Hybrid

Revue des arts et médiations humaines

1 | 2014

Patrimoines éphémères

« Faire voir le temps » : l'éphémère sublimé

« Faire voir le temps » : cf. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 49.

Nicole Denoit

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/1149>

DOI : [10.4000/hybrid.1149](https://doi.org/10.4000/hybrid.1149)

ISSN : 2276-3538

Traduction(s) :

"Showing Time": the Ephemeral Made Sublime - URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/1153>
[en]

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Référence électronique

Nicole Denoit, « « Faire voir le temps » : l'éphémère sublimé », *Hybrid* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 14 juillet 2014, consulté le 13 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hybrid/1149> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.1149>

Ce document a été généré automatiquement le 13 avril 2022.

Revue Hybrid

« Faire voir le temps » : l'éphémère sublimé

« Faire voir le temps » : cf. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 49.

Nicole Denoit

- 1 Moins on édifie durablement dans le marbre et la pierre pour transmettre à travers les siècles, plus la notion de patrimoine s'étend à l'infini jusqu'à l'immatériel. « Dans notre société errante, que ne cessent de transformer la mouvance et l'ubiquité de son présent, "patrimoine historique" est devenu un des maîtres-mots de la tribu médiatique¹. »
- 2 Cependant, malgré cet élargissement considérable, la notion de patrimoine reste claire, comme le souligne Michel Melot. « On s'entend pour dire que le patrimoine recouvre tout ce que l'on a hérité des générations passées et/ou que l'on veut – ou que l'on doit – transmettre aux générations futures. Cette définition large a l'avantage de s'appliquer autant aux biens matériels qu'aux valeurs morales, et d'être aussi exacte pour le patrimoine financier, génétique que culturel². »
- 3 Cette question de la transmission, au cœur de la notion de patrimoine, est confrontée aujourd'hui aux œuvres éphémères qui se sont multipliées depuis les années soixante et démultipliées avec le numérique. « Patrimoines éphémères » : oxymore troublant. Que penser en effet de cette mutation de la notion de patrimoine qui l'entraîne aujourd'hui à englober l'éphémère ?

Transmettre

- 4 Si le patrimoine est ce que l'on veut transmettre, comment et pourquoi faire coïncider cette exigence avec une œuvre conçue comme éphémère ? Comment transformer en patrimoine le fugitif, comment pérenniser ce qui est fugace, et surtout le faut-il ? Les artistes le veulent-ils ? Que penser de ces œuvres fragiles, offertes délibérément dans l'espace public à leur inéluctable destruction ? Que penser d'un art numérique dont les

œuvres collaboratives, interactives, en perpétuelle évolution et circulation, restent définitivement instables et ouvertes à d'infinies transformations ?

- 5 La société du numérique archive, mémorise tout et cependant, artistiquement, produit peu d'œuvres stabilisées dans un état que l'on voudrait conserver, dont la valeur résiderait dans la perfection de leur aboutissement ainsi qu'il en fut pendant des siècles. Le *work in progress* devient une formule magique, l'installation provisoire est partout d'actualité, le processus de création est privilégié sur la production d'une œuvre.

Le créateur d'œuvres devient progressivement un producteur d'expériences, un illusionniste, un magicien ou un ingénieur des effets, et les objets perdent leurs caractéristiques artistiques établies [...]. Des installations d'objets ou des performances deviennent œuvres. Les intentions, les attitudes et les concepts deviennent des substituts d'œuvres. Ce n'est pas pour autant la fin de l'art : c'est la fin de son régime d'objet³.

- 6 Tandis que l'on veut donc, en effet, tout numériser ou presque, tout archiver – la question de la préservation de ces archives, soit la vulnérabilité technique du support, est un autre sujet que nous n'abordons pas ici –, l'artiste n'est plus en quête d'un aboutissement mais produit au contraire des propositions artistiques provisoires et constamment à transformer, des programmes collaboratifs dont la valeur est proportionnelle à l'attraction qu'elle exerce sur le public qui s'appropriera l'œuvre en la modifiant. L'art numérique développe un idéal de partage, de collaboration, d'expérimentation collective.

