



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

17 | 2017

L'art intempestif—La démesure du temps

La vieille dame et la preneuse de son : (micro)- utopies d'un art de l'ordinaire

The Old Lady and the Sound Engineer: (Micro)-Utopias of Ordinary Art

Catherine Bernard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/1794>

DOI : 10.4000/polysesmes.1794

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Catherine Bernard, « La vieille dame et la preneuse de son : (micro)-utopies d'un art de l'ordinaire », *Polysèmes* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 30 avril 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/1794> ; DOI : 10.4000/polysesmes.1794

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Polysèmes

La vieille dame et la preneuse de son : (micro)-utopies d'un art de l'ordinaire

The Old Lady and the Sound Engineer: (Micro)-Utopias of Ordinary Art

Catherine Bernard

Devenir des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre. Dire *oui* dans la nuit traversée de lueurs, et ne pas se contenter de décrire le *non* de la lumière qui nous aveugle.

Georges Didi-Huberman,
Survivance des lucioles

Le don de mémoire

- 1 La scène — mais c'est à peine une scène — la rencontre plus simplement, se passe dans la cuisine d'une ferme de la Lozère. Il est six heures du matin. Un homme âgé fait face à la caméra, frontalement, assis à la table de la cuisine. Sa femme s'active en arrière-plan. Elle finit de préparer le café du petit déjeuner. Sur la table des bols, une boîte en fer-blanc contenant un paquet de sucre, une assiette de biscuits. Non, plus précisément, une assiette de ce qui semble être des bugnes, une sorte de beignet que l'on trouve dans le Massif central. La vieille dame rejoint à la table son mari et le documentariste dont la voix nous vient hors champ. Elle verse le café dans trois petits bols cannelés. Elle tend l'assiette de bugnes au cinéaste. Une main, puis un bras entrent dans le champ. Le documentariste en prend une. Elle insiste, une autre... La conversation s'amorce à mots comptés. Puis, comme à la dérochée, la vieille dame se tourne, entre deux bribes de phrases, vers le caméraman ou le preneur de son — la preneuse de son en l'occurrence—,

pour la rappeler à l'ordre d'une voix douce en pointant du doigt un quatrième bol de café resté jusqu'alors hors champ : « Il va être froid ». Elle insiste, l'air à la fois malicieux et un peu soucieux en désignant le bol dont on aperçoit un fragment minuscule en amorce sur la droite de l'écran. Tout au long de la séquence elle ne cessera de se tourner vers cette présence muette pour l'inclure dans une conversation désormais à quatre.

- 2 Le moment — insignifiant et vertigineux — dure six secondes dans un plan-séquence fixe de cinq minutes et demie et un film d'une heure trente. Rien ne s'est passé ou si peu. Le café a été versé. Il doit être bu. Nous sommes en hiver. L'équipe a fait une longue route. Les routes sont enneigées et difficiles. Il fait froid. Le café a été versé. Il doit être bu chaud. C'est une chose simple, évidente, de bon sens. Une chose simple et forte aussi. Forte dans sa simplicité et face à laquelle nul protocole générique ne saurait tenir. Ce geste simple — le café a été versé ; il doit être bu — insiste ; il fait front, aussi frontalement que peut le faire le plan fixe lui-même. C'est un rappel *hic et nunc* de la réalité physique des choses. Mais le geste est aussi ancestral. C'est le geste de l'hospitalité doucement impérieuse qui se sous-tient de sa propre légitimité et ne s'embarrasse pas de savoir s'il perturbe un quelconque dispositif technique ou esthétique. Il fait front, intempestif, minuscule et pressant, au-delà du présent vers une économie hospitalière qui n'est ni d'ici, ni d'ailleurs, mais qui transcende, dans sa fragilité hésitante les cultures et les temps. Le café a été versé, il doit être bu.
- 3 Certains auront peut-être reconnu l'un des moments les plus vertigineux, les plus risqués du dernier volet de la trilogie documentaire de Raymond Depardon, *Profils paysans*, qui a pour titre *La Vie moderne*, sorti en 2008. La rencontre a lieu dans la ferme de Marcel et Germaine Challaye, la ferme du Retz, en Lozère. Vertigineux, ce moment de convivialité banal l'est car il ouvre une échancre imprévisible dans le tissu documentaire, dans le protocole qui veut que le documentariste et son équipe s'absentent de l'image et ne soient tout au plus que des voix sans corps, des voix tout à la fois impérieuses — elles doivent convaincre, être assez rassurantes pour que l'autre se livre — et trompeusement impersonnelles. L'invite de la vieille dame est proprement intempestive. Elle fait fi des lois du documentaire. Elle vient à contretemps et prend le genre à contre-pied. En elle se dit une loi autre, qui se déploie parallèlement au rapport que Depardon est en train de mettre en place, rapport qui se veut et se doit d'être de confiance. Non que ce rappel presque affectueux au bon sens de la physique des choses se veuille rebelle ou rétif. Il est. Simplement. Il insiste au revers de la scène maîtrisée par le documentariste ; au revers, ou à côté de ce langage et fait entendre une langue autre, ancienne et précaire, menue et têtue pourtant.
- 4 La critique l'a noté, l'intelligence de Depardon documentariste réside dans sa capacité à ménager une place à cet accroc intempestif. Devant l'invite de la vieille dame, la caméra se décadre imperceptiblement vers la droite pour permettre à un fragment du bol de café de la preneuse de son d'apparaître en amorce. Cette interruption intempestive impose donc au langage documentaire une forme de retour réflexif. Par un effet métaleptique involontaire, le geste d'amitié de la vieille dame impose au contrat documentaire de se dédoubler en un contrat ironique, auto-référentiel par lequel Depardon rend justice au caractère discursif, voire auto-fictionnel de son art du réel¹.
- 5 Paradoxalement, c'est dans ce moment de perturbation que la réalité se manifeste le plus simplement. Non moins paradoxalement donc, Depardon n'est peut-être jamais aussi fidèle à l'idée, à la loi du documentaire que lorsqu'il accepte de la voir débordée, court-circuitée par un échange qui prend la transparence immédiate du documentaire à son

