



### 3. Rembobinages

Norbert Hillaire

### 3. Rembobinages

---

**La préface écrite par Michel Guérin à l'ouvrage "Les Limites de l'œuvre" ouvre une voie pour questionner une définition, une bordure de(s) art(s). Norbet Hillaire propose une pérégrination travers des fragments de textes qui résonnent avec cette préface. Un texte en appelant un autre, comme un complément ou un autre regard, comme une exégèse ou un contre-point, le texte inaugural, celui de la préface des "Limites de l'œuvre", déborde alors de son cadre et perd ses limites.**

Sans doute, comme en témoigne le texte argument du colloque *Les limites de l'œuvre*, la question des limites est-elle une invitation à penser permanente. Et, en effet, depuis ce colloque, ces questions n'ont pas cessé de revenir avec insistance sur la scène de l'art contemporain et dans la réflexion théorique qu'il entretient dans son sillage. Elles sont devenues comme le motif récurrent de ses œuvres, en même temps qu'elles n'en finissent pas de nourrir les échanges de plus en plus complexes et diversifiés qui ont lieu entre théories et pratiques artistiques.

« Jamais peut-être on n'a déployé autant d'efforts pour tenter de définir l'œuvre, que depuis qu'elle n'est plus inscrite d'office dans une sémantique de la révélation, ni repérable au bout d'une logique de la transgression : il ne va pas de soi en effet qu'elle déclare la vérité et il n'est pas évident qu'elle puisse exciper des ressources de sa forme pour contester le fait accompli du monde comme il va. Outre que la notion d'œuvre subit peut-être le discrédit qui frappe l'esthétique, il faut admettre que sa phénoménologie traditionnelle - l'évidence énigmatique d'un *unum per se* - se trouve battue en brèche, et depuis longtemps, par des modes d'existence qui démolissent sa consistance propre. Il s'agit non seulement des effets en chaîne de la reproductibilité technique et de toutes sortes de mélanges (en gros, le *multimedia*), mais encore de l'extension, apparemment sans limites, des ressources techno-matériologiques et surtout conceptuelles et sociétales dont l'art s'est emparé, rendant poreuses, pour ne pas dire caduques, frontières et définitions. L'œuvre est moins subversive qu'*indéfinie*, comme si elle organisait son aporie et assumait son indétermination en jouant de son propre *débordement*.

Si elle ne s'identifie plus à une chose d'une espèce singulière, promise à la durabilité et à la reconnaissance par le jeu des réceptions et des interprétations, de quelle valeur, autre que marchande, l'œuvre peut-elle témoigner ? Comment, à quoi, dans quelles conditions identifions-nous une œuvre ? Quelles relations celle-ci noue-t-elle avec l'existence, les institutions, le droit, la mémoire et le temps ? Le parti pris d'actualité extrême d'un grand nombre de réalisations vaut-il renonciation à toute vie transhistorique ? L'art ne montrerait-il pas les symptômes du « présentisme » propre à notre époque ? Jusqu'à quel point l'œuvre peut-elle tolérer la contamination du monde de la communication et de la publicité ? Comment les différents arts (ceux, surtout, qui proviennent du « système » moderne des « beaux-arts ») vivent-ils aujourd'hui leur voisinage ? Dans quelle mesure leurs expériences poétiques et leurs productions méthodologiques et théoriques sont-elles comparables ? Entendent-ils les mêmes choses sous les mêmes mots ? L'art post-métaphysique ne renonçant pas à la théorie, où, comment, pour quoi et par qui celle-ci se construit-elle ? Telles sont quelques unes des questions que ce colloque se propose d'élaborer en croisant les points de vue. »  
[1]

Les notes qui suivent proposent moins une nouvelle approche de ces questions, qu'une *extension* du livre issu du colloque *Les limites de l'œuvre*, mais dans une forme inédite : celle d'une pérégrination à travers divers fragments de textes (et d'abord ce remarquable argument que nous avons ci-après

