

Christophe Viart

Introduction

L'imminence d'une révélation

« La vie est courte, l'art est long, l'occasion fugitive,
l'expérience trompeuse, le jugement difficile. »

Hippocrate.

« L'Art est long et le Temps est court. »

Charles Baudelaire, « Le guignon »,
Les Fleurs du mal.

La *Lampe annuelle* d'Alighiero e Boetti est une lampe qui ne s'allume qu'une fois par an. Plus précisément, elle a été conçue pour s'allumer chaque année durant onze secondes sans que l'on ne sache à quel moment. L'œuvre se présente sous la forme d'une colonne de bois vernie en bleu sombre d'une hauteur de 76 cm et dont la base mesure 37 × 37 cm. Une plaque de verre recouvre la boîte contenant une grosse ampoule sphérique qui se reflète à l'intérieur sur des parois miroitantes. Réalisée en 1966, *Lampe annuelle* est exposée à l'occasion de la première exposition personnelle de Boetti à la galerie Stein à Turin en janvier-février 1967. Dans un texte inédit écrit au moment de cette exposition, l'artiste italien note que c'est l'idée des « innombrables événements qui se produisent en dehors de notre participation et à notre insu¹ » qui l'a conduit à faire cet objet. Il voit en lui une « expression théorico-abstraite de l'un des infinis événements possibles, expression non de l'événement, mais de l'idée d'événement² » (fig. 1). La question du temps est au cœur de cette œuvre dont la simplicité plastique semble répéter littéralement le titre. Inventée pour s'allumer inopinément un instant au cours des 365 jours d'une année, la *Lampe annuelle* n'arrête pas plus le temps que ne le ferait une horloge hors d'usage. Si elle ne mérite peut-être pas davantage qu'un coup d'œil en passant, ainsi que Duchamp le suggérait à propos de ses readymades, elle force l'attention sur son fonctionnement. Sans que ce fonctionnement soit réduit à l'instant des onze secondes où la lampe est allumée, il s'agit au contraire d'intégrer cet événement à l'économie de ses

1. Alighiero e Boetti, texte écrit à l'occasion de sa première exposition personnelle à la galerie Stein, Turin, janvier-février 1967, « Anthologie des écrits d'Alighiero Boetti », *Alighiero Boetti rétrospective*, catalogue d'exposition, Milan, Mazzotta, 1996, p. 199.

2. *Ibid.*



Fig. 1.
Alighiero e Boetti,
Lampe annuelle,
1966. Bois, verre,
dispositif électrique,
76 × 37 × 37 cm,
collection
particulière.

moyens invariables. « Laisser pisser le mérinos » disait de son côté Duchamp à Alain Jouffroy en 1961 : « Ce qui est fond le côté sympathique de la vie, c'est de ne pas savoir ce qui se passe³. »

L'éventualité de surprendre la lampe allumée ne remet pas pour autant en cause son état de marche le reste du temps, c'est-à-dire pendant les quelques

³. Alain JOUFFROY, *Marcel Duchamp. Rencontre*, Paris, Dumerchez, Centre Pompidou, 1997, p. 62. La locution est extraite de la phrase suivante, laquelle précède la citation que je donne ensuite : « Il y a ce côté élasticité du temps, qui change tout, et qui corrobore mon idée de ne pas chercher la vérité ou le faux nulle part – de "laisser pisser le mérinos", comme on dit. »