propre jeu. En choisissant de ne pas refermer l'échancrure intempestive, de ne pas faire suture, mais de conserver ce moment d'échange qui survient et le surprend, il porte doublement témoignage : du désir toujours inassouvi d'immanence, lové au plus intime du documentaire, mais aussi — et de façon plus urgente encore — de cette économie immémoriale du don ou de l'offrande qui soutient tout rapport à l'autre — Derrida nous le rappelle dans *Spectres de Marx* — « au-delà du droit, du calcul et du commerce » et qui suppose toujours « l'irréductible excès d'une disjointure ou d'une anachronie » (55).

- 6 Ce qui, dans le geste de la vieille dame, nous point et fait *punctum*, ce qui étonne, au sens étymologique du mot, et ouvre une fêlure, c'est l'effet de dissymétrie sans relève dialectique que crée cette intervention intempestive. C'est aussi l'intuition que ce qui point aussi au cœur de ce moment, dans ce présent décroché du temps documentaire et qui pourtant porte témoignage de cette présence vers laquelle la temporalité du documentaire tend sans jamais l'atteindre, c'est l'aporie féconde du présent saisi dans son an-achronicité irréductible. Je l'ai dit, l'injonction affectueusement pressante de la vieille dame est d'ici et d'ailleurs. Elle est d'aujourd'hui et de toujours. En ce geste se cristallise le présent de la rencontre. En lui repose aussi une mémoire immémoriale. Et la puissance d'étonnement de ce moment réside sans doute dans la manière dont ce geste infime, sans autre visée que d'accompagner un don humble, un don de rien, donne à voir le travail de l'historicité même telle que l'intempestif la précipite.
- 7 Le geste est infinitésimal, et le choix de conserver ouverte cette fêlure peut être qualifié d'« infinitésimaliste », de même que le romancier Jean-Philippe Toussaint plaide pour un roman « infinitésimaliste »². Le geste se tient dans le pli exact de deux infinis : geste de peu, il poursuit aussi un geste ancestral infiniment répété et augure aussi du nouveau jour qui point. Il scelle le mystère d'une rencontre, au bout de la route, et dit « l'amour des commencements »³. Ce geste porte témoignage d'une culture que Raymond Williams aurait pu qualifier de résiduelle⁴. En lui se dépose cette culture à laquelle Depardon veut rendre justice. Une culture qui s'amenuise lentement. Mais le moment n'est pas que crépusculaire. Il a aussi la force joyeuse de l'aube. Il parvient aussi à décentrer le rapport d'échange et à en mettre au jour l'économie invisible, celle qui veut que bien sûr la preneuse de son boira son café froid : le café se boit chaud, mais le travail n'attend pas. Dans cette échancrure se donne donc à lire rien moins qu'une *praxis* : la *praxis* de l'œuvre d'art qui fait retour ironiquement, de manière presque brechtienne, sur ses propres conditions de possibilité et nous laisse entrevoir la réalité matérielle qu'elle doit refouler pour advenir et remplir son contrat. En elle c'est donc bien sûr une culture spectrale qui fait retour et vient hanter l'échange présent ; mais en elle se découpe aussi la possibilité utopique d'un don hors cadre, hors champ, sans autre loi que lui-même, à la marge du défilé cadré de l'image. En cela ces six secondes font bien événement, au sens où l'entend Alain Badiou et œuvrent, en rupture, dans l'infinitésimal, comme un processus de vérité « hétérogène aux savoirs institués de la situation » (70).

Fêlure, disjonction, anachronie

- 8 Penser l'intempestif impose de tenter de rendre justice à ce qui se tient dans ces six secondes, à ce qui ne se laisse pas entrevoir dans le présent d'un avenir en quelque sorte re-survenu, en d'autres termes à l'économie du temps toujours déjà anachronique.
- 9 Dans le sillage de Nietzsche et de ses *Considérations inactuelles*, mais aussi dans celui de Walter Benjamin et de sa 9^{ème} thèse sur la philosophie de l'histoire hantée par *l'Angelus*

Novus de Paul Klee et l'imaginaire de la ruine, nombreux ont été les philosophes ou penseurs qui auront exploré la manière dont la modernité s'énonce, au revers de la philosophie de la plénitude, dans les failles ou les courbures anachroniques du temps. Tant Derrida dans *Spectres de Marx* que Fredric Jameson dans *The Seeds of Time* ou *A Singular Modernity*, tant Françoise Proust dans *L'histoire à contretemps* et à sa suite Andrew Gibson, qu'Elizabeth Grosz dans sa relecture de la physique biologique de l'histoire dans *The Nick of Time. Politics, Evolution, and the Untimely*, ou encore Georges Didi-Huberman par le biais du concept de survivance, tant enfin les tenants d'une relecture *queer* de l'histoire déliée de l'impératif de différence diachronique, qu'un philosophe comme Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*, tous s'attachent à comprendre cet affolement aporétique du temps et la manière, ainsi que le résume Elizabeth Grosz, dont l'avenir se donne — il est donc toujours question de don — mais comme au passé, dans les anachronies du présent :