### 3. Rembobinages

---

repris en le fragmentant). Textes qui viendraient en écho à certaines propositions de Michel Guérin, formulées dans le cadre de ce colloque ou ailleurs. Elles procèdent, si l'on veut, d'un jeu de miroirs (entre modernité et contemporanéité) qui vient prolonger ces rencontres ; car, si le livre des actes apporte des réponses argumentées et savantes, la question des limites est si difficile qu'elle exige le tracé de lignes de fuite en direction du passé (ou de nouvelles mises en perspective de ce que nous croyons trop bien connaître sous le nom de Modernité), comme des mises en résonance fragiles, ou des mises en écho lointaines - que je propose ici à travers le rembobinage de quelques textes d'auteurs, ou le montage de textes que j'ai repris de mes propres travaux en cours, tantôt rédigés à propos des expériences artistiques que je réalise sous le nom de *photomobiles*, en particulier dans la série *lignes de fuite* (2012), au moyen de mon *lphone*, tantôt dans la perspective d'un livre à venir. Les passages en force du « réel » dans l'art, symptôme majeur de l'art contemporain ont leurs précédents dans l'âge moderne : à travers quelques mots clés (« épiphanie », « forme », « montage », « débordement », « multimédia »), ce sont ces va-et-vient entre théorie et pratique, entre moderne et contemporain, que l'on se propose ici d'explorer à rebours, comme si l'on rembobinait un film. A la fin, ces *réfléchissements* spéculaires au travers de miroirs plus ou moins savants ou déformants (parce qu'ils savent ou espèrent qu'on les regarde, comme dit Cocteau), on pourrait craindre un jeu à somme nulle, le jeu d'une réflexion qui, trop loin de tout « affirmationnisme » ou certitude tranchée, risquerait de se fourvoyer dans les platitudes de l'indéterminé, du relativisme, du « présentisme », de « l'indéfini », comme dit Michel Guérin.

>>>

### En direction de l'incalculable

Mais on peut voir dans cette indétermination autre chose : les conditions d'une ouverture en direction du futur le plus enjoué et le plus improbable encore, un éveil du possible, où les choses ne seraient pas encore à leur place, et où, en ces temps post-métaphysiques et un peu minables, l'art et le monde contemporain ne se contenteraient plus du ressassement infini et mélancolique de la modernité et du répertoire inépuisable des formes qu'elles nous a léguées, ou de cette « transparence ombreuse » qui est l'un de ses modes privilégiés d'existence.

Valéry :

*« Quand mon esprit n'est pas gêné dans sa liberté, et qu'il s'arrête de soi même sur quelque objet qui le fascine, il croit le voir dans une sorte d'espace où, de présent et d'entièrement défini, cet objet retourne au possible... Et ce qui me vient à la pensée m'apparaît assez vite comme un « spécimen », un cas particulier, un élément d'une variété d'autres combinaisons également concevables (...), une facette d'un système d'entre ceux dont je suis capable. » [2]*

Cette ouverture en direction de l'incalculable, du possible, doit beaucoup à Michel Guérin, qui, s'il est très réservé quant à une certaine *doxa* des nouvelles technologies dans l'art et des arts numériques en général (qui ne véhiculent parfois qu'une nouvelle version de l'académisme), ou quant aux relectures ou aux postures visant à déconstruire ou à « affirmer » les puissances de la modernité, n'en a pas moins cherché et œuvré à la construction d'outils conceptuels parmi les plus innovants pour tenter d'aborder ces questions sous un jour différent.

J'ai rencontré Michel Guérin quand je suis arrivé à Nice, il y a dix ans. Il fut alors un de ceux qui ont contribué à maintenir en moi l'exigence de penser ce qui vient avec « en gros, le multimédia », non

### 3. Rembobinages

---

seulement comme une exigence fondée en théorie, mais à la maintenir intacte et « exacte » : en état de veille critique permanente.

## Exactitude et connaissance par le montage

Valéry, alors étudiant à Montpellier, à Mallarmé, le 18 avril 1891 :

*« Une dévotion toute particulière à Edgar Poe me conduit alors à donner pour royaume au poète l'analogie. Il précise l'écho mystérieux des choses, et leur secrète harmonie, aussi réelle, aussi certaine qu'un rapport mathématique à tous esprits artistes, et comme il sied, idéalistes violents... Alors s'impose la conception suprême d'une haute symphonie, unissant le monde qui nous entoure au monde qui nous hante, construite selon une rigoureuse architectonique, arrêtant des types simplifiés sur fond d'or et d'azur, et libérant le poète du pesant secours des banales philosophies, et des fausses tendresses, et des descriptions inanimées. » [3]*

Notes de travail (*Photomobiles*, 2012, série *Lignes de fuite*) :

*S'il est d'usage d'affirmer l'incalculabilité de l'art contre la prévisibilité et la calculabilité de la science, on assiste aujourd'hui à un étrange renversement : par leur dissémination et leur accélération même, les prochaines révolutions scientifiques et technologiques sont devenues, comme les arts, elles mêmes impossibles à prévoir.*

En assemblant ainsi des textes à la manière d'un *cut-up* de Bryon Gysin et William Burroughs, il s'agit aussi ici de pratiquer ce que l'on pourrait appeler avec Georges Didi-Huberman, une *connaissance par le montage*. Le montage, au sens des premières avant-gardes, que les temps actuels semblent avoir remisées dans les archives de la Modernité, comme relevant d'une esthétique avant-gardiste aujourd'hui dépassée (Eisenstein, la dialectique, etc.), mais dont on peut éprouver la mélancolie.