Le numérique : un patrimoine sans mémoire

- 7 Ainsi, l'art numérique, par l'appropriation qu'il sollicite de l'internaute, du public, nous renvoie à l'essentiel de ce dont procède la transmission : « Pour bien transmettre, il faut transformer sinon convertir⁴. » Il rejoint en cela la notion de patrimoine, dans sa relation à la transmission.
- 8 Cependant, la patrimonialisation suppose aussi une forme de stabilisation, de capitalisation. Or, « l'artiste, tel qu'on l'entend aujourd'hui, n'est plus celui qui fait œuvre créatrice mais l'homme ultime et transfiguré, pris dans le flux de l'expérience. Une forme d'expérience [...] sans ascendance ni descendance propre d'une existence déshéritée⁵ ». C'est donc à une crise de la transmission que se heurte la culture de l'expérimentation qui prévaut aujourd'hui, dans le monde de l'art numérique en particulier.
- 9 Cette expérience de l'homme numérique, sans ascendance, fait obstacle à la transmission et donc à la patrimonialisation. D'une façon générale, l'œuvre digitale est détachée des conditions concrètes de sa gestation, sans traces et sans histoire.

L'activité numérique peut sembler produire de l'oubli aussi rapidement qu'elle fait proliférer quantité de textes ou d'objets culturels et en sature les réseaux. Sa capacité mémorielle, pourtant en croissance exponentielle, se mettrait en réalité au service d'un éternel présent, sans épaisseur. Ce qu'elle gagnerait en extension, en diversité et en vitesse, elle le perdrait en profondeur rétrospective et, surtout, en authenticité, faute de garder racine dans une généalogie matérielle. Elle serait contradictoire avec toute idée de patrimoine culturel – lequel supposerait monumentalité ou, au moins, traces de cette monumentalité⁶.

Un nouveau rapport au temps

- 10 Cependant, l'éphémère qui s'installe au cœur de la création contemporaine nous parle d'un autre rapport au temps, qui est différent de cet éternel présent du numérique. Tandis que le patrimoine peut s'entendre comme quelque chose à transmettre, qui nous dépasse et fait lien dans la durée, l'éphémère est plus difficile à cerner. S'agit-il de l'instabilité d'une œuvre dans sa matérialité, dans la conservation de sa forme initiale, dans les transformations du contexte de son existence et de sa réception ? S'agit-il d'une réalité subie ou voulue par l'artiste ? Par son ambiguïté, la création éphémère réinterroge au plus près les certitudes du patrimoine et ce qu'il implique dans notre rapport au temps, au monde, en particulier au monde marchand.
- 11 Le patrimoine et l'éphémère cohabitent et dialoguent depuis les années 1960. En effet, le domaine patrimonial s'est considérablement élargi par une triple extension typologique, chronologique et géographique des biens patrimoniaux, accompagnée par la croissance exponentielle de leur public jusqu'à un véritable culte rendu aujourd'hui au patrimoine historique. Dans ces mêmes années 1960, des artistes majeurs font le choix d'installations in situ, de performances, d'un art contextuel éphémère, jusqu'à une véritable organisation d'autodestruction de l'œuvre.
- 12 Ainsi Jean Tinguely fut un véritable « entrepreneur de l'éphémère⁷ ». L'événement *L'Hommage à New York* consista en une autodestruction dans un bruit d'enfer, de détonations, d'une montagne de ferraille contenant des objets les plus hétéroclites.
- L'Hommage à New York* était un simulacre de catastrophe. Dans mon idée, l'apocalypse devait être un événement plastique. Je voulais créer plastiquement la fin de la civilisation. C'était « un suicide ironique » comme a dit Duchamp [...]. Tout flambait comme à la fin d'une civilisation. En réalité on est au début d'une civilisation, au début de l'ère des machines automatisées. Mais nous ne sommes pas comme les Egyptiens qui étaient persuadés que le monde qu'ils avaient inventé allait continuer. Nous ne croyons plus à l'éternité. Nous sommes comme tout être humain quand il devient vieux et qu'il pense qu'il va mourir. Toutes les civilisations anciennes croyaient au définitif mais pour nous, le définitif c'est le mouvement. Le définitif c'est la transformation. Voilà pourquoi je ne suis pas absolument négatif⁸.
- 13 Si Jean Tinguely est obsédé par la complémentarité de la vie et de la mort, de la même façon, l'art végétal, qui apparaît dans les années 1960 avec le land art, est animé par la volonté de produire des œuvres éphémères vouées, à plus ou moins longue échéance, à la disparition sous l'effet des éléments naturels dans leur milieu d'origine, de sorte qu'elles subissent les effets du temps qui les façonne et les use jusqu'à les anéantir. La mise en avant du caractère provisoire de la vie à l'épreuve du monde est très justement invoquée par Nils Udo : « J'ai vu la nature mourir, ça m'a touché existentiellement⁹. »
- 14 Aujourd'hui, les œuvres de Michel Blazy, que l'on a pu désigner comme le « plasticien d'une apocalypse des pourritures¹⁰ », sont des métaphores de la fragilité, du temps qui passe et de la brièveté de la vie. Il travaille avec des matériaux périssables issus du quotidien. Avec eux il crée des installations précaires qui décroissent et dépérissent pendant la durée de ses expositions. Il travaille avec le vivant et le « laisse faire son œuvre ».
- 15 En 2012, dans le cadre du Festival d'automne, l'artiste suisse Urs Fischer installe dans la chapelle de l'école des Beaux-arts de Paris son autoportrait en cire qui va progressivement, pendant la durée de l'exposition, se consumer pour finir en un tas informe. L'éphémère est ici, dans la mutation de la matière, dérision, autodérision.

