes du sud et comme un jury est constitué pour attribuer les bourses, un jury de professionnel puisque les mécènes sont des chefs d'entreprise, donc ils sont un peu dépossédés du choix des artistes. Et il y a une soirée organisée au mois d'octobre qui s'appelle soirée coup de cœur, Mécènes du sud, où les neuf lauréats viennent présenter leurs projets aux mécènes. Puis ensuite, il y a un prix. C'est à dire que les mécènes votent pour un

projet, donc tu reçois de l'argent en plus. On a eu l'idée de s'associer pour cette soirée là et d'intervertir nos projets. Donc moi, je présentais son projet et elle présentait mon projet *Feux pâles*. Donc il y a eu un changement d'auteurs des projets dans le petit livret pour cette soirée là. Lors de cette soirée, j'ai annoncé aux mécènes que j'allais jouer les deux mille euros qu'il restait au casino le lendemain sur les trois mille euros perçus, en un coup, puisqu'elle avait déjà joué cent quatre-vingt quatorze fois au casino avec des petites sommes. Mais on ne peut pas mettre deux mille euros sur une case puisque c'est plafonné à quarante euros maximum sur un numéro et six cent euros sur les Chances Simples. Étant donné que je n'y connaissais rien, je me suis un peu renseigné. Le lendemain quand on est arrivé au casino avec Jacob et Eva, les tables n'étaient pas encore ouvertes alors on est allé au bar et on a fait un schéma pour récapituler et savoir où on allait placer l'argent pour pouvoir mettre deux mille euros d'un coup. Eva avait choisi le numéro 31, Jacob le 20 et moi le 26. Puis on arrive sur les tables, Jacob place les jetons et ça tombe sur le 31 ! Ce qui veut dire que nous avons gagné le maximum alors qu'avant ils n'arrêtaient pas de perdre à petit feu. C'était dingue ! On était complètement scotché. Eva était ahurie puisqu'ils n'arrêtaient pas de perdre. Et ça a complètement changé le projet d'Eva puisqu'elle avait plutôt comme intention qu'il ne reste rien et d'envoyer une lettre d'excuse à Mécènes du sud en disant qu'elle était désolée d'avoir perdu tout leur argent. Mais comme elle avait gagné, elle devait faire le livre. Donc cette histoire était assez drôle. Ici la stratégie d'Eva c'était de perdre, mais elle a gagné. Ce dénouement a totalement changé le cours de son projet. Par la suite, on s'est revu pas mal de fois. On a beaucoup échangé. On s'est rendu compte qu'on avait beaucoup de connivence sur le rapport au hasard, à l'autorité. On était très proche sur ces questions là. Elle a d'ailleurs fait une exposition à la gb agency du 4 Février au 19 Mars 2016. Et c'était très drôle parce que lors de l'exposition – en fait la plaque de la galerie depuis des mois et des mois commençait à être détériorée : la plaque signalétique commençait à se décoller – et j'attendais justement que la plaque soit complètement arrachée pour pouvoir la récupérer puisque j'avais envie de faire quelque chose avec cet objet. Et un jour, j'entre dans la galerie et je vois sur le bureau la plaque. Vu qu'il n'y avait personne aux alentours, j'ai mis un post-it dessus en disant « laissez la moi de côté, je veux faire quelque chose à partir de cette plaque ». Et puis quand les filles reviennent, elles me disent que ce n'est pas possible puisqu'Eva l'a déjà réservée. Je me suis dit « Merde » mais on était vraiment intéressé par les mêmes objets. On s'est rendu compte que c'était pas juste ce coup de hasard avec la roulette, mais que nous étions attirés par le même genre de choses. Ce que j'ai fait du coup, pour pouvoir récupérer la plaque, c'est que j'ai acheté l'œuvre dans l'exposition. Je l'ai donc récupérée. Elle est dans l'atelier et je vais faire une nouvelle pièce avec elle. L'œuvre va donc changer d'auteur : de Eva Barto, cette pièce va rentrer dans mon travail.

Plus tard, on a mis au point un système de signature pour une exposition commune à la galerie Van Gelder à Amsterdam. On a fait un système de signature un peu particulier où nous travaillons ensemble sur certains projets, avec toute une économie souterraine qui est aussi mise en place par rapport à ce mode de fonctionnement. Je parle de ça car on parlait de *Feux pâles* mais c'est surtout pour dire qu'il y a des événements, des trajectoires, qui ont une incidence sur les projets futurs. Mais de partir d'un objet trouvé en 2006 dans une bibliothèque et de se retrouver...

AA : À jouer au casino.

YS : Et tous ces liens que ça a avec les questions du ready-made, de Duchamp, de Monte-Carlo. Il y a une sorte de tissu comme ça extrêmement serré. C'est lié à des événements et ça construit des histoires.

AA : Justement, avec *Feux pâles*, il y a cette mort qui est presque espérée de l'œuvre, donc que penses-tu d'une durée comme caractéristique de l'œuvre ? Quelles seraient les incidences d'apposer une date de péremption sur une œuvre ?

YS : D'une certaine manière, encore une fois, ça serait quelque chose de programmé, donc moi ça ne me convient pas.

AA : La destruction de *Feux pâles* était pourtant bien programmée.

YS : Oui ça s'est programmé, mais c'est lié à un événement, à une invitation. Le fait de décider que ça se jouerait sur pile ou face et de ce qui se passerait dans les deux cas, mais une date de péremption est apposée au moment où naît un produit. Avec une date de péremption, tu programmes qu'à telle date le produit va disparaître. Donc tu as une mort programmée de quelque chose alors que la rencontre avec *Feux pâles* est totalement hasardeuse, pas du tout prévue, et je ne savais pas que ça allait finir comme ça. Quand tu dis date de péremption, tu prévois le moment exact où l'œuvre va disparaître. Quand on voit le travail de Claude Rutault, il y a certaines œuvres comme ça. Je pense par exemple aux *peintures-suicides*. Il y a tout un protocole qui est déjà écrit par rapport à la vie d'une œuvre, à sa durée de vie. Mais il y a une sorte de scénario, quelque chose de programmé. Les événements qui vont avoir lieu, ne vont pas changer la trajectoire des choses. Tout est prévu d'avance.

AA : Il me semble justement qu'avec les *peintures-suicides*, Claude Rutault lie l'œuvre à sa propre vie.

YS : Oui totalement. C'est très scénarisé, c'est à dire que lorsque tu lis ses textes, les *définitions/méthodes* : Il y a des choses qui sont programmées dans un déroulement. C'est à dire que si l'œuvre n'est pas vendue, elle va réduire en taille, encore et encore, jusqu'à

ce qu'elle disparaisse. Il y a donc cette dimension du programme. Et moi, je n'aime pas cette question du programme parce que c'est quelque chose de prévu d'avance, c'est une mort programmée. Le mouvement est quasiment inverse. C'est un peu inéluctable mais on peut voir que par les événements, il y a une espèce de survie de quelque chose. Le récit c'est ça aussi, c'est comment faire perdurer dans le temps le sentiment que quelque chose est vivant. Tout le rapport que je peux avoir aux archives, avec le travail avec Ben Kinmont, c'est ça. A savoir le principe énonciateur d'une œuvre, l'enregistrement simultané de ces interprétations, y compris ces déviations. Parce que l'interprétation des œuvres que l'on fait n'est pas une chose prévue dans le programme, c'est-à-dire qu'il y a une partition, une recette de cuisine, mais quand des gens s'en emparent ça donne parfois autre chose que ce qui était prévu. C'est ce qui m'intéresse, c'est cet espèce d'écart des produits par rapport au programme. Et malgré tout l'archive enregistre au fur et à mesure toutes ces déviations, ces reproductions, donc on a la mémoire d'un protocole ou d'un programme qui été prévu au départ et aussi on enregistre dans l'archive tout les éléments de bifurcation par rapport à ce programme là. De plus, ce qui est intéressant dans l'œuvre-partition, c'est qu'il n'y aura pas de date de péremption parce que ce n'est pas un objet, c'est un protocole qu'on peut réactiver. Pour *Congratulation*, les fleurs meurent au bout d'une semaine et on change le bouquet ; et à la fois on a l'enregistrement de toute la trajectoire et de tout le récit rattaché à ce protocole. C'est ce que j'aime beaucoup dans le travail de Ben, c'est cette espèce d'enregistrement simultané de la trajectoire et de l'histoire de l'appropriation d'un projet, parfois par d'autres personnes que l'artiste. Par rapport à mon propre travail, c'est quelque chose qui m'intéresse énormément, d'autant que, vu que je possède l'archive de *Congratulation*, il est maintenant de ma responsabilité de tenir le récit et l'archivage de cette œuvre. C'est une manière d'être impliqué personnellement aussi dans la trajectoire de ce travail. Ça rejoint ce que l'on disait au début sur les différentes positions que l'on peut adopter par rapport à une œuvre : comme artiste, comme lecteur, comme collectionneur, comme chercheur, comme enseignant, comme acteur, comme récepteur, comme retransmetteur, et de voir que l'on peut œuvrer dans toutes ces choses là en fonction des actions que l'on mène. Un travail ne se limite pas à son propre travail.

AA : On peut aussi rattacher la question de la conservation à celle de la programmation.

YS : La question de la conservation m'intéresse énormément, mais dans un sens opposé. Il y a un mouvement de conservation qui va essayer de garder en état le plus longtemps possible un objet dans son caractère figé. On peut définir la conservation comme l'action consistant à ralentir le processus de dégradation. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt le contraire. Avec la *Madeleine Pénitente*,

ce qui m'intéressait c'était l'accident sur l'original, le fait que l'accident soit recopié dans une réplique, et puis toutes les ramifications de reproductions qui génèrent du récit. Ça rejoint ce que je te disais sur l'œuvre de Ben : il ne s'agit pas de conserver un objet dans son état figé, mais au contraire de prendre acte de toutes les trajectoires, de tous les mouvements. Pour moi, le rôle finalement réel d'un collectionneur, d'un conservateur, ou d'un musée consiste à préserver des objets, mais ce qui importe c'est plutôt toute la documentation, toute l'archive qui sont rattachées à cet objet, qui montre que c'est un objet en vie et en mouvement. Et tout le travail de l'historien ou du conservateur c'est de pouvoir récolter ces éléments documentaires qui permettent d'enregistrer la trajectoire d'un objet, de raconter sa vie. Leur mission ne se cantonne pas à conserver l'œuvre dans son état originel. On remarque même que les œuvres qui ont le plus de portée sont celles qui ont disparu. Par exemple les œuvres antiques, il ne reste plus que des copies romaines et toute une mythologie de récits. Pourtant elles occupent une grande place dans l'Histoire. Pour revenir à un exemple plus récent, l'urinoir de Marcel Duchamp devenu une espèce d'icône malgré le fait que l'original ait disparu montre que c'est la reproduction des récits, des répliques, qui permettent une inscription dans l'Histoire. Et c'est ce qui m'intéresse. À savoir, comment un objet, par le fait d'être raconté, va occuper une place dans l'Histoire et dans le partage avec les autres. Donc la conservation, si on n'a pas ce récit qui s'y raccroche, je n'y trouve pas d'intérêt. Si c'est juste un objet, on s'en fout.

AA : Lors de la conférence à la galerie Art&Essai au sujet de l'exposition « We are multitude » (24 mars 2016 - 22 avril 2016), j'ai trouvé l'intervention de Ben Kinmont sur la vie de l'archive très intéressante. Je le cite : « l'archive a grandi ». Je trouvais qu'évoquer l'archive comme une chose en mouvement n'était pas aujourd'hui une chose courante.

YS : Non, car en général on a une image de l'archive qui est liée au passé, qui est la conservation des traces du passé. Ce qui me plaît beaucoup dans ce rapport aux archives, c'est que c'est orienté vers le futur. « L'archive a grandi » ça veut dire que lorsqu'il racontait que le MOMA acquière son œuvre *Antinomian Press Archive* (1990-) et que c'est la première fois que le MOMA doit conserver un objet qui va grossir : l'œuvre de Ben apparaît comme un véritable défi pour l'institution. Son œuvre est en effet un objet compliqué à collectionner. Plus il est en vie, plus il est en circulation, plus l'archive grossit, et plus ça devient compliqué à conserver. C'est ce défi qui est intéressant puisque cela renverse complètement l'image que l'on a de l'archivage, qui serait juste une sorte de débris du passé. Ici, l'archive vient complexifier la partition première. C'est à dire qu'au départ il avait écrit un texte qui décrivait le protocole de l'œuvre, mais quand ce texte n'est plus un petit texte que l'on trouve

en prospectus mais l'archive elle-même, quand la partition devient archive elle-même, on se rend compte que c'est un objet beaucoup plus complexe que ce qui est écrit dans le prospectus. Lorsque l'on interprète l'archive, plutôt que d'interpréter le programme, ou le protocole, ça devient un objet collectif, qui est beaucoup plus complexe dans son appréhension et qui prend aussi une dimension historique. C'est ça que je trouve passionnant dans l'idée qu'un objet puisse grossir, « grandir » par les interprétations qui en sont faites et qui dépassent très largement aussi la seule figure de l'auteur, de l'artiste.

