

# raphaële jeune instant, anomie, neutre, indétermination : l'événement au temps du bégaiement du présent et de l'innovation forcée

126

L'art vit aujourd'hui une mutation importante qui le conduit à redéfinir sa spécificité en regard des autres formes de production humaine. Il doit en effet trouver sa place par rapport à la nouvelle nomenclature des industries créatives, dont il fait désormais officiellement partie, alors même que la créativité humaine est considérée comme l'ultime ressource pour générer de la richesse. On lui reconnaît une effectivité possible pour l'enrichissement des rapports sociaux et des mécanismes de compétitivité, et on tente de l'arraisonner pour en faire un instrument de recherche, de gouvernance et d'innovation, ou encore un remède susceptible d'apaiser les foyers de tension sociale.

## *Autonomie, hétéronomie*

Symptôme de ces transformations, un colloque<sup>1</sup> organisé fin 2011 par le Van Abbemuseum d'Eindhoven avait pour thème l'autonomie de l'art, et entendait à travers ce filtre interroger le futur de ce domaine de production. Parmi les invités, le penseur français Jacques Rancière se proposait de déconstruire la dichotomie autonomie/hétéronomie en remettant en question leurs attributions respectives. Généralement, on considère l'art autonome comme préoccupé par la définition de ses propres lois, par la constitution d'une ipséité (le «propre» de l'art dont le modernisme tardif serait le comble) et rattaché au cube blanc. L'hétéronomie de l'art caractérise sa dépendance à un environnement qui lui dicte ses lois : cela concerne des œuvres intriquées dans la trame du réel

(pratiques que l'on peut trouver dans l'art dit «contextuel», social ou de situation), qui prennent naissance dans un contexte non artistique et sont plus ou moins repérables. Dans les cas les plus furtifs, l'œuvre ne se distingue du reste qu'en la sorte d'une «déviance» par rapport aux codes et usages de ce contexte, identifiée comme art seulement par quelques regards avertis, et dans d'autres, l'œuvre s'assume clairement comme proposition artistique qui apporte un regard décalé sur le monde dans lequel elle fait irruption.

Selon Rancière, cette opposition ne rendrait pas compte de l'«autonomie radicale de l'art», qu'un paradoxe propre à son «régime esthétique» situe comme «l'autre nom de l'hétéronomie»<sup>2</sup>. Cette autonomie ne lui serait pas assurée par sa propension à définir ses propres lois comme le prônait le critique américain Clement Greenberg, mais bien plutôt par le fait qu'il se dérobe à la loi-même dans laquelle il prend pied. En effet, il s'obstine à s'écarter des perspectives qu'on voudrait lui tracer, si bien, nous dit Jacques Rancière, que l'«on ne sait pas quoi faire avec lui»<sup>3</sup>.

Pour illustrer son propos, le philosophe cite la démarche de l'artiste suisse Thomas Hirschhorn dont il affirme qu'«il fait des événements». Thomas Hirschhorn constitue en effet un bon exemple d'artiste qui s'aventure au-delà des murs du cube blanc, le plus souvent vers des quartiers défavorisés, sans pour autant verser dans l'action sociale et perdre son autonomie. En effet, Hirschhorn assure à propos

1 Le symposium *Autonomy Project* s'est tenu au Van Abbemuseum d'Eindhoven du 7 au 9 octobre 2011 autour de la pensée de Jacques Rancière, avec Thomas Hirschhorn, Gerald Raunig, Tania Bruguera, Peter Osborne, etc.

2 *Malaise dans l'esthétique*, Gallée, p.92.

3 Conférence de Jacques Rancière dans le cadre du colloque «The Autonomy Project» au Van Abbemuseum d'Eindhoven, le 8 octobre 2011. Cf la vidéo sur : <http://www.ustream.tv/recorded/17752313>

de son œuvre *Le Musée précaire Albinet*<sup>4</sup> (Aubervilliers, 2004) ne pas travailler à résoudre les problèmes de la société, mais viser avant tout «l'excès, le déraisonnable, quelque chose de dingue»<sup>5</sup>, à travers une expérience inouïe née d'un désir fou : faire se rencontrer des chefs-d'œuvre de l'art moderne et les habitants d'un quartier en déshérence dans une cabane faite de bois et carton, en bouleversant les schémas établis des rapports entre la «haute» culture et la population, ici marginalisée. Hirschhorn développe une forme ouverte et précise, qui n'a de ligne de force que son propre devenir, à partir de la mise en présence temporaire et fragile des êtres, des objets, des actions qui forgent une éthique de la précarité.

Nous trouvons cette notion d'événement très explicitement dans la note d'intention d'un projet ultérieur, *Le Théâtre précaire* réalisé à l'été 2010 à Rennes pour l'exposition *Ce qui vient* dont j'ai été la commissaire. Hirschhorn y exprime son souhait de «donner forme au précaire», à la «valeur précieuse (...) de l'instant, à la *présence éveillée* de celui qui ose se confronter au précaire et à sa force fragile, cruelle, sauvage, mais libre. Car ce qui est précaire est libre». Pour cela, il préconise de laisser advenir, à chacune des dix représentations, l'«instant» de la pièce de théâtre, le «moment précis où l'action se cristallise. Ces moments, je veux les répéter durant l'exposition. Ce sont des événements dans un événement

qui est l'exposition-même (...). Ces événements sont «en devenir» de l'événement (sic), ce n'est ni une finalité, ni une préfiguration. Les moments, les instants de théâtre du *Théâtre précaire* sont les instants où «ce qui vient» devient<sup>6</sup>.» Pour mettre en jeu cette processualité ouverte de l'instant, Thomas Hirschhorn adopte ce qu'il nomme la méthode de la «présence/production»<sup>7</sup>. Cette disposition à la présence constante, outre qu'elle relève d'une prise de responsabilité entière et totale du dispositif qu'il crée, permet le déploiement d'une œuvre-événement qui ne relève pas tant de l'événementiel (un changement sur fond de persistance) que de l'événemential, c'est-à-dire d'une immanence dans laquelle l'événement qui peut se faire jour à chaque instant, ouvre à une infinité de rencontres imprévisibles et à une indécidabilité du sens<sup>8</sup>.