L'acte créatif se résume à sa destruction, comme la vie nous porte vers la mort. L'œuvre éphémère est installée au milieu des œuvres majeures d'un patrimoine que les Beaux-arts veulent transmettre à leurs étudiants. Mais à la différence de la Sainte-Thérèse du Bernin qui vit son extase dans les plis voluptueux du marbre pérenne, la sculpture d'Urs Fischer épuise son dynamisme à mesure que la bougie consume ses chairs.

- 16 Ainsi, dans cette société où l'on ne croit plus guère à l'éternité dans l'au-delà, où ici-bas domine la précarité, plus que jamais l'éphémère attire les artistes qui travaillent sur des matériaux périssables, multiplient les installations provisoires ou exposent dans l'espace public en toute vulnérabilité. Leur confrontation délibérée à l'éphémère, comme un exorcisme, rencontre l'intérêt grandissant du public.

L'éphémère s'éternise : l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest

- 17 L'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest reste une référence dans cet apprivoisement artistique de notre inéluctable et indispensable destruction. Rappel à l'ordre plébiscité par le public. Les sermons de Bossuet voulaient convaincre, l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest nous touche et nous entraîne vers la même acceptation de la brièveté de notre existence.
- 18 Ernest Pignon-Ernest, invité des *Cahiers de médiologie* qui titraient en août 2003 « Éternel éphémère », ne peut nous dire mieux comment naît et vit dans les rues de Naples un « patrimoine éphémère » :

Bien sûr, ce qui apparaît d'abord éphémère dans mon travail ce sont les images, le papier très fragile sur lequel je les réalise [...] toutes les images de mes parcours napolitains (celles qui interrogent les représentations de la mort qu'a secrétées la ville) ont été collées durant les nuits du jeudi au Vendredi saint. Découvrir ces images dans le contexte de Pâques « intervenait » dans leur réception autant que ce qu'elles représentent (de même bien sûr le choix des lieux). Je travaille tellement sur le « comment » de la rencontre que quelquefois je regrette que les images restent, que les gens ne les voient pas qu'une fois. Lors d'une rencontre, à propos du papier pour artistes, alors que tous s'interrogeaient sur la pérennité du support, j'avais surpris les techniciens en les sollicitant pour un papier qui se déliterait en quelques jours¹¹.