autres 31 535 989 secondes de l'année où l'œuvre n'est pas moins active. Le désir de voir la lumière briller soudainement est lui-même subordonné au hasard d'un mécanisme aléatoire. Commandée automatiquement par un générateur *random*, *Lampe annuelle* ne cherche ni à requérir la participation ni à décevoir les espérances. Ce n'est pas une œuvre interactive qui ferait croire à l'inévitable collusion technologique entre l'art et son public. L'humour qu'elle laisse percer derrière son apparente gravité conceptuelle se moquerait plutôt volontiers des pannes techniques paralysant le bon fonctionnement des œuvres appareillées. Il retourne positivement la contrariété que nous éprouvons en différant leur appréciation sans pouvoir partager leur temporalité. Rien n'empêcherait toutefois de commenter *Lampe annuelle* sans l'avoir réellement vue. La différence avec celui qui l'aurait approchée est probablement ténue. Quoiqu'il ne faille exclure trop promptement cette probabilité, l'intérêt qu'elle réserve ne tient donc pas à l'occasion de la voir tout à coup s'éclairer comme par enchantement. Mais c'est constamment suspendue à cette possibilité que l'attention portée à l'œuvre de Boetti gagne une dimension singulière. Le temps qu'elle requiert ne se mesure pas dans une durée contingente. Les conditions fixées pour la perception d'un film ou d'une pièce sonore ne suffisent pas toutefois à réduire le temps dans les limites d'un seul cadre définitoire. Ni les moyens de fabrication d'une œuvre, ni les modalités de sa réception ne permettent de saisir le temps que l'art met en forme. Tel est le paradoxe d'un temps dont nous faisons l'expérience à travers l'art de notre époque contemporaine et qui se dérobe irrémédiablement à nous.

Comment comprendre ce temps de l'art aujourd'hui ? Tout en déployant des approches différentes, les analyses qui suivent soulignent l'importance centrale du temps dans les pratiques artistiques actuelles. L'art ne se serait-il curieusement jamais soucié du temps pour se consacrer avant tout à l'espace, pourrait-on s'étonner en paraphrasant Philippe Parreno à la suite de Daniel Buren⁴ ? C'est sans prêter à l'équivoque des modes que les auteurs réunis dans cet ouvrage lancent de nouvelles pistes de recherche sur ce problème complexe du temps. Ils allèguent que si nous ne sommes pas les auteurs du temps, pour reprendre l'expression de Maurice Merleau-Ponty⁵, nous ne pouvons pas cependant, ni nous soustraire au présent, ni faire abstraction de l'histoire. Tous, en ce sens, défendent l'idée de revenir aux œuvres, de s'immerger dans

4. Voir Philippe PARRENO, « Facteur temps » (Proposition pour *l'exposition Lost Paradise* au Kunstraum de Vienne en 1994), *Speech Bubbles*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 20 : « 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. » Voir également dans ce volume les contributions de Jean-Marc Poinot et de Sylvie Coëllier respectivement consacrées à Daniel Buren et à Philippe Parreno.

5. Voir Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, Tel, 1987, p. 488. Merleau-Ponty écrit : « Il est visible, en effet, que je ne suis pas l'auteur du temps, pas plus que des battements de mon cœur, ce n'est pas moi qui prends l'initiative de la temporalisation ; je n'ai pas choisi de naître, et, une fois que je suis né, le temps fuse à travers moi, quoi que je fasse. »

une expérience sensible, de s'insérer dans une situation vivante. Il n'est toutefois pas indifférent que les positions originales qui les distinguent se réfèrent suivant les cas au contexte qui a motivé cette thématique du temps de l'art avec notamment pour corollaires les questions sur la fin de l'histoire, l'héritage de la modernité, l'économie de la mondialisation, la révolution numérique, la célébration de la vitesse ou son contraire associé à la valorisation de la décélération. Le temps invisible de l'art ne recouvre pas le temps objectif des horloges ni celui des calendriers. C'est à raison d'une fois par an que la *Lampe annuelle* d'Alighiero e Boetti s'allume à l'improviste, sans que personne ne le sache. Mais « qu'est-ce qu'une année ? », comme le demande Henri Focillon dans son livre *L'An mil* qu'il laisse inachevé en 1943. Il écrit ainsi dans son introduction :

« Astronomiquement, une valeur absolue. Historiquement, il n'en va pas de même. Les événements n'y prennent pas place avec la même régularité, avec la même fréquence que les saints du calendrier. Vécue par l'homme et par des forces collectives, elle participe de leur inégalité. Elle respire, tantôt avec lenteur, tantôt en haletant. Elle est tantôt à ondes courtes, tantôt à ondes longues. Ici, elle est comme vide et là elle est trop pleine. Elle déborde, elle excède ses limites, ou bien elle se concentre pauvrement autour de quelques points, avec des marges désertiques qui peuvent être immenses⁶. »

Il est possible qu'on lise encore Focillon. Il explique comment l'agitation des hommes dans l'histoire et le cadre ordonné des temps calendaires sont difficilement conciliables. Les turbulences des vies s'ajustent mal aux heures des calendriers.