Que le cas d'Hirschhorn comme producteur d'événement soit avancé par Jacques Rancière dans le cadre d'une discussion sur l'autonomie de l'art me paraît significatif, et c'est précisément dans ce sens que j'envisage d'interroger la place de l'art actuel dans la société : en analysant, à l'intérieur d'une réflexion sur le couple autonomie/hétéronomie, ce qui en lui fait événement et comment cette dynamique prend corps, en m'attachant en particulier à certaines formes d'art qui convoquent



Thomas Hirschhorn «Théâtre Précaire 2», 2010.  
*Ce qui vient*, deuxième édition des Ateliers de Rennes, Biennale d'Art Contemporain, 2010.

4 Le Musée précaire Albinet était un musée de fortune installé par Thomas Hirschhorn dans un quartier réputé «difficile» d'Aubervilliers, en périphérie parisienne. L'artiste y présenta quelques-uns des plus grands chefs-d'œuvre du Musée National d'Art Moderne, gardés par des jeunes du quartier.

HCf. le catalogue du projet : *Thomas Hirschhorn : Musée précaire Albinet, Quartier du Landy, Aubervilliers*, Les Laboratoires d'Aubervilliers / Éditions Xavier Barral, 2005

5 Cité par Jean-Philippe Uzel dans son article «L'art situé : quelques pratiques non-éthiques d'art actuel», revue *SIC*, Livre III : *Esthétique de la situation*, janvier 2009, p. 34.

6 Note d'intention manuscrite inédite de Thomas Hirschhorn en prévision du «Théâtre précaire» pour *Ce qui vient*, deuxième édition des Ateliers de Rennes, commissariat : Raphaële Jeune.

7 «Présupposition de l'égalité des intelligences et amour de l'infinitude de la pensée, entretien entre Thomas Hirschhorn et Jacques Rancière», in catalogue de l'exposition *Ce qui vient*, opusculé 4, éditions Les presses du réel, Dijon, 2010, p. 128.

8 Je reprends cette distinction d'une note de Cristian Nae à propos de l'«herméneutique du quotidien» de Ciprian Mihali, <http://www.arches.ro/revue/no03/no3art14.htm>.

de façon explicite l'instant présent, l'imprévisible et l'indécidable, afin de laisser advenir des situations inouïes et de créer l'écart dans le flux intégré des affaires du monde.

On peut en effet constater ici et là, dans la démarche de certains artistes ou dans certaines propositions curatoriales, des tentatives de capter la force de l'événement, c'est-à-dire celle du mouvement d'un «advenir» qui se réalise dans le moment de sa manifestation, et qu'aucune anticipation projective ne vient déterminer à l'avance. Ce sont ces démarches et ces propositions – dont certaines déjà mentionnées dans ce texte – que je vais m'efforcer de repérer et d'étudier, en me concentrant sur la période des dix dernières années, tout en prenant soin d'établir leur filiation à partir de ce qui, dans l'histoire de l'art du siècle précédent, les a rendu possibles.

### *L'événement : une notion née au 20ème siècle entre art et philosophie*

Pour constituer une grille d'analyse des enjeux qui traversent les éléments de ce corpus et leur inscription dans l'époque, on peut convoquer différentes pensées de l'événement qui ont constellé la philosophie contemporaine depuis Heidegger.

En effet, de nombreux philosophes de la seconde moitié du 20ème siècle ont convoqué l'événement comme pièce maîtresse de leur système de pensée, y rattachant les conditions d'apparition de la justice et de la vérité. La plupart d'entre eux, pour ne pas dire la totalité, ont établi un lien entre l'événement et l'art ou la création.

Heidegger s'est interrogé sur l'*Ereignis* depuis les origines de l'œuvre d'art et a inspiré

Henri Maldiney, lequel a décrit l'art comme l'événement d'une rencontre dans l'Ouvert, comme «l'éclair de l'être»<sup>9</sup>, reprenant ainsi une image fameuse utilisée par Friedrich Nietzsche pour établir une différence entre l'être et le devenir («l'éclair luit»<sup>10</sup>). Deleuze, proche de Maldiney, a fait de l'événement le centre de sa philosophie, considérant le réel comme un plan d'immanence traversé de lignes de force dont les intersections génèrent des «événements-saillances», toujours renouvelés, multiples inventions; Jacques Derrida s'est attelé à penser l'imprévisibilité et la singularité de l'événement («ce qui arrive»), établissant que «dans l'imprévisible surgissement poétique de l'art, de l'artifice ou de la liberté, se produit un événement inouï, impossible : l'invention de l'autre»<sup>11</sup>; Alain Badiou considère l'événement comme le surgissement de la vérité inattendue dans l'obscurité et la confusion et il voit dans l'œuvre d'art une forme émergeant de l'informe, un possible né de l'impossible.

### *L'art comme événement comme anomie*

Plus récemment, le jeune philosophe bulgare Boyan Manchev a proposé un manifeste d'esthétique radicale basé sur la notion d'altération, corrélative de l'événement. Si l'on s'en inspire pour analyser la démarche d'un Thomas Hirschhorn, on peut déduire que l'artiste met en partage un «champ d'intensité et d'expansion des forces», une dynamique d'altération dans la matière même du réel, susceptible de renouveler radicalement la pensée de l'acte créatif. «L'intérêt primordial de la notion d'altération

9 Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, Éditions Comp'Act.  
10 Friedrich Nietzsche, *Fragments postumes*, 1885-1887, trad. François Hervier, p. 110, cité par Claude Romano dans *L'Événement et le monde*, PUF, Paris, 1998, p. 8  
11 Jacques Derrida (avec Safaa Fathy), *Tourner les mots; Au bord d'un film*, Gallilée - Arte Éditions, 2000, p. 118.

pour une pensée esthétique consiste dans le fait qu'elle véhicule l'idée de force active et par conséquent d'événement – autrement dit, l'idée de transformation active de ce qui est qui est autre chose qu'une activité isolée sur un plan autonome et immunisé (...). La notion d'altération affirme alors, en défiant l'opposition entre autonomie et hétéronomie de l'art, son anomie<sup>12</sup>.»