AA : Par les actions de « grandir », d'« évoluer » que l'on vient d'attribuer à l'œuvre de Ben Kinmont, penses-tu qu'une œuvre peut vivre ? Et si c'est le cas, comment est-ce possible ?

YS : C'est une sorte de métaphore. Quand on parle de vie de l'œuvre, c'est une métaphore parce que justement ce n'est pas un objet vivant. Et comme c'est un objet inerte, il y a la nécessité de le mettre en mouvement. C'est cette mise en mouvement qui lui donne une existence. C'est l'histoire que cet objet inerte génère. C'est la vie de cet objet en fait.

AA : Pourtant on parle bien de rencontre avec une œuvre.

YS : Il y a tout un langage qui est de l'ordre de la métaphore ; même en terme de soin, culturellement, il y a assez peu d'objets auxquels on accorde autant de valeur. A la fois en terme de conservation, d'attention, de valeur marchande... Moi, c'est ce qui me fascine dans une œuvre d'art. C'est de voir qu'un pauvre bout de carton puisse ouvrir à ce point au niveau mental, des mondes qui lui donnent de la richesse et de l'intérêt. D'autant qu'on traite un peu une œuvre comme une personne. D'ailleurs, c'est fou quand on voit à quel point les actes de barbarie affectent les gens. Les gens sont profondément atteints quand on touche à des objets du patrimoine, donc ça montre bien que l'on considère des œuvres comme des personnes, alors que ce sont des objets. Ce que je trouve intéressant c'est le côté magique : c'est de l'ordre de la croyance. Je pense aux sentiments religieux. Moi je suis totalement athée mais finalement je trouve que l'espace de l'art – même mon attachement à la question du récit – permet de relier une communauté autour d'intérêts communs, de certains objets fétiches. D'un point de vue anthropologique, notre rapport à l'art n'est pas tellement différent de pratiques de croyances, c'est juste que ça se joue dans cette espace là, avec l'absence d'un dogme, sinon on serait prisonnier de quelque chose et ça deviendrait assez problématique. Ici, les règles sont celles que nous créons. Il y a à la fois une histoire dont nous sommes porteurs, que l'on a envie de retransmettre, mais à la différence de l'académisme, nous ne sommes pas tenus de continuer à opérer avec les règles du passé, contrairement à un texte sacré où il faut s'en tenir aux textes. Et ça,

c'est ce qui est intéressant, c'est de voir toutes les réinterprétations que l'on peut avoir d'un texte sacré.

Donc, ces questions de réinterprétations et de remise en mouvement, d'un point de vue personnel, intime, d'une histoire, et quel sens elle a dans notre trajectoire personnelle, quel sens on lui donne, guide aussi dans les choix que l'on fait.

Un ami écrivain, Fabrice Reymond, a écrit un texte très drôle sur le chemin de croix de l'art conceptuel. Il fait un parallèle entre les stations du Christ et l'histoire de l'art conceptuel. Ce parallèle assez amusant permet de prendre aussi un peu de distance par rapport à la croyance même que l'on peut avoir en ces objets là.

AA : Au regard de ton travail sur la domestication des chiens, on commence à percevoir aussi l'œuvre d'art comme un objet domestique et qu'il faudrait aussi, pour reprendre l'expression de Claude Rutault, la « prendre en charge », en prendre soin.

YS : *Take care*. Les cactus c'était pareil, ce qui m'a fasciné c'est à la fois ce goût esthétique pour des formes étranges, mais aussi tout le soin qui est apporté et tout le champ social qui se constitue autour de cet objet : expositions, collections, études, revues... C'est étonnant comme le goût pour un objet peut générer toute une structuration sociale. Avec l'histoire de la domestication des chiens c'est aussi tous ces rapports de force et de pouvoir puisque c'est profondément des choses qui m'intéressent. Quand je parlais du rapport à l'autorité tout à l'heure c'est de voir comment finalement dans le processus de domestication il y a la tentative d'avoir le contrôle sur la vie d'un être, avec toute la violence que ça suppose bien évidemment. Mais l'éducation c'est ça aussi... Mais vraiment là, avec cet objet, avec cette réflexion un peu anodine comme ça, du chien, qui est un peu drôle, c'est un peu ces rapports là, et le rapport aussi que les collectionneurs ont avec les œuvres qui sont un peu du même ordre. C'est à dire que l'appropriation d'un objet par son acquisition, c'est une manière de pouvoir prendre possession de quelque chose, et d'exercer un pouvoir sur cet objet. Mais quand on a un chien par exemple, c'est autre chose parce que c'est un être vivant. L'intérêt est aussi de voir aussi quelles ont été les évolutions dans le rapport au chien, dans la domestication, à quel moment il a été traité comme un objet, car quand on voit la relation que les gens ont avec un chien aujourd'hui : c'est un être qui fait partie de la famille. Donc il y a toute cette question du rapport, à la fois dans la domestication et la domination, mais qui va de plus en plus vers une forme de conscience éthique à l'égard de l'autre. Alors qu'avant, il y avait un rapport d'instrumentalisation. Voir comment tout cela dévie vers une sorte d'attention et de rapport éthique, d'amour qu'on peut avoir pour un objet ou pour un être, ce sont ces rapports qui m'intéressent.

AA : Mais il a aussi le caractère un peu « résistant ».

YS : Voilà, et c'est ça ; c'est ça qui est bien. Quand tu parlais de la pièce avec le bouquin qui se faisait bouffée par le chien : il manque le mot *How* du titre complet : *How to train your dog* (comment domestiquer, éduquer, entraîner son chien). Le fait qu'il ait bouffé le mot *How* ça veut dire que ce chien n'avait pas été domestiqué, ça me plaît. C'est une sorte d'échappatoire, de prise de liberté par rapport à un cadre, par rapport à une grille, par rapport à l'institution comme l'institution scolaire, l'enseignement, la transmission, même de la culture, c'est ce qui nous conditionne. A la fois c'est ce qui nous permet d'acquérir une forme de sensibilité et de nuances par rapport aux objets, aux personnes et à la fois c'est ce qui nous enferme. Il y a toujours le risque d'une sorte de croyance figée. Ce mouvement devient alors nécessaire. A un moment donné, c'est la vie qui reprend le dessus d'une manière inattendue et ça rejoint ce que je te disais tout à l'heure par rapport à l'exposition. C'est à dire qu'il y a l'attente d'une sorte de chose qui peut être violente à un moment donné mais qui va remettre en cause tout ce qui s'est construit. Ça, c'est une espèce d'instinct de survie. Donc les chiens pas trop bien domestiqués, c'est quand même bien.

Ce qui m'intéresse dans cet objet c'est de voir comment un cadre va essayer de contraindre la vie de quelque chose pour qu'il file droit. Et de voir comment on n'y arrive jamais. Je pense que l'art représente aussi cette résistance dans la société. C'est une sorte de cadre institutionnel, d'espace de liberté et d'expression. Mais quand il se professionnalise, quand il s'institutionnalise, ça devient un objet mort qui perd toute sa vivacité, son esprit de liberté. Je me suis très intéressé par ce rapport à l'académisme, d'où mon intérêt pour la sculpture d'Antonio Canova. C'est une rencontre totalement hasardeuse dans un parc au départ mais quand j'ai commencé à étudier l'œuvre et ce qu'elle représentait pour son époque, c'était vraiment l'artiste de salon, etc... Ça me plaît beaucoup de jouer avec toutes ces formes qui peuvent être en apparence ultra académiques, y compris dans ce côté dix-neuviémiste, décoratif, Beaux-arts. J'aime beaucoup jouer avec ces éléments, justement car ça a une apparence totalement académique. Mais c'est par ces échappatoires qui arrivent au moment de l'exposition qui, comme ce chien qui avait mordu le livre, adopte un comportement imprévisible. C'est un peu une forme de ruse mimétique très présente dans le début de mon travail. Je m'appropriais la forme de certaines choses. C'est à dire que ça pouvait avoir l'apparence de quelque chose d'assez policé qui va permettre à l'objet d'exister dans un cadre et de se rendre compte que dedans, ce n'est pas du tout ce dont ça a l'apparence. Pour moi, c'est la dimension du piège. C'est à dire que lorsque tu poses un piège, il faut qu'il se fonde dans son environnement pour qu'il opère. Toutes ces ruses mimétiques sont des choses qui m'intéressent beaucoup.

Et puis, c'est du jeu. Ce n'est pas sérieux. On peut dire : « Voilà c'est ce n'est que de l'art ». Ça reste aussi un espace de jeu. C'est tellement important d'avoir des choses légères et de l'ordre du jeu parce qu'on est dans un environnement qui ne l'est pas du tout.

AA : On retrouve dans ton travail une envie de comprendre certains mécanismes, de trouver des informations... Cette dimension de recherche dans ton travail vient-elle de ta formation universitaire ?

YS : Savoir comment ça marche ? Oui, c'est en rapport avec la curiosité, ce n'est pas juste universitaire. Un enfant, quand il veut comprendre comment un réveil fonctionne, il le démonte. L'idée de l'analyse, de découper quelque chose en morceaux pour le comprendre, ce sont des sortes d'impulsions, qui sont liées au désir de connaître. La connaissance c'est ça, c'est une manière de démonter des mécanismes pour comprendre comment ça marche. Et l'université est dans le même engagement : c'est un espace pour justement essayer de comprendre comment les choses marchent. Après, on peut passer sa vie à étudier les phénomènes, mais ce qui m'intéresse c'est de pouvoir les mettre en pratique, de pouvoir les expérimenter, de tirer l'expérience de la connaissance. Si on comprend les mécanismes et qu'après on les applique, c'est le côté lié à la connaissance qui ne m'intéresse pas. Lorsque l'on met en place des expériences et que de cette expérience on en tire un savoir, qui va avoir une incidence sur l'expérience suivante, on crée une sorte de dynamique par rapport à la connaissance. Disséquer des choses et avoir le sentiment qu'on les a comprises parce que nous les avons découpées me semble précipité. Car si on ne recompose pas à partir de ce que nous avons découpé, il y a quelque chose d'un peu mort. Dans l'analyse, il y a peut être ce risque de s'en tenir à ce sentiment de maîtrise, de domination à l'égard de l'objet étudié et ceci ne m'intéresse pas. Je pense que c'est plutôt la vitalité ou l'envie de comprendre quelque chose qui génère de nouvelles expériences. Les arts plastiques développent ce mouvement que je ne retrouve pas forcément dans les autres disciplines de recherche. C'est à dire que l'on adopte une situation d'étude d'un objet mais qui simultanément va se renouer dans une forme d'expérience, qui va nous permettre d'avoir une connaissance très personnelle, vécue. Et ça je pense que, dans l'espace institutionnel avec les arts plastiques, on a cette possibilité là, et c'est assez précieux.

Entretien avec Yann Sérandour mené à Rennes en avril 2016.

ENTRETIEN AVEC TRISTAN GARCIA

Adrien Abline : Dès la première page de votre ouvrage, on peut lire que l'homme moderne est « réveillé » par des sensations fortes qui justifieraient sa vie. Pour commencer, pouvez-vous me « dater » la rentrée de l'homme dans l'ère moderne ? Et, à l'inverse d'un « homme intense », pouvez-vous me décrire la vie exemplaire d'un « homme tiède » ?