Catherine Perret, à propos d'Harun Farocki :

*« Il (Farocki) appelle cette activité « montage », dans la tradition ouverte après Eisenstein par Jean-Luc Godard et Chris Marker, mais en un sens historiquement nouveau qui exclut l'idée de dialectique comprise dans la notion de montage. Là où Godard et Marker, suivant une logique spécifiquement moderne, produisent par le montage des « images dialectiques » au sens d'images d'une dialectique en suspens, ou encore des écarts dialectiques, Farocki fabrique des montages non dialectiques, parce que la dialectique n'a littéralement plus lieu d'être. Rien ne peut plus être relevé, dans l'image, de ce que la technique de production de l'image abstrait, parce que précisément cette technique d'enregistrement n'inscrit plus et donc n'abstrait plus (nda : voir plus loin, Lichtenstein). Strictement positive, elle sélectionne des traits de pertinence. C'est un outil de reconnaissance et d'ignorance. » [4]*

Pourtant, avec Guérin, la Modernité n'est jamais très loin de nous (même et surtout quand il relève le défi du contemporain), et avec elle, l'écrivain, le philosophe-artiste ou l'artiste-philosophe. Considérons alors ces « montages » comme autant de moments mélancoliques d'une certaine Modernité entendue et produite comme *épiphanie*, avec le sens que certains auteurs ont pu donner à ce mot : celui d'un instant-révélation qui fait œuvre en lui-même et que l'on trouve en pointillé chez

### 3. Rembobinages

---

Joyce ou chez Nietzsche. Soit des moments qui ne (se) révéleraient (dans) la plénitude de leur rayonnement et de leur évidence que dans leur capacité à *forcer le surgissement de l'art à même le réel* et dans *leur insistance à faire retour*, à forcer la pensée à les relancer et à s'y arrêter - suffisamment cette fois pour qu'ils fonctionnent à peu près à la hauteur de ce qu'elles sont : des éclats ou des éclairs de langage (*Finnegan's Wake*, « une gigantesque épiphanie du langage humain » , « pour permettre de regarder avec un regard neuf et surpris pas tant les choses, que les mots » , nous dit Paolo D'lorio, et les épiphanies nietzschéennes, des concentrés heuristiques, prélude à un « nouveau scénario cognitif »[5]) : épiphanies propres à l'âge moderne, mais paradoxalement si proches de nous, et qui ne sont pas tant la manifestation d'une divinité (comme dans la tradition biblique), que d'une énergie, ou d'une ligne de fuite traversant les frontières du texte et de l'image, de la connaissance philosophique et de l'expérience vécue, de l'œuvre d'art, de l'œuvre littéraire et de l'œuvre philosophique. Epiphanies qui fonctionnent selon ce schéma dialectique d'une histoire régressive-progressive, d'un montage de souvenirs et d'émotions qui se condensent et se concentrent dans une forme pure.

Nietzsche :

« *Son de cloche, le soir à Gênes - mélancolique, effroyable, enfantin. Platon : rien de ce qui est mortel n'est digne d'un grand sérieux.* » [6]

Paolo D'lorio, sur Joyce :

« *Joyce a utilisé le terme d'épiphanie pour se référer à ces moments d'intuition soudaine où le sens d'un objet se révèle au sujet connaissant ou bien lorsqu'un événement ranime un souvenir enseveli dans la mémoire qui vient se manifester dans tous ses détails et avec toute les émotions qui lui sont liées* ». [7]

Joyce :

« *Par épiphanie (Stephen) entendait une soudaine manifestation spirituelle, soit dans le prosaïsme du langage ou du geste ou bien dans une phase mémorable de l'activité de l'esprit lui-même. Il estimait qu'il revenait à l'homme de lettres de relever ces épiphanies avec un soin extrême, considérant qu'elles sont des moments évanescents et très fragiles. Il dit à Cranly que l'horloge du ballast office pouvait produire une épiphanie. (...) « Quoi ? » « Imagines que mes coups d'œil à cette horloge sont comme les tâtonnements d'un œil spirituel qui cherche à ajuster sa vision avec netteté. Lorsque l'image est nette, l'objet est épiphanisé. C'est précisément dans le moment de cette épiphanie que je trouve le troisième, le suprême stade de la beauté* ». [8]

Comme le montage dialectique, le haïku ou les triptyques, l'épiphanie joycienne repose sur une structure ternaire qu'il emprunte à Thomas d'Aquin :