L'anomie est ici convoquée dans son sens positif, et sa filiation serait à rechercher du côté de Jean-Marie Guyau, précurseur de la pensée du dynamisme de la vie, contemporain et inspirateur de Nietzsche (lui-même précurseur de la pensée de l'événement) plutôt que du côté de Durkheim qui déplorait dans l'anomie un «facteur régulier et spécifique des suicides»<sup>13</sup>. Ainsi que le souligne Jean Duvigneau, Jean-Marie Guyau considérait l'anomie comme «créatrice de formes nouvelles de relations humaines, d'autonomies qui ne sont pas celles d'une référence à des normes constituées mais ouverte sur une créativité possible (...), elle incite l'individu à des sociabilités jusque-là inconnues – dont il dira que la création artistique est la manifestation la plus forte»<sup>14</sup>.

Au fondement de cette conception, la croyance dans la puissance de vie, c'est-à-dire d'une altération et d'un renouveau constant du vivant, est reliée à la créativité artistique qui devient porteuse d'une action morale plus autonome, plus originale et pluraliste, car fondamentalement transgressive. Ce que Manchev exprime en ces termes dans son «manifeste pour une esthétique radicale» : «Ce n'est que dans le régime de l'idée

12 Boyan Manchev, *L'Altération du monde, Manifeste pour une esthétique radicale*, Éditions Ligne, 2009, p. 80.  
13 *Le suicide*, Félix Alcan Editeur, Paris, 1897, p. 288.  
14 Jean Duvigneau, *L'Anomie, hérésie et subversion*, Paris, Anthropos, 1973.

d'un potentiel non-disciplinaire et transgressif de l'art – domaine de l'expression pure, donc de la chose de la vie – que la pensée de l'autonomie devient possible. Or l'autonomie de l'art est paradoxalement une hétéronomie radicale, c'est-à-dire une anomie<sup>15</sup>.»

### *Un corpus complexe : pratiques artistiques, pratiques curatoriales*

Si ces propos, associés à l'évocation des systèmes de pensée des illustres prédécesseurs de Manchev, peuvent se raccorder à une ontologie de l'œuvre d'art comme événement, et concerner toute œuvre, il ne s'agit pas tant ici d'étudier cette ontologie que de considérer ce qui, dans les œuvres de certains artistes et dans certaines propositions curatoriales à l'heure actuelle, insiste sur une dimension «événementiale», c'est-à-dire sur une propension de l'instance mise en jeu à laisser advenir, dans l'instant présent, un «noyau de sens» totalement *imprévisible*, totalement inouï, totalement nouveau, autre et multiple. Un mouvement qui «se porte à l'avant de soi et en soi plus avant»<sup>16</sup>, qui ouvre perpétuellement un écart. Des œuvres délibérément pensées comme celles d'un «art (qui) ouvre l'incertitude infinie du rapport au tout-autre»<sup>17</sup>, un art qui appelle un état d'être libéré des préconceptions et configurations antérieures et incapable de fixation.

Ces œuvres ou ces expositions ouvrent à des expériences du présent, du moment, de l'émergence d'une forme à son instant, qui, souvent, en appelle à la sensorialité du corps ou à une réceptivité totale de l'esprit. Que cela soit sous la forme du devenir

15 Boyan Manchev, *ibid.*, p. 78.  
16 Henri Maldiney, *op.cit.*, p. 10.  
17 Jacques Derrida, «Lecture du Droit de Regards de Plissart», in Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*, Éditions de Minuit, 1985, p. 35.



dans les dispositifs de Thomas Hirschhorn; de la *sérendipité* dans les brouillards d'Ann Veronica Janssens; du *kairos* dans les expériences d'hypnose ericksonienne de Catherine Contour; des «œuvres-événements» que constituent les *clapping groups* d'Audrey Cottin; d'une fête laissant un goût d'inachevé comme *Snow dancing* de Philippe Parreno; d'une situation construite dans les propositions vivantes de Tino Sehgal – qui, intitulées de façon déictique *This Situation, This is progress, This is so contemporary, etc.*, existent uniquement là où elles arrivent –; ou envisagées comme une série d'apparitions dans la proposition performative de Pierre Huyghe, *The Host and the Cloud*, un événement qui entend poser les conditions d'émergence d'une histoire, et non fabriquer l'histoire elle-même; ou encore effectuées comme des interventions impromptues dans le réel chez Francis Alÿs, Roman Ondak et de nombreux autres... toutes ces démarches d'artistes recherchent la puissance d'une prise de sens dans l'instant, d'un abandon à la rencontre de l'altérité, d'un événement qui «se produit au jour de notre propre jour qui se lève avec lui»<sup>18</sup>. C'est-à-dire qui ouvre un monde dont l'existence était impossible jusque-là.

De même, des propositions curatoriales témoignent ces dernières années d'une recherche sur la dimension temporelle de l'exposition, où la co-présence de l'œuvre et du corps dans l'espace inaugure de nouvelles possibilités de sens et de rupture critique. Des temporalités moins programmatiques que rythmiques,

comme dans *La Monnaie vivante*<sup>19</sup> de Pierre Bal-Blanc, exposition d'actions et d'œuvres évolutives sans horaires ou *Il Tempo del Postino*, une action collective présentée dans les théâtres de Manchester en 2007 et de Bâle en 2009, qui tente une réponse à la question des commissaires Hans Ulrich Obrist et Philippe Parreno : «Que se passe-t-il quand une exposition ne revendique pas l'espace mais le temps?», interrogation qui prévaut également à *Plutôt que rien : Démontage*, une exposition collective en constante transformation que j'ai moi-même proposée en 2011 à la Maison Populaire de Montreuil; une mise en jeu du présent, pointe fragile et furtive du temps entre mémoire et imagination comme dans la Biennale Momentum de 2011 à Moss (Norvège), sous le titre *Imagine Being Here Now*, ainsi que dans l'exposition *Let everything be temporary*<sup>20</sup> où les œuvres, précaires, sont laissées à leur devenir, ou encore dans le projet *Time Capsules and Conditions of Now* de la commissaire Fatos Ustek<sup>21</sup>, qui propose une expérience du moment présent articulée à la notion de rencontre; des expérimentations psychiques jouant avec la réceptivité du spectateur, par une utilisation de l'hypnose, comme *Le Vrai spectacle et Restitution* de Joris Lacoste, les *Pièces d'hypnose* de Catherine Contour ou l'exposition *Hypnotic Show* lors de laquelle le commissaire Raimundas Malasauskas tente de faire

19 *La Monnaie vivante* est une exposition itinérante conçue et réalisée par Pierre Bal-Blanc entre 2006 et 2010 dans plusieurs lieux d'art ou de spectacle vivant en France et à l'étranger, et dont la source d'inspiration était l'ouvrage éponyme de Pierre Klossowsky. Elle était pensée comme forme instable et en évolution qui a rassemblé chaque fois une vingtaine d'œuvres mettant en jeu la présence ou l'absence du corps dans les nouveaux rapports économiques de notre société. Les différentes propositions des artistes se déroulaient de façon impromptue, sans programme précis. Les spectateurs ne pouvaient donc pas savoir à l'avance ce qui allait arriver.

