

Le futur antérieur de l'œuvre d'art

Résumé

La question de la transmission est indissolublement une affaire technique et temporelle. Les grands œuvres sont celles qui emportent avec elles l'énigme de leur propre réception à venir, comme proposition à la fois technique et « mystagogique ». En ce sens, le modèle de la transmission à venir (aux temps où la Transmission fondée sur l'autorité d'un maître et d'un savoir ne fonctionne plus) serait à chercher du côté de certaines sociétés qui s'avancent vers leur passé, et dont l'avenir est dans le dos. Tel est le cas de certaines œuvres qui se présentent comme autant de pièges à retardement, et qui intègrent à leur propre poïèse le problème et l'incertitude de leur réception à venir, et qui se présentent ainsi comme des œuvres au futur antérieur. Œuvre à effet-retour ou à effet-retard et qui doivent anticiper sur les conditions techniques actuelles et à venir de la mémoire et de la transmission, et de leur nécessaire réinvention dans une société du défaut de mémoire et du trop plein de mémoire.

Bioline

Professeur des Universités, Norbert Hillaire est un théoricien de l'art et des technologies. Il enseigne dans le Département « Art, communication, langages » de l'Université de Nice-Sophia Antipolis.

Il dirige le Master Recherche Distic (Dispositifs sociotechniques d'information et de communication) et codirige le Laboratoire I3M (Information, milieux , médias, médiations).

Norbert Hillaire a été, dans les années 80/90, l'un des initiateurs en France de la réflexion critique et prospective sur les problèmes posés par l'essor des technologies et des réseaux numériques dans l'art et la culture.

Comme critique d'art, théoricien spécialisé et responsable de missions dans les domaines nouvelles technologies, l'art et l'environnement, il a dirigé plusieurs numéros spéciaux de la revue « Art press » sur ces thèmes ainsi que plusieurs missions d'étude (DAP, Centre Pompidou, Datar, etc.).

1. Il est courant de parler d'une crise de la transmission, crise corrélative à l'augmentation de la quantité des informations et des connaissances transmissibles et à la mutation des supports de communication et de transmission. Si la transmission, dans un sens classique et pédagogique, opère dans la perspective temporelle, et si la communication se présente plutôt sur un mode spatial, pour le dire dans les termes proposée par Régis Debray et d'une certaine doctrine « orientée usages » en vigueur dans le champ des sciences de la communication (termes et doctrine au demeurant largement discutables dans la perspective d'une approche plus orientée « technique » qu'« usages » des supports de communication), on peut grossièrement suggérer l'idée que la communication et ses impératifs ont pris le pas sur la transmission. Comme si le patient travail de l'interprétation, de l'exégèse, toute ce filtrage anamnésique à travers lequel le *passage* du temps (et du sens) se fait dans la culture du livre (et de l'herméneutique), se trouvait aujourd'hui supplanté par d'autres modes de communication et de transmission que ceux qui prévalaient dans la culture du livre, et qui ressortissent à cette autre manière de « faire du temps » que Jean-François Lyotard oppose au