« *Pendant longtemps, je n'ai pas réussi à comprendre ce que l'Aquinate voulait dire. Il emploie un mot figuratif (chose inhabituelle chez lui), mais j'ai fini par y arriver. Claritas est quidditas. Après l'analyse qui découvre la seconde qualité, l'esprit opère la seule synthèse logique possible et découvre la troisième qualité. Voilà le moment que j'appelle épiphanie. D'abord, nous découvrons que l'objet est une chose intégrale, puis nous reconnaissons que cette structure composite organisée, une chose en fait : finalement, quand la relation entre les parties est parfaite, quand les parties se sont ajustées comme il faut, nous reconnaissons qu'elle est cette chose qu'elle est. Son âme, son identité jaillit vers nous depuis l'extérieur de son apparence. L'âme de l'objet le plus commun, dont la structure est si ajustée, nous apparaît rayonnante. L'objet accomplit son épiphanie.* » [9]

### 3. Rembobinages

---

Ces épiphanies sont sans doute loin de nous aujourd'hui, car nous vivons loin de la beauté qui en elles se révèle par surprise, et se révèle à travers un objet qui s'ancre à son tour dans le souvenir qui reviendra. Il y a un accord parfait entre l'instant et la pensée qui se construit dans le temps, entre l'instant et l'œuvre tout entière, et l'épiphanie joycienne ou nietzschéenne, irradie sur l'œuvre et au delà, comme une pulsation ou un spasme qui se propage par vagues successives d'un moment à l'autre d'une vie, d'un moment à l'autre de l'œuvre, sur l'arrête fuyante d'un pur présent qui surgit et rayonne des deux côtés de temps.

Pascal Rousse, à propos du montage dialectique chez Eisenstein :

« *Ce schème dialectique s'inscrit dans une dissémination, du geste expressif à l'ensemble de l'œuvre et au-delà, selon le principe de pars pro toto. Du présent vers le passé, de préférence le plus archaïque, pour bondir ensuite vers le futur : la dialectique d'Eisenstein peut être appelée régressive/progressive.* » [10]

Ou alors, il faudrait dire que, dans « l'épiphanie » moderne, l'œuvre, la pensée, l'objet se *crystallisent* (c'est cette cristallisation de l'esthétique dans l'instant qui fascine tant les modernes).

Calvino, dans ses *Leçons américaines* :

« *Le goût de la composition géométrisante, dont nous pourrions retracer l'histoire en parcourant la littérature mondiale à partir de Mallarmé, repose sur l'opposition ordre/désordre, fondamentale dans la science contemporaine. L'univers se défait en un nuage de chaleur, il se précipite sans rémission dans un tourbillon d'entropie, mais ce processus irréversible fait apparaître des zones d'ordre, des portions d'existant qui tendent vers une forme, des points privilégiés d'où l'on croit apercevoir un dessin, une perspective. L'œuvre littéraire est une de ces menues portions en quoi l'univers se cristallise, prend forme, acquiert un sens qui n'est nullement figé, ni définitif, ni raidi dans une immobilité minérale, mais aussi vivant qu'un organisme : le cristal pourrait servir d'emblème à une constellation d'écrivains aussi différents que Valéry, Pessoa ou Borgès.* » [11]

Au contraire, le « présentisme », ou l'extrême actualité de l'œuvre contemporaine, porte un autre rapport au temps, une forme de déphasage temporel (loin de cette esthétique de l'instant). Avec Giorgio Agamben, on peut dire que le contemporain, loin de marquer l'adhésion au présent (et l'épiphanie est en un sens une forme miraculeuse de production esthétique du présent), désigne très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage* et l'anachronisme, d'où une esthétique elle-même en déphasage constant avec les œuvres.

>>>

### Œuvre, objet, processus - et après ?

Michel Guérin (argument du colloque, *Les Limites de l'œuvre*) :

« *Outre que la notion d'œuvre subit peut-être le discrédit qui frappe l'esthétique, il faut admettre que sa phénoménologie traditionnelle - l'évidence énigmatique d'un unum per se - se trouve battue en brèche, et depuis longtemps, par des modes d'existence qui démolissent sa consistance propre. Il s'agit non seulement des effets en chaîne de la reproductibilité technique et de toutes sortes de mélanges (en gros, le multimedia), mais encore de l'extension, apparemment sans limites, des*

### 3. Rembobinages

---

*ressources techno-matériologiques et surtout conceptuelles et sociétales dont l'art s'est emparé, rendant poreuses, pour ne pas dire caduques, frontières et définitions. L'œuvre est moins subversive qu'indéfinie, comme si elle organisait son aporie et assumait son indétermination en jouant de son propre débordement. »*

