

Stratégies du lien, note sur la méthode *Giovanni Careri*



Vue de l'exposition expérimentale *Le Temps suspendu*, Lyon, Réfectoire des Nonnes, 2011

La méthode de travail collectif dont ce livre est issu est fondée sur une heuristique du montage, à savoir sur la construction de liens entre des œuvres très éloignées entre elles, mais susceptibles de dialoguer. Les planches ouvrant chacun des chapitres ont été nos tables de montage. Elles n'ont pas simplement constitué un instrument de visualisation des résultats de nos discussions, mais un véritable lieu d'expérimentation.

On y voit, par exemple, une reproduction de *La Vague* de Courbet côtoyer un dessin de Klee. Le lien est à chercher dans le rapport que chacune de ces deux œuvres entretient avec un modèle du temps historique essentiellement linéaire et progressif, qu'elles refusent et remplacent par un autre paradigme, plus proche du cycle naturel que d'un temps façonné par les actions humaines. Cet exemple présente quelques implications théoriques remarquables. En premier lieu, ces œuvres non verbales peuvent articuler une forme complexe de modélisation conceptuelle, tout en demeurant des objets concrets. Leur matérialité constitue d'ailleurs une composante décisive de leur manière

de « penser ». Dire que les œuvres placées sur les tables expérimentales non seulement « dialoguent » mais « pensent » nécessite une explication. S'il n'est pas du tout aisé d'en définir le statut sur le plan épistémologique, ces expressions ne sont pas de simples métaphores. Une brève archéologie de ces termes s'impose : à nos yeux, cette affirmation que les œuvres articulent une pensée est une manière de poursuivre les hypothèses émises jadis par Hubert Damisch, pour qui il y aurait une pensée du tableau, de même qu'il y a d'après Freud une pensée du rêve, d'où émergent des condensations et des déplacements qu'il présente au travail de « remontage » du spectateur. Certaines œuvres ont poussé leur pensée très loin, jusqu'à atteindre un niveau de complexité comparable à une réflexion philosophique, tout en demeurant des objets non verbaux. Quand les opérations et les transformations qui les constituent attirent autour d'elles le travail herméneutique des penseurs et les travaux d'autres artistes, elles deviennent des « objets théoriques ». L'exemple qui vient

immédiatement à l'esprit est *Les Ménines* de Velázquez dont Damisch développe l'étude, tant sur la base des réflexions de Foucault sur ce tableau qu'à partir de ses nombreuses reprises par Picasso¹. En d'autres termes, la perspective que Damisch a nommée « objet théorique » fait tomber la séparation entre la pensée des penseurs et la pensée des artistes, portée par le travail des matières et des formes.

Il s'agit d'ailleurs là d'une expression paradoxale, dans la mesure où le champ théorique relève de la généralité, là où cet « objet », au contraire, se caractérise par sa singularité. Cette tension interne a nourri notre travail : un tableau singulier – *La Vague* par exemple – peut se voir activé par des liens de toutes sortes. Certains donnent consistance à des concepts – tels que « rythme » ou « cycle » –, d'autres à des idées imagées (telles que « chute » ou « horizon »), d'autres encore à des faits historiques – la Commune de Paris, proclamée peu de temps après la réalisation de *La Vague* –, d'autres enfin à des articulations historiques anachroniques, à l'exemple de celles que propose Walter Benjamin².

Encourager certaines œuvres exemplaires à « se lier » avec d'autres à travers le temps implique, en effet, une vision globalement benjaminienne de l'histoire de l'art : celle qui procède par chocs et s'organise en constellations, indépendamment de la continuité supposément progressive de l'histoire. Une vision parallèle, de nature différente, croise celle que Benjamin nous a laissée en héritage : l'histoire de l'art des artistes. Lors de ces discussions, nous avons dû apprendre à composer avec les liens que les artistes du groupe construisent entre leur propre travail et d'autres œuvres, passées ou présentes, et les rapprochements, par définition plus explicites, situés au cœur de la démarche dite « académique », qu'ont élaboré les historiens et théoriciens.