As Nietzsche recognized, the weight of the past is also its lightness, its gift. Though we cannot change the past, we can use it to change the present. It is the condition of innovation and the new: the new can be formed only through a kind of eruption or interruption of the present that does not come simply as a gift from the future, but is a reworking of the past so that the present is different from itself, is open to an eruption. (252)

- 10 Dans son récent essai, *Intermittency. The Concept of Historical Reason in Recent French Philosophy*, Andrew Gibson insiste de même sur la nécessité d'être à nouveau attentif aux formes non linéaires, fissurées, de la modernité, telle qu'elle se révèle dans des événements en quelque sorte infra-historiques, mais qui sont paradoxalement aussi investis d'une puissance de transformation contre-hégémonique (268). Ailleurs encore, on tente de penser la littérature hors des cadres chronologiques, ou du moins d'interroger la raison diachronique de la littérature⁵.
- 11 Nul doute que cette obsession du temps, cette tentative toujours relancée de rendre justice à son énergie non linéaire est consubstantielle de notre condition moderne, de notre historicité, jusques et y compris dans ce qu'elle a précisément de moins vectorisé, lorsqu'elle se complique, lorsque passé, présent et avenir s'effrangent et se stratifient. Ainsi que le souligne le spécialiste de la Renaissance Jonathan Gil Harris, rendre justice à ce que les temps modernes refoulent implique de déployer une pensée de l'anachronie. Convoquant tout à la fois Jameson et Michel Serres, Harris en appelle à une lecture disjonctive, plus anachronisante qu'historicisante : « Historicism needs to do more than simply read synchronically and/or diachronically; it also needs to consider how its objects are anachronistic assemblages that are temporarily out of joint with themselves and their moment »⁶.
- 12 Anachronie, disjonction, hantise, survivance : le présent moderne est donc traversé, hanté, pris et surpris par un passé dont on ne sait pas même qu'il ne passe pas. On le sait, appréhender le présent dans ce qui le creuse et s'y love, inouï en réserve de la marche téléologique des instants, c'est pour les modernes faire front : faire front contre une normalisation toujours plus technologisée du temps, contre une comptabilisation, une mécanisation du temps phénoménologique qui offensent l'humain. Inlassablement, la modernité construit et déconstruit le temps, le norme et le décale, ouvre des bifurcations, des fêlures, des échancrures effrangées dans son tissu lisse. Les Modernistes en feront la substance même de l'écriture et de son expérience des limites, expérience épiphaniatique du débord, expérience hypostasiée en une poétique de l'instant déjà infinitésimal. Qu'est-ce que l'esthétique de la flânerie, de la distraction, du flux, mais aussi celle du montage et de

l'assemblage, qu'est-ce que la fascination de Baudelaire pour « le transitoire, le fugitif, le contingent » (467) ou celle de Virginia Woolf pour « the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure » (87) si ce ne sont des manifestations d'un désir à contretemps, qui dérèglent la règle, qui font claudiquer le temps dans sa marche métallique ?

- 13 Le temps de la modernité devrait donc se penser, à contretemps, contre lui-même. Pour mieux penser l'avenir⁷. La loi mécanique du temps moderne se sous-tend, se soutient aussi de ce qu'elle doit refouler et interdire, le temps désincarné, démesuré de l'utopie. Tant Derrida que Didi-Huberman, tant Jameson qu'Agamben ou Lyotard — dans ses écrits sur le sublime qui doivent être mis en tension avec sa définition du postmoderne — opèrent un renversement temporel et poussent plus loin encore cet affolement du temps en repliant le passé sur l'avenir. Tous font le pari que cette dislocation, cette disjonction, qu'elles soient métaphorisées par la hantise ou la survivance, portent en elles la promesse utopique d'un avenir, la promesse de l'aube. Ou, pour revenir aux six secondes étudiées en ouverture et en inverser l'implicite économie : le travail n'attend pas, mais le café est chaud. Parvenir à déceler, au cœur du présent, la puissance d'étonnement de l'avenir : telle serait l'efficacité politique d'une pensée du temps à contretemps. Inchoatif, sans jamais de contour, mais pourtant présent dans les plis du maintenant ; tel serait le temps de l'utopie, à la pointe de l'instant, puisqu'aussi bien, selon les mots de Louis Marin : « L'utopie [...] c'est cette terre-ci, ce lieu maintenant, mais autre : retourné, renversé, sans-figure dans sa vérité même » (346).
- 14 « L'utopie [écrit encore Louis Marin] relève de l'espérance, c'est-à-dire de la surprise devant le futur qui s'indique dans le présent même » (344). Nous permettre — toujours malgré nous — d'accueillir l'avenir qui nous surprend dans la disjonction du présent, telle serait l'effectivité de l'intempestif. Malgré nous, en effet, puisque le propre de l'intempestif dans sa force d'étonnement est de toujours nous prendre à contretemps, à contrepied, au dépourvu. Et la tâche qui nous reste alors est bien littéralement compliquée, aussi compliquée que le sont les plis du temps. Il s'agit rien moins que, traversé par un passé qui nous hante, ici, maintenant, dans le présent, de déceler un avenir en puissance ou, pour reprendre la phrase finale de *A Singular Modernity* de Fredric Jameson, de lire le présent à partir d'un avenir en attente d'excavation : « Ontologies of the present, demand archeologies of the future, not forecasts of the past » (215).
- 15 De telles archéologies sont de l'ordre de l'utopie bien sûr. Elles sont précisément pourtant ce qui fait — ou devrait faire — la tâche de l'interprète, du lecteur, au présent. Elles participent — ou devraient participer — de la phénoménologie même de la lecture du présent. La formule aporétique de Jameson le dit avec une insistance un peu obtuse, au sens où Barthes entend ce mot : tracer les contours d'un avenir en devenir impose non pas tant que nous nous laissions traverser par le passé spectral, mais bien que nous acceptions de rater la forme qui vient, de lire trop tard, à côté, de biais⁸. Le propre des fantômes, dans leur vérité diaphane, est d'être intempestifs, nous dit Derrida (52). La forme classique en musique, telle que façonnée par Haydn est bien un événement, nous dit encore Alain Badiou, mais pour autant qu'elle a été invue à son époque. Non que Haydn ait été un artiste maudit, loin de là. Mais ses contemporains ne savaient pas, ne pouvaient pas savoir qu'il définissait une nouvelle forme, venue presque de nulle part, qui allait profondément influencer sur la musique qui suivrait (Badiou 68).
- 16 La mémoire hétérogène des langues nous impose, à ce stade, d'opérer une distinction à la fois infime et majeure. L'intempestif n'est pas simplement l'inattendu, l'invu, l'inouï, la surprise. Il s'y ajoute par sa force d'étonnement, mais leur reste légèrement tangentiel.