C'est un autre thème récurrent : celui de « la destitution des modes d'existence qui définissaient la consistance propre des œuvres », en particulier par le jeu assez convenu et même daté visant la substitution des « processus » ou des « œuvres-événements » aux « œuvres-objets ». Bien sûr, les œuvres ne sont jamais réductibles à des objets (et l'objet dans l'œuvre n'est jamais la garantie de la consistance de celle-ci), et elles ne l'ont jamais été, mais cette destitution de l'objet dans l'économie immatérielle des signes et des images, de la réalité virtuelle, ou, d'un art « à l'état gazeux », à travers les réseaux sociaux, a quelque chose d'exaspérant aujourd'hui ; et jamais autant qu'aujourd'hui, *le parti-pris des choses*, comme disait Francis Ponge, n'aura été aussi fort : c'est le paradoxe de l'art à l'état gazeux. Il voulait l'échange, la communication planétaire, le flux ininterrompu des performances en réseau comme un *work in progress* digne du bon vieux temps des avant-gardes, mais le monde lui répond : nous voulons du concret - et le monde a raison, parce que le concret, c'est justement, étymologiquement, ce *cumcrescere*, ce croître ensemble des êtres, des mots et des choses qu'ignore l'art à l'état gazeux. Nous voulons voir des œuvres et même des chefs d'œuvre signés par de grands artistes, nous dit le public, et jamais les files d'attente des grands musées n'auront été aussi longues. Y compris pour aller admirer, dans une sorte de Duchampisme Généralisé, une machine à écrire Olivetti comme objet-relique du XXème siècle, promue au rang de chef d'œuvre par les conservateurs avisés du Moma de New York.

Michel Guérin (argument du colloque, *Les Limites de l'œuvre*) :

*« Si elle ne s'identifie plus à une chose d'une espèce singulière, promise à la durabilité et à la reconnaissance par le jeu des réceptions et des interprétations, de quelle valeur, autre que marchande, l'œuvre peut-elle témoigner ? Comment, à quoi, dans quelles conditions identifions-nous une œuvre ? Quelles relations celle-ci noue-t-elle avec l'existence, les institutions, le droit, la mémoire et le temps ? Le parti pris d'actualité extrême d'un grand nombre de réalisations vaut-il renonciation à toute vie transhistorique ? L'art ne montrerait-il pas les symptômes du « présentisme » propre à notre époque ? »*

Ce qui est en cause dans une certaine expression artistique contemporaine, c'est en effet le risque du solipsisme : solipsisme d'une œuvre qui se piégerait dans le mouvement même d'adhésion forcenée à l'époque qui la porte, dans son parti pris d'actualité extrême (sous peine de se voir accusée de *ringardisme*, cette maladie honteuse de notre temps) ; et ce parti pris d'actualité absolue finit par la fermer à toute possibilité d'appropriation transhistorique : œuvre solipsiste qui ne trouverait plus dès lors son sens ailleurs qu'en elle-même et serait à elle-même son propre modèle (comme dans le chef d'œuvre inconnu de Balzac), pourtant absolument modelé sur les images de son époque (la « transparence ombreuse » n'est pas loin) : œuvre-caméléon, donc, et accordée au narcissisme d'une époque qui exige des humains qui l'habitent qu'ils ne soient eux-mêmes qu'en tant que zombies se conformant aux prescriptions des marques mondiales et de leurs images, ces formes dévoyées de l'universel qui s'imposent à tous, s'affranchissant de toute résistance « culturelle ».

La question, se demande ainsi Daniel Bournoux, « devient celle de savoir dans quelle mesure cette autoréférence, passagère et historiquement datée, peut faire abstraction des anciens paramètres de l'adresse, de la fonction ou du lieu ; ou jusqu'à quel point une œuvre se laisse détacher d'un

### 3. Rembobinages

---

contexte, d'un territoire, ou de l'écosystème d'un site » [12]. Vieux débat, constamment rajeuni par Michel Guérin, sur un universel en prise avec le corps, la culture, le lieu, un universel à même la chair du monde (son texte sur la danse).

On retrouve cette même question sous la plume d'Augustin Berque, à partir de la critique de ce qu'il nomme « le métabasisme », et qui est l'autre nom de cet autisme contemporain qui croît pouvoir fonder l'œuvre d'art sur la seule affirmation de ses « mondes propres ». « Qu'est-ce que le métabasisme », se demande Berque ?

C'est considérer que la mondanité (*alias* le social ou le signe ou la culture) se nourrit d'elle-même, comme un dessin d'Escher. Le monde n'a donc plus de base : il flue dans le néant. Et, de ce fait, comme le montre fort clairement la philosophie de Nishida, « *toute chose se détermine elle-même sans base (mukiteiteki ni), c'est-à-dire qu'elle tient son être propre de son autodétermination même* », ce qui vaut entre autres pour l'œuvre d'art.