- 19 Éclairer le patrimoine napolitain, faire surgir la mémoire de ses lieux par la surprise de l'œuvre soudain offerte au regard : ne jamais oublier ce qu'on ne verra qu'une fois. D'une certaine manière, cet éphémère-là ne renonce pas « à jouer les prolongations », selon l'expression de Régis Debray à propos de la transmission. « Même lorsque l'image disparaît, son application a changé le regard, le lien n'est plus le même¹². » La transmission opère ici par la force de l'éphémère et la pérennité de la mémoire d'une expérience unique.
- 20 Est-ce pour autant renoncer à considérer comme patrimoine l'ensemble de ces chefs-d'œuvre éphémères ? Comme le patrimoine que constituent les grands moments du spectacle vivant qui se transmet par transcription, enregistrement, adaptation, pour traverser le temps, la mémoire des dessins d'Ernest Pignon-Ernest procèdera par transformation. N'oublions pas que toute vraie transmission suppose une incorporation, donc une transformation, et quelque part une trahison de l'original. « La transmission est un drame, c'est entendu – puisque le propre du médium est de pervertir le message en le subordonnant à sa propre survie¹³. »

- 21 Plus encore aujourd'hui, peut-être, des artistes privilégient dans leur création les matériaux les plus éphémères, sans pour autant renoncer à faire œuvre pérenne. S'émerveiller de l'éphémère, de ce temps suspendu, et résister tout en se sachant mortel. Ailes de mouche, fils de cristal, soies d'araignées, aigrettes de pissenlits, feuilles d'arbustes : Léa Barbazanges – salon de Montrouge 2013 – sculpte, crée des installations avec ces matériaux et s'en explique : « La matière est choisie pour sa beauté, banale mais remarquable, et pour ce qu'elle rappelle de la fragilité de la vie. » L'artiste interrogée refuse néanmoins de confondre le fragile et l'éphémère et défend une pérennité de ses œuvres. Dans le choix des matériaux les plus fragiles se jouerait une volonté de résister, de durer envers et contre tout. Si la mort rôde, elle n'est pas là où on l'attend. Déjouer le destin. L'art comme anti-destin. Faire mentir notre appréhension, contredire les apparences, dérouter les certitudes. Il y a de l'impertinence à éterniser l'éphémère, comme à bousculer les stabilités du patrimoine.
- 22 C'est en fait le passage historique d'une culture des objets et des permanences à une culture des flux et des instabilités mondialisées qui marque une étape essentielle.
- 23 Même si le dialogue entre le patrimoine et l'éphémère est noué depuis longtemps, l'étape de la création numérique conduit à repenser fondamentalement la notion de patrimoine, d'abord pour ne pas la confondre avec la mise en mémoire systématique de toute chose. Enregistrer ne signifie pas patrimonialiser, conserver ne suffit pas à transmettre. De même que l'éphémère, « fulgurance du présent¹⁴ », « fragment immobilisé du temps¹⁵ », ne nie pas le patrimoine mais lui donne son éclat.

« Faire voir le temps » : le patrimoine au miroir de l'éphémère

- 24 L'œuvre éphémère, son inexorable destruction voulue par l'artiste, semblent contredire notre conception de l'art en Occident qui, comme le souligne Christine Buci-Glucksmann, « a longtemps été pensé à partir du subsistant¹⁶ ». Mais voici que l'éphémère nous parle aujourd'hui d'un autre rapport au temps, ne renie pas la durée mais nous fait saisir le passage de toutes choses, ce qui est saisir le passage ultime, la mort. L'éphémère nous « fait voir le temps ».
- 25 L'expression vaut ici dans son sens figuré mais littéralement aussi avec les œuvres éphémères de Klaus Pinter¹⁷, en particulier celle du Panthéon en 2002, *Rebonds, corps pneumatique* (fig. 1), celle de la Parochialkirche de Berlin en 2005, *Collision Berlin-Mitte*, installation pneumatique (fig. 2), celle de la chapelle des Jésuites de Cambrai en 2011, *Le Cocon*, également sculpture pneumatique en plusieurs parties (fig. 3). La transparence de ces structures gonflables, à travers lesquelles le regard saisit les éléments du patrimoine architectural, renvoie et en même temps perturbe dans leur restitution les éléments du décor. Le patrimoine est au miroir troublant de l'éphémère.

Fig. 1

Klaus Pinter, *Rebonds, corps pneumatique*. Panthéon, Paris, 2002.
© ADAGP, Paris, 2014.