La situation la plus fréquente a été la discussion, parfois la dispute quant à la pertinence d'un rapprochement dont nous pouvions ressentir qu'il faisait sens sans savoir comment articuler le dialogue. Qu'aurait à voir *La Vague* de Courbet avec *La Région centrale* de Michael Snow ? La question peut être abordée d'un point de vue conceptuel, en recourant à des notions comme celles d'horizon et de nature. Les choses se font

plus complexes cependant, lorsque sont convoquées l'idée de « peinture d'histoire » et la conception historique qu'elle induit, dont *La Vague* de Courbet serait une manifestation « en négatif ». À cet égard, l'œuvre de Courbet transpose dans un phénomène naturel une construction de « l'imminence », que l'on peut référer à la violence des événements historiques qui se sont déroulés quelques années plus tard. La même question a été posée autrement, à partir de problématiques liées à la technique, aux matériaux et aux dispositifs plastiques propres à *La Vague* et à *La Région centrale*. La matérialité informe de l'eau dans le tableau de Courbet trouve-t-elle un écho dans la perte de forme et de repères du film de Snow ? Nous avons pris le risque de multiplier ces questions « incongrues » en introduisant d'autres objets dans nos tables. Ainsi une image photographique de la colonne Vendôme, détruite lors de la Commune avec la participation de Courbet, nous a intéressés tant pour les morceaux amassés au sol que pour la mise en pièce littérale du modèle historique impérial inscrit dans la spirale ascendante des bas-reliefs.

Les débris de la colonne peuvent évoquer le travail accompli par Gerhard Richter sur les attentats du 11 Septembre, avec lequel elles entrent en résonance. Dans son *Atlas*, il procède au montage d'une photographie très médiatisée de l'événement, l'associant à des planches macroscopiques. Celles-ci présentent la structure élémentaire d'un matériau spécifique, un type de verre particulier utilisé par l'architecture des tours, détruit lors des attentats. À quelles conditions la puissance symbolique impériale de la colonne Vendôme et l'effet produit par sa mise en pièces peuvent-ils être comparés à la destruction des tours américaines ? Chaque fois qu'on active un lien, on jette un rayon de lumière sur un aspect d'un phénomène pour en laisser d'autres dans l'ombre. Ainsi, pour le travail de Richter sur les tours se pose la question du traitement médiatique de l'événement, qui mobilise des éléments qui font écran, notamment leur répétition « traumatique »,

¹ Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

² Giovanni Careri & Georges Didi-Huberman (dir.), *L'Histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Paris, Mimesis, 2015.



Vue de l'exposition expérimentale *Le Temps suspendu*, Lyon, Réfectoire des Nonnes, 2011

dispositif non pertinent pour les images de la destruction de la colonne. Les auteurs des articles qui composent ce livre ont choisi de maintenir et d'approfondir le sens de quelques-uns des liens que nous avons activés sur les tables, pour en abandonner d'autres, selon des critères de pertinence en partie partagés, et en partie assumés à titre individuel. On peut multiplier les objections de toutes sortes à propos des liens ici proposés, l'essentiel étant pour nous qu'ils parviennent à mettre les œuvres « au travail ».

Du point de vue qui est le mien, cette entreprise revêt, sur le plan de la méthode, un double intérêt. Elle se situe près des œuvres, de leur temporalité ouverte et complexe, de leur matérialité « excitée » par toutes sortes de pensées. Laisant travailler les analogies jusqu'aux limites de la suggestion formelle et arbitraire, elle parcourt ensuite une voie inverse, précisant pas à pas le sens des liens, leur pertinence historique et théorique. Ce mouvement, il faut le préciser, ne s'est pas toujours produit dans le sens

que je viens d'évoquer, il a souvent emprunté d'autres chemins au fur et à mesure des nombreuses séances de discussion et de « l'exposition expérimentale » organisée au Réfectoire de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon en novembre et en décembre 2011. Pour ces séances nous avons réalisé l'accrochage d'un certain nombre d'œuvres, tout en déployant en même temps sur plusieurs tables la reproduction d'autres travaux susceptibles d'entrer en dialogue avec elles. Depuis cette expérience, la forme « atlas » s'est imposée comme la plus adaptée, car elle permet la visualisation d'une sorte de jeu de dominos où les articulations à entrées multiples remplacent le principe linéaire de cause à effet.

Il faut souligner la valeur de connaissance liée à la *présentation visuelle* des différentes parties, avec son organisation spatiale et/ou logique des éléments propres à l'atlas. Nous avons ainsi touché une caractéristique essentielle de la cartographie, puisque « le processus fondamental qui préside à la fabrication de n'importe quelle carte » est

«la spatialisation de l'information», et non pas la saisie d'un référent supposé «réel³». L'atlas est donc un dispositif cartographique, non pas au sens où l'espace est une qualité de l'objet «représenté» ou «mis en forme», mais parce qu'il donne à ses objets – aux objets qu'il organise et construit – une *disposition*, des caractères d'espace. L'atlas trace ainsi une sorte d'isomorphisme entre les relations spatiales manifestées et les relations et configurations de nature sémantique, comme cela arrive dans un atlas littéraire qui organise, en y traçant des relations, un «monde de lettres⁴».