20 Exposition présentée à Apexart, New York, en 2007, Commissaire : Elena Filipovic.

21 <http://www.fatosustek.com/time-capsules-and-conditions-of-now>.

exister des œuvres à l'intérieur même du cerveau des spectateurs, dans une forme de «structure sociale temporaire [les] engageant dans des actes cognitifs à travers une pratique partagée d'art et d'hypnose»<sup>22</sup>.

D'autres manifestations enfin, comme, en 2010, la 6ème Biennale de Berlin, *What is waiting out there* ou encore *Ce qui vient*, seconde édition de la biennale les Ateliers de Rennes que j'ai également réalisée, mettent le lien entre présent et avenir au cœur de leurs problématiques.

Ces approches semblent motivées d'une part par une absence de repères dans les orientations à prendre aujourd'hui dans le cours du monde, entre la destitution du progrès et la prise de conscience de la finitude de notre mode d'existence; d'autre part par un renversement positif de cette absence même, que certains philosophes, artistes et commissaires d'exposition opèrent, dessinant une éthique de l'ouverture à l'inconnu de l'événement. Celle-ci reposerait sur une nécessaire indécision quant aux jugements moraux et aux objectifs fixés. Ainsi, «pour dire l'époque à venir de la différence, il faut, selon Derrida, une pensée neutre, blanche, indéterminée, sans poids», «une pensée qui, par son ouverture, ne veuille rien dire et rende l'écriture possible à partir de rien»<sup>23</sup>.

*Le neutre, le rien et l'invendable*

Il y aurait donc un rien, un vide, seule garantie d'une réceptivité qui ne devance pas l'événement et libère le surgissement du neuf. «Le Vide n'est pas le résultat d'un déménagement du monde. Il est la condition de toute formation» dit

encore Maldiney. Ce vide résulterait d'un relâchement du «vouloir-saisir» de l'être (de la tendance dogmatique du sujet maître de son monde), autorisant sa disponibilité, nécessaire pour accueillir un signe, une combinaison de signes qui, dans le mouvement même de cet accueil, «ouvrira un monde».

Cette notion de vide est à rapprocher de celle de *neutre* «postulée»<sup>24</sup> par Roland Barthes comme celle d'une déprise de sens et «de la différence entre le vouloir-vivre et le vouloir-saisir : le vouloir-vivre est alors saisi comme la transcendance du vouloir-saisir, la dérive loin de l'arrogance : je quitte le vouloir-saisir, j'aménage le vouloir-vivre.»

Vitalité aventureuse et sans certitude en opposition à la fixation dans des attitudes de savoir et des programmations illusives, voilà le désir de Barthes pour le Neutre, instance invendable, parce qu'intenable<sup>25</sup>, échappant toujours aux grammaires définitives, et que l'on peut relier à l'idée d'anomie évoquée par Manchev.

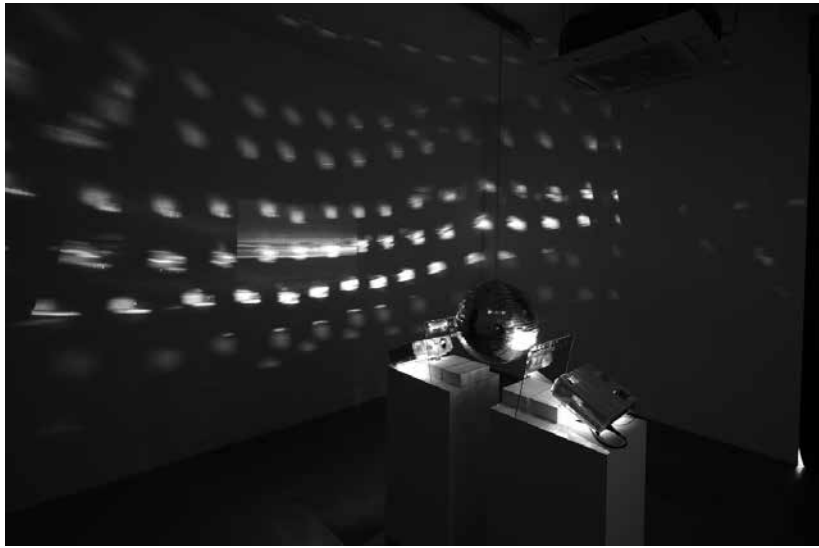
La nappe de brouillard d'Ann Veronica Janssens nimbe le visiteur dans une sensorialité immédiate que l'indistinction des formes et l'impossibilité de se situer dans l'espace affranchissent des interprétations cognitives qui canalisent habituellement la perception du monde dans un vouloir-saisir de la conscience. Ici, la caresse de l'air rendu opaque par les particules en suspension invite au vouloir-vivre du corps, en neutralisant les contours physiques de l'espace (ce que l'espace me dit de mon corps) et ses attributs historiques (ce que l'espace me dit de son histoire).

24 «Je désire le Neutre, donc je poste le Neutre. Qui désire, poste (hallucine).» in *Le Neutre*, Cours au Collège de France (1977-1978), Coll. Traces écrites, Seuil Imec, p. 38.

25 Ibid., p. 39.

22 Cf <http://rye.tw/more/less/90>.

23 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, 1967, p. 142.



Kaz, *Never the Same Stream*, 2012.

Installation avec double projection vidéo, plaque de verre, boule à facettes, et moteur de boule à facettes.  
 Œuvre appartenant au projet *Time Capsules and Conditions of Now*,  
 commissaire d'exposition : Fatos Ustek, 06-12 janvier 2012, David Roberts Foundation, Londres.  
 Photographie : © Sylvain Deleu «Documenting art».