Tristan Garcia : C'est au fond la question du contraire du type d'homme qui est présenté dans l'ouvrage. Comme toujours quand on essaye de faire surgir un archétype de cette sorte, il a deux contraires, deux hommes intenses qui nous apparaissent. Il y a l'homme intense avant la création de l'archétype de l'homme intense, et le contraire de l'homme intense au sein d'une époque qui est défini par ce paradigme. L'homme d'avant (d'avant l'intensité) dans la construction que je propose, ce n'est pas l'homme tiède. C'est un homme qui est principalement défini par deux fonctions (et c'est dit rapidement dans le livre) : par la recherche du contraire de l'intensité dans la sagesse et dans la religion. C'est un homme dont la vie va être structurée par des valeurs philosophiques et religieuses. C'est très grossièrement un homme qui va soumettre sa vie à des impératifs qu'il va trouver soit dans une sagesse philosophique, soit dans un contenu religieux. Ça peut être : (ce sont quelques exemples) pour la sagesse philosophique dans une sagesse grecque de la vie sans extrême, du caractère étal des passions. L'homme qui soumet sa vie à l'idéal de l'ataraxie que l'on retrouve chez Aristote ou chez les stoïciens. C'est la recherche d'un équilibre, on peut par exemple retrouver ceci chez les Vedas avec l'équilibre de l'âme. C'est toutes formes d'idéal soit philosophique, soit religieux qui vont chercher à orienter la vie vers un idéal qui est l'égalité. L'égalité d'esprit, l'égalité d'âme, l'idéal d'équilibre. Ça, c'est l'homme d'avant. L'homme d'avant, c'est celui dont la boussole n'est pas orientée par un orient ou un nord qui se veut plus au moins l'augmentation, l'oscillation mais tout le contraire c'est à dire la neutralisation, l'égalisation. Après, il y a un contraire à l'intérieur de l'âge qui est défini par le stéréotype de l'homme intense. Ce contraire c'est en effet l'homme tiède. C'est tout simplement l'opération de transformation sur l'homme d'avant, sur l'homme « égal ». L'homme égal au regard de l'homme intense devient un homme moyen, un homme médiocre. Il devient un homme tiède. Cet homme tiède j'en donne au moins une caractérisation dans le livre c'est il me semble à partir des libertins très fortement au XIX^e siècle et un peu moins au XX^e siècle : c'est le bourgeois. Le bourgeois comme catégorie éthique et non comme un catégorie sociale. La vie bourgeoise, c'est la vie égale mais qui n'a plus la majesté de la vie du sage, de la vie du philosophe et de la vie

religieuse. C'est une vie sécularisée à l'intérieur d'un monde qui a désormais pour idéal le plus et le moins, le haut et le bas : c'est la vie moyenne, moyennement moyenne. C'est la vie sécurisée. Il y a un bel exemple, c'est l'analyse que font Theodor W. Adorno et Max Horkheimer de la figure du bourgeois dans la dialectique de la raison. Ils y font une généalogie de la figure du bourgeois qui remonte à Ulysse. De manière très étrange, ils argumentent que le premier des bourgeois : c'est Ulysse dans l'Odyssée. C'est Ulysse lorsqu'il veut écouter le chant des sirènes. Car Ulysse veut à la fois profiter du risque et en même temps il veut la sécurité (en ne cédant pas à l'enchantement). C'est une assez belle construction de l'éthique bourgeoise, c'est à dire celle qui ne veut pas céder le prix. Qui va par exemple contempler les œuvres d'art, qui veut voir des traces de la grande œuvre, du sublime mais qui veut la sécurité, qui ne veut pas plonger dans le gouffre. Qui va apprécier le poète romantique mais qui adore le confort du fauteuil bourgeois etc... Ici, Il y a donc la construction d'un homme tiède qui serait le bourgeois. Le qualificatif « bourgeois » devient même l'insulte du XIX^e siècle. Par bourgeois, on entend un homme étriqué, homme qui ne connaît pas les grandes passions, un homme qui ne connaît pas les hauts et les bas : l'homme moyen. Et après, il y a une expression encore plus littérale au XX^e siècle : c'est la classe moyenne. La classe moyenne va remplacer la bourgeoisie. Celle ci va nourrir toute une part de l'art occidentale comme étant la vie médiocre la vie médiane. Ce qui aboutit par exemple aux romans de Michel Houellebecq sous la platitude de la vie moyenne. Tout ce qui est moyen va être comparé à l'homme intense : L'homme de province, la classe moyenne...

AA : L'homme fade ?

TG : Oui, c'est un topos que l'on retrouve chez John Milton, chez Charles Baudelaire ou encore chez Victor Hugo avec le passage de la bible « Dieu vomit les tièdes ». Ainsi, mieux vaut un homme déchu, un homme grand, mieux vaut être un homme tombé à terre ou un homme qui essaye de s'élever jusqu'au ciel plutôt que l'homme tiède, l'homme moyen. Mais pour moi la figure centrale de l'homme tiède, c'est la figure du bourgeois. Je cite la phrase de Simone de Beauvoir à un moment : « Tout ce qui est bourgeois est médiocre, tout ce qui est médiocre est bourgeois. » La figure du bourgeois est particulièrement critiquée chez les intellectuels, chez les artistes de l'époque.

AA : Je n'ai pas réellement saisi si oui ou non vous étiez en accord avec ce modèle de vie. La fin de votre introduction sous-entend que non. Je vous cite : « Nous nous représentons cette intensité-là comme l'horizon indépassable de nos valeurs depuis quelques siècles, le principe secret de nos jugements, notre immense à priori caché. Peut-être cette condition, cette forme directrice de toutes nos idées, est-elle déjà caduque. Le simple fait que nous puissions

nous la représenter du dehors n'est-il pas le signe que nous en sommes à demi sortis¹ ? » Mais votre intervention dans l'émission « Le goût de la vie intense » organisée par Alain Finkielkraut sur France Culture semblait aller à contre-sens. Je vous cite à nouveau : « Entre le poussiéreux et la fête foraine, je crois que j'irai quand même à la fête foraine ».

TG : (rire) C'était un peu une boutade quand même.

AA : Oui et je vous sentais comme piégé par les interventions de la seconde intervenante de l'émission Claude Habib. Elle était continuellement en train de critiquer le mode de vie de l'homme intense. Elle se postait comme défenseuse d'une mode de vie équilibrée à la recherche de calme où l'intensité ne serait qu'une vilaine passade adolescente à dépasser et à canaliser. Mais pour revenir à la question, êtes-vous en accord avec le modèle de vie de l'homme intense ?

TG : De ce point de vue, ma position est claire mais elle est dialectisée. Elle est articulée et c'est pour cela que je ne peux pas répondre à ce type de question par un simple choix. Il me faut une articulation. Je suis et j'essaie d'être fidèle à la promesse de la vie intense dans la modernité. C'est-à-dire que je ne veux pas rétrograder cette promesse vers d'autres promesses de vie notamment des promesses d'égalité, d'absolu ou d'éternité. Néanmoins, je reste favorable à la promesse d'intensité comme programme de vie mais je reste contre sa réalisation. C'est-à-dire contre toute transformation en idéal absolu qui (et c'est le but du livre) produit son épuisement. Le paradoxe que j'ai essayé de construire dans le livre c'est qu'en voulant absolutiser ou tout simplement en voulant expliciter cet impératif qui est de soumettre la vie à l'exigence de l'intensité, la modernité a eu pour conséquence principale de produire des effets de fatigue, des effets d'amoindrissement du sentiment d'intensité chez les individus. Donc si je veux répondre, il me faut au moins me laisser la place d'articuler deux propositions dans une phrase. Donc oui, je suis fidèle à cette promesse mais non, je suis contre toutes les formes de sa réalisation dans la modernité. Ultimement, je suis contre le fait d'imposer cette valeur vitale à la pensée, de la transformer en slogan, en maxime, et surtout de la transformer en thèse de la pensée, comme un concept qui serait un idéal régulateur. Je pense que ce cheminement mène toujours au contraire de son souhait : soit un amoindrissement de l'intensité dans la vie. Fondamentalement je suis favorable au fait d'opposer à l'intensité de la vie quelque chose, mais d'opposer quelque chose pour pouvoir l'éprouver. C'est juste cette dialectique minimale qui est que pour le fait que la pensée aille chercher des ressources pour s'opposer à l'intensité de la vie (aux désirs, aux variations

1. Tristan, Garcia, *La Vie intense : une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016, p.25.

physiologiques) : soit, d'opposer quelque chose à ces variations plutôt que de s'aligner sur elles. Je pense que c'est quand la pensée vient contredire les impulsions intenses de la vie qu'elle permet à un sujet de les ressentir. Et non pas lorsque la pensée donne raison aux intensités et les redouble en disant : « il faut tout intensifier, il n'y a que des intensités ». Ma position n'est pas paradoxale mais au moins elle est dialectisée. C'est-à-dire que pour être fidèle au fait que je crois profondément que ce que l'on peut attendre de mieux, du fait d'être vivant, est une intensification de la vie en soi mais ce n'est pas pour cette raison qu'il faut proclamer dans la pensée la valeur absolue de l'intensité. C'est une éthique paradoxale qui consiste pour chérir une valeur éthique de la vie avec l'intensité de ne pas la proclamer. Il faut d'abord être meilleur stratège que ça. Il faut trouver des ruses, ce qui est une des raisons d'être de l'éthique pour moi. Ensuite, il faut être capable de lui opposer quelque chose. Donc, vous voyez, ma position peut varier en fonction du contexte. En gros, si je suis quelqu'un qui défendrait une sorte de libération à la Gilles Deleuze des variations vitales, des intensités, j'aurais tendance au contraire à aller à l'opposé de lui. Et inversement si je me retrouve face à quelqu'un qui va faire l'éloge réactionnaire d'un ralentissement face à l'épuisement des intensités.

AA : Oui, je suis d'accord avec vous. Je suis aussi assez perplexe face à des stratégies d'accélération ou de ralentissement. Que pensez-vous de certains programmes politiques et économiques allant dans ce sens ? (Je pense plus particulièrement au Manifeste accélérationniste de 2013 écrit par Nick Srnicek et Alex Williams que vous citez²)

TG : En revanche même si j'apprécie certaines intuitions de Nick Srnicek et Alex Williams, je crois qu'il rejoue un coup moderne qui a déjà été joué. Leur manifeste vient d'ailleurs rejouer des manifestes du XX^e siècle en tentant de rejouer le coup des avants-gardes. Et de ce point de vue là, il ne semble pas échapper aux pièges de la modernité. C'est à dire que leur logique semble proche de la logique des futuristes de gauche. Il renoue ainsi avec quelque chose de moderne, ce qui peut être attirant mais je crains que leur programme nous ramène à des impasses que l'on a déjà expérimentées.

AA : Il y a un côté très vivifiant de se dire « Une politique de gauche peut aller de l'avant ! »

TG : Qui va dans le sens de l'avenir...

AA : Oui et après je demandais si ce n'était pas une gauche qui s'était au contraire « droitiser » de manière un peu perverse...

2. Tristan, Garcia, *La Vie intense : une obsession moderne*, op. cit., p.124-125.

TG : Oui, il y a ce problème. La proposition de Nick Srnicek et Alex Williams, c'est quand même un pari... Si l'accélération s'arrête en route, elle aura eu pour effet principale de favoriser le libéralisme. A un moment, il faut vraiment être sûr de sa fin (rire) et être sûr que cela accélère la décomposition du capitalisme. Sinon, on se confond littéralement avec son ennemi, on travaille pour lui.

AA : Oui, c'est une situation vraiment étrange.

TG : Il y a ce pari là mais par ailleurs cette stratégie est une vieille stratégie moderne. Ce n'est pas quelque chose de neuf.

AA : Un parallèle semble ainsi très vite se tisser entre une vie intense et une activité assidue de consommateur. L'accroche « vivre intensément » est comme vous l'avez développé très utilisé dans le milieu publicitaire et est logiquement très en phase avec notre mode de vie libérale. Votre ouvrage étant beaucoup plus proche du constat, vous ne portez pas de critique à ce système économique. Ne pensez-vous pas, à l'instar de Jonathan Crary, Hartmut Rosa ou encore Frédéric Lordon, que ce système libéral est un des principaux catalyseur de cette frénésie moderne ? N'y avait-il pas aussi une place donnée à cette posture libérale dans votre ouvrage ?