Complément pour ainsi dire nécessaire à la mise en espace de ces liens entre œuvres, le potentiel d'*orientation*, dans l'atlas, résulte de cette disposition visuelle. L'atlas ne se limite pas à réunir et exposer les éléments propres à un certain domaine. Il en fournit en même temps le principe d'*exploration*, selon des moyens fondamentalement visuels. Comme le titan Atlas qui expose et ainsi *soutient*, en le soulevant, un «monde» entier, le dispositif éminemment visuel qui porte le même nom ne se limite pas à exposer des unités, mais trace aussi un réseau de relation qui *organise* en profondeur un domaine et, pour ainsi dire, le *soutient*. Du point de vue méthodologique, un rôle crucial est joué dans cette organisation par la dimension *figurale* des images. Des liens se tissent, à partir de résonances qui ne procèdent pas d'une figurativité au sens iconographique, mais d'une pensée diagrammatique dont la réflexion philosophique de Gilles Deleuze, la théorie du cinéma ainsi que la sémiotique structurale ont souligné le rôle crucial pour la construction de l'efficace de l'image. C'est cette vocation de mise en relation et d'organisation, aussi aléatoire, contingente, désavouée soit-elle, qui manque à un *inventaire* dépourvu à l'inverse de tout principe d'orientation. Non seulement l'atlas circonscrit et expose un domaine de connaissance, mais il en fournit aussi des *critères d'exploration*, qui ne sont pas – ou qui ne sont plus – réglés par des codes et des relations sémiotiques strictes. Pour les objets qui nous intéressent, ils assument la forme de résonances et de relations qui appellent le regard à une véritable *exploration*. Face à un atlas, dans ou à travers lui – comme c'est le cas de certaines installations –, c'est une temporalité spécifique de réception qui se met

en place, interne à l'œuvre ou à l'objet et adressée au spectateur; ce regard *processuel* prend le temps de tisser des liens et de faire l'expérience des impasses, des analogies et des différences. Il n'implique pas simplement un regard erratique, mais aussi un regard capable de tisser des relations ayant valeur de connaissance.

Par rapport à l'histoire de l'art contemporain, le travail ici proposé est porteur d'une proposition dans la mesure où il réorganise le paysage en fonction de l'émergence d'œuvres d'art singulières et singulièrement complexes, et non d'après un discours organisé par mouvements ou par étiquettes. Eu égard à l'histoire comme discipline, une autre proposition est avancée : celle d'inclure les œuvres d'art dans la construction d'un discours historique qui, bien que récemment ouvert au dialogue avec la littérature et le cinéma, reste essentiellement fermé à la pensée visuelle portée par les arts plastiques⁵. Certains des articles réunis ici se confrontent à des questions de mise en forme du temps historique situées au cœur du débat des historiens : la répétition traumatique, la construction du «présent», le travail de la mémoire.

Au regard du développement de la recherche «en art», nous avons tenté de définir une position, difficile à tenir, entre l'histoire et la théorie de l'art des historiens-théoriciens, et celle que les artistes produisent à même leurs œuvres et par leurs discours. Ces deux «histoires» ne sont pas solubles l'une dans l'autre : la constellation d'œuvres, c'est-à-dire le lieu depuis lequel un artiste fait œuvre et produit un discours est liée à un parcours singulier qui peut avoir des articulations avec le discours des historiens-

3 Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011, p. 19.

4 Voir à ce propos James Ackerman, «From Books with Maps to Books as Maps: The Editor and the Creation of the Atlas Idea», dans *Editing Early and Historical Atlases*, Joan Winearls (dir.), Toronto, University of Toronto Press, 1995, p. 3-48.

5 Voir parmi les travaux les plus stimulants, François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003; Sabina Loriga, *Le Petit x : de la biographie à l'histoire*, Paris, Gallimard, 2010; Stéphane Audouin-Rozeau, *Quelle histoire : un récit de filiation (1914-2014)*, Paris, Éditions du Seuil/Éditions de l'EHESS, 2013.

théoriciens mais qui n'a pas le même statut épistémologique. De l'autre côté, si l'inscription de la subjectivité de l'historien-théoricien dans son travail ne peut se réduire à une impossible neutralité scientifique, il ne peut renoncer à viser, sinon « la vérité », du moins une cohérence conceptuelle ouverte à une vérification possible. Entre des artistes intéressés par le travail des historiens et des théoriciens, mais très attachés à leurs propres « histoires » et des historiens-théoriciens disposés à se laisser embarquer par les artistes, sans renoncer pourtant à leurs outils, on pouvait s'attendre à une confrontation serrée. Elle a eu lieu, de tempête en tempête, jusqu'à la mise au point de ce livre qui n'est ni un ouvrage d'histoire et de théorie de l'art, ni un recueil d'écrits d'artistes, mais un essai qui tient de ces deux genres, tout en esquissant, peut-être, une voie nouvelle.