Fig. 2

Klaus Pinter, *Collision Berlin-Mitte*, installation pneumatique. Parochialkirche, Berlin, 2005.
© ADAGP, Paris, 2014.

Fig. 3

Klaus Pinter, *Le Cocon*, sculpture pneumatique en plusieurs parties. Chapelle des Jésuites de Cambrai, 2011.

© ADAGP, Paris, 2014.

- 26 Dans cette valorisation extrême de l'éphémère qu'opère notre époque, il ne s'agit pas d'opposer la légèreté de l'éphémère, la transparence des formes au poids de la mémoire des pierres, et des objets, mais d'accepter que « le temps des formes laisse place aux formes du temps, au temps comme quatrième dimension de l'art¹⁸ ».
- 27 Notre propos est ici d'observer, dans ce contexte d'enthousiasme pour une création éphémère, de quelle manière s'établit un dialogue avec le patrimoine. Redonner au patrimoine une légèreté, dégager la mémoire d'un risque de fossilisation, introduire une vibration dans la linéarité du temps, introduire de la fragilité, de l'incertitude dans l'identité par trop établie de la réalité patrimoniale.
- 28 En effet, l'art éphémère est d'abord de l'art. Et, si « l'art se caractérise par sa capacité à transcender le temps¹⁹ » comme « anti-destin », il est un défi à toute conscience de l'éphémère. Tel est le paradoxe initial de l'art éphémère, mais telle est aussi la promesse d'éternité qu'il contient. Ainsi, « l'éternel éphémère » en art annonce de possibles « patrimoines éphémères » dans « une sorte de rédemption esthétique de la vie et de l'histoire, dans le temps extra-temporel des formes »²⁰. Penone, dont toute l'œuvre exprime sa propre fragilité ou disparition, explicite parfaitement l'idéal de cette rencontre : « J'ai souhaité que l'éphémère s'éternise ».
- 29 Ainsi, l'éphémère serait
un *art du temps*, qui consiste à l'accueillir, à céder au temps (*tempori cedere*), et à l'accepter tel qu'il est, fût-il imprévisible. Il est beaucoup plus proche de la quête de l'intervalle propre à la culture japonaise du *Ma* (espacement, intervalle, vide) que de la seule jouissance hédoniste du présent qu'il implique. Car tout passage est fugitif

et fragile, et rentrer au cœur de l'occasion comme « rencontre » implique de traverser le temps, de lui donner son rythme, ses aiguillons, ses intensités et ses intranquillités [...]. L'éphémère n'est pas le temps mais sa vibration devenue sensible²¹.

Les transparences de l'éphémère : l'œuvre de Klaus Pinter

- 30 Ainsi l'on peut considérer, plutôt que son versant mélancolique, le versant positif de l'éphémère, celui qui peut nous « faire voir le temps ». En effet

le traverser, le capter dans ses empreintes et ses strates, en différé ou en direct, telle est sans doute une des grandes obsessions du xx^e siècle, qui s'est placée d'emblée sous le signe du temps, et même de l'espace-temps. Au point que la transparence et le diaphane ont tout envahi, et que la culture du verre est devenue l'allégorie politique et esthétique de l'art comme de l'architecture, érigée au titre de symbole de la vie moderne [...]. Partout la transparence exploite une structure flottante en la dissolvant dans ses éclats de lumière ou le paysage, réalisant ainsi un « non-site » du site. Une sorte de déterritorialisation sur place, où les formes s'égarer en se démultipliant [...]. Cette omniprésence du verre, du miroir ou du cristal, ne manque pas d'engendrer les transparences du temps²².