passage, et qu'il définit comme *balayage* (le mot s'entendant aussi bien ici dans son acception dans le champ des techniques, au sens où l'on parle de balayage électronique, à propos d'un instrument de lecture optique). Comme si l'on ne pouvait plus retenir le cours du temps dans sa fuite en avant, comme si le lien avec le passé était rompu dans le double mouvement de l'hypermnésie contemporaine et de l'amnésie qui en résulte. Notre culture est au fond dans la même situation, à propos de la transmission, que celle dans laquelle se trouve le géant aveugle à propos de la vision, situation inspirée d'un tableau de Poussin, dans le livre de Claude Simon, *Orion aveugle*, qui montre le géant tentant de rejoindre le soleil dans sa course à l'horizon, avant qu'il ne se couche, avec l'espoir de recouvrer la vue. Une œuvre de Boltanski illustre bien ce processus, c'est la compilation des images du journal télévisé du jour de sa naissance proposée par l'artiste dans le cadre de la section proposée par Bernard Marcadé, lors de l'exposition « la force de l'art », au Grand Palais. Que nous voyons-nous dans cette œuvre ? Nous assistons au défilement d'une foultitude d'images à un rythme tellement vertigineux que le spectateur se voit en somme exclu de toute possibilité d'en capturer, d'en saisir, d'isoler autre chose que des bribes, littéralement exclu de l'œuvre. Si pour Duchamp, œuvrer, c'est choisir, sélectionner, la sélection fait ici par Boltanski, est tellement profuse que toute possibilité de situer l'œuvre dans l'œil du récepteur se trouve annulée par avance, saturée par le trop plein d'images qui confine à la cécité (on est ici dans une esthétique de la saturation, et du balayage, un peu à la manière des vidéos de Nam June Paik, et aux antipodes des esthétiques minimalistes) ; cependant, l'artiste, dans un geste ironique que ne renierait pas Duchamp, ménage une ouverture subtile à l'intérieur de cette nasse où se trouve piégé le récepteur, et cette ouverture lui vient, non pas de l'univers de l'art, mais de cet univers qui en est la négation supposée dans une perspective adornienne, et qui est la cause même de cette crise de la transmission dont on parle ; l'univers des mass médias, des industries culturelles et de la télévision. Le spectateur peut en effet provoquer un arrêt sur image, sous réserve qu'il fasse un geste inaccoutumé dans le monde de l'art et la position du spectateur, geste largement popularisé par les jeux télévisés, et qui consiste à donner la réponse à une question posée par l'animateur en appuyant précipitamment sur un bouton dès que l'on croit détenir la réponse, dans une sorte de réduction mécanique de la mémoire et de la transmission à un pur *process* béhavioriste de communication, sur le modèle de l'animal de laboratoire que l'on traite en termes de stimulus / réponse.

Cette réduction mécanique de la question de la transmission est intéressante à observer, car elle se trouve discrètement à l'œuvre au cœur même de l'exposition *la transmission* de la Villa Arson. Il est frappant en effet de constater que c'est d'une transmission d'un temps d'après « la Transmission » qu'il s'agit pour certains artistes, tels Jeremy Deller, comme pour les commissaires de cette exposition. Une transmission, qui est très loin des visions hugoliennes de l'art et de l'architecture comme supports du grand livre de l'humanité, ou de l'artiste comme mage, prophète ou messenger dans un certain messianisme propre aux avant-gardes. Une transmission qui trouverait plutôt son modèle, non plus dans *l'autorictas* du savoir ou des savoir-faire transmis par un maître, mais dans la mécanique, et dans la volonté de réduire la question métaphysique de la transmission, à sa plus simple expression technique, telle qu'on l'applique par exemple à la bicyclette, ou à quelque autre appareillage technique. Ainsi, Christophe Kihm, l'un des commissaires de l'exposition (ayant choisi l'artiste Jeremy Deller) déclare-t-il, dans un entretien réalisé à l'occasion de l'exposition « la transmission », de la Villa Arson¹ : « ce qui m'intéresse, c'est la transmission en tant que phénomène dynamique, l'idée qu'une chaîne de vélo assure une transmission entre un pignon et un pédalier. Dans ce cas, il n'y a pas de relation hiérarchique : on ne peut pas dire que le pignon

¹ Cf. François Maisonneuve, www.colloque-transmission.org

soit plus important que le pédalier ou l'inverse. Une œuvre d'art, comme celle de Jeremy Deller, c'est une chaîne entre un pignon et un pédalier ».

Bicyclette, transmission, courroie : l'ombre de Duchamp n'est pas loin dès que, à propos de l'art, on emploie de tels mots. Car l'œuvre de Duchamp continue de faire problème et de faire sens aux yeux de notre temps désabusé, et en raison même de cette incrédulいた.