Audrey Cottin, *Vienna Clapping Group*. Performance.  
 Commissaires d'exposition : Hedwig Saxenhuber et Eckart Nussbaumer,  
 13 mai 2011, VIENNAFAIR, Vienne, Autriche. Photographie : VIENNAFAIR.



Catherine Contour, *Une plage au centre de relation clients de Canal+*  
 (Acte 2 de *L'art du repos au bout du plongeur*), Biennale de Rennes 2010. Avec Loïc Touzé.  
 Photographie : Philippe Bissières, témoin invité.



Joris Lacoste, *Le Cabinet d'hypnose (Bestiaire)*, 2010.  
 Photographie : Joris Lacoste.



On trouve cette notion de *neutre* dans de nombreuses autres œuvres<sup>26</sup> depuis Duchamp et son recours à l'inframince et à l'aléatoire. Thierry Davila explique l'importance pour Duchamp de faire coexister les contraires, car «il s'agit de respirer et d'opérer en dehors d'une logique d'appartenance, en dehors d'une logique de fixation qui ferme à l'événement, aussi diffus soit-il, la possibilité du surgissement». Avec *Porte : 11 rue Larrey* (1927), il montre de façon concrète son obsession de «ne pas fermer la porte à un devenir simultané – et différent» de celui qui se manifeste initialement.

Dans la pensée de l'artiste anglais John Latham (1921-2006), essentielle pour toute recherche sur une relation entre l'événement et l'art, les conceptions sur l'univers de la physique quantique et une critique de la division occidentale de l'esprit et du corps servent de base à une théorie de l'existence basée sur la notion de *Temps plat* (*Flat Time*), qui ramène l'espace à 0. Parallèlement à Deleuze, Latham propose sa propre vision du plan d'immanence : dans le régime du *Temps plat*, tout phénomène peut être considéré comme *structure événementielle* (*Event-Structure*), indexée à une «base-temps» qui permet une autre perception du réel. À l'illusion de voir des choses se découper dans une étendue spatiale, la théorie du *Flat Time* substitue un plan non-extensif, un *État Intégré* qui fonctionne comme «l'*index* inclusif de tout ce qui advient»<sup>27</sup>, c'est-à-dire

26 Voir notamment Michel Gauthier, *Les Promesses du zéro*, Collection MAMCO, Les presses du réel, 2009, et certains chapitres du livre de Thierry Davila, *L'inframince*, Éditions du Regard, 2010, en particulier l'annexe intitulée «L'inframince et la logique du neutre», p. 277.

27 John Latham : *Art after Physics*, catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, Oxford, 13 octobre 1991-5 janvier 1992, Museum of Modern Art, Oxford / Hans-Jörg Mayer, Stuttgart, 1991, p. 105.

des structures événementielles prises dans un devenir perpétuel. Par exemple, là où la perception spatiale de la mer distingue des vagues, servant un besoin d'assigner des frontières dans le but d'échanger des descriptions et de prédire des changements, il n'y a en réalité dans la masse marine qu'un flux universel mouvant.

Dans les positions plus récentes, citons notamment la réactivation en 2010, lors de l'exposition *La Monnaie vivante*, de la partition de Cornelius Cardew *Six deep Breaths* (1968), sorte de degré 0 de l'œuvre consistant en six respirations profondes, ainsi que la démarche globale de Roman Ondak dont les actions, à la limite de la visibilité, entendent revitaliser l'expérience sensible, nourrissant une «heuristique du non-événement»<sup>28</sup> face à la trop grande visibilité du monde. Avec *Site* (2003), il installe des bancs publics sur la jetée de l'Arsenal à Venise pour amener les passants à s'asseoir et simplement être là, laissant advenir la vie du lieu à leur regard, comme dans un musée du «il y a».

L'artiste britannique Martin Creed a, quant à lui, posé l'équation suivante : «The whole world + the work = the whole world» (2000). Une affirmation à sens multiples, qui énonce des conceptions imbriquées, traversées par une non-décision : 1/ l'œuvre ne change rien au monde, quoique l'on fasse, elle est sans effet; 2/ l'œuvre qui vient dans le monde fait partie du monde qui s'en enrichit, mais sans que lui soit assignée une place à part; 3/ l'art n'est pas quantifiable, il est donc impossible de lui donner une valeur chiffrée dans une équation.

Si on replace cette équation

28 Thierry Davila, *L'inframince*, op. cit., pp. 239-270.

dans la filiation de Duchamp avec ses *Ready made*, on pourrait l'interpréter comme la traduction logique d'un désir expansionniste de l'art, que l'on retrouve dans les années 1960, inversée, avec des gestes comme le soclage du monde par Manzoni. Inversée, car c'est comme si le monde était d'abord allé chercher l'art (*Fountain*, 1917) pour le ramener à lui (*Le socle du monde*, 1961). Mais ces élans ne semblent plus possibles aujourd'hui et, selon Michel Gauthier «l'art de Creed ne participe nullement d'une telle euphorie. Le zéro, ce chiffre entre le plus et le moins dans lequel il veut se reconnaître, n'est pas le signe de nouveaux territoires sur lesquels l'artiste pourrait exercer son autorité. Le zéro n'emblématise pas la destitution de l'objet fétiche au profit du concept, ni l'assurance que tout, même un rien, peut faire œuvre. Il est plutôt la marque d'un art circonspect quant à son être et à ses modalités d'existence; d'un art qui en serait réduit à mettre en scène la précarité de son ontologie»<sup>29</sup>.

Martin Creed produit des opérations blanches (ainsi de *The Lights Going On and Off*, 2001, où les lumières de l'espace d'exposition s'allument et s'éteignent alternativement; ainsi également de *From None / Take One / Add One / Make None*, 1996) et l'ensemble de son œuvre semble «s'offrir comme le résultat d'une indétermination»<sup>30</sup>. Mais s'il s'inscrit dans la filiation néo-avant-gardiste, ses gestes n'en sont pas moins des états de doute quant à la place de l'art, là où Yoko Ono (*Line Piece*, 1964), Claes Oldenburg (*Placid Civic Monument*, 1967), et d'autres revendiquaient un dépas-

29 Michel Gauthier, op. cit., p. 81.

30 Ibid., p. 71.

sement enthousiaste des limites de son rayonnement, bien au-delà des murs du White cube, dans la ville, dans la vie.