Or, le métabasisme est faux. Il implique une impossibilité qui a été démontrée doublement, tant logiquement que mathématiquement, par les théorèmes de Gödel : *on ne peut construire de proposition p énonçant la consistance d'un système S, telle que p appartienne elle-même à S*. Autrement dit, le monde, pour être monde, a besoin de la terre pour fondement, c'est-à-dire comme référent extérieur à lui-même. C'est là ce que Heidegger dit à sa manière obscure. Mais allons plus loin. Que ce soit dans sa version poétique (le *Streit* heideggérien) ou dans sa version scientifique (les théorèmes d'incomplétude et d'indécidabilité), le principe qu'un monde (un ensemble, un système, un domaine) a besoin pour être tel d'un fondement extérieur à lui-même, en ce qui nous concerne ici, invalide radicalement l'idée moderne que le champ de l'esthétique pourrait s'autonomiser par rapport au champ des autres valeurs humaines. En d'autres termes, le Beau ne peut-être tel que dans un rapport fondateur avec le Bien et le Vrai. Et réciproquement. Corrélativement, le sens profond de l'œuvre d'art est d'établir et magnifier ce rapport. [13]

Au contraire de ce métabasisme : Valéry, dans ces *Fragments de mémoire d'un poème* :

« *Je tente involontairement de modifier ou de faire varier par la pensée tout ce qui me suggère une substitution possible dans ce qui s'offre à moi, et mon esprit se plaît à ces actes virtuels, à peu près comme l'on tourne et retourne un objet avec lequel notre tact s'apprivoise. C'est là une manie ou une méthode, ou les deux à la fois : il n'y a pas contradiction. Il m'arrive devant un paysage, que les formes de la terre, les profils d'horizons, la situation et les contours des bois et des cultures me paraissent de purs accidents, qui, sans doute, définissent un certain site, mais que je regarde comme si je pouvais les transformer librement, ainsi qu'on le ferait sur le papier par le crayon ou par le pinceau.* » [14]

Qu'en est-il aujourd'hui de cet accord singulier, heureux, entre l'épiphanie du paysage et la liberté de mon regard ?

On peut poser la question autrement : comment faire œuvre, c'est-à-dire distinguer et « transformer librement » un objet dans la masse indistincte des signes et des images qui constituent l'horizon visuel de ma perception, dès lors que, loin d'être un pur accident, cet horizon est purement calculé et saturé de signes ? Comment continuer à imaginer et concevoir une image du monde et la fixer, en tant qu'œuvre, quand il est devenu de plus en plus difficile d'*imaginer en l'absence des choses*, « les yeux fermés ».

Où *situer* l'œuvre, si celle-ci se trouve confrontée à ce monde dans lequel il lui est devenu de plus en plus difficile de faire sens, tant ce « faire sens » s'est désormais laissé *doubler* par le « faire-signe » de la communication intégrale du Tout Numérique ? Où situer les limites de l'œuvre et du monde ? C'est cette aporie que souligne Michel Guérin dans l'argument de ce colloque : jusqu'à quel point



### 3. Rembobinages

---

l'œuvre peut-elle tolérer la contamination du monde de la communication et de la publicité ?

>>>

#### La solution Lichtenstein : un nouvel emploi de l'espace

Il faudrait alors (comme Valéry ouvrant la fenêtre mentale de son regard au grand air du paysage pour le transformer), tirer l'œuvre vers un nouvel « emploi de l'espace », plutôt que de la contenir dans les limites d'un simple « emploi du temps », assujéti au *turn over* des produits de l'industrie et à leur obsolescence, étant donné cette puissance de neutralisation de l'espace (et aussi bien, d'abord, l'espace de l'œuvre), que Guérin nomme « présentisme », et qui étaient au centre du colloque « les limites de l'œuvre » ?

Un autre emploi de l'espace : Roy Lichtenstein

*« Lorsque je me plonge dans le tableau, je le considère comme une abstraction. De toute façon, la moitié du temps, il est à l'envers quand je travaille »*

*« Je mets la toile de biais ou à l'envers pour me débarrasser de l'illusion de l'espace, de façon à oublier ce qui va à l'arrière-plan et ce qui vient vers le premier plan (...) Quand je pense que c'est bien, je la remets à l'endroit et je la regarde. » [15]*

C'est à une « raison » inédite, et comme élargie, des formes que parvient Lichtenstein dans le traitement qu'il applique à la culture et aux images *pop*. Il agit, en les épurant, les effaçant, les grossissant, en les « abstractisant » - et les abstrait chemin faisant du temps lui-même, les retirant en elles-mêmes, dans leur *forme pure*.