- 31 Rien ne convient mieux pour décrire « les sphères mouvantes et mutantes de Klaus Pinter²³ » qui, depuis 1977, poursuit son œuvre de plasticien dans un investissement novateur des lieux de mémoire, que les institutions, chargées de transmettre l'héritage du passé collectif, lui confient.
- 32 Dès 1967, en fondant à Vienne le groupe Haus-Rucker-Co, avec deux architectes, Klaus Pinter se révèle un précurseur des « installations », de la mise en situation d'une œuvre, fût-elle virtuelle, dans un contexte donné. Cette exigence de création en situation le place d'emblée dans un temps suspendu, éphémère.
- 33 Très vite il commence à construire ses premières œuvres « pneumatiques », dont Yves Kobry dit très justement et très joliment qu'« elles doivent être comprises au sens étymologique, autrement dit douées du souffle vital, d'une âme, non seulement parce qu'elles sont portées par une pensée mais parce qu'elles survolent et parfois entrent en collision avec l'histoire et la culture. Ces installations éphémères [...] sont des éphémérides de la modernité qui dialoguent avec le passé²⁴ ».
- 34 Les œuvres éphémères de Klaus Pinter matérialisent, dans le lieu patrimonial qui à chaque fois les abrite, les vibrations du temps.
- 35 Esthétiquement, l'occupation de l'espace par des formes transparentes, flottantes, introduit les vibrations de la lumière qui créent toute cette « instabilité scintillante et bigarrée », ces chatoiements, ces ondolements et ces jeux de reflets dont parle Christine Buci-Glucksmann pour évoquer « les transparences de l'éphémère [...] ». Partout la transparence exploite une structure flottante en la dissolvant dans les éclats de lumière [...] réalisant un « non-site » du site. Une sorte de territorialisation sur place, où les formes s'égarer en se démultipliant²⁵ ». C'est précisément ce que l'on pouvait voir et ressentir en 2002, avec *Rebonds*, une œuvre éphémère commandée à Klaus Pinter pour le Panthéon.

Des globes frôlant le sol ou planant en apesanteur telles des gouttes spatiales décrochant le décor de la splendide coupole, habituellement dérobée à la vue, pour en refléter l'image sur les surfaces concaves et convexes. Autour des globes, des

courbes gonflées d'air qui tracent des lignes de force, telles des artères autour du cœur de l'espace architectural, lignes d'un dessin calligraphié dans une apparente spontanéité qui contrastent avec les volumétries géométriques pétrifiées et qui paraissent vouloir arrêter les sphères rebelles²⁶.

- 36 Cependant, dans leur transparence et leur légèreté, ces formes flottantes, pourtant autonomes, ne trouvent leur sens qu'en reflétant les éléments architecturaux du patrimoine qui les ont inspirées, de même que la fascination qu'elles exercent par leur fragilité est décuplée par l'immutabilité d'un patrimoine protégé. Ces formes éphémères ne font que traverser des lieux de culte voués à l'éternité pour créer un dialogue contradictoire avec l'environnement historique. Le gigantisme de l'œuvre de Klaus Pinter répond à la magnificence du lieu, en amplifie et en démultipliant sa somptueuse grandeur ; mais paradoxalement cette œuvre est aussi l'ouvrage le plus modeste que l'on puisse imaginer puisqu'il n'ajoute rien d'exogène au lieu. Génie d'un artiste profondément imprégné de patrimoine, convaincu que l'on peut y créer des œuvres fortes sans les trahir et que « vouloir faire table rase du passé est la démarche la plus démodée, la plus provinciale, la plus ringarde qui soit²⁷ ».
- 37 Ainsi, c'est une parfaite connaissance et un grand attachement à l'esprit du baroque qui font naître *Collision Berlin-Centre* (2005), une grande sphère semi-translucide, en lévitation dans une abside de la Parochialkirche de Berlin, la plus ancienne église baroque de la ville, dépouillée par le temps et la guerre, ce qui lui donne l'apparence d'une construction romane. Cette bulle qui réfléchit la lumière et fait écho à la sobriété du lieu, contraste par sa fragilité avec le poids de la pierre chargée d'histoire. « Le sens primaire de cet objet cristallin est de créer un dialogue contradictoire avec son environnement historique. La transparence contre l'opacité. La translucidité plutôt que la masse de la pierre, du béton. L'apesanteur de l'Utopie – mettons une majuscule cette fois-ci – contre le poids tragique de l'Histoire²⁸ ».
- 38 Les reflets éphémères du patrimoine que nous renvoient les sphères mouvantes de Klaus Pinter, nous invitent à reconsidérer notre conception de la mémoire, véritable espace d'exploration et d'expérimentation. « La mémoire n'est pas simplement la reprise d'un passé qui parlerait de lui-même, de même que la connaissance n'est pas la saisie immédiate d'une réalité claire et distincte qui viendrait se déposer à un miroir de la conscience. L'objet de mémoire, comme celui de la connaissance au présent, n'a rien à dire et même n'existe pas si on ne le fait pas parler²⁹. » Klaus Pinter s'y risque : « Je souhaite que ma sculpture absorbe les différentes "vitesses historiques" présentes dans l'architecture du bâtiment où elle est installée pour qu'elle les "digère" et ensuite, avec mon écriture personnelle, qu'elle les souligne. Ce renversement de situation crée une situation spatiale captivante³⁰. » Avec lui les patrimoines peuvent devenir éphémères.