L'intempestif n'est pas exactement « the untimely ». Génie des langues. Jubilation de leur phénoménologie sémantique. La forme classique définie par Haydn pour invue, ou inattendue, voire anachronique qu'elle soit, n'est pas intempestive. Elle conserve une visée. Haydn savait ce qu'il faisait, quand bien même il ne pouvait prévoir quelle serait l'effectivité de son travail formel. Le propre scandaleux de l'intempestif est en revanche d'être sans visée, ou du moins de poursuivre une visée, un objet, en rupture radicale avec la situation, d'être comme ailleurs. Le comique de répétition de *Holy Grail* des Monty Python ne relève par exemple pas de l'intempestif, même lorsque le docte discours des historiens du Moyen Âge est, sans relâche et de manière inconvenante, interrompu par l'intrusion des chevaliers en armes occupés à ferrailer.

- 17 L'intempestif introduit en revanche un différent radical. Deux mondes qui jusqu'alors occupaient des plans d'immanence divergents, entrent en collision, sans préavis, parfois sans suite. Une sonnerie de téléphone portable au milieu d'un récital du *Voyage d'hiver* de Schubert est intempestive, quand bien même nous savons qu'elle est désormais de l'ordre du possible, voire du probable. Elle ne fera jamais partie des règles du jeu esthétiques et sociales du récital, quand bien même elle nous rappelle, de manière stridente et fulgurante, à la logique de la simultanéité et de l'ubiquité qui régit désormais une société dans laquelle cohabitent à une vitesse vertigineuse — celle des ondes — le récital du *Voyage d'hiver* et l'urgence synchronique de nos vies multiples qui sont, l'espace d'un récital, radicalement orthogonales.

Le double jeu de l'inframince

- 18 L'art contemporain, dans sa pulvérulence formelle, tente souvent de se tenir au plus près de cette géométrie phénoménologique. Dans le sillage de l'art conceptuel, mais aussi comme imperceptiblement à côté de lui, se dessinent ainsi des pratiques, des projets, des actions qui tout à la fois contribuent un peu plus à cet effrangement des formes esthétiques qu'Adorno voyait à l'œuvre dans les années 70, et interrogent résolument les conditions de possibilité d'une communauté esthétique à venir, souvent dans des œuvres elles-mêmes effrangées, œuvres de peu, parfois de presque rien. L'œuvre d'art — il s'agira toutefois brièvement aussi de s'interroger sur le statut même de ces occurrences —, mais disons pour l'instant l'œuvre d'art renoue ici avec la *praxis* de l'avant-garde pour porter, contre l'autonomisation de l'art, la contradiction au cœur du dispositif globalisé de la culture.
- 19 La force utopique de ces interventions réside souvent dans leur caractère presque infra-esthétique, la manière dont elles jouent et se jouent de leur puissance négative d'affleurement. Intempestives au point parfois d'en devenir indiscernables, profondément anti-systémiques et jouant pourtant de tous les ressorts modernistes et postmodernistes de l'allégorie, ces interventions mettent en jeu, en travail, la puissance d'interpellation de l'art lorsqu'il parvient à bouleverser la relation spéculaire distribuant l'agentivité subjective entre objets et sujets, pour mieux imaginer une communauté précaire, en devenir, dans les intervalles inframinces⁹ des dispositifs culturels économiques.
- 20 L'artiste anglaise Gillian Wearing n'aura eu de cesse de se tenir au bord le plus subtil de cet intervalle. Avant de s'essayer elle-même à la performance, tentative fixée dans une vidéo de 25 minutes, *Dancing in Peckham*, qui la montre improvisant une danse solitaire au milieu d'un centre commercial, Wearing avait exploré une zone d'intervention artistique