Il ne s'agit pas avec *Lampe annuelle* de vouloir entièrement illustrer le sujet du temps de l'art à l'aide d'un seul exemple. Mais tout se passe avec cette œuvre emblématique comme si l'énigme du temps avait trouvé à se loger dans une simple boîte en forme de socle. Éteinte ou allumée, il n'est évidemment pas insignifiant que ce soit la lumière qui forme le matériau de l'œuvre de Boetti. Pour la voir, le spectateur ne doit pas tant tourner autour mais doit être au-dessus, en position de surplomb. Regardée de haut, la grosse lampe sphérique se répercute sous tous les angles sur les miroirs qui couvrent les côtés de la boîte renvoyant des myriades de reflets identiques à eux-mêmes. Sa transparence laisse passer ses reflets tandis qu'éteinte, elle n'éclaire rien mais réfléchit la réalité autour d'elle. C'est le rôle symbolique que l'on attribue aux bulles de savon peintes dans certaines vanités du XVII^e siècle dont la légende « *homo bulla* » répète que nos vies et nos œuvres ne sont que bulles miroiriques sur le point d'éclater. Elles signifient la fragilité de nos existences et la fuite du temps en se tenant le plus souvent en suspension au milieu d'un

6. Henri FOCILLON, *L'An mil* (1942), Paris, Denoël, Médiations, 1984, p. 10. Voir également sur ce sujet les réflexions de Focillon dans le chapitre consacré aux « formes dans le temps » dans *Vie des formes* (1934), Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 1981, p. 83-100.

attirail hétéroclite parmi lequel le sablier et la bougie fraîchement éteinte font figure d'ingrédients indispensables. Le temps n'est cependant pas illustré dans l'œuvre de Boetti. Elle n'appelle pas non plus l'attitude contemplative qui sied aux natures mortes allégoriques. C'est aussi faussement que sous ses allures d'appareil de science-fiction elle transporterait l'imagination de son regardeur dans un monde futuriste. Sa technologie s'apparente davantage à la vogue des nouveaux médias aussi périmés que les discours qui les portent périodiquement aux nues. Elle ne fait guère illusion sur les moyens dont elle tire parti sans en faire étalage. Il serait sans doute pareillement inadéquat de vouloir en faire une interprétation postmoderniste non pas tant parce que sa temporalité implique inévitablement la postmodernité⁷ mais parce que cette dernière se trouve aujourd'hui dépassée après avoir été traitée « comme une mode⁸ ». L'œuvre que réalise en 1969 Giovanni Anselmo, associé au groupe de l'Arte povera comme Boetti, manifeste l'intérêt partagé par les artistes de cette génération pour la représentation du temps (fig. 2). Intitulée *Trois cents millions d'années*, elle est composée d'un bloc d'antracite et d'une lampe électrique placée juste dessous. Mais la juxtaposition des deux matériaux n'atteste pas une simple identité des contraires. Contrairement à la *Lampe annuelle*, l'ampoule fixée sous le morceau d'antracite est constamment allumée (quoiqu'il lui arrive quelquefois d'être hors d'état de marche). Elle oppose sa faible lueur artificielle à la masse d'une roche qui s'est formée organiquement il y a trois cents millions d'années. L'antracite est une variété de charbon noire et brillante extraite des mines. C'est le stade le plus achevé d'un processus de carbonisation de la matière d'origine végétale dont l'extraction intensive a rendu possible dès le XVIII^e siècle la révolution industrielle. Le siècle suivant démontrera avec Thomas Edison qu'un simple filament de tungstène porté à incandescence dans une ampoule peut émettre de la lumière quand l'électricité le traverse. Ce ne sont pas seulement deux sources d'énergie qu'Anselmo rapproche mais tout un ensemble de poids et mesures qu'il aspire à réunir au sein d'un précaire assemblage : durée immensurable contre consommation périssable, origine immémoriale contre futur incertain, lumière solidifiée contre énergie rayonnante, bloc de ténèbres contre fragile enveloppe de verre... La sensation du temps que son œuvre *Trois cents millions d'années* produit, à l'instar de celle de Boetti, excède toutefois la seule dimension physique que l'on associe