2. On pourrait croire que le modèle de nos sociétés est celui de la projection incessante vers le futur, une sorte de culte du nouveau lié au principe d'obsolescence qui gouverne le marché des objets techniques comme des produits culturels. Comme au temps des avant-gardes. Et en effet, l'art des avant-gardes a cherché à privilégier *ad nauseam* le culte du nouveau, au point d'en faire, comme l'a bien vu Rosenberg, une tradition. Culte du nouveau qui se traduit dans la volonté de substituer au modèle d'une œuvre héritée du passé, et de la transmission d'une *techné* sur laquelle repose entièrement la *poïèse* de l'œuvre, le principe d'une œuvre autopoïétique et auto-référentielle, œuvre et qui trouverait en elle-même et dans sa propre prophétie auto-réalisatrice le sens et le modèle de son faire, en dehors de toute contrainte technique héritée du passé. L'art des avant-gardes est un art qui tend à se libérer des spécificités de quelque technique ou matériau que ce soit, et qui déplace le lent travail d'une matière et d'une forme du pôle de l'objet vers le pôle du sujet artiste, tel qu'il s'incarnait dans la figure du génie romantique et de son inspiration. C'est un art déspecificité, un art qui va chercher son modèle du côté des sciences et des industries naissantes, dont le propre est l'expérimentation et l'innovation permanentes.

Ce modèle est à la fois la chance et la promesse des avant-gardes, mais il contient en germe le risque du solipsisme, dont on sait qu'il hante tout l'art du siècle dernier, lequel n'aura eu de cesse de s'en affranchir en cherchant par toutes sortes de stratégies à conjurer le risque de clôture de l'œuvre sur elle-même que sous-tend la liberté prodigieuse qu'elle affiche (en accordant une part importante à l'aléa, au hasard ou à l'indétermination de l'œuvre). Risque de solipsisme qu'illustre magnifiquement et avant même le temps des avant-gardes le fameux *chef d'œuvre inconnu* de Balzac, cette œuvre qui vise un tel idéal dans l'accomplissement de l'œuvre, qu'en se voulant parangon et paradigme absolu de toute œuvre singulière, elle en finit par se perdre, en même temps que son auteur, dans la confusion absolue - empêchant dans sa clôture même toute chance d'appropriation, par un récepteur quelconque, fût-il un professionnel de l'art, comme le peintre Poussin. Cette nouvelle illustre, comme l'ont souligné de nombreux commentateurs, la condition de l'art aux temps des avant-gardes et la crise de la transmission qui lui est afférente. Crise qui n'épargne pas les temps actuels, comme on l'a vu, et qui se résume à ces constats et cette question de Michel Guérin : « L'œuvre est moins subversive qu'indéfinie, comme si elle organisait son aporie et assumait son indétermination en jouant de son propre débordement. Si elle ne s'identifie plus à une chose d'une espèce singulière, promise à la durabilité et à la reconnaissance par le jeu des réceptions et des interprétations, de quelle valeur, autre que marchande, l'œuvre peut-elle témoigner ? Comment, à quoi, dans quelles conditions identifions-nous une œuvre ? Quelles relations celle-ci noue-t-elle avec l'existence, les institutions, le droit, la mémoire et le temps ? Le parti pris d'actualité extrême d'un grand nombre de réalisations vaut-il renonciation à toute vie transhistorique ?² ». Et en effet, dans certains de ses modes d'être actuels, esthétique relationnelle ou même, plus récemment, esthétiques de la furtivité, nous sommes « loin du jeu des réceptions et des d'interprétations que rendait possible l'identification de l'œuvre à une chose d'une espèce singulière », et nous sommes même expressément sortis du paradigme herméneutique tel que « l'œuvre ouverte » en fournissant encore le cadre à l'âge moderne.