plus impersonnelle et moins immédiatement spectaculaire. En 1992, elle se lance dans sa série désormais emblématique des *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*¹⁰. De 1992 à 1993, elle se poste régulièrement dans des jardins publics, à des coins de rues, dans des centres commerciaux et aborde des passants au hasard. Elle leur demande d'écrire ce qu'ils veulent, ce qui leur passe par la tête, ce qui leur tient à cœur sur une page blanche avant de les fixer brandissant cette parole fugace, mais souvent intime. « Work towards world peace » nous demande un couple ; « I'm desperate » confie un jeune homme en complet strict ; « I like to be in the country » insiste un homme posté sur un trottoir, au milieu d'une circulation intense. Le champ étendu de l'art tel qu'il a été théorisé par Rosalind Krauss, et avant cela par Joseph Beuys¹¹, joue ici de l'impératif d'impersonnalité moderniste pour sonder l'anonymat démocratique. L'artiste, quoique toujours à l'origine du concept, se retire, s'absente et fait confiance à la force du hasard, à l'inventivité aléatoire de paroles tout à la fois singulières et communes, banales certes, mais qui dessinent aussi les contours d'un collectif en devenir. Si le processus d'interpellation finit aussi par s'inverser, comme dans cette question ambiguë que pose un jeune homme : « What is Gillian Wearing? », en jouant du patronyme de l'artiste et du verbe « wear », c'est qu'en fait subrepticement c'est bien l'économie de la spécularité et de la spéculation qui est aussi surprise, étonnée, traversée par une fêlure ironique. Qu'est-ce qu'être un artiste aujourd'hui ? Mais aussi quel masque un artiste doit-il porter pour être identifié en tant que tel ? Comment être et paraître peuvent-ils éviter de se confondre dans la condition post-conceptuelle de l'art ?

- 21 Tout au long de la série, une multitude singulière est mise en signes et fait front une fois encore en opposant un dire menu et obtus, résistant à la loi de la globalisation identitaire. Le domaine étendu de l'art s'ouvre à cette « multitude » que convoque Antonio Negri¹² pour penser la pluralité identitaire contemporaine lorsqu'elle n'est pas réductible à la juxtaposition d'individualités disjointes. Ce domaine étendu s'ouvre aux « micrologies » qui, selon Adorno, offrent une relève à la métaphysique de la vérité qui vient se loger, se lover, dans des « presque rien » qui seuls peuvent faire pièce à la tyrannie de la totalité¹³. Dans une de ces photographies, un homme avoue « I have been certified as mildly insane ». Il se tient à l'entrée d'un centre commercial, celui-là même dans lequel quelques années plus tard Wearing allait se livrer à sa danse solitaire. À sa gauche un pan de devanture sur lequel quiconque connaît la Grande-Bretagne reconnaîtra deux affichettes nous enjoignant à la prudence : « Prevent crime » et « Pickpockets. Don't help them to help themselves ». La vérité du système disciplinaire se révèle alors dans des intermittences intempestives qui mettent à nu la collusion du système marchand et du dispositif de contrôle certifiant le degré de rationalité des individus, une juxtaposition analogique des dispositifs de surveillance psychiatrique et policier qui n'aurait pas déplu à Michel Foucault.
- 22 L'œuvre collective orchestrée par Jeremy Deller dans le métro londonien en 2008 étendait plus encore les limites de l'art, vers les franges toujours plus effrangées de l'art. Dans le cadre de la campagne « Art on the Underground », le lauréat 2004 du Turner Prize invita les employés du métro à proposer des pensées, « Thoughts of the day », qui furent inscrites sur les tableaux d'information placés à l'entrée des stations, ou encore sur les murs des stations. Une pensée de Hegel sur notre impuissance à penser l'histoire et extraite de ses *Lectures on the Philosophy of History* publiées en 1837: « What experience and history teach is this — that people and governments never have learned anything from history, or acted on principles deduced from it » ; une autre de l'écrivain Marjorie

Holmes : « The man or woman who treasures his friends is usually solid gold himself » ; une autre de Gandhi : « There is more to life than increasing its speed ». Les pensées du jour se lisent comme autant de viatiques fugitifs, jouant de l'auto-ironie et de la dérision et pourtant porteurs d'un savoir commun, enfoui dans une mémoire collective¹⁴.