7. Voir Jean-François LYOTARD, « Réécrire la modernité » (1986), *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 34. Pour Lyotard, « ni la modernité ni la dite postmodernité ne peuvent être identifiées et définies comme des entités historiques clairement circonscrites, et dont la seconde viendrait toujours "après" la première. Il faut dire au contraire que le postmoderne est déjà impliqué dans le moderne du fait que la modernité, la temporalité moderne, comporte en soi une impulsion à s'excéder en un état autre qu'elle-même. [...] Par constitution, et sans trêve, la modernité est grosse de sa postmodernité ».

8. Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), traduit de l'anglais (États-Unis) par Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, Essais, 2005, p. 250. Foster précise cependant que si l'idée du postmodernisme s'est vue « gauchie et galvaudée », il « recèle peut-être encore un pouvoir explicatif, voire critique ».

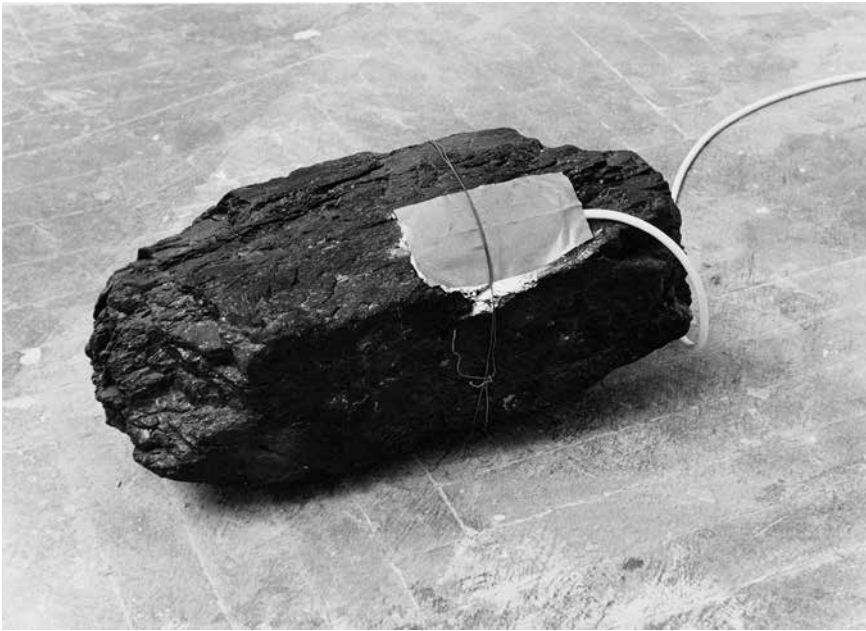


Fig. 2.
Giovanni Anselmo,
*Trois cents millions
d'années*, 1969.
Bloc d'anthracite,
ampoule, tôle,
fil de fer. Photo
© Nanda Lanfranco.
Courtesy Archivio
Anselmo et Marian
Goodman Gallery.

généralement à la perception des œuvres. Elle ne se résume pas non plus dans l'illustration méthodique des signes de la fugitivité des jours. Comme celle de Boetti, les temps qui la composent ne cessent de nous échapper au moment où nous croyons nous rendre présents à son actualité. Le passé n'est déjà plus, le futur n'est pas encore et le présent n'est que le passage du futur dans le passé, soit du « pas encore » dans le « déjà plus ».

Comment ne pas songer ici à la fameuse formule des méditations augustinienes ?

« Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus. Pourtant, je le déclare hardiment, je sais que si rien ne passait, il n'y aurait pas de temps passé ; que si rien n'arrivait, il n'y aurait pas de temps à venir, que si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent⁹. »

Il n'est pas faux que le rappel des questions de Saint Augustin tend à donner dans le poncif. Après Husserl, Jorge Luis Borges est loin d'être le seul à reprendre l'extrait ressassé jusqu'au cliché du livre XI de ses *Confessions*. L'écrivain argentin se demandait si après vingt siècles de cogitation, nous avons beaucoup avancé dans le problème du temps¹⁰. L'idée que les choses

9. SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, traduit du latin par J. Trabucco, livre XI, chap. XIV : « Le problème du temps », Paris, GF-Flammarion, 1974, p. 263.