*Anarchie du sens, indétermination, ouverture.*

Nous sommes devant une forme d'indécision radicale, dans laquelle l'œuvre, plutôt qu'un objet amarré dans la classification d'un musée qui lui donnerait son sens, se présente comme un événement à vivre, sorte d'expérience-limite dans laquelle le sens ne se donne pas pour de bon, mais émerge dans la promesse d'une multiplicité infinie. L'événement est singulier dans son advenir mais sa constitution plurielle relève d'une «pensée sans fondement»<sup>31</sup>, le fondement chaque fois renouvelé du sens.

«Si la pensée ne veut pas déterminer une vérité dont découlera tout le reste, qui programmera déjà les vérités à venir, qui sera une grille de lecture artificielle, de son intérieur, si elle ne se fige pas, alors elle est naturellement envahie par le dehors, et on se rend compte que ce sur quoi la pensée ne veut pas avoir une emprise ordonnatrice s'approprie naturellement»<sup>32</sup>.

Le dehors : c'est ainsi que Gilles Deleuze définit l'événement, comme l'irruption multiple de ce qui ne sera jamais le commencement d'aucune vérité fondatrice. «L'universel

31 Voir les travaux de Ciprian Mihală sur une «herméneutique du quotidien», inspirés entre autres par Martin Heidegger et Gilles Deleuze, notamment *Sensus Communis : Pentru O Hermeneutică a Cotidianului* (*Sensus Communis : Pour une herméneutique du quotidien*), édition Paralela 45, 2001, et *Anarhia sensului. O fenomenologie a timpului cotidian* (*L'anarchie du sens. Une phénoménologie du temps quotidien*), Cluj, édition Idea Design & Print, 2001.

32 Cf. François Zourabichvili, «Deleuze, une philosophie de l'événement» in F. Zourabichvili, A. Sauvagnargues, Paola Marati, *La philosophie de Deleuze*, Coll. Quadrige, PUF, 2011, p. 23.



effondement»<sup>33</sup> auquel il aspire n'est pas une *tabula rasa* sur les ruines de laquelle construire un nouvel édifice, mais une conception du monde par le milieu, sans début ni fin. C'est dans ce régime du devenir, rendu possible par sa constante présence que Thomas Hirschhorn peut laisser advenir des situations imprévisibles nées de la rencontre entre des extériorités.

Cette attitude d'ouverture à l'altérité caractérise également la démarche de l'artiste mexicain Francis Alÿs qui donne, dans l'abécédaire publiée dans son catalogue *A Story of Deception*<sup>34</sup>, la définition suivante du terme «événement» : «Une fois l'axiome posé et le lieu déterminé, le développement et le résultat de l'œuvre se produisent au sein d'un champ ouvert de possibilités, dans le sens où tout aboutissement de l'événement deviendra une réponse valable aux fondements de l'œuvre.» Ce qui contribue à rendre ces derniers mouvants, redéfinis au gré du processus de réalisation de l'œuvre, que Francis Alÿs déploie généralement dans le temps. A titre d'exemple, *The Mouse* (2001) consistait à introduire une souris dans une exposition à la Fondation Jumex de Mexico, sans pouvoir maîtriser l'issue que trouverait cette incursion animale dans un lieu d'art. Une action que Guillaume Aubry a reproduite en 2011 pour mon exposition *Plutôt que rien : Démontages*, à Montreuil, lorsque je lui proposais d'occuper le centre d'art de la Maison populaire pour une journée et de faire ainsi apparaître puis disparaître sa proposition artistique en l'espace de quelques heures. Il lâcha cette fois

trois souris (*Les Trois Sœurs*) dans l'espace, lesquelles s'y maintinrent au-delà de la durée qui lui était impartie. L'artiste outrepassait ainsi, par une présence vivante, le cadre curatorial en place, instaurant par cette transgression même l'incalculabilité que ma proposition appelait paradoxalement de ses vœux.

#### L'œuvre-vitriol

L'accident et l'incident sont aussi des formes d'événement dont certains artistes usent comme d'opérations de perte de contrôle sur le cours des choses, qui permettent l'irruption d'un aléa, d'un dehors que Marcel Duchamp qualifiait de «"mordant" physique [genre vitriol]»<sup>35</sup>. Cela peut relever d'une posture d'oubli de soi, comme avec la vidéo *If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen* (Mexico, 1996) de Francis Alÿs. L'artiste y suit avec sa caméra la course d'une bouteille en plastique poussée par le vent sur le Zocalò (place centrale de Mexico), et attend que l'accident se produise, que l'objet suscite une situation de confrontation inattendue. Or, c'est Francis Alÿs lui-même qui sera la cause de l'accident quand, oubliant sa propre position dans l'espace, il descend sur la chaussée et se fait renverser par un véhicule.

Cela peut être aussi incarné par le concept, chez John Latham, d'«Incidental Person (IP)» (personne incidente) qu'il a développé dans le cadre de l'*Artist Placement Group* (1966-1989), un projet collectif qui consistait à introduire un artiste comme salarié dans une organisation (entreprise, administration) sans pour autant que ce dernier renonce à sa pratique artistique, libre

de toute contrainte : corps étranger dans une mécanique productive en marche, il opère une incise, un décalage, que l'on pourrait appeler après Hannah Arendt, une *distinction révélatrice*, qui est le propre de la mise en crise. Pour Arendt, qui a pensé l'événement dans l'histoire, celui-ci n'est pas seulement un fait, il est ce qui fait rupture et résiste par son caractère inédit à son intégration et sa dissolution dans une série causale. Il ne s'agissait pas en effet pour John Latham et ses compères de l'APG de servir les intérêts des organisations qui les accueillait; au contraire, la présence incidente des artistes dans ces contextes extra-artistiques de travail visait précisément à révéler ce qui en eux ne fonctionnait pas.