BIBLIOGRAPHIE

BAZIN Patrick, « La mémoire reconfigurée », *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 177-183.

- BUCCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- CHOAY Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996.
- CORNIL LACOSTE Michel, *Tinquely. L'énergétique de l'insolence*, Paris, Éditions de La Différence, 2007.
- COUCHOT Edmond et HILLAIRE Norbert, *L'Art numérique*, Paris, Flammarion, 2003.
- DEBRAY Régis, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- DEBRAY Régis, « Relier », *Médium*, Éditions Babylone, 2004, p. 3-10.
- DOUBRÈRE Vincent, « Le développement durable, tout un art », *Interdépendances*, n° 79, oct.-nov.-déc. 2010.
- ERNEST-PIGNON Ernest, « Port-folio », *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie* (« Éternel éphémère »), Paris, CNRS Éditions, 2009.
- KOBYR Yves, « Klaus Pinter et ses drôles de machines volantes », in *Klaus Pinter. Le cocon : une sculpture flottante*, avec les textes d'Alain Leduc, Yves Kobry et des photographies de Rainer Dempf, catalogue d'exposition (Cambrai, Chapelle des Jésuites, 21 mai-18 septembre 2011), Cambrai, 2011.
- LEDUC Alain, « Comme un dessin volant », in *Klaus Pinter. Le cocon : une sculpture flottante*, avec les textes d'Alain Leduc, Yves Kobry et des photographies de Rainer Dempf, catalogue d'exposition (Cambrai, Chapelle des Jésuites, 21 mai-18 septembre 2011), Cambrai, 2011.
- MELOT Michel, « La confusion des monuments », *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie* (« Le monument à l'épreuve du patrimoine »), Paris, CNRS Éditions, 2009.
- MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.
- « Michel Blazy, plasticien d'une apocalypse des pourritures », *Le Monde*, 13 avril 2007.
- ROMERO Anne-Marie, « Le Panthéon en son miroir », *Le Figaro*, 13-14 avril 2002.
- SLOTERDIJK Peter, *Dans le même bateau*, Paris, Rivages, 1997.

NOTES

1. Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996, p. 9.
2. Michel Melot, « La confusion des monuments », *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie* (« Le monument à l'épreuve du patrimoine »), Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 612.
3. Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.
4. Régis Debray, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, p. 22. Cité par Nicole Denoit in « Du verbal au non-verbal : de la communication à la transmission », *Non-verbal et organisation*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 245.
5. Peter Sloterdijk, *Dans le même bateau*, Paris, Rivages, 1997. Cité par Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'Art numérique*, Paris, Flammarion, 2003, p. 214.
6. Patrick Bazin, « La mémoire reconfigurée », *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie, Communiquer/transmettre*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 775.
7. Michel Cornil Lacoste, *Tinquely. L'énergétique de l'insolence*, Paris, Éditions de La Différence, 2007, p. 104.
8. Michel Cornil Lacoste, *Tinquely. L'énergétique de l'insolence*, Paris, Éditions de La Différence, 2007, p. 104.