10. Voir Jorge Luis BORGES, « Le temps », *Conférences*, traduit de l'espagnol par F. Rosset, Paris, Gallimard, Folio essais, 1999, p. 205.

n'existent que dans notre pensée pour accéder à la réalité constitue l'argument de bien des contes de Borges. Pour les peuples de la planète Tlön, par exemple, dans sa nouvelle intitulée « Tlön Uqbar Orbis Tertius¹¹ » publiée dans *Fictions*, le monde n'est pas constitué d'objets matériels envahissant l'espace mais régi par une série hétérogène d'actes distincts et autonomes ; « il est successif, temporel, non spatial ». Il est donc impossible aux habitants de Tlön de concevoir que le spatial puisse durer dans le temps. On ne s'étonne pas dès lors que l'une des écoles de cette planète ait ordonné d'ignorer le temps ; pour ses adeptes, « le présent est indéfini, le futur n'a de réalité qu'en tant qu'espoir présent, le passé n'a de réalité qu'en tant que souvenir présent ». Une autre école de Tlön en est même arrivée à déclarer « que *tout le temps* est déjà révolu et que notre vie est à peine le souvenir ou le reflet crépusculaire, et sans doute faussé et mutilé, d'un processus irrécupérable ». Parmi d'autres encore, une dernière enfin argue que « pendant que nous dormons ici, nous sommes éveillés ailleurs et qu'ainsi chaque homme est deux hommes ». De la ligne illimitée aux inextricables réseaux, les mondes possibles inventés par Borges ne cessent de jouer avec les figures du temps. Mais s'ils croisent la course perpétuelle d'Achille et la tortue avec le fleuve qui coule, tout en mobilisant les penseurs de circonstance, de Zénon et Marc Aurèle à Newton et Leibniz, ils ne visent pas tant à énumérer gratuitement force emblèmes et spéculations qu'à penser le temps dans son infinie plasticité. C'est en outre qu'ils partagent avec les arts plastiques la perpétuelle fascination qu'exerce paradoxalement l'invisibilité du temps sur la vie des formes.

« Tous les arts, écrit Borges avec des mots inspirés de Benedetto Croce autant que de Walter Pater, aspirent à la condition de la musique, qui n'est que forme. La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique¹². »

Il n'est pas indifférent que plusieurs auteurs associés à ce volume établissent à leur tour un parallèle avec la musique à propos du temps. Il ne s'agit pas de satisfaire naïvement à une condition d'harmonie, mais d'échapper au contraire à une vision linéaire de l'art. Selon Focillon, « l'historien qui lit en succession lit aussi en largeur, en synchronisme, comme le musicien lit une

¹¹. Jorge Luis BORGES, « Tlön Uqbar Orbis Tertius », *Fictions* (1956), traduit de l'espagnol par R. Caillois, N. Ibarra et P. Verdevoye, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1993, p. 452457. Les passages qui suivent entre guillemets sont extraits de cette nouvelle.

¹². Jorge Luis BORGES, « La Muraille et les Livres », *Autres inquiries* (1952), traduit de l'espagnol par P. et S. Bénichou, J.-P. Bernès et R. Caillois, dans *ibid.*, p. 675. Voir également Jorge Luis BORGES, « Pensée et poésie », *L'Art de poésie* (2000), traduit de l'anglais par A. Zavriew, Paris, Gallimard, Arcades, 2002, p. 74 : « Walter Pater a écrit que tout art aspire à la condition de la musique. »