- 23 Caractéristique de l'entreprise de dépassement du médium analysé par Rosalind Krauss¹⁵, l'intervention de Deller amenuise un peu plus encore la présence de l'artiste, voire le propre même de l'art. Art de l'inframince, fait des frottements menus et infinis des regards et des consciences en mouvement, pris dans la vitesse du transport emblématique de la modernité urbaine, les « Thoughts of the Day » sollicitées par Deller se tiennent sur la ligne de partage inframince du visible et de l'invisible. Combien de voyageurs auront lu ces signes ? Combien auront été attentifs à leur signification, à la manière dont ils entrent en collision avec la logique mécanisée de nos jours ? Combien auront eu le temps, la liberté, le loisir de méditer sur la manière dont cette collision intempestive réfracte la/les tensions mêmes de nos vies, prises dans des plans d'immanence aussi antinomiques que l'est, comme déjà mentionné, la sonnerie d'un téléphone portable durant un récital du *Voyage d'hiver* de Schubert ?
- 24 Pour autant, c'est aussi dans l'expérience de cette disjonction intempestive que se dépose la possibilité d'une communauté à venir, ou sous-jacente au cours normé des transports et des heures. C'est aussi la promesse à laquelle Derrida tente de rendre justice dans *Spectres de Marx* lorsqu'il évoque la possibilité d'un *nous* : « Il nous est demandé (enjoint, peut-être) de nous rendre, *nous*, à l'avenir, de nous joindre en ce *nous*, là où le disparate se rend à ce *joindre* singulier, sans concept ni assurance de détermination, sans savoir [...] » (58).
- 25 Avec les performances orchestrées par Deller pour la Folkestone Art Triennale de 2008, cet art collectif se fait plus inframince encore et tutoie de plus près encore l'imperceptible. Dans sa série *Risk Assessment*, il délègue à tout un chacun l'expérience de l'art à son plus ténu. Des performances ont lieu à heures fixes, dans des jardins publics, sur la plage. Elles n'ont rien de spectaculaire, sont à peine visibles. On y voit un baigneur tenter de se changer sur la plage, un homme chercher en vain à enfiler un pull-over, une femme essayer maladroitement d'ouvrir un transat, ou encore un homme se battre contre le vent pour lire son journal. Ce sont là autant d'actions infinitésimales, minuscules, qui se tiennent le temps d'une performance à peine repérable, à la frontière de l'art. Ainsi, comme par capillarité, c'est la pratique de la vie quotidienne qui, par l'effet du geste conceptuel, se fait champ du possible de l'art et pousse, fait surger, à la surface faussement homogène des jours. Avec *Risk Assessment*, Deller prend le risque de l'invu, de l'inrepérable. Il place, ou déplace l'expression artistique aux franges du processus d'émergence de l'art, la place en équilibre à ce point de surgissement de la forme, là où l'art ne se soutient que de la reconnaissance collective d'une forme qui naît. Résolument « hétéromorphes » (107) comme le sont, selon Lyotard, les jeux de langage lorsqu'ils renoncent à la totalité, les interventions de Jeremy Deller ouvrent des échancrures minuscules, presque infra-sensibles, par lesquelles c'est tant la pratique esthétique — celle de l'artiste et celle du spectateur — que la pratique de la vie quotidienne qui sont mis en actes. Une forme de performativité subreptice se laisse alors entrevoir au point de jonction (disjonctive) de l'art et du quotidien.
- 26 L'esthétique contemporaine est devenue, pour une très large part, de nature « relationnelle », selon le terme popularisé par Nicolas Bourriaud¹⁶. Cette esthétique relationnelle explore des expressions toujours plus liminales de l'art. Expressions

- liminales, précaires, impropres qui pourtant rendent justice à ce qu'est le propre de l'expérience esthétique. Cette expérience est elle-même liminale, son efficience heuristique, voire cognitive, se tenant — selon la *doxa* moderne — dans sa capacité à étonner la loi esthétique avec laquelle elle se tient en tension.
- 27 Les interventions de Jeremy Deller dans le champ du collectif nous en donnent aussi l'intuition : cette efficience heuristique se double d'une menace ; menace de l'effacement de l'œuvre, trop infinitésimale, trop doucement, curieusement intempestive pour être même perçue. L'intempestif s'y inverse en réserve, ou réticence.
- 28 Imperceptible, discrète, tendrement ordinaire, *Untitled (Blood)* de l'américain Felix González-Torres porte plus loin, ou plus en deçà encore, cette intempestivité de l'art. Simple rideau de perles de plastiques, l'œuvre fait alterner de manière parfaitement régulière six rangs de perles rouges et un rang de perles blanches presque translucides. Réalisée en 1991, l'année de la disparition du compagnon de González-Torres des suites du SIDA mais aussi de son père, cette œuvre est l'une d'une série de six rideaux de perles, travaillant à la frontière matérielle et immatérielle de l'expérience sensorielle de l'art et de l'allégorie. Car *Untitled » (Blood)* n'est pas qu'un simple rideau de perles de plastique, ou plutôt c'est bien un simple rideau de perles de plastique et aussi une allégorie plastique de la perte, du sang porteur de vie et désormais de mort. Six rangs de perles rouges, un rang de perles blanches : soit l'allégorie analogique du rapport vital entre globules rouges et globules blancs.
- 29 L'allégorie ou la métaphore est tout sauf morte. Elle est vive et se laisse même toucher, traverser, avec légèreté. Tactile, elle se laisse caresser, effleurer, souvent sans que l'on y prête même attention. Placée à l'entrée de l'espace muséal, comme ce fut un temps le cas à l'entrée de la Fondation Pinault à la Douane de mer de Venise, elle est facilement tenue pour quantité négligeable. Quiconque prend le temps d'observer la réaction des visiteurs constatera que rares sont ceux qui ont conscience qu'ils font littéralement l'expérience de l'art, en traversant ce rideau de perles. Matériau humble, banal, insignifiant, il se tient à l'initial de l'expérience de l'art et lui est déjà consubstantiel, mouvant au gré du geste infiniment répété de ceux qui l'échangent, le traversent. Les enfants jouent avec, un doigt glisse sur sa largeur et le fait onduler : image de la vie infiniment mouvante, toujours la même, jamais la même. Transgressant l'interdit le plus programmatique de l'espace muséal et de l'expérience esthétique en occident — « Please do not touch », « Ne pas toucher » —, *Untitled » (Blood)* se tient à l'orée de l'espace muséal et se laisse traverser, comme pour inaugurer le temps d'une expérience autre, intempestive, tangentielle. À son contact, et souvent sans le savoir, le visiteur fait donc l'expérience tactile de l'art, au pli infinitésimal de l'idée et du corps.
- 30 Une fois encore, l'expérience est minuscule. En elle se dépose pourtant la promesse d'une agentivité nouvelle. Le spectateur devient acteur d'une performance esthétique coextensive à la vie. Les interventions de Gillian Wearing et de Jeremy Deller dans le champ démocratique de la multitude, le rideau toujours entrouvert de Felix González-Torres, l'échancrure ouverte dans le temps du témoignage par l'offrande minuscule de la vieille dame à la preneuse de son font à peine œuvre. Elles resteront peut-être à jamais invues. Contre la tentation même de l'esthétique, tangentielle à l'esthétique moderniste de la résistance et à sa fétichisation, elles élaborent une pratique clandestine de l'art, pratique presque infra-formelle, sans relève dialectique. Éphémères, potentielles, elles ouvrent des interstices inframinces de jeu, mais aussi de contact, de frayage, qui trouent le tissu de l'expérience étale de notre être au monde. Singulières et profuses, comme