TG : Je cite Jonathan Crary mais je ne cite pas Hartmut Rosa parce que je trouve que les propos de Hartmut sont assez faibles. C'est un sociologue intéressant mais je trouve qu'il expose seulement des constats. Concernant Jonathan Crary, je trouve que son ouvrage *24/7* est un très bon livre. D'ailleurs tout ce que fait Jonathan Crary est très bon. Après, il y a une deuxième raison qui est que je crains que, suite à ce constat, nous nous retrouvons face à une réaction morale. Très vite, nous nous retrouvons face à une sorte de condamnation de ce que cela fait à l'individu. En jugeant les conséquences de par exemple de l'accélération de la vie dans le néo-libéralisme cela produit un jugement moral et ceci n'est pas du tout mon but. Mon but est de suspendre tout jugement moral sur l'intensité. Ce qui m'intéresse avant c'est la logique interne du concept et une critique interne du sujet. Je souhaite montrer si il est possible de construire le concept comme un dispositif qui va nous permettre de penser ce qu'est une idée qui finit par produire son contraire. De quelles manières, comment et pourquoi une idée éthique peut en arriver à susciter son contraire ? Pour moi, le jugement moral viendrait parasiter cette démonstration. Par ailleurs, j'ai aussi ce type d'avis mais dans un sens cela me paraît moins intéressant parce que dans ce cas on est toujours confronté à des affrontements valeurs contre valeurs. C'est à dire que l'on va avoir un accélérationniste d'un côté et d'un autre côté on va avoir Isabelle Stengers qui va ces temps-ci défendre l'idée de jachère. « Tout va trop vite », il faut être capable de tout remettre en jachère en ralentissant... Ce qui va nous donner un débat valeurs contre

valeurs. On va avoir une survalorisation de l'accélération, de la vitesse et du progrès contre une dévalorisation du progrès avec un discours bien connu qui va être un discours d'un progrès aliénant qui empêche les individus de faire usage de leur liberté, de leur autonomie et leur hôte du temps libre. J'ai entendu beaucoup de gens qui disaient que le modèle de la jachère est un modèle de vie créée par des penseurs (je pense à Pierre Rabhi) qui ont des idées qui ont l'âge de leurs artères (rire). C'est à dire que arrivant à un certain âge, ils trouvent que tout va trop vite comme le trouve en général les vieilles personnes... On se retrouve ainsi pris dans des débats valeurs contre valeurs qui se deviennent vite physiologie contre physiologie. C'est à dire que ma physiologie trouve une excitation dans la frénésie et pense même que dans cette physiologie il y a quelque chose de révolutionnaire alors que la physiologie de quelqu'un d'autre va se retrouver totalement aliénée par cette même situation. Moral contre moral, physiologie contre physiologie je trouve que l'activité rationnelle ne permet pas de trouver un argument décisif. Moi, ce qui m'intéressait, c'était plutôt de prendre le concept et sans le juger moralement, sans le juger à partir d'un constat sociologique sur la société néo libérale d'être simplement attentif à la logique interne du concept, de l'idée. Je voulais surtout éviter le jugement moral...

AA : Et c'est donc ce qui s'était passé lors de l'émission radio.

TG : Oui, cela cause des malentendus...

AA : Après tout, c'était peut être un combat de génération ?

TG : J'ai croisé pas mal de gens qui peuvent tout à fait partager la partie critique sauf que ce n'est pas du tout à la bonne manière pour moi. C'est une critique morale de l'intensification de la vitesse, ce qui est surtout, vous l'avez compris, pas du tout mon cas. Après tout, je ne sais pas si c'est moralement injuste ou pas pour nous. Par contre, je sais que ça fait toujours les mêmes effets logiques, de rationaliser ces idéals. Ensuite, je suis gêné par le fait que si on lit un peu trop fortement l'idéal d'intensité au niveau libéralisme on le condamne pour des raisons politiques ou morales alors qu'il me semblait qu'une autre manière d'aborder le problème en le liant à une autre forme d'intensité plus originale : l'électricité ; on pouvait alors avoir une logique différente et inédite qui nous permettrait de comprendre peut être autrement l'émergence de ce type d'impératif. Ce qui ne veut pas dire que le néo-libéralisme n'a pas instrumentalisé l'électricité afin de gouverner les individus.

AA : Cela me fait penser à la figure du rocker, de l'adolescent électrisé que vous exposez dans votre ouvrage. N'avons nous pas tendance à confondre une quête d'intensité avec une quête de liberté ? La philosophie « éthique » de l'intensité que vous avez développée dans votre ouvrage est-elle « sage » ?

TG : C'est une position complexe car dans d'autres ouvrages je m'essaye à une pensée qui refuse la catégorie de sagesse, qui ne l'accepte pas au sens stricte, au sens philosophique. Il y a un de mes ouvrages qui se nomme *Formes et objets* qui à la fin postule pour un refus de la sagesse en un sens précis qui est l'idée suivant laquelle il faut refuser toute tentative d'alignement des valeurs de la vie sur les valeurs de la pensée. C'est à dire que tout effort de domestiquer une vie par des valeurs que la pensée va trouver en elle même qui sont notamment des valeurs d'égalité, d'absolu, d'éternité auxquelles je crois que la pensée a accès est à refuser. Le problème est que la pensée a tendance à imposer ces valeurs à la vie au sens biologique, physiologie du terme. Rien dans notre corps n'a en rapport avec quoique ce soit d'éternel, quoique ce soit d'absolu, quoique ce soit de vrai. Par sagesse, j'entends une volonté de colonisation, de domestication du corps par des concepts qui sont issus de la pensée elle-même. Je tiens profondément à formuler une distinction d'ordre entre un ordre de la pensée et un ordre de la vie qui est une manière de ressusciter un vieux dualisme dans l'histoire de la métaphysique. J'y tiens pour des raisons éthiques. Les valeurs de la pensée ne s'imposent pas aux valeurs du vivant et inversement. Du coup, je trouve que l'originalité du projet moderne a été que pour une fois ce soit les valeurs du vivant qui s'imposent aux valeurs de la pensée et non l'inverse. C'est assez original car en général cela va dans l'autre sens. Et ce que l'on appelle sagesse aussi bien occidentale que orientale consiste en général à domestiquer le corps à partir de valeurs trouvées par la pensée elle-même. Mais profondément, mon but est de maintenir l'idéal suivant qui est : « égal mais distinct / distinct mais égal ». Soit être capable de distinguer deux ordres éthiques (éthique de la vie et éthique de la pensée) et par la suite de faire valoir leur égalité. Le fait qu'il n'y en ait pas un qui ait un effet d'autorité sur l'autre (un rapport non hégémonique). Je pense que la vie doit se régler sur la recherche d'intensité à condition de ne pas demander à la pensée de se régler aussi sur la recherche d'intensité. Qu'à condition de ne pas aller chercher dans le langage de la pensée une intensité que la pensée ne trouve pas en elle-même. Je pense même au contraire que la pensée est au fond la partie d'un corps qui a accès à autre chose qu'à l'intensité... Au fond, la pensée est l'organe de certains organismes vivants (et non seulement humains). Elle est particulièrement développée chez plusieurs animaux. Je pense qu'il y a d'ailleurs de la pensée à partir du moment où il y a de la sensation. Et la pensée est la part d'un organisme vivant qui a accès à autre chose qu'à des oscillations, qu'à des modulations, qu'à des variations. Qui a accès à de l'égal, à du durable et il est très important que la vie n'essaye pas de s'imposer à cette part là. Et qu'inversement la pensée n'essaye pas de s'imposer au vivant et de ne pas imposer à des corps d'être sage. Je tiens beaucoup à ne pas produire une philosophie non hégémonique. Ainsi, la question est de parvenir à une construction intellectuelle qui permet de se situer à égal distance des deux et de

combattre sur deux fronts. Être capable de combattre deux ennemis, être capable de combattre celui qui veut réduire la pensée à la vie et celui qui veut réduire la vie à la pensée et donc de refuser dans le même geste celui qui fait comme vous le dites un mouvement de liberté avec une quête d'intensité mais aussi celui qui veut être sage. (rire) Mon intention est de ne pas être déséquilibré par un pour tomber dans les bras de l'autre.

AA : Parce que l'adolescent rejette totalement cette sagesse. Elle n'a pour lui aucune valeur en soit...

TG : Oui c'est un type de figure. J'ai essayé d'écrire un peu sur la notion d'adolescence. Celle-ci est apparue (le premier traité psychologique sur l'adolescent) en 1904 avec Stanley Hole. Et l'adolescent a été construit par la psychologie moderne comme cet âge de la vie qui va introduire une sorte de négativité, un refus et refuser l'expérience accumulée par les autres âges. L'adolescent va refuser l'intégration dans le courant de la vie. C'est à dire selon Frédéric Salaün « l'adolescent va refuser de donner sa place à l'adulte » et c'est cela qui va créer la crise. Il refuse d'être un stade, un moment de la vie. Il veut être un absolu au milieu de la vie. C'est la création conceptuelle de l'adolescent.

AA : Et étonnamment cette création conceptuelle apparaît aujourd'hui comme une réalité : une étape de la vie. Cela me fait aussi penser au « moment » où les nourrissons disent « non ». (rire) La phase du « non » est devenue comme une étape importante du nourrisson. (rire) Dans ce même rapport aux « étapes de vie », il est toujours surprenant d'entendre dire qu'un enfant lambda n'a pas eu de crise d'adolescence...

TG : Il y a des explications à ces apparitions. Très clairement à la fin du XIX^e siècle avec l'interdiction du travail des enfants en Allemagne puis en Angleterre et en France. Il est créé un âge un peu étrange où l'individu est post-pubertaire. Il est donc en âge de se reproduire et d'être idéologiquement autonome. Cependant, l'âge de son autonomie civile est repoussée avec l'école obligatoire et il ne peut donc pas parvenir au monde du travail. Il y a comme un sas qui se crée dans lequel un individu est autonome biologiquement mais pas socialement. L'adolescent naît à ce moment là.

AA : Un âge perturbant. (rire)

TG : Oui et qui l'adolescent est devenu au fur et à mesure le héros de la culture moderne, le héros principal. La contre-culture que l'on nomme la « pop culture » s'est créée avec ce héros principal : le *teenager*.

AA : C'est vrai qu'il est présent dans toutes les séries. Il est même devenu un personnage principal de nombreuses productions à

succès. Je pense par exemple à la série *Malcolm*. L'adolescent est ici le héros, il fait plein de bêtises et c'est ce qui fait son charme.

TG : Il apparaît dans la bande dessinée à partir de 1895 avec le *yellow kid*. Il met un peu plus de temps dans le cinéma pour s'autonomiser à partir de 1954. Dans certains arts, il va prendre plus de temps à apparaître parce qu'il va y avoir l'événement de la première puis de la seconde guerre mondiale. Par la suite avec les *Baby boomers*, l'industrie du divertissement qui s'adresse directement à l'adolescent va se développer. L'adolescent a de l'argent pour acheter des disques et aller au cinéma. La culture très américaine du *driving*, du cinéma qui s'adresse à l'adolescent, du rock dans les années 50 suivi de la pop culture dans les années 60, les comics qui prennent pour héros des adolescents, avec Peter Parker : le héros *Spider-man* troublé par le changement dans son corps...

AA : J'ai revu *Spider-Man 1* il n'y a pas longtemps. Je l'avais pour la première fois vu lorsque j'étais beaucoup plus jeune et j'en avais le souvenir d'un héros. Maintenant lorsque je le regarde de nouveau je le trouve un peu « bête ». Il y a des notions qu'il n'arrive pas trop à contrôler. Des dualités assez simples comme le bien et le mal qui le troublent. Il est sans cesse dans la tourmente...

TG : Tout *Spider-man* est une métaphore de la puberté. Le changement du corps, c'est l'introduction d'un animisme dans le monde moderne. Il est pénétré par quelque chose d'animal qui change son corps, qui lui donne des pouvoirs et des responsabilités. Il doit à la fois rester l'enfant sage qu'il était pour tante May et en même temps il sait que quand il prend en lui une puissance animal, il peut aussi séduire les femmes. Ce qui n'était pas le cas sinon. Il a un pied dans l'enfance et un dans l'âge à l'adulte. Il est pris entre les deux. C'est la structure typique des super-héros : il doit mener une double vie !

AA : Il y a aussi l'exemple de *Hannah Montana* : un jour elle est adolescente et un autre c'est une star du rock.

TG : C'est toujours ce schéma. La mise en scène de l'adolescent repose toujours sur une dualité: un deux en un, une schizophrénie. Et le propos est de dire que cette schizophrénie peut être domestiquée. Elle est sur le point de rendre fou l'adolescent. Il doit être pour ses parents et sa génération, le jour et la nuit. C'était le cas de *Buffy*, d'*Alias* et de tous les super-héros. Mais en effet *Hannah Montana* aussi (rire) participe à cette double vie, cette double identité.