partition d'orchestre¹³ ». Loin d'un sens unilatéral, il ne suit pas un ordre préétabli, mais il embrasse une pluralité d'informations qui s'imbriquent et s'interpénètrent les unes dans les autres. De même, sa lecture ne peut-elle éluder que pour toute création « une même date étreint l'extrême diversité des lieux, l'extrême diversité de l'action et, dans le même lieu, des actions très diverses encore, l'ordre politique, l'ordre économique, l'ordre social, l'ordre des arts¹⁴ ». Dans *Formes du temps*, George Kubler ne retient pas la comparaison de l'historien avec l'interprète chargé de rejouer un morceau déjà écrit. Le rôle de l'historien, d'après lui, n'est pas d'exécuter, mais de composer au même titre qu'un compositeur. Son but est de représenter le temps de même qu'un peintre, « dans sa quête de l'identité du sujet, doit découvrir un ensemble de propriétés pour permettre la reconnaissance tout en apportant une nouvelle perception¹⁵ ». Mais c'est aussi avec les mêmes mots que Kubler suggère de comparer les activités respectives de l'historien et de l'astronome consistant toutes deux à transposer, à réduire et à colorer un fac-similé pour révéler les formes du temps¹⁶. L'analogie qu'il développe entre les œuvres et les étoiles ne va pas sans faire penser à la constellation que Walter Benjamin associe pour sa part à l'éclair jaillissant au moment même où l'autrefois heurte le maintenant¹⁷. À la suite de la figure moderne du pionnier calquée sur les traits de l'explorateur et du scientifique, nul doute que cette analogie ne soit sans rapport avec les panoplies d'archéologues et de futurologues dont se sont affublés de nombreux artistes depuis le début de notre XXI^e siècle. De même est-il sans doute notable que pour beaucoup la découverte actuelle de *Formes du temps* est subordonnée aux commentaires stimulants qu'en firent dès sa parution en 1962 des artistes comme Ad Reinhardt, Robert Smithson, Robert Morris, John Baldessari. Dans le texte qu'il consacre ici à Kubler, Gilles Tiberghien souligne combien la vision de cet élève de Focillon n'a rien perdu de sa pertinence et a pu au contraire gagné en acuité après notamment la lecture qu'en propose Siegfried Kracauer dans son dernier livre *L'Histoire. Des avant-dernières choses* paru en 1969. Il est aussi symptomatique à cet égard que l'ouvrage au titre provocateur de Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, réserve ses dernières lignes au nom de George Kubler pour voir dans son travail la plus récente exploration d'une conception anthropologique de l'art « comme paradigme de l'activité humaine¹⁸ ».

13. Henri FOCILLON, *Vie des formes*, op. cit., p. 86.

14. *Ibid.*

15. George KUBLER, *Formes du temps. Remarque sur l'histoire des choses* (1962), traduit de l'anglais (États-Unis) par Y. Kornel et C. Naggar, Paris, Champ libre, 1973, p. 38.

16. Voir *ibid.*, p. 46 et 38.

17. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, traduit de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Cerf, 1997, p. 478 : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. »

18. Hans BELTING, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* (1983), traduit de l'allemand et de l'anglais par J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, Rayon Art, 1989, p. 117.

La jolie formule d'« horloge qui ne donne pas l'heure mais la perd¹⁹ » que Smithson utilise pour décrire son œuvre *The Eliminator* (1964) pourrait s'appliquer à *Lampe annuelle* de Boetti. Elle accompagne une citation de Kubler pour s'appliquer au fonctionnement des néons clignotants à l'intérieur de sa sculpture construite en miroirs. On dirait d'après lui que les intervalles entre les flashes sont semblables aux espaces vides que Kubler perçoit dans « la rupture entre le passé et le futur²⁰ » où s'inscrit le présent de l'actualité. Mais ni pour l'artiste, ni pour l'historien, il ne s'agit de recourir à une métaphore facile pour répondre à la question qui obsédait tant Focillon : *Qu'est-ce donc que l'actualité ?* L'image du phare plongeant dans l'obscurité entre deux éblouissements ne s'arrête pas à la sensation qu'éprouve saint Augustin en constatant que le présent se dérobe à son étreinte. Elle incite à voir le temps sous la forme des signaux que forment les œuvres telles que celles-ci nous sont d'abord retransmises, puis seront à nouveau relayées d'étape en étape. Pour Kubler, spécialiste de l'art précolombien qui évoque Piero di Cosimo ou Nicolas Poussin sans méconnaître l'émergence récente de l'*action painting*, l'histoire de l'art ressemble à un immense centre minier parcouru en tous sens par de multiples galeries dont la plupart sont aujourd'hui fermées.