Roy Lichtenstein :

*« Les significations du pop art sont très immédiates, instantanées, et disparaîtront. C'est quelque chose d'éphémère. Et le pop art se sert de cette « signification », qui n'est pas supposée durer, pour vous détourner de son contenu formel. La position formelle que j'adopte dans mon œuvre deviendra plus claire avec le temps. »*

Camille Morineau, commissaire de l'exposition *Lichtenstein* à Beaubourg :

*« Si Lichtenstein consacre autant d'énergie à ce qu'il appelle l'« unification » de la surface du tableau, pour atteindre « l'espèce d'archétype la plus dure qui soit », c'est pour compenser un sujet qu'il a lui-même choisi pour son caractère évanescent, transparent. » [16]*

#### L'artiste à l'épreuve d'une nouvelle responsabilité des formes

Michel Guérin :

*« Jamais peut-être on n'a déployé autant d'efforts pour tenter de définir l'œuvre, que depuis qu'elle n'est plus inscrite d'office dans une sémantique de la révélation, ni repérable au bout d'une logique de la transgression : il ne va pas de soi en effet qu'elle déclare la vérité et il n'est pas évident qu'elle puisse exciper des ressources de sa forme pour contester le fait accompli du monde comme il va. »*

### 3. Rembobinages

---

Notes de travail (*Photomobiles*, 2012, série *lignes de fuite*) :

« Ce qui est premier, c'est la ligne, la ligne de fuite - l'insistance d'une forme et d'une énergie à s'imposer à travers matière, point de vue, ou référent. Ce serait comme si cette ligne était la carte d'un territoire énergétique, dont les objets qui le peuplent importent moins que l'énergie qui va de l'un à l'autre, qui les traverse, et qui transgresse, en s'imposant au delà de tout référent, contre le référent : des signes sans référent, en somme. Et donc, en effet, il faut "sauver le contour" (Deleuze), mais contre lui-même ou ce qu'il tente de retenir, et qu'il ne réussit pas à retenir. Et qui échappe. Ou comme ce qui laisse voir que quelque chose échappe dans le mouvement de sa rétention même. »

Notes de travail (*Photomobiles*, 2012, série *lignes de fuite*) :

« Idée d'une photomobile à partir de ce haïku : « j'ouvre la fenêtre, la fenêtre, pleine de printemps ». Encore des questions de tensions entre forme, mouvement, et points de vue. Promesse d'une narratologie étendue aux nouvelles formes narratives dans l'art contemporain. Le haïku, une structure ternaire qu'il faudrait rapprocher de la structure dialectique du montage chez Eisenstein, sans doute pour mieux dépasser celle-ci en ces temps qui semblent en avoir fini avec la dialectique. Adopter ici (à propos de la dialectique) une perspective analogue à celle de Michel Guérin à propos de la peinture : imaginer une dialectique « immémoriale » (ce qui serait étrange et incongru s'agissant de l'un des outils conceptuels majeurs de projection des temps historiques). Ce haïku me rappelle une phrase de Flaubert, dans « un cœur simple » : "Une lucarne, au second étage, éclairait la chambre de Félicité, ayant vue sur les prairies". »

Contester le fait accompli du monde comme il va, cela revient à contester le régime de cette « hyper-productibilité » informationnelle des images, coextensive à leur fragmentation et à leur discrétisation numérique même, à leur circulation et leur partage sur de nouveaux supports, formats et espaces de stockage et d'échange (comme par exemple les réseaux sociaux, tels *Facebook* ou *Flicker* - qui sont de moins en moins des annuaires et de plus en plus des espaces dialogiques fonctionnant comme des blogs). Cela pose d'immenses problèmes - liés entre autres à la nécessaire indexation de ces images, de leur classement, de leur hiérarchisation, de leur lecture et de leur réception, dans le mouvement de leur multiplication invasive qui nécessite la création de nouveaux outils de reconnaissance des formes (qui, après la musique, et le langage, intéressent au plus haut point les arts visuels). C'est là un enjeu qui engage la responsabilité (algorithmique et métaphorique à la fois) de l'artiste comme générateur de formes (autant d'ailleurs que celle de l'historien d'art) en des termes radicalement nouveaux, et exigent de lui une sorte de pratique méta-artistique et transhistorique des formes et de leur association.

Mais il faudrait sans doute aller plus loin et imaginer des œuvres susceptibles d'éviter le double écueil de l'œuvre-objet ou de l'œuvre-processus, dans un espace et un temps des dispositifs-écrans de contrôles illimités et permanents. Cela en appelle à une science du cadre et du hors-cadre machiniques dans lesquels nous vivons (une *parergonomie*), qui tenterait de dégager l'œuvre de son *dehors* même, et des « saillances technoesthétiques de celui-ci ». \_ Comme toutes les grandes œuvres, ce serait là une œuvre *sans nous*.

On peut rêver à la possibilité d'une œuvre d'art qui serait ainsi capable de retarder l'énergie hylémorphique du monde que les technologies numériques décuplent et de la traverser (comme un papier découpé de Matisse) - une sorte de « spirituel dans l'art » paradoxal, qui ne peut se concevoir qu'en résonance directe avec l'industrie la plus avancée.