Au début des années 1970, André Cadere promenait ses bâtons dans les rues, les posait sans prévenir contre les murs des galeries, s'immisçant dans les expositions d'autres artistes. Ces bâtons étaient constitués d'une série de rondins de couleurs organisée selon une combinatoire très précise, laquelle comportait systématiquement une erreur, dont il disait qu'elle «est l'événement qui se passe ici et maintenant, sans jamais se répéter»<sup>36</sup>. Dans une lettre à Yvon Lambert écrite quelques semaines avant sa mort en août 1978, il explique : «Mon travail ne montre pas des permutations. Mais un rapport – celui de l'ordre et de l'erreur. Une erreur. Celle-ci ne peut exister que par rapport à un ordre, de même que l'ordre, s'il est parfait, ne peut être vu étant pure abstraction. Ce n'est qu'à travers l'erreur, brusque contact

avec la réalité, que nous l'apercevons<sup>37</sup>.» C'est donc par l'advenue de cette erreur que se révèle le système qui, sans elle, resterait bouclé sur lui-même.

Dans la même lettre, il assume les limites de sa combinatoire comme essentielles à sa démarche : «il y a ici un principe que les artistes traditionnels rejettent, voulant donner l'illusion d'une espèce de "créativité" infinie : mon travail se situe exactement à l'opposé, montrant nettement ses limites.»

#### La puissance critique de l'événement face au capitalisme cognitif et culturel

Cette remarque s'avère particulièrement intéressante et clairvoyante, prononcée à l'aube du capitalisme cognitif et culturel qui allait faire de la créativité son moteur, à l'intérieur d'une idéologie visant à assurer la flexibilité des individus pour mieux les conformer au système productif. La critique d'art et psychothérapeute brésilienne Suely Rolnik a développé ces dernières années une analyse critique de ce phénomène en tentant de dégager les conditions d'une politique de la subjectivation basée sur la vulnérabilité à l'autre, seule voie vers une véritable puissance d'invention.

Elle établit une distinction entre deux modalités de la perception qui coexistent en dissonance dans l'être : celle de la sensibilité objectivante, par laquelle la conscience appréhende un monde stabilisé et réifié, et celle de la sensation vibratile qui perçoit l'autre comme pure présence vivante. «Entre ces deux modes d'appréhension du monde, dit-elle, irréductiblement distincts tant dans leur logique que dans leur temporalité, il y a une disparité inéluctable. Ce paradoxe est constitutif de la sensibilité humaine,

33 Ibid.

34 Catalogue de l'exposition itinérante de Francis Alÿs, *A Story of Deception*, Tate Modern, Londres; Wiels, Bruxelles; MOMA, New York. Éditions Lannoo, Tiel (Belgique).

35 Poème «Possible», *Duchamp Du Signe*, Champs Flammarion, 1994, p. 104.

36 Lettre d'André Cadere à Yvon Lambert le 16 juin 1978, reproduite dans *André Cadere*, catalogue de l'exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et à l'Institute for Contemporary Art / P.S.1 Museum de New York, Éditions La Chambre, 1992, p. 23.

37 Lettre d'André Cadere à Yvon Lambert le 15 juin 1978, *ibid.*

source de sa dynamique et force motrice par excellence des processus de subjectivation. En d'autres termes, la dissonance déclenche des processus inépuisables de création et de recréation de la réalité de soi et du monde (...). Dans sa relation avec le lien paradoxal qu'il y a entre ces deux expériences sensibles, la subjectivité s'oriente dans la temporalité de sa pulsion vitale et se définit en tant qu'événement, son devenir-autre<sup>38</sup>.»

Là où le diktat de la flexibilité a produit une «anthropophagie zombie», c'est-à-dire une ingestion des simulacres produits par le néo-libéralisme qui façonne les êtres selon ses besoins, Rolnik prône une version émancipée et constructive de l'anthropophagie, où l'accueil de l'autre en soi se fait plasticité, où c'est cette fois la subjectivité accueillante qui façonne son monde dans la rencontre avec l'altérité<sup>39</sup>.

Grande spécialiste de l'œuvre de Lygia Clark, qu'elle qualifie d'«œuvre-événement»<sup>40</sup>, Rolnik constate cependant que le type de créativité subjective libérée par cette dernière n'est aujourd'hui plus empêché mais instrumentalisé par le capitalisme cognitif et culturel pour nourrir ses machines productrices. En effet, la nouvelle matière première, la cognition et les affects, s'extrait

dans l'être humain lui-même, et il convient de la faire fructifier, tant pour alimenter les processus de production que pour orienter les mécanismes d'appropriation des biens, matériels ou immatériels. Une économie de l'expérience conditionnent désormais les procédures de valorisation qui reposent sur de l'intangible, et comme le déclaraient les économistes Pine et Gilmore en 1999, le produit n'est plus extérieur à l'individu, mais il est l'individu lui-même<sup>41</sup>. Dans leur ouvrage *The Experience Economy*, ces deux américains attribuent à ce quatrième stade de l'économie (après ceux des matières premières, des produits et des services) des caractéristiques qui, déplacées dans le champ de l'art, s'accordent en tous points aux modalités de l'art comme expérience (voir le tableau page 142) : le contexte de l'expérience considéré comme une «scène» à agencer pour un regardeur virtuel (au premier chef l'individu lui-même, dans une situation d'autoperception), la nécessité de rendre un vécu personnel mémorable par l'implication des sensations, de l'imaginaire et l'ébranlement des affects, et enfin, la révélation, dans un devenir temporel, d'une forme inouïe et surprenante, d'un événement; toutes dispositions dont l'effet conjoint sera d'imprimer dans le corps et la mémoire du travailleur ou du consommateur une version intériorisée de l'instruction pour le premier ou de la marque pour le second; intériorisée, donc rejoignant les ressorts de la volonté, du désir, de la cognition, mêlant des emprises extérieures au tissu complexe de la subjectivité. La conséquence d'un tel processus est la difficulté d'objectiver

41 B. Joseph Pine II et James H. Gilmore, *The Experience Economy, Work is Theater and Every Business a Stage*, Business Harvard Press, 1998.

ces emprises, et donc de s'ériger contre elles, puisque cela signifierait s'ériger contre soi.