9. Cité par Vincent Doubrère, « Le développement durable, tout un art », *Interdépendances*, n° 79, oct.-nov.-déc. 2010, p. 51.
10. « Michel Blazy, plasticien d'une apocalypse des pourritures », *Le Monde*, 13 avril 2007.
11. Ernest Ernest-Pignon, « Port-folio », *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie* (« Éternel éphémère »), Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 708-709.
12. Ernest Ernest-Pignon, « Port-folio », *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie* (« Éternel éphémère »), Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 708-709.
13. Régis Debray, « Relier », *Médium*, Paris, Éditions Babylone, 2004, p. 7.
14. Régis Debray, « Relier », *Médium*, Paris, Éditions Babylone, 2004, p. 15.
15. Régis Debray, « Relier », *Médium*, Paris, Éditions Babylone, 2004, p. 15.
16. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 13.
17. Klaus Pinter, dans un entretien le 19 août 2013, accepte que l'on puisse parler d'éphémère à propos de son travail, dans la mesure où il s'agit, depuis ses premières œuvres, d'installations contextuelles presque toujours conçues comme provisoires, notamment celles que nous évoquons ici, mais il ne refuse pas l'idée de pérenniser une œuvre. Il n'y a pas de parti pris mais une situation de fait. La légèreté, la transparence de ses structures gonflables nous parlent au premier regard de l'éphémère.
18. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 16.
19. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 12.
20. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 12.
21. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 26.
22. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 50-51.
23. Yves Kobry, dans le catalogue qui accompagne les trois œuvres réalisées par Klaus Pinter en 2013 au Centre d'Arts et de Nature de Chaumont-sur-Loire et à l'opéra de Linz.
24. Yves Kobry, « Klaus Pinter et ses drôles de machines volantes », in *Klaus Pinter. Le Cocon : une sculpture flottante*, avec les textes d'Alain Leduc, Yves Kobry et des photographies de Rainer Dempf, catalogue d'exposition (Chapelle des Jésuites, Cambrai, 21 mai-18 septembre 2011), Cambrai.
25. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 49-50.
26. Yves Kobry, « Klaus Pinter et ses drôles de machines volantes », in *Klaus Pinter. Le Cocon : une sculpture flottante*, catalogue d'exposition (Chapelle des Jésuites, Cambrai, 21 mai-18 septembre 2011), Cambrai, 2011.
27. Klaus Pinter cité par Romero, Anne-marie, « Le Panthéon en son miroir », *Le Figaro*, 13-14 avril 2002.
28. Alain Leduc, « Comme un dessin volant », in *Klaus Pinter. Le Cocon : une sculpture flottante*, avec les textes d'Alain Leduc, Yves Kobry et des photographies de Rainer Dempf, catalogue d'exposition (Chapelle des Jésuites, Cambrai, 21 mai-18 septembre 2011), Cambrai, 2011.
29. Patrick Bazin, « La mémoire reconfigurée », *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie*, CNRS Éditions, 2001, p. 177.
30. Alain Leduc, « Comme un dessin volant », in *Klaus Pinter. Le Cocon : une sculpture flottante*, avec les textes d'Alain Leduc, Yves Kobry et des photographies de Rainer Dempf, catalogue d'exposition (Chapelle des Jésuites, Cambrai, 21 mai-18 septembre 2011), Cambrai, 2011.

RÉSUMÉS

Considérant dans la notion de patrimoine – dont l'élargissement et le succès sont considérables aujourd'hui – ce qui le définit essentiellement, à savoir quelque chose que l'on veut transmettre, quelque chose qui résiste au temps, on interrogera cette passion contemporaine pour l'éphémère qui saisit à la fois l'artiste et son public. L'approche de certaines œuvres majeures d'Ernest Pignon-Ernest et de Klaus Pinter explicitera la possible matérialisation esthétique de cet oxymore troublant proposé à l'étude : « Patrimoines éphémères ».

INDEX

Mots-clés : art numérique, éphémère, mémoire, patrimoine, transmettre, transparence

AUTEUR

NICOLE DENOIT

Nicole Denoit est maître de conférences à l'UFR Lettres Langues de Université François-Rabelais de Tours. Docteur en littérature française et en sciences de l'information et de la communication, elle est également membre permanent du groupe de recherche MICA (« Médiation, Information, Communication, Art ») à l'Université Bordeaux 3 ainsi que membre associé du groupe de recherche ICD (« Interactions culturelles et discursives ») à l'Université François-Rabelais de Tours. Sa dernière publication, *L'Imaginaire et la représentation des nouvelles technologies de communication*, a été publiée en 2013 aux Presses Universitaires François-Rabelais (Tours).