AA : Cette dualité est toujours très forte.

TG : Je suis deux en un et les parents ne peuvent pas le

comprendre.

AA : Oui, il y a toujours cette incompréhension. Et ce qui est assez drôle : C'est que c'est cette incompréhension qui réunit les adolescents du monde entier. C'est cette figure du rejet qui permet à d'autres singularités de se projeter dans ce personnage.

TG : Il y a un moment où c'était très original, c'était dans les années 60 lorsque ces thèmes apparaissaient. Maintenant, ce sont des thèmes bien connus dans la culture pop et qui du coup sont recyclés à chaque génération. Pour les comics c'est très net. *Spider-man* est rebooté tous les sept, huit ans pour la génération d'après. Ça existait en comics dans les années « soixante ». Il y a le *reboot* des années quatre-vingt, ils ont fait une version fin quatre-vingt dix/début années deux mille, *Amazing Spider-man* huit ans plus tard et on entend déjà parler d'une nouvelle version. Il y a un effet de nouveauté seulement par le fait qu'il y a de nouveaux adolescents. Par contre, la figure de l'adolescent est extrêmement balisée. Il y a une industrie qui a des figures toutes faites et prêtes à être recyclées pour chaque génération.

AA : On parlait tout à l'heure de la part de l'électricité dans la modernité. L'image de l'électricité fait aujourd'hui partie de notre imaginaire et d'une certaine manière de ce que nous sommes. L'œuvre *Les Archives du cœur* de Christian Boltanski mettant en scène les battements de cœur de l'artiste via la variation du courant d'une ampoule va dans ce sens. En allant un peu plus loin, l'œuvre *Perfects lovers* de Felix Gonzalez-Torres use d'une énergie électrique pour rendre compte d'un sentiment amoureux et d'un désir de synchronie. D'autres productions humaines joignant la vie d'un corps humain à un flux électrique me viennent aussi à l'esprit : la chaise électrique et le défibrillateur. Que pensez-vous de l'association aujourd'hui commune entre un corps sensible et une oscillation électrique ?

TG : Tout les exemples sont très justes. Il y a d'ailleurs un passage que j'ai coupé sur la chaise électrique. Un petit chapitre que j'ai coupé. Connaissez-vous la guerre de la chaise électrique ?

AA : Non.

TG : Il y a eu une guerre entre les deux principaux promoteurs du courant électrique à la fin du XIX^e siècle avec d'un côté Edison et de l'autre Westinghouse et Nikola Tesla dans l'état de New-York. Les deux camps essayent de remporter le contrat pour l'électrification de New-York. Et pour faire la preuve de l'efficacité de leur courant, notamment du courant alternatif par rapport au courant continu, ils vont concevoir des chaises électriques. Ces chaises font ainsi devenir une sorte d'échantillon commerciale de la viabilité du courant. Et c'est horrible car la chaise électrique devient un

argument commercial auprès des institutions. Et il y a cette célèbre démonstration qui est faite pour montrer la puissance de la chaise électrique qui consiste à électrifier un éléphant. Il y a donc quelques photographies qui sont saisissantes avec un vieil éléphant pris dans un zoo. Il a des électrodes sur le corps, il est sur la chaise et s'est fait effectivement carbonisé. En plus, à l'époque, il maîtrisait très peu le courant donc les premières expériences sont atroces. Parfois, ça rate...

AA : Dans le film *La ligne verte* (adaptation du roman de Stephan King), il y a une scène célèbre où le prisonnier va être exécuté sur la chaise électrique. Pour l'électrisation immédiate du prisonnier, une éponge doit être placée entre le casque de la chaise et le crâne du prisonnier. L'« oubli » de l'éponge provoque une scène épouvantable. On ne peut en effet pas éteindre le courant car le malheureux prisonnier n'est pas encore mort et qu'il serait encore plus terrible pour lui d'éteindre le courant et de le laisser à moitié carbonisé... Maintenant, il a pour moi cette image du raté qui hante le procédé de la chaise électrique...

TG : Oui, ce passage m'avait marqué aussi. J'avais d'abord lu avant de voir le film. Il y a dans l'ouvrage une longue description. En tout cas, même si j'ai coupé le passage, c'est l'envers, c'est la *Némésis* de la découverte de ce lien entre la vie et l'électricité mais aussi le lien entre la mort et l'électricité.

AA : L'intensité de « trop » peut être ?

TG : La possibilité non seulement que la vie soit électrique mais aussi qu'il soit possible de l'annuler électriquement. Il y a quelque chose de très fort dans cette figure qui m'intéresse depuis longtemps et qui m'horripile aussi. Cette partie là a disparu du livre mais il y a dans un roman sur lequel je travaille depuis un long moment qui est dédié à la chaise électrique. Après les exemples d'œuvres que vous donnez sont très justes en effet. Au moment d'écrire le livre, je connaissais *Les Archives du cœur* mais pas l'œuvre *Perfects lovers* de Felix Gonzalez-Torres que l'on m'a indiqué après. L'œuvre de Boltanski correspond totalement. Il saisit dans son œuvre une intuition très simple qui était d'une absolue évidence pour les penseurs du XVIII^e siècle et qui est devenue un peu plus difficile pour nous. Je ne sais pas exactement pourquoi. Par exemple pour Diderot, l'électricité est très forte, très immédiate. C'est une image qui s'impose avec la force de l'évidence. Alors que pour nous, alors que nous apprenons que nous sommes électriques, c'est une image beaucoup moins forte. C'était un des points qui me guidait dans le livre à savoir pourquoi l'image de la fée électricité donneuse de vie qui est une sorte de lieu commun entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. L'électricité quasiment comme démiurge qui donne la vie. Il y a d'ailleurs plein d'hypothèses dans l'*Encyclopédie*, vous savez qu'il y avait l'idée à

l'âge classique que Dieu fulgure. Que la création a lieu par fulgurances. Ça reprend l'éclair du dieu, l'éclair de Jupiter. Donc dans l'*Encyclopédie*, il y a l'hypothèse que peut être, une fulgurance électrique dans l'eau aurait produit la vie. C'est une image qui obsède les penseurs de la fin XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle. Et moi, ma question était pourquoi en général chez les artistes, il y a eu un retrait de cette figure là de l'électricité ? Beaucoup d'artistes se sont maintenant beaucoup plus passionnés pour l'électronique, par la figure de l'intelligence artificiel, du robot, par l'informatique plutôt que par l'électricité. Il me semble et j'ai peut être tort car il y a beaucoup d'œuvres qui se jouent de l'électricité mais que l'électricité est devenu pour nous Homme du XX^e siècle une pure commodité, un moyen. Non plus une fin et surtout pas un objet de fascination. Nous sommes peu fascinés par l'électricité. Nous l'utilisons pour nous brancher, nous l'utilisons pour nous éclairer mais nous la célébrons très peu et nous la remarquons très peu en fait. Par exemple, les artistes sont aujourd'hui beaucoup plus intéressés à rendre visible les ondes, le wi-fi autour de nous.

AA : Des objets, des flux « invisibles ».

TG : Voilà, l'invisible c'est beaucoup plus les ondes et la question des ondes de ceux qui sont électro-sensibles que le courant électrique qui a pourtant énormément fasciné à la fin XVIII^e siècle et au début XIX^e siècle. Il me semble que cela a pour conséquence que très souvent quand l'électricité redevient un objet de fascination dans la culture elle le redevient à la manière du XVIII^e siècle ou du XIX^e siècle sur un mode du *revival*. Je pense par exemple au film *Le Prestige* de Christophe Nolan dans lequel on retrouve la figure de Tesla. Je pense aussi à la série *Strangers Things* de cet été (très Spielbergienne) dans lequel il y a des expériences avec l'électricité mais c'est fait dans un mode rétro. On dirait que la fascination pour l'électricité n'est pas contemporaine et qu'elle doit, par conséquent, être toujours réintroduite. Elle est réintroduite sur le mode de quelque chose qui va nous rappeler ce que l'on appelait aussi en science-fiction le *steampunk*. C'est à dire le *cyberpunk* mais avec un imaginaire du XIX^e siècle Victorien. Dès qu'il y a fascination pour l'électricité, on a l'impression que l'on va revenir aux rues à l'éclairé de l'ombre, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *Frankenstein*, les savants du XIX^e siècle. Je suis un peu hanté par cette idée que lorsque notre imaginaire est en manque de l'électricité, il nous refait apparaître cette fascination comme pour un homme du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle. Nous n'avons pas un imaginaire contemporain de l'électricité. Nous avons un imaginaire contemporain plutôt de l'électronique. Mais l'œuvre de Boltanski serait un bon contre-exemple. Une œuvre qui reconnecte, redonne une intuition très directe entre la vie, le corps organique avec le cœur et l'amour...

AA : Après, ce que je trouvais très fort dans cette œuvre c'est qu'il y a cette tension qui se produit avec la fragilité de l'ampoule. Elle peut à tout moment « claquer », s'arrêter. C'est peut être cette fragilité qui va à l'encontre de l'idée d'un courant intemporel.

TG : C'est moins le sentiment Prométhéen... On passe de la créativité du flux électrique à la fragilité du filament.

AA : Oui. Ça me fait penser à un ami qui travaille sur la résistance des matériaux électriques. Son travail consiste à tester la résistance d'éléments et pour se faire il émet une énorme décharge électrique à celui-ci. Et après en avoir discuté avec lui, je trouvais très drôle que beaucoup de ses collègues ne faisaient pas ce qu'il faisait lui car il avait peur de l'électricité. Ses collègues trouvaient l'électricité trop dangereuse. Elle était une source vivante, non domestiquée et elle pouvait à tout moment faire très mal à celui qui essayait de la dompter. Donc, même si nous avons un soit disant contrôle de l'électricité, il y a toujours cette peur de la décharge, du court-jus.

TG : Vous avez raison, il y a ces deux facettes. Il y a la peur et la fragilité. Cela me fait penser à une série assez mauvaise de JJ Abrams que s'appelait *Révolution* où toute l'électricité avait disparu de la surface du monde. Du coup, je me suis dit que peut être la fragilité du coup du courant électrique tient aussi d'une conscience écologique et d'un épuisement des ressources. L'électricité ne sera par exemple pas toujours là. C'est une énergie et pour cela, il faut la produire. Pour produire de l'électricité, il faut des moyens et ces moyens s'amenuisent. En voyant cette série, je me disais que c'était une des rares intuitions qui me semblait intéressantes.

AA : Justement lorsque j'ai lu votre ouvrage, je me demandais si aujourd'hui nous n'étions pas devenus dépendants, des addicts à l'électricité. Je reviens à une anecdote où dans une grande ville des États Unis, une énorme coupure d'électricité a eu pour conséquence de former un vent de panique sur ses habitants. Et la grande question était où peut-on recharger notre téléphone ? Et à ce moment là, cette crise nouvelle était pire qu'une crise plus habituelle liée à notre dépendance au pétrole. Elle était plus forte que celle-ci. Et cela me faisait penser toujours à mon usage quotidien de mon téléphone qui se décharge sans cesse et qui devient la grande peur de la journée : va t-il me rester assez de batterie ?

TG : En tout cas cet exemple de la batterie du portable rentre bien dans votre sujet du compte à rebours. L'image de la batterie du téléphone c'est même une image rassurante du compte à rebours. C'est un compte à rebours qui peut sans cesse se reprendre. C'est comme dans les jeux vidéos sur le fait d'avoir plusieurs vies. C'est un peu anecdotique mais ça me fait penser à un épisode qui m'avait beaucoup fait rire de *South Park* dans lequel il n'y a plus d'internet.

Il y a des émeutes, tout le monde cherche internet. Tout le monde se demande pourquoi internet a disparu, s'est arrêté.

AA : Et il y a en fait le gros bouton d'internet qui a été éteint. (rire)

TG : Et il y a une réplique très drôle. Un des personnages demande à un autre personnage « Mais pourquoi il n'y a plus internet ? » Et l'autre lui répond « Et bah il faut regarder sur internet ! » (rire) Car seulement internet peut avoir la réponse. C'était d'autant plus drôle que c'était fait à un moment où, dans mon souvenir, internet n'avait pas pris l'importance qu'elle a aujourd'hui. Je trouvais ça un peu visionnaire. Sur l'addiction...