l'expérience et la mémoire collectives qui leur donnent sens, précaires et obstinées, elles laissent advenir la puissance des négociations infinies qui nous lient au passé, à la mémoire, à l'autre, dans le présent, pour mieux dessiner les contours (infra)-utopiques d'un nous aux singularités plurielles.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor. *Negative Dialectics* (1966). London: Routledge, 1973.
- Badiou, Alain. *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*. Paris : Nous, 2003.
- Baudelaire, Charles. « Le peintre de la vie moderne » (1863). *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. Paris : Bordas, 1990, 453-502.
- Beuys, Joseph. « I am searching for Field Character ». *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*. New York: Four Walls Eight Windows, 1990.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, 2001.
- Camelin, Colette et Marie-Paule Berranger (dir.). 1913. *Enchantements et désenchantements*. Collette Camelin et Marie-Paule Béranger (dir.). Paris : Hermann, 2015.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.
- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par contact*. Paris : Éditions de Minuit, 2008.
- Gibson, Andrew. « Thinking Intermittency ». *Textual Practice* 23.6 (2009): 1045-1066.
- Gibson, Andrew. *Intermittency. The Concept of Historical Reason in Recent French Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2012.
- Gil Harris, Jonathan. *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2009.
- Gil Harris, Jonathan. « Untimely Mediations ». <http://emc.eserver.org/1-6/harris.html> (07/07/2016).
- Grosz, Elizabeth A. *The Nick of Time. Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham: Duke UP, 2004.
- Groth, Helen et Paul Sheehan. « Introduction: Timeliness and Untimeliness ». *Textual Practice* 26.4 (2012): 571-585.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. London: Verso, 2002.
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de minuit, 1979.
- Marin, Louis. *Utopiques : jeux d'espaces*. Paris : Éditions de Minuit, 1973.
- Méranger, Thierry. « La Vie moderne de Raymond Depardon ». *Les Cahiers du cinéma* 638 (octobre 2008). <http://www.cahiersducinema.com/Critique-La-Vie-moderne-de-R.html> (07/07/2016).

Negri, Antonio. « Contemporaneity Between Modernity and Postmodernity ». *Antinomies of Art and Culture*. Ed. Terri Smith, Okwui Enwezor et Nancy Condee. Durham: Duke UP, 2008, 23-29.

Negri, Antonio et Michael Hardt. *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin, 2004.

Pontalis, Jean-Bertrand. *L'Amour des commencements*. Paris : Gallimard, 1986.

Stanford Friedman, Susan. *Planetary Modernisms. Provocations on Modernity Across Time*. New York: Columbia UP, 2015.

Toussaint, Jean-Philippe. « Pour un roman infinitésimaliste ». *L'Appareil photo*. Paris : Éditions de Minuit, 1988 ; rééd. 2007.

Williams, Raymond. « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory ». *New Left Review* 1.82 (novembre-décembre 1973): 3-16.

Woolf, Virginia. « Mr Bennett and Mrs Brown » (1924). *A Woman's Essays*. Ed. Rachel Bowlby. London: Penguin, 1992, 69-87.

NOTES

1. Sur cet effet de basculement voir l'article de Thierry Méranger dans *Les Cahiers du cinéma* : « Paysans et modèles ».

<http://www.cahiersducinema.com/article1742.html> (19/08/2010).

2. Jean-Philippe Toussaint, « Pour un roman infinitésimaliste », Entretien avec Laurent Demoulin, 13 mars 2007. *L'Appareil photo*, Paris : Éditions de Minuit, 1988 ; rééd. 2007, 129-141.

3. L'expression fait référence à l'essai de Jean-Bertrand Pontalis, *L'Amour des commencements*, Paris : Gallimard, 1986.

4. Raymond Williams, « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory », *New Left Review* 1.82 (novembre-décembre 1973).

5. Les travaux repensant la raison périodique de la littérature sont trop nombreux pour être tous mentionnés. On citera la synthèse de ces débats formulée dans l'introduction du numéro spécial de *Textual Practice*, « The Uses of Anachronism » : Helen Groth et Paul Sheehan, « Introduction : Timeliness and Untimeliness », *Textual Practice*, 26.4 (2012): 571-585. On peut aussi mentionner le collectif, 1913. *Enchantements et désenchantements*. Colette Camelin et Marie-Paule Berranger (dir.), Paris : Hermann, 2015, ainsi que les travaux de Susan Stanford Friedman, entre autres : *Planetary Modernisms. Provocations on Modernity Across Time*, New York: Columbia UP, 2015.

6. Jonathan Gil Harris, « Untimely Mediations », <http://emc.eserver.org/1-6/harris.html>, (07/07/2016). Voir aussi son essai *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*, Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2009.

7. Sur cet affolement du temps de la modernité, voir aussi Andrew Gibson, « Thinking Intermittency », *Textual Practice*, 23. 6 (2009): 1045-1066.

8. Sur l'intempestivité de la lecture, voir l'introduction de Helen Groth et Paul Sheehan.

9. J'emprunte le terme à Marcel Duchamp qui, dans quarante-six notes rassemblées par Paul Matisse après sa mort, s'intéresse à un ensemble non systémique de phénomènes imperceptibles — le temps entre le moment où une balle est tirée et le moment où elle atteint son but, la manière dont l'odeur du tabac et l'odeur de la bouche qui l'exhale se mélangent — que Duchamp choisit de définir par le néologisme d'inframince. Voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris : Éditions de Minuit, 2008.

10. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wearing-im-desperate-p78348>

11. « Only on condition of a radical widening of definition will it be possible for art and activities related to art to provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power », Joseph Beuys, « I am searching for Field Character », *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*, New York: Four Walls Eight Windows, 1990: 21-23.
 12. Voir entre autres son essai co-écrit avec Michael Hardt, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire* New York: Penguin, 2004, mais aussi son article « Contemporaneity Between Modernity and Postmodernity », *Antinomies of Art and Culture*, ed. Terri Smith, Okwui Enwezor et Nancy Condee, Durham: Duke UP, 2008: 23-29.
 13. « [M]etaphysics immigrates into micrology. Micrology is the place where metaphysics finds a haven from totality. No absolute can be expressed otherwise than in topics and categories of immanence, although neither in its conditionality nor as its totality is immanence to be deified », Theodor Adorno, *Negative Dialectics* (1966), London: Routledge, 1973, 407.
 14. Les « Thoughts of the Day » font aussi référence à la célèbre émission de BBC Radio 4 « Thought for the Day », à visée édifiante.
 15. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 1999.
 16. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les presses du réel, 2001.
-

RÉSUMÉS

L'histoire théorique de la modernité et des avant-gardes n'aura cessé de décliner les métaphores de l'écart, du débord, de la rupture, de la subversion ou de la crise pour élaborer des esthétiques négatives et paradoxales. Erigée parfois en doxa, cette esthétique de la contradiction peut faire écran à d'autres formes, parfois infra-visibles, de résistance, des formes qui pourtant définissent une *praxis* profondément dissidente. Prenant pour objet des œuvres, des interventions esthétiques, des manifestations ou des fragments d'œuvres qui semblent s'adresser au spectateur et à la société à contretemps, ou dans des intervalles formels imprévisibles, nous nous proposons d'amorcer une définition d'un art de l'ordinaire, qui s'inscrit comme hors de propos à l'horizon de l'expérience esthétique et qui définit une esthétique de la dépossession. Prenant pour exemples Gillian Wearing, Jeremy Deller, Felix González-Torres ou encore, dans un registre formel différent, Raymond Depardon, nous tenterons de montrer comment ces artistes ouvrent des fêlures intempestives dans la fabrique de leurs œuvres et comment ils ménagent des espaces-temps d'ouverture précaires sur un régime d'expérience esthétique imprévisible et peut-être même infra-esthétique. Il s'agira de montrer alors comment dans cette esthétique de l'ordinaire se joue peut-être une *praxis* (micro)-utopique de l'art, en lisière d'une forme encore à venir.

The aesthetic history of modernity and of the avant-gardes has often read the work of art as in excess, or as fracturing the doxa in order to produce a redemptive form of crisis. Thus could the power of the negative and paradoxical truth of art be fully asserted, in contradistinction with the timeliness of the beautiful. The emphasis on contradiction, excess and crisis has often repressed other forms of resistance which often remain infra-visible and which nevertheless define an intensely dissident form of aesthetic *praxis*. Turning to works, artistic interventions, fragments of works which all seem to address the spectator in fractures opening on the surface of aesthetic experience, we will attempt at circumscribing what may be defined as an art of the ordinary that works against all established aesthetic experience to produce an experience of visual

dispossession. Gillian Wearing, Jeremy Deller, Felix González-Torres, and, though he works from a different generic horizon, Raymond Depardon, will be taken as examples of the way contemporary art opens unpredictable aesthetic intervals at the heart of the established regime of art. We will thus try to show how, at the heart of such an aesthetic of the ordinary, an untimely *praxis* of art asserts itself that at times works against art itself.

INDEX

Keywords : contemporary art, anachronicity, untimeliness, aesthetics, utopia

Mots-clés : art contemporain, anachronie, intempestif, esthétique, utopie

oeuvre citée Vie moderne (La)

AUTEURS

CATHERINE BERNARD

Catherine Bernard is Professor of English literature and art history at Paris Diderot University. Her research has focused both on Modernist and on contemporary British art (David Hockney, Francis Bacon, but also Gillian Wearing or Rachel Whiteread). She has also published extensively on Modernism and contemporary fiction. Her research hinges on the history of forms and aesthetics as well as the politics of form. She is the author of critical editions and translations into French of *Flush* (Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2012) and of a selection of Woolf's essays (Paris: Gallimard, "Folio Classique", 2015). Among her recent articles, one may mention: "Décloisonner l'affect / repenser l'avant-garde avec Roger Fry et le Bloomsbury Group : le cas des Ateliers Omega", in Marie-Paule Berranger, Colette Camelin (eds.), *1913 cent ans après. Enchantements et désenchantements*, Paris: Hermann, 2015, 461-476 ; "Faire corps: pensée, pratique et expériences limites de l'art", in Laurence Corbel et Agnès Lontrade (eds.), *La Critique: art et pratique*, Toulouse: Presses universitaires du Midi (PUM), coll. "L'art en œuvre", 2016, 147-156. As running president of the Société d'Études Anglaises Contemporaines, she has also edited several volumes of *Études britanniques contemporaines*: "State of Britain", *Études britanniques contemporaines* 49 (2015), <http://ebc.revues.org/2603>, as well as "Commitment / L'engagement", *Études britanniques contemporaines* 50 (2016). <http://ebc.revues.org/3074>.