« Chaque artiste y travaille dans le noir, guidé seulement par les tunnels et les galeries du travail précédent ; il s'enfonce dans le filon, espérant un riche minerai, et craignant que le sien ne soit épuisé le lendemain²¹. »

Le constat que tout a déjà été fait ne l'empêche cependant pas de taper à la veine tout en opérant avec d'autres manières de faire et autant de manières de voir différentes. Ce n'est pas que le temps de l'art arrive à sa fin ; s'il n'est plus livré aux mutations radicales qu'il a pu vivre durant certaines périodes, c'est autrement que ses formes et sa fonction dans la société parviennent à

19. Robert SMITHSON, *The collected Writings*, edited by Jack Flam, Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, p. 327. Le texte complet est le suivant : « *The Eliminator overloads the eye whenever the red neon flashes on, and in so doing diminishes the viewer's memory dependencies or traces. Memory vanishes, while looking at the Eliminator. The viewer doesn't know what he is looking at, because he has no surface space to fixate on; thus he becomes aware of the emptiness of his own sight or sees through his sight. Light, mirror reflection, and shadow fabricate the perceptual intake of the eyes. Unreality becomes actual and solid. The Eliminator is a clock that doesn't keep time, but loses it. The intervals between the flashes of neon are "void intervals" or what George Kubler calls, "the rupture between past and future."* The Eliminator order negative time as it avoids historical space. »

20. George KUBLER, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, op. cit., p. 43. « L'actualité, c'est quand le phare entre dans l'obscurité entre deux éblouissements, c'est l'intervalle entre le tic et le tac d'une montre, c'est un intervalle vacant glissant indéfiniment à travers le temps, la rupture entre passé et futur, l'intervalle vide aux pôles d'un champ magnétique tournant, infinitésimal mais réel à la fin, c'est la pause dans une chronique, le vide entre deux événements. Pourtant l'instant de l'actualité est la seule chose que nous puissions jamais connaître directement. Le reste du temps n'émerge que sous forme de signaux qui nous sont alors retransmis par d'innombrables étapes et par des porteurs imprévus. »

21. *Ibid.*, p. 173.

changer. Dans ce sens, « il faudrait considérer que nous habitons un univers fini de possibilités limitées, encore largement inexplorées, et toujours ouvert à l'aventure et à la découverte²² ».

En se proposant de scruter le temps de l'art aujourd'hui, ce livre est précisément destiné à témoigner de la richesse de ce thème. Les différentes contributions qu'il réunit se donnent pour objectif de dégager de nouvelles pistes de réflexion à l'heure où les signes du « progrès contemporain » se manifestent dans la « capture inlassable et le contrôle incessant du temps et de l'expérience²³ ». Ce n'est donc pas un hasard si tous les spécialistes associés à ce volume ne manquent pas d'examiner la signification du temps de l'art à la lumière des expériences qui en sont constitutives. Ainsi, selon Jean-Pierre Cometti, le primat de l'expérience permet-il de placer les œuvres dans des contextes d'usage au lieu de les assujettir à l'autorité de l'histoire. En mettant en congé cette dernière, il s'agit non seulement de rompre avec les chaînes du passé, mais de défendre l'importance de l'action aux dépens de la seule matérialité de l'objet. « Seule l'expérience de l'art reste à faire et à refaire », déclare Corinne Rondeau en se proposant d'analyser le cas particulier de performances qui avaient été oubliées « alors qu'elles appartiennent à notre présent ». Comment en effet prendre en compte la découverte, quelque trente ans plus tard, des enregistrements de l'événement que devaient constituer les 9 *Evenings* réalisés par John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman associés avec Billy Klüver et une trentaine d'ingénieurs ? À l'encontre du principe selon lequel la vie de la performance ne peut pas être consignée, ni enregistrée, ni sauvée, Corinne Rondeau soutient que sa médiation la prête à une nouvelle expérience esthétique. Deux autres auteurs se sont intéressés au temps de l'art dans la situation spécifique que constitue une exposition temporaire pour un artiste. Avec l'exemple emblématique de son exposition *Excentrique(s), travail in situ*, au Grand Palais en 2012, Jean-Marc Poinot démontre que Daniel Buren n'a pas renoncé à travailler sur les limites critiques pour pointer le poids du lieu, autant symbolique que physique, dans lequel une œuvre est montrée. C'est dans cette perspective qu'il conclut que le projet de Buren lors de l'édition de *Monumenta* prend la dimension d'un objet théorique qui a pu échapper aux attendus pour se confronter tout à la fois au temps de l'histoire et à « l'actualité de l'histoire du sensible ». L'exemple de l'exposition *Alien Seasons* de Philippe Parreno en 2002 permet à Sylvie Coëllier de mettre en évidence la configuration temporelle que peut adopter une exposition dans le présent tout en proposant un « art du futur ». Il n'est aussi pas inopportun qu'elle se réfère notamment à George Kubler et Siegfried Kracauer pour opposer