AA : Après on peut aussi interpréter cette addiction par la domestication actuelle de l'électricité. Comme aujourd'hui l'ensemble des systèmes sont cachés et c'est aussi le cas pour internet. On ne voit plus le courant, le flux. Les fils sont eux aussi cachés derrière les plaintes. Il suffit juste d'appuyer sur un bouton pour que la lumière apparaissent. Toutes ces apparitions deviennent « normales », « normées ». Il n'y a pas d'effort à faire pour avoir de l'électricité. Aujourd'hui, lorsque nous voyons quelqu'un pédaler sur un vélo pour faire de l'électricité on trouve cette scène un peu absurde voire peut être drôle...

TG : Vous avez raison, l'addiction est d'autant plus grande que l'on n'a pas d'effort à faire pour produire cette chose. Plus une chose est donnée et plus facilement nous pouvons en dépendre. Dès qu'il question de produire une énergie pour obtenir quelque chose en retour, on en dépend moins (rire). C'est vraiment une relation classique. Là aussi, je ne m'y connais pas très bien mais il me semble que beaucoup d'artistes ont essayé de relocaliser internet en prenant par exemple en photo les *data centers*. Je me souviens d'être allé en Écosse et d'avoir été très marqué par les endroits où sont loués la plupart des câbles qui ensuite distribuent internet pour l'Europe. C'est toujours très troublant les moments où nous arrivons à relocaliser internet. C'est étrange car c'est comme si nous arrivions à donner corps à l'esprit du monde. Ce n'est pas l'âme du monde mais plutôt quelque chose qui a une vie matérielle et qui est le fruit d'enjeux géopolitiques très importants. Le détenteur des circuits de diffusion mais aussi des satellites et des câbles détient énormément de pouvoir. Il me semble même que le passage de ces câbles dans la mer rouge reste en négociation infinie. On a ainsi à faire à une fausse immatérialité. Tout ceci est réellement matériel. Cependant, ce qui reste étonnant est que l'humanité a réussi à donner une forme matérielle si peu intéressante à cet objet. Du coup et malgré ces enjeux, les câbles des *data centers* ont une forme parfaitement inintéressante qui coûte de l'énergie à entretenir. Donc oui, dans une optique classique redonner un tout petit peu de maîtrise consisterait à redonner une conscience de sa matérialité ; et de pouvoir voir leur fragilité et la dépense d'énergie qu'il

constitue.

AA : C'est vrai que ces *data centers* sont devenus des endroits très sensibles. Les autorités font ainsi le nécessaire pour les cacher et réduire les risques d'attaques terroristes... La peur que tout le réseau s'éteigne d'un seul coup se rapproche beaucoup d'une peur de l'extinction totale de l'électricité.

TG : Ce sont les nerfs du monde ! On a l'impression que les réseaux internet et électrique sont devenus le système nerveux du monde. Ils sont devenus le cerveau et les nerfs. Il devient ainsi primordial de les protéger. Si ils sont coupés, on paralyse le monde.

AA : Dans votre ouvrage vous insistez d'ailleurs beaucoup sur les premières expériences de l'électricité dans les salons. L'électricité fait corps. On voit encore toutes ces expériences avec les cheveux ébouriffés mais aussi tout le caractère romantique d'un coup de foudre...

TG : Oui et tout cela s'est perdu par une rationalisation du phénomène électrique. Pourtant quelque chose est resté de la promesse magique. Ce qui m'intéresse ce sont les « promesses magiques de la raison ». Mon souhait après consiste à faire l'histoire de ces promesses magiques de la raison. Et je pense que l'électricité en a été une. Mais la promesse magique ne dure jamais très longtemps. La rationalisation est très rapide mais il est resté quelque chose de l'ordre de la promesse dans son usage rationnel. Je pense que l'électricité est passée en un concept d'intensité et qui est devenu une sorte de cheval de Troie du quasi rationnel ou du magique dans la société moderne du XX^e siècle. L'électricité a permis d'achever une sorte de rationalisation de la production de la société industrielle mais en même temps, elle a introduit dans un concept de cette société une valeur magique. Quelque chose qui ne serait pas nationalisable.

AA : Cela m'amène à une citation de G. K. Chesterton reprise par Jean Delumeau dans un entretien sur le sujet de la fin des temps : « Depuis que les hommes ont cessé de croire en Dieu, ce n'est pas qu'ils ne croient plus à rien ; ils croient en tout³. » Je trouve que ce parallèle entre notre approche de l'électricité et un besoin de croire est assez fécond. Que même si un élément est rationalisé, il y a toujours de la magie.

TG : Ça permettait de connecter à la fois le moyen de la rationalisation et en même temps une forme animiste, c'est à dire animé. C'était vraiment une équation formidable parce que l'achèvement de la rationalisation était en même temps le mot magique d'une forme d'animisme. Un animisme de la société

3. Catherine, David et Frédéric, Lenoir et Jean-Philippe de, Tonnac, *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1999, p.300.

rationnelle industrialisée c'est ça. L'électricité était l'anima de cette société. L'imaginaire avec les grands bulbes de verre, des filaments et d'une sorte de vision de l'électricité. Je ne le cite pas dans mon ouvrage car c'est trop connu mais dont l'élaboration de mon hypothèse Frankenstein joue un rôle très important. Chez Mary Shelley, il a une intuition très forte de la relation entre quelque chose d'archaïque, d'animiste et la rationalisation scientifique avec le courant électrique. Frankenstein est vraiment le premier exemple d'animation par le courant électrique. Quand on le relit précisément, tout est déjà là.

AA : Auparavant, la foudre tuait et maintenant, l'électricité anime...

TG : Et Prométhée ne vole plus le feu aux Dieux mais l'homme vole le courant électrique. Il ne le vole pas aux dieux, il le prend dans la nature. Il le prend dans la nature, il le rationalise et il l'industrialise. Mais au lieu de domestiquer le feu, il domestique l'électricité.

AA : Et pour revenir à cette idée de conditionnement, avec la question de la mesure du soit très présente dans l'ouvrage. De nombreuses fictions ont apposé un compte à rebours sur leurs protagonistes afin de mettre en image cette autocritique moderne. Le film *Time Out* de Andrew Niccol est selon moi un exemple remarquable de cette mise en tension. Pour résumer, les personnages de cette fiction ont un compte à rebours sur leur bras qui leur indique le temps qu'ils leur reste à vivre. Ils sont ainsi programmés à mourir mais peuvent augmenter sous diverses stratégies leur décompte. Le fait de ne plus croire à une vie après la mort n'a-t-il amplifié notre peur de la mort ? A-t-on, par ce nouveau regard porté sur notre fin, rendu la mort omniprésente ?

TG : Tout ceci me semble juste. Cependant, je rajouterai une chose. J'ai toujours pensé que ce qui avait accentué la peur de la mort c'était peut être moins l'abandon très relatif de la croyance chez les hommes d'une vie après la mort et une croyance religieuse mais la capacité de l'homme moderne à soutenir la vie face à la mort. C'est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort et la médecine moderne à partir du XIX^e siècle va repousser la mort. La médecine va même modifier la définition de la mort. La mort est tout d'abord définie par l'opération d'un souffle. D'abord la mort respiratoire, puis elle devient une mort cardiaque. La mort est déplacée du souffle aux battements du cœur. La mort est d'abord liée au souffle, à l'*anima* au sens stricte. On parle d'un dernier souffle ensuite on parle du dernier battement du cœur. A partir des années 50, on attache à la définition de la mort le terme « corticale ». Il y a la mort cérébrale puis la mort néo-corticale. Elle est liée petit à petit au cerveau et au système nerveux plus qu'au souffle ou au cœur. Et la conséquence de cela c'est qu'il m'a toujours semblé que plus nous étions en mesure de repousser la mort (par des greffes, de maintenir dans le coma, etc...) moins la

définition de la mort a été claire. Pour un homme du Moyen Age, la définition de la mort était très claire. La distinction entre la vie et la mort avec *Essais sur l'histoire de la mort* de Philippe Aries est très claire, très nette. On parle d'un dernier souffle et après on n'y peut rien. L'impuissance que nous avons face à la mort rendait une définition très claire du royaume de la vie et du royaume de la mort. A partir du moment où l'on peut agir, on l'on peut prolonger le vivant, on se retrouve avec l'apparition de zones de Limbes indistinctes. On parle pour de graves maux de phase 3, phase 4 avant une phase terminale. On a à faire à un individu mort ou non : « entre la vie et la mort ». On peut mettre cet individu sous assistance respiratoire. La question se pose, un individu dont par exemple le cerveau a été irrémédiablement atteint mais qui néanmoins peut avoir ses capacités respiratoires et cardiaques assurées est-il mort ou pas ? Il y a aussi ces discussions dans les années 50 et les années 60 sur la détermination d'une mort médico-légale. Je crois que le paradoxe est que plus on devient capable de travailler sur la mort ou contre la mort et plus la mort prend un aspect effrayant parce qu'elle peut devenir un choix. C'est le grand problème de l'euthanasie : il faut la choisir. Ensuite si elle intervient alors que l'on aurait pu la combattre... En fait, l'impuissance massivement médicale face à la mort jusqu'au XIX^e siècle associe la mort à la fatalité. Il correspond au rapport très classique de la mort et du destin. La mort m'arrive du dehors. Quand elle m'arrive, je ne peux que la recevoir. Nous sommes face à la figure du chrétien qui voit la mort arrivée. Il s'allonge, met la tête vers l'Orient, les pieds vers l'Occident et puis laisse la mort venir. Dans les romans de chevalerie, c'est très présent. Le chevalier sentit la mort arrivée et il accueille la mort. Quand nous n'avons plus une attitude passive mais que nous résistons face à la mort (car on a un ensemble de technologies qui vont dans ce sens), la vie devient elle aussi un combat. A partir du moment où la vie devient un combat, la mort est à craindre beaucoup plus. Pourquoi ? Parce que nous avons une attitude active. Il m'a toujours semblé que le médico-légal avait développé la crainte de la mort chez l'homme. Je pense qu'une humanité qui reçoit la mort sans avoir aucune prise sur elle peut l'identifier au destin. Le destin : il s'accepte, il se reçoit. Il peut produire le tragique et il s'accepte quand même.

Moins la mort est un destin, plus elle est un problème. D'ailleurs ce problème est posé par le transhumanisme. La volonté d'éterniser le corps va de plus en plus transformer la mort en un choix. Si l'on arrive à produire des organismes qui peuvent tenir jusqu'à cent cinquante ans, il va y avoir des effets de lassitude. La mort va être de plus en plus choisie. Et plus la mort va être choisie, plus elle va être une souffrance. Il y aura une responsabilité, un choix de la mort. La mort choisie est beaucoup plus effrayante qu'une mort reçue. Moins on a une attitude passive face à la mort plus l'humanité tente d'être active face à la mort. Je crois qu'à partir de ce moment, la mort devient inquiétante. Il y a donc sans doute ces deux effets, avec la croyance ou pas à un dieu et l'action concrète,

la prise que l'on a sur la mort.

AA : D'ailleurs dans l'actualité, j'ai dernièrement pu lire qu'une jeune fille a eu le droit d'être cryogénisée et je me posais donc des questions sur l'état actuel de son existence. Est-elle morte ou pas ? Car nous faisons tellement confiance aux avancées technologiques que cette croyance nous donne toujours l'espoir d'une guérison. Ainsi, si un jour nous sentons nous aussi dans notre corps que nous allons mourir, la solution sera de se cryogéniser car plus tard nous serons sans doute sauver de ce mal qui est aujourd'hui fatal pour la vie. La mort devient à contrario de la question de l'euthanasie de plus en plus interdite...

TG : Oui, c'est toujours une question de maîtrise. Nous avons un prix à payer pour la maîtrise comme dans le caractère Prométhéen. Je suspends le temps en attendant d'avoir la capacité de guérir ce dont je ne suis pas pour l'instant en mesure de guérir. Mais il y a toujours un prix à payer pour la maîtrise. Le prix à payer c'est une structure mythique : plus on maîtrise quelque chose, moins on est capable de le définir clairement. En maîtrisant, on intervient sur la chose et du coup on trouble sa limite même. Je crois que plus l'on interviendra sur la limite entre le vivant et le mort et moins on saura ce qu'est la mort et plus elle nous fera peur. Je crois qu'il y a un vrai prix anthropologique à payer. On n'a rien sans rien et on ne peut pas acquérir une maîtrise de ce type de phénomène sans perdre en quelque façon sa définition au sens stricte : sa détermination et sa limitation.