### *Art comme expérience et performance générale*

Parallèlement à ce schéma, peu relayé en France, on peut analyser les nouveaux modes d'être et de faire de l'économie, comme le propose l'historien d'art néerlandais Sven Lütticken, à travers la notion de «performance générale»<sup>42</sup>, en les reliant aux développements de la performance dans l'art depuis les années 1960, «l'art comme expérience» par excellence. Selon lui, la performance au travail ne consisterait plus seulement dans la dynamique productrice mesurée à son résultat quantifiable, mais dans la mise en scène de cette dynamique, et cette transformation s'expliquerait par un déplacement de focale : auparavant, l'objet produit restait visible hors du sujet producteur, aujourd'hui, le bien cognitif immatériel se confond avec lui, c'est donc bien lui le moteur performatif, qui fabrique l'événement toujours renouvelé, multiple, de sa propre prestation, comme dans le champ de l'art de la performance ces cinq dernières décennies. L'ouvrage de Pine et Gilmore n'est-il d'ailleurs pas sous-titré *Work is Theater and Every Business a Stage* (le travail est un théâtre et chaque entreprise est une scène) ?

Lütticken analyse la seconde version de 4'33" de Cage (artiste de l'événement s'il en est), également intitulée 0'0" (1962) comme significative du processus de généralisation de la performance. Le protocole en était le suivant : «In a situation provided with maximum amplification,

42 Sven Lütticken, «General Performance», *e-flux journal* #31, 01/2012, <http://www.e-flux.com/journal/general-performance/>.

perform a disciplined action» (dans une situation bénéficiant d'une amplification optimale, performez une action disciplinée) à l'exclusion de l'interprétation de composition musicale, et de la répétition d'une même action. Cette instruction autorisait un décloisonnement intermédiaire radical de l'œuvre, ce que l'historien de l'art nomme la «performance générique» – relevant indifféremment du champ de la musique, des arts plastiques ou du théâtre – et de son ouverture à tous les champs d'activité humaine, au-delà du domaine restreint de l'art : la «performance générale».

Lütticken établit donc clairement le lien entre la performance générale en art et la transformation plus globale du travail en performance généralisée. Et si la première a pu fournir des modèles aux procédures de management, de marketing et d'ingénierie sociale des années 1980 à nos jours, il considère son implication dans l'établissement du régime de la seconde non pas comme un manquement fatal à son projet initial de libération de l'art du carcan de la marchandise et de l'institution, mais bien plutôt comme la «condition préalable à tout potentiel critique» de sa part, tel un «prototype défectueux». Reste à savoir si et comment ce potentiel critique trouve à se déployer. C'est ce que, je l'espère, ce travail de recherche sur l'événement dans l'art d'aujourd'hui tentera de faire ressortir.

### *L'événement au risque du présent*

On constate à quel point l'événement, figure libératrice pour les avant-gardes du XXème siècle, s'est alourdi, par sa propre puissance de novation, d'une filiation qu'il ne s'est pas cherchée, et se trouve aujourd'hui délaissé chez beaucoup





Marie Reinert, *Vendredi 18 mars*, 2011.  
 Jour 39 de *Plutôt que rien* : Démontages, commissariat Raphaële Jeune en collaboration avec Frédéric Neyrat,  
 Maison populaire de Montreuil, 2011.

type d'économie	marchandise	industrie	service	expérience
offre	commodités	produits	services	expériences
fonction	extraire	faire	fournir	mettre en scène
nature de l'offre	fongible	tangible	intangibile	mémorable
caractéristique	naturel	standardisé	customisé	personnel
logistique	volume stocké	inventorié après production	livré sur demande	révélé sur une période
vendeur	commerçant	producteur	fournisseur	metteur en scène
acheteur	marché	utilisateur	client	invité
facteur de demande	caractéristiques	fonctions	bénéfices	sensations

Les phases successives de l'économie capitaliste selon le modèle de B. Joseph Pine II et James H. Gilmore, in *The Experience Economy - Work is Theater and Every Business a Stage*. Harvard Business Press, 1998 (traduction française du tableau : F. Quaranta).

de jeunes artistes qui préfèrent recourir à des formes tangibles, objectivables, clairement «artistiques», pour ne plus alimenter aucun appareil transsubstantiateur. Si événement performatif il y a, il se déroule désormais dans un cadre institutionnel repéré comme diffuseur d'art et ne repose plus sur le postulat d'une fusion de l'art et de la vie.

Mais un autre aspect essentiel de l'événement paraît expliquer sa faible représentation dans les pratiques les plus récentes, au profit de démarches privilégiant le récit, l'archive, ou encore les médiums artistiques traditionnels, comme la sculpture, la peinture ou l'installation : sa temporalité. L'événement participe d'une discontinuité temporelle qui, dans le contexte de la linéarité historique moderne, offrait une porte de sortie salutaire pour échapper à la téléologie dogmatisante. Mais à l'époque contemporaine, l'instantanéité constitue le nouveau régime temporel. L'histoire rentre dans l'ombre, recouverte par la masse de fragments discontinus que l'on convoque ici et maintenant, d'un clic, au gré des besoins. Le présent réitéré envahit le paysage des relations sociales, des productions culturelles, des innovations bégayantes, dont la caducité elle-même semble piétiner.

Que signifie alors de s'engager à penser l'événement en art en 2013, alors que nous baignons dans une surenchère de propositions événementielles de toutes sortes, biennales, foires, expositions, soirées performances et autres «events» qui scandent nos agendas sursaturés ; alors que l'instantanéité et l'obsolescence des choses, des discours, du savoir, des actions, des rencontres, caractérisent notre temporalité existentielle et déterminent notre expérience du monde ?

Je continue à croire que sous la surface des choses, au-delà de cette stroboscopie ambiante, l'événement conserve sa puissance anomique, mais que toujours et encore, il encourt le risque de sa réification. Aussi les développements de la pensée de l'événement en lien avec l'art et avec l'esthétique depuis un siècle méritent-ils d'être réévalués et leur proximité ou non proximité avec les préoccupations des nouvelles générations d'artistes analysée. Si l'on devait se donner un horizon à suivre dans cette entreprise, une des pistes pourrait être, il me semble, celle d'une éthique de l'hospitalité telle que la concevait Jacques Derrida, un état de vulnérabilité à ce qui vient : «L'autre éthique à venir est "ce qui vient", "ce qui arrive", une hétéronomie où l'autre est ma loi.»

Ce texte présente un projet de recherche dans le cadre d'une thèse de doctorat en Esthétique à l'Université Rennes 2.