22. *Ibid.*, p. 174-175

23. Jonathan CRARY, *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, traduit de l'anglais (États-Unis) par G. Chamayou, Paris, La Découverte, Zones, 2014, p. 52.

au cliché du temps qui coule une vision moins imagée et autrement plus complexe de mondes en mouvement. Le titre du texte que Gilles Tiberghien consacre à Kubler est à cet égard explicite pour considérer la « vision discontinuiste de l'histoire de l'art » que l'historien américain a développé à la suite de son maître Henri Focillon. D'un texte à l'autre, des parallèles s'établissent tandis que des notions sont différemment traitées ; des points de vue peuvent diverger cependant que des auteurs et des artistes fournissent des matériaux pour nourrir des recherches complémentaires. En s'attachant aux termes qu'utilise Platon dans le *Timée*, Jean Lauxerois suggère de relire la célèbre définition du temps comme « une certaine image mobile de l'éternité » dans une nouvelle traduction où il s'agirait de voir que le temps est « comme l'icône dynamique de l'incessance ». Jacinto Lageira examine la relation complexe que les artistes peuvent entretenir avec l'histoire. Si les œuvres plastiques sont des objets temporels, leur caractéristique est moins d'être soumis au temps que de le mettre en forme. Le problème de la représentation de la mémoire fait aussi l'objet d'autres discussions dans plusieurs textes. Emmanuelle Chérel s'intéresse à la manière dont les études postcoloniales participent aux relectures de la temporalité et de l'histoire de l'art. Elle insiste sur le rôle des artistes qui interrogent les refoulés de l'histoire occidentale de l'art et leurs manifestations au présent. Bernhard Rüdiger prend appui sur son activité de plasticien doublée d'un enseignant-chercheur pour examiner un temps suspendu propre à l'art contemporain. Il explique comment il a pu comprendre *a posteriori* que sa réflexion sur le temps avait dicté ses propres choix plastiques. La contribution de Victor Burgin sur la notion de temps virtuel n'est pas non plus étrangère à sa pratique artistique et au travail qu'il développe depuis plusieurs années avec des vidéos conçues pour être projetées dans le cadre d'une galerie. Face à la tendance grandissante à répliquer le monde réel, rien ne lui paraît plus urgent de restituer au mot « virtuel » sa dimension de *potentialité*. Pour Bachelard, le temps n'est pas moins composé d'une épaisseur qu'il a en outre plusieurs dimensions. Victor Burgin cite au début de son texte un passage de *La Dialectique de la durée* où Bachelard écrit que la connaissance du temps « ne saurait être immédiate et induite ou bien elle se condamnerait à n'être que pauvre et frustrée. Pour s'enrichir, cette connaissance, comme toutes les autres, doit s'exposer. Le temps doit donc être enseigné²⁴ ».

En s'interrogeant sur le temps de l'art, les textes qu'on va lire concourent au même but de nous instruire sur notre temps comme sur nous-mêmes. Tout en nous permettant de l'apprendre, ils nous invitent à mieux savoir de quel temps nous sommes.

24. Gaston BACHELARD, *La Dialectique de la durée* (1936), Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 2001, p. 31-32.