Mais ces œuvres « sans nous » (à l'opposé de la participationnisme, cette maladie chronique des arts numériques et gazeux), telles des *Aliens*, pourraient tout-à-fait prendre corps à même la texture de la

### 3. Rembobinages

---

ville-cerveau numérique que nous habitons et qui nous habite, dans le sens d'un art de la ville comme lieu de rencontres et texte tendu entre la forme, la matière et l'information. Ou comme une redéfinition des rapports de la forme et du mouvement, que les œuvres auraient su anticiper.

>>>

### Un nouvel absolu

Peut-être faudrait-il alors se laisser porter par la vague numérique infinie et ses nouveaux dispositifs de « désobjectivation », plutôt que de chercher à leur résister : il s'agirait finalement de se laisser surprendre par le mouvement et la vitesse asynchrones de ces divers *mobiles*, de laisser ce temps qui nous échappe s'ouvrir sur lui-même dans le prisme de ces appareils (mais cela exige de se demander encore, avec Jean-Louis Déotte, ce qu'est au juste un *appareil*, comme on l'a fait pour le *dispositif*). Comme si la fameuse convergence des médias et la puissance de synchronisation mondiale des images et des opinions qui la soutient (et qui conduit à un écrasement du temps sous les formes du direct, du *live*, du temps réel), produisait en retour, en forme de contrepoison, une formidable puissance de divergence artistique et esthétique, d'ouverture de l'œuvre d'art vers des régimes spatiotemporels infiniment divers. Vers un renouvellement complet des formes qui pensent. On ne craindrait plus alors les écueils du solipsisme soulignés plus haut, et avec Flaubert, on pourrait dire *encore une fois* (en forme d'épiphanie du moderne dans le contemporain) :

« *Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. [...] C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se plaçant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses.* » [17]

Et ce serait là, contre les excès du connexionnisme généralisé et du relativisme esthétique (ou du relationnisme esthétique), œuvrer encore à la recherche d'un nouvel absolu, (non pas un absolu du style épuré de l'existence et de la chair, mais au contraire traversé par elles, par le vivant même, par le jeu inépuisable du *je* et du *nous*).

#### NOTES

[1] Michel Guérin, « Préface », in Michel Guérin et Pascal Navarro, *Les Limites de l'œuvre*, Aix-en-Provence, PUP, 2007

[2] Paul Valéry, *Fragments des mémoires d'un poème*, in *Œuvres 1*, Paris, Pléiade, 1937

[3] Valéry, alors étudiant à Montpellier, à Mallarmé, le 18 avril 1891

[4] Catherine Perret, « Politique de l'archive et rhétorique des images », in *Critique*, n°759-760 : « A quoi pense contemporain ? »

[5] Paolo D'Iorio, *Le Voyage de Nietzsche à Sorrente*, CNRS éditions, 2012, p.157 sqq.

[6] « *Glockenspiel Abends in Genua - wehm, tig schauerlich kindisch. Plato : nichts Sterbliches ist grossen Ernstes würdig* », Nietzsche, *Carnet N II 2*, p. 4, cité par Paolo d'Iorio, « cLes cloches du nihilisme et l'éternel retour du même », publication électronique :

### 3. Rembobinages

---

<http://www.hypernietzsche.org/files/pdiorio-5,1/nihilisme.html>

[7] Paolo D'Iorio, *Le Voyage de Nietzsche à Sorrente*, op.cit., p.157

[8] James Joyce, *Stephen héro*, New-York, New direction, 1944, p.211.

[9] Thomas d'Aquin, cité par Joyce, in Paolo D'Iorio, *Le Voyage de Nietzsche à Sorrente*, op.cit.

[10] Pascal Rousse, « S M Eisenstein : quelle dialectique ? » Communication donnée à la journée d'études *S. M. Eisenstein. Histoire, Généalogie, Montage* à l'INHA, le 28 mai 2011. Repris dans @phorismes, <http://prousegalibi.wordpress.com/>

[11] Italo Calvino, *Leçons américaines, aide mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1991

[12] Daniel Bougnoux, « Lieux d'être », in *Œuvre et Lieu* (dir. Norbert Hillaire et Anne-Marie Charbonneaux), Paris, Flammarion, 2002

[13] Augustin Berque, « L'Art et la terre sous le ciel », in *Ecosystèmes du monde de l'art*, hors série *Art Press*, direction Christophe Khim, Norbert Hillaire, Catherine Millet, 2001

[14] Paul Valéry, *Fragments des mémoires d'un poème*, op.cit [15] Roy Lichtenstein, « Qu'est-ce que le pop art ? », entretien avec Gene R. Swenson, 1963, in *Roy Lichtenstein, Ce que je crée, c'est de la forme. Entretiens, 1963-1997*, trad. Jean-François Cornu et Micha Schischke, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2013.

[16] Camille Morineau, « Lichtenstein au centre Pompidou », in *Art Press*, septembre 2013

[17] Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, 16 janvier 1852