AA : Paradoxalement, les promesses de la modernité ont poussé l'homme moderne vers sa fin (accélération du temps, calcul du temps de vie). Je pense par exemple à mon père qui vient d'avoir cinquante ans et qui me dit qu'il est à la moitié de sa vie et qui lui reste cinquante ans encore à vivre. Un autre exemple dans le milieu médical consiste couramment à donner un pourcentage de viabilité aux organes. Comme si tout cela venait d'un calcul très précis alors que tout cela se rapproche tout au mieux à estimation. Comme si, l'imprévisible n'existait plus.

TG : Croyez-vous qu'il y a eu une influence ? Car je ne sais pas dans quel sens ça a marché. C'est très proche de ce que l'on a vu arriver dans les jeux vidéos dans les années 80.

AA : Dans les *Sims*, cette mise en place est très forte.

TG : Et même avant. Moi je me souviens des jeux comme *Taken 1* et *Taken 2* où il commence à apparaître une barre de vie. Dans *Sonic* aussi, il y avait des barres de vie. On est passé de point de vie à des barres de vie. Et croyez-vous que c'est sur le modèle des jeux vidéos que nombreuses modélisations similaires se sont développées ?

AA : Je pense qu'il y a peut être un fantasme qu'une vie soit limitée que l'on puisse se régénérer, guérir. C'est tout le temps le même schéma, on prend un peu de potion et tout va mieux. Mais il y a toujours cette idée que nous sommes limités. On a cent ans à vivre, on a cinquante points de vie et ce qui m'a toujours énormément intrigué c'est cette limite abstraite mais qui nous est fixée. Que d'une part, nous ne pouvons pas dépasser mais qui d'autre part, nous indique qu'il ne peut rien nous arriver jusqu'à ce moment là. Les cent ans à vivre apparaissent comme la limite indépassable mais aussi comme si il nous était impossible de décéder avant. L'exemple de la barre de vie nous amène à penser que nous sommes les gestionnaires de notre temps, de notre santé, de ce qu'il nous reste. Notre temps étant limité, cette estimation joue sur le déroulement de nos vies.

TG : Et puis c'est purement quantitatif, c'est la transformation du vivant en données.

AA : Oui. Dans un effet pervers, l'homme s'est retrouvé consommateur de sa propre vie. Ainsi limitée, sa temporalité semble devenir une propriété. Le temps apparaît comme une extension invisible de son corps qui peut, comme on le décrit couramment, être donné ou pris. Selon vous, pourquoi avons nous autant ce besoin de matérialiser le temps ?

TG : Il me semble que ce n'est pas seulement le temps mais toutes les figures de la finitude. Tout ce qui est donné comme fini, une quantité d'énergie, un organe en bon fonctionnement et tout le fantasme, dans la biologie des années 70 par exemple avec la mort cellulaire programmée etc... Les idées d'une horloge biologique interne, d'un compte à rebours à l'intérieur du vivant, de cellules qui puissent se régénérer un certain nombre de fois et puis s'arrête, ou encore d'expliquer le vieillissement, la nécrose des tissus par un compte à rebours interne du vivant ne sont que des images.

J'ai l'impression que c'est peut être une grande figure moderne de la finitude. Il me semble que la finitude humaine à l'âge classique à partir du XVII^e siècle la finitude est définie en négatif par rapport à un être infini. La finitude (et donc la condition humaine) est donc définie par contracte avec un être infini, un entendement infini, une volonté infinie, une perception infini. La finitude : c'est la négation de l'être infini. On définit l'être fini qui est l'être humain par la négation d'un être infini. Peut être quand perdant cette mesure de l'être infini, il faut trouver d'autres ressources et du coup on a l'émergence de nouvelles figures de la finitude qui sont cette fois-ci quantitatives. C'est à dire qu'une mesure qui est plutôt l'idée de quelque chose qui est donné. C'est plutôt la figure du programme. La finitude devient quelque chose qui est programmée par avance. La finitude est une fin qui est donnée par avance et ensuite on se situe sur des échelles de mesure. Du coup, une figure de la finitude n'a pas besoin d'imposer la finitude à l'infini. Ici, la finitude n'est pas

la négation de l'infini alors qu'à l'âge classique notre nature est considérée comme entachée d'imperfection. A l'âge classique, nous n'étions pas un être parfait absolu, infini. Là c'est une conception immanente de la finitude, on prend de l'intérieur, on détermine une fin et par rapport à cette fin, on quantifie, on mesure. La finitude n'est plus mesurée par rapport à ce qu'elle n'est pas, par rapport à l'infini. C'est la finitude elle-même qui est mesurée et qui devient mesure. Elle devient gradient interne d'un être qui a des ressources limitées. Il me semble qu'il n'y a pas seulement l'évaporation de Dieu dans la conscience moderne, il y a aussi une apparition très forte d'une autre forme de finitude qui est la finitude de la planète, qui est l'idée que nous sommes finis mais aussi que notre environnement est fini. C'est la révélation de la planète vue de l'espace et puis le caractère limité de ces ressources. A partir de ce moment, il me semble que des décomptes commencent à apparaître : nous avons jusqu'à tant d'années d'énergies fossiles, et passé ce nombre d'années, le réchauffement climatique sera irrémédiable. Il y a un mélange d'une disparition d'une figure de l'infini à laquelle la finitude est déterminée et que ce n'est pas seulement le temps de l'individu qui est compté mais aussi le temps de l'espèce, le temps de l'environnement lui-même, le temps des ressources. Après, il y a aussi une thèse plus générale dans le livre. Le concept d'intensité a permis de livrer son contraire à la rationalisation et à la quantification. C'est à dire que l'intensité correspond à la valeur du vivant. Elle est la variation de la physiologie. Par l'intensité, paradoxalement, nous nous sommes retrouvés à être livrés à la quantification. A la fin, on se retrouve avec les bracelets connectés avec les pulsions cardiaques, l'état du sommeil, les pics de stress, soit, tout ce qui est. L'intensité est un dispositif qui permet de nommer ce qui échappe au nombre, ce qui dans un premier temps échappe à la quantité, ce qui échappe à la division partie par partie. Cependant, en la nommant, on va la livrer à la quantification. C'est à la fois ce qui extrait du régime de la quantification et ensuite livre au régime de la quantification et du nombre. C'est une manière de dire qu'il y a dans le vivant quelque chose qui échappe au décompte mais une fois que nous l'avons défini de cette manière, on va pouvoir compter ce qui échappe au décompte. On va pouvoir compter les intensités de la vie.

AA : Je retrouve dans votre description de l'intensité certaines connivences avec l'ouvrage *L'art comme expérience* de John Dewey. Je le cite : « Afin de comprendre l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, on doit commencer par la chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les événements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute, tels les spectacles qui fascinent les foules : la voiture des pompiers passant à toute allure, les machines creusant d'énormes trous dans la terre, la silhouette d'un homme, aussi minuscule qu'une mouche, escaladant la flèche du clocher, les

hommes perchés dans les airs sur des poutrelles, lançant et rattrapant des tiges de métal incandescent. Les sources de l'art dans l'expérience humaine seront connues de celui qui perçoit comment la grâce alerte du joueur de ballon gagne la foule des spectateurs, qui remarque le plaisir que ressent la ménagère en s'occupant de ses plantes, la concentration dont fait preuve son mari en entretenant le carré de gazon devant la maison, l'enthousiasme avec lequel l'homme assis auprès du feu tisonne le bois qui brûle dans l'âtre et regarde les flammes qui s'élancent et les morceaux de charbon qui se désagrègent⁴.» Quelles différenciations feriez-vous entre une « intensité » de l'homme électrisé et cette citation de John Dewey ?

TG : Dewey a en effet pris une grande part dans ma thèse. Dewey hérite d'une opération moderne typique qui est le lien qui est fait dans l'esthétique moderne à partir de l'invention même du terme chez Baumgarten puis massivement chez Kant et chez Shesserberie dans les réflexions sur le sublime avec Burke sur les liens qui sont tissés entre l'art et l'expérience esthétique. Cette relation n'est pas du tout évidente. Elle revient à la création d'un champ particulier dans la fin du XVIII^e siècle, un champ qui relie l'œuvre d'art à l'expérience esthétique et en particulier à l'expérience du sublime (chez Burke et chez Kant). Quand Burke et quand Kant vont tâcher de définir l'expérience esthétique du sublime (et non seulement du beau), ils vont employer le vocabulaire de l'intensité. Je ne le dis pas dans le livre mais le sublime c'est une des figures de l'intensité au XVIII^e siècle. Chez Burke, c'est une physiologie. Chez Burke, l'expérience de l'intensité est vécue strictement l'homme dont les sens sont endormis va se réveiller et ainsi sortir de sa routine physiologique. Chez Burke, l'expérience esthétique par excellence est l'expérience du Sublime plus qu'une expérience du beau. C'est la découverte par le tout jeune Burke, quand il écrit son enquête sur l'origine du beau et du sublime, d'une sorte de loi de compensation de l'empirisme. Burke énonce ainsi qu'il y a un prix à payer pour la connaissance. Son raisonnement est tel que la connaissance est indexée sur l'expérience et que l'expérience suppose la répétition : Plus un phénomène se répète mieux je vais pouvoir le connaître. La condition d'un perfectionnement de la connaissance consiste à répéter. Il y a un prix à payer pour cette répétition et ce prix à payer est esthétique. C'est à dire qu'à mesure que je connais mieux quelque chose, je perds quelque chose. Qu'est ce que je perds ? Je perds l'intensité de l'expérience esthétique, du sentiment esthétique. A mesure que quelque chose se répète, je m'ennuie. Le sublime va être le réveil physiologique. Quelque chose va arriver et je ne vais plus être en situation de connaître cette chose car celle-ci va me déborder. Burke dit : « tout ce qui est beau est petit ». Il veut dire que tout ce qui est beau rend le sujet est plus grand que l'objet.

4. John, Dewey, *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010, p.23.

Ainsi, les valeurs du beau dit-il il vont produire un effet de mignardise car l'objet beau est l'objet petit. Dans le sublime et dans l'expérience esthétique du sublime le rapport s'inverse. L'objet est infiniment plus grand que moi parce que l'objet est plus grand et que par conséquence je me sens petit par rapport à lui. Dans l'expérience du sublime, plus je fais l'expérience de ma petitesse, plus je fais l'expérience de ma finitude. L'objet de l'expérience sublime, c'est l'objet qui est infiniment plus grand que moi, qui est indéterminé : elle est la montagne, la pyramide, ce qui nous dépasse. Ce qui correspond à toutes les formes d'indétermination dont Burke fait la liste et que Kant va reprendre : la nuit, le silence, le vide. C'est à dire tout ce qui va trouer l'expérience esthétique par lequel je suis confronté à quelque chose dont je n'arrive pas à faire la limite et qui n'est donc pas plus petit que moi. L'objet étant indéfini, je sens ma propre finitude. Contrairement, lorsque l'objet est beau et donc petit, celui-ci me permet de développer un sentiment d'infinitude. Et là, il y a la description d'une expérience esthétique qui peut être reléguer à Kant qui va comprendre que l'expérience du beau ne suffit pas à penser l'expérience esthétique et qu'il faut l'expérience du sublime. Celle-ci, par la suite, va être reléguée à Dewey. L'originalité de Dewey est qu'il va aller chercher dans Kant le sublime mais qu'il va l'arracher à l'extraordinaire romantique. Il va être capable de la remettre dans l'ordinaire. On le voit dans l'exemple que vous avez exposé. Il est toujours très attentif à l'expérience ordinaire et ainsi il va être capable de comprendre cette structure de l'expérience esthétique en l'arrachant au pathos romantique du sublime. Il va être capable de le mettre dans l'expérience quotidienne et va comprendre que pour définir une expérience esthétique, il faut qu'il y ait un critère qui permet de comprendre ce qui arrache une expérience esthétique à un moment comme les autres. Et là je crois qu'il y a une lignée entre Burke, Kant, Dewey par lequel l'expérience esthétique soit du côté romantique du sublime, soit du côté pragmatisme de Dewey d'une expérience ordinaire. Il n'empêche que l'expérience esthétique est toujours l'expérience qui est faite de quelque chose qui est arrachée à la simple connaissance qui est permise par la répétition. Donc quelque chose qui arrive au sujet et lui permet d'identifier un moment. D'identifier ce moment parce que il va y avoir dans ce moment quelque chose d'irréductible à la répétition tout en percevant le caractère extraordinaire de l'expérience esthétique y compris dans l'ordinaire justifie que pour Dewey est une figure absolue de l'homme intense. L'homme intense est celui qui ne va pas chercher dans l'œuvre d'art par exemple le marbre de l'éternité. Lorsque Malherbe fait la définition de l'art classique, il la compare à un marbre qui donc ne bouge pas. Alors que là, nous avons à faire à une expérience esthétique qui au contraire ne se laisse pas réduire et qui constitue pour l'homme un régime qui lui permet d'échapper à la fois à ce qui lui répète et aussi à ce qui est égal. L'expérience esthétique est ainsi le champ fondamental pour l'intensité de fulgurance. Elle permet de constituer le sujet

esthétique, soit le sublime avec Kant mais aussi l'expérience esthétique de Dewey. L'art n'est pas le lieu où est recherchée une expérience Antique ou Classique qui était tout d'abord une expérience intellectuelle, de l'entendement à travers l'œuvre d'art qui m'élevait vers une idée avec l'expérience Platonicienne ou Plotinienne de sublimation par l'œuvre d'art du sujet. Le sujet s'élève par la contemplation de l'idée qui sont des idées éternelles. Au contraire, l'expérience esthétique est une expérience par lequel le sujet est renvoyé de manière fulgurante à sa finitude, à lui-même et à quelque chose qui n'est pas expérimenté par l'entendement. L'expérience esthétique est expérimentée par la faculté esthétique qui ne se laisse ni réduire à l'entendement, ni à la sensibilité.

AA : Et pourquoi Dewey ne figure-t-il pas dans votre ouvrage ?

TG : J'ai mis de côté un chapitre qui était justement sur l'esthétique (sur le sublime et sur l'expérience esthétique). C'est presque trop évident le langage de l'intensité dans l'expérience esthétique. (rire) J'ai coupé pour que ce soit plus court. Plus largement, je pense que le concept d'expérience esthétique tel qu'il naît au XVIII^e siècle est directement une émanation du sujet intense. Elle est un des modes de constitution de cette subjectivité intense. L'expérience esthétique va être un des lieux où le sujet va expérimenter son propre goût pour l'intensité.

AA : Lors de ma lecture, je me suis posé la question de la mémoire de l'homme intense. « La cause de l'excitation est importante, bien entendu, mais c'est l'excitation elle-même qui compte le plus. Seul ce sentiment d'excitation permet de tenir de bout en bout une vie, pour la sauver de l'amertume et du ressentiment. On considère que celui qui ne serait plus être excité est perdu : il vit encore mais il a en quelque sorte cessé de vivre intérieurement. Il mène l'existence d'un mort. Il s'est arrêté à d'anciens contenus d'excitation qu'il est incapable de renouveler. On a pitié pour lui⁵. » J'aimerais à la suite de cet extrait vous questionner sur la relation entre intensité et mémoire. Il y a quelques mois, j'ai rencontré une personne atteinte de la maladie d'Alzheimer. Cette personne n'arrivait plus à se remémorer des événements qu'elle avait vécus et il lui arrivait de confondre certains acteurs de ses souvenirs. Par cette situation, j'ai pris conscience que la mémoire d'un individu influe sur son comportement et qu'une variation de celle-ci pouvait considérablement métamorphoser sa perception. Pour revenir à l'homme électrisé, ce que nous sommes n'est-il pas, au contraire d'une intensité qui se joue au présent, un regard sur ce que nous avons fait et été ? L'homme intense est-il un homme sans mémoire qui pense tout son être dans l'instant et dans le futur ?

TG : Oui, c'est vrai. J'ai eu moi aussi beaucoup d'expérience d'Alzheimer. Mes grand-parents l'ont presque tous eu. J'ai pu voir

5. Tristan, Garcia, *La Vie intense : une obsession moderne*, op. cit., p.22.

ça de près. En plus, dans Alzheimer il y a un fait particulier que ce n'est pas toute la mémoire qui disparaît d'un coup. C'est d'abord la mémoire immédiate. La mémoire lointaine devient plus forte et il y a une inversion très bizarre du temps. Les atteints d'Alzheimer ont des souvenirs beaucoup plus forts que des événements qu'ils viennent tout juste de vivre. Tout ceci, a pour conséquence de créer une sorte d'inversion sur la manière de percevoir le temps. Cette expérience est très pénible et très douloureuse.

Pour la figure que j'essaye de décrire, c'est une figure qui chez Burke a conscience du fait que son rapport à l'intensité est une sorte d'effet de compensation de la construction du sujet de la science moderne. L'homme intense est un sujet qui expérimente et pour expérimenter il doit avoir une mémoire. Dans le texte de Locke *Identité et mémoire*, on note la première apparition du terme de conscience. C'est à dire que l'identité personnelle est liée à la conscience et la conscience est liée à la mémoire. La mémoire permet tout simplement de retenir des expériences pour les ordonner et mieux les connaître et pour mieux connaître, il faut rationaliser le monde et il faut se souvenir. Pour se rationaliser soi-même, il faut se souvenir. Pour avoir une identité personnelle, pour identifier et ré-identifier des entités et des phénomènes dans le monde, pour connaître et se connaître il faut se souvenir. La figure de la maîtrise de la connaissance est donc annexée dans la modernité sur la mémoire. La mémoire est l'opérateur de l'identité individuelle et c'est en même temps l'opérateur de la connaissance, de l'expérience scientifique par excellence. Par ailleurs, je dois pouvoir reproduire une expérience pour m'assurer de la validité de ma connaissance. Mais je crois que l'homme intense c'est le revers, le négatif de cet homme. C'est celui qui comprend ce qui est perdu pour ce qui est gagné. C'est celui qui comprend ce que la mémoire fait gagner par rapport à la connaissance en lui, elle lui fait perdre quelque chose. L'homme qui mobilise sa mémoire pour mieux connaître le monde et pour mieux se connaître, il perd quelque chose. En gagnant quelque chose, il gagne de la connaissance mais il perd quelque chose et je crois que ce qu'il perd c'est exactement ce qui est nommé par l'esthétique. Ce qu'il perd, c'est un sentiment esthétique. C'est pas une connaissance de l'expérience mais un sentiment de l'expérience. Il perd quelque chose que le moderne commence à nommer qui est l'esthétique de l'expérience qui correspond au fait que les expériences sont mieux quant elles sont répétées. Mais par la répétition, les expériences sont moins bien éprouvées. L'homme intense est donc celui qui se construit comme presque la mauvaise conscience de l'homme rationnel, de l'homme qui connaît, de l'homme qui maîtrise, de l'homme qui sait, de l'homme qui se souvient. L'homme intense c'est celui qui sait que, plus je me souviens pour me connaître et connaître le monde, moins bien j'éprouve la vigueur de quelque chose. La mémoire fait diminuer la vigueur de mes expériences. L'homme intense est la part de l'homme moderne qui va toujours se méfier de la mémoire et qui va célébrer l'oubli. Le libertin célèbre

l'oubli. Le libertin pense que dans l'expérience érotique il faut savoir oublier, il faut savoir s'oublier. Nietzsche célèbre les vertus de l'oubli. L'homme intense est le complément et en même temps l'envers. Il est le négatif de l'homme rationnel, de la maîtrise qui passe par la mémoire. Il est l'homme moderne qui va toujours se plaindre de la mémoire. Dans l'ultra modernité, c'est l'homme qui va se plaindre d'internet comme mémoire absolue. Il va dire qu'internet a un effet tel que c'est une mémoire externalisée et absolue de toute la musique qui a été produite et du coup qu'il va être beaucoup plus difficile pour un musicien d'inventer quelque chose. Est-ce que nous ne sommes pas condamnés au revival à cause de cette mémoire absolue d'internet ? Et donc l'homme intense est celui qui va se plaindre de toutes les technologies de la mémoire apportée par la modernité. Il va vouloir jouer contre la mémoire et énoncer que rien n'est en effet plus intense que le présent. Il va sans cesse redécouvrir cette vérité du temps qui est que le passé n'est rien qu'autre qu'un ordre d'amoindrissement des intensités. Plus quelque chose est passé, moins c'est intense (rire). Rien ne peut être plus intense que le présent mais le paradoxe au cœur de l'homme intense est aussi qu'il sait très bien qu'il y a intensité si et seulement si, il y a ré-identification. Pour qu'il y ait intensité, il faut qu'il y ait différence et pour qu'il y ait différence, il faut qu'il y ait répétition minimale... C'est là où se niche la contradiction au cœur de ce concept : l'intensité vient accorder une valeur absolue au présent, elle vient s'opposer à la mémoire, à la ré-identification de quoique ce soit mais sans mémoire, il n'y a pas d'intensité. On ne peut pas être comme le nommait Descartes « un esprit instantané ». Pour éprouver une intensité, il faut être capable de la ré-identifier. C'est l'exemple que Bergson prend sans cesse : le pincement. Il faut que ce soit le même pincement que j'identifie pour que je puisse mesurer une différence. L'exemple du pincement est dans le livre. Pour que je comprenne des seuils de changements qualitatifs, il faut pouvoir ré-identifier. La tension de l'homme intense c'est qu'il se construit contre la ré-identification, contre la mémoire en accordant le valeur absolue au présent. Rien n'est plus intense que maintenant ! En faisant l'éloge des vertus curatives de l'oubli c'est à dire purificatrice de l'oubli, il développe une sorte d'idéal aussi présent chez l'homme moderne consistant à faire l'éloge de l'enfant, du fou, du primitif, de toutes les figures inconscientes, de ceux qui indexent moins leur subjectivité sur la mémoire et la connaissance et qui va glorifier de façon très naïve ces figures. On pense ici à Antonin Artaud, à André Breton, au surréalisme, à la survalorisation de l'art premier, à l'art primitif...

AA : à Jean Dubuffet.

TG : Oui exactement, il y a une survalorisation de l'inconscience et de l'innocence. Pourquoi ? Parce que ces figures cultivant une inconscience et une innocence ont moins de mémoire, leur mémoire est moins chargée. Son expérience du monde est alors

instantanée, première, innocente, pure et donc beaucoup plus forte, plus intense. Et donc il y a cette survalorisation là mais en même temps l'homme intense est obligé d'être face à un concept de ré-identification. Si il n'y a pas ré-identification, il n'y a pas de différence et il n'y a pas intensité. Il y a intensité mais de rien. On ne sait pas du coup si l'intensité il y a. Et je crois que c'est cette contradiction qui se niche au cœur de l'homme moderne. Du coup, l'homme intense fétichise dans son rapport au temps l'intensité supérieure du présent. Et cette fétichisation permet d'expliquer comment se créer une figure à l'intérieur de la modernité qui n'est pas un anti-moderne. L'homme intense est un moderne qui est contre constitution de la modernité rationnelle basée sur la répétition de l'expérience, sur la mémoire, sur l'identification et sur la ré-identification des phénomènes, sur la conscience de soit qui sont les fondements qui permettent au sujet moderne de faire connaissance d'un monde qui va plus et mieux connaître en le domestiquant et en le rationalisant. Ainsi, à l'intérieur de l'homme moderne, naît une contre figure qui est l'homme intense, une figure éthique. Qui dit d'accord, se faisant je connais plus et mieux le monde mais je l'éprouve moins. Il va ainsi survaloriser ce qui va venir entrer en contradiction avec cette figure là : l'immédiat, l'innocent, le primitif, la première fois, le fou, l'enfant.

AA : Un homme intense ne peut donc pas être historien ?

TG : Cette question nous ramène aux secondes considérations intempestives de Nietzsche sur l'inconvénient des études historiques. C'est une grande idée moderne que l'on retrouve chez Paul Valéry chez Robert Musil qu'une conscience historique gêne l'expérience du monde et alterne la création. La mémoire empêche l'action, elle empêche la création. Et plus généralement, elle empêche d'éprouver intensément le monde. Elle neutralise, elle met à plat et elle pèse comme un fardeau sur les épaules de l'homme moderne.

AA : C'est en effet assez courant de rallier la création à une certaine naïveté ou d'associer le fait de créer non pas à un développement mais à du spontané.

TG : C'est une idée qui a été créée au XVIII^e siècle. On peut déjà le voir chez Rousseau par exemple. Mais ce qui est intéressant, c'est de voir que la figure de l'homme intense n'est pas opposée à la subjectivité moderne. C'est une figure qui à l'intérieur de la subjectivité moderne a constitué une forme de résistance au sujet moderne.

Entretien mené avec Tristan Garcia à Lyon en novembre 2016.