Ainsi, pour Nicolas Bourriaud, commentant Pierre Levy :

« Si les "œuvres ouvertes" donnent une certaine latitude à ce récepteur, elles ne lui permettent que de réagir à une impulsion initiale donnée par l'émetteur: participer, c'était

² Michel Guérin, argument d'un colloque organisé en novembre prochain à l'université de Provence sur le thème « les limites de l'œuvre » ; voir aussi, du même auteur, *Nihilisme et modernité*, Jacqueline Chambon, 2005

compléter le schéma proposé; en d'autres termes, parapher le contrat esthétique que l'artiste se réserve seul le droit de signer. C'est pourquoi l'oeuvre "ouverte", pour Pierre Lévy, "reste encore prise dans le paradigme herméneutique", puisque le récepteur n'est invité qu'à "remplir les blancs, à choisir entre les sens possibles". Lévy oppose à cette conception soft de l'interactivité les immenses possibilités qu'offre désormais le cyberspace: "l'environnement technoculturel émergent suscite le développement de nouvelles espèces d'art, ignorant la séparation entre l'émission et la réception, la composition et l'interprétation ³».

Bref, la transmission, en tant que passage du temps fondé sur la continuité entre le passé, le présent et le futur, à travers les jeux et les mouvements imprévisibles qui se produisent entre une *poïesis* et une *aisthesis*, une production et une réception, ne fonctionne plus, et ce qui s'affirme au contraire (du moins dans les choix de l'exposition de la Villa Arson, mais au-delà, dans le paradigme de l'œuvre contemporaine), c'est un modèle mécanique de la transmission, qui trouverait son principe dans l'exigence de *présentification* de l'œuvre – à tous les sens de ce mot - dans la préférence accordée au modèle de l'œuvre-événement ou l'œuvre manifeste, en prise avec son temps (tel est le sens d'une œuvre comme le poïpodrome de Filliou, qui s'affiche comme une machine à fabriquer du présent perpétuel, une sorte de machine de formation continue), plutôt qu'à l'œuvre-objet inscrite dans la longue durée des traces et des anciens matériaux de l'art. Mais le premier modèle a-t-il jamais fonctionné autrement que comme une illusion ? L'art n'a-t-il pas pour fonction première « d'inventer, comme disait Malraux, ses prédécesseurs », témoignant en cela même de *l'inadéquation fonctionnelle* de l'œuvre à ses publics supposés, dans un temps et dans un lieu donnés ? L'œuvre n'est elle pas ouverte justement de se fermer à toute lecture qui tenterait de la réduire aux objets qui la manifestent, et qui ne la soutiennent qu'imparfaitement, s'il est vrai comme dit Blanchot, que la peinture s'écaïlle et que le marbre se fend ? Et l'on n'en finit pas de se retourner vers les œuvres du passé, moins pour les célébrer que pour en altérer ou en renouveler la lecture que nous leur appliquions ou que d'autre temps leur appliquaient, et dans cette altération même, trouver quelques raisons pour aimer, ou au moins, comprendre notre propre temps. S'avancer vers le futur, c'est d'un même mouvement s'avancer vers le passé, comme l'ont su tous les grands artistes, en jouant le jeu du présent, et de sa consommation en pure perte.

3. Ainsi, en réalité, les avant-gardes dans leur version la plus intéressante et la plus problématique, se traduisirent dans des objets intégrant la question de la crise de la transmission comme un paradigme fondateur, et cherchèrent néanmoins à se rendre transmissibles dans le temps (mais en sachant qu'avancer dans le temps, c'est aussi s'avancer vers le passé, et dans ce mouvement d'avance/recul, admettre le principe d'une perte ou d'une altération – d'un retrait, d'un retard, ou d'un refus, comme condition de toute avancée) . Si l'on veut des œuvres au futur antérieur, et non au futur simple. Non pas de pur « voici », ni des « ce sera », encore moins des « ça a été », mais plutôt des « ça aura été ». Ce furent, pour reprendre le titre du livre de Boris Groys, des politiques de l'immortalité. Au sens où, telles l'ange de Paul Klee, dans lequel Benjamin voit le modèle de l'histoire, « un présent n'existe », et où le futur et le mouvement du progrès sont cette tempête irrésolue qui nous pousse vers l'avant et nous empêche d'avancer. La modernité est elle-même cette crise des modèles de transmission, et de la temporalité comme crise. Il y a le Baudelaire qui s'affiche comme le chantre de la modernité, et le Baudelaire qui déclare : « je hais le mouvement qui déplace les lignes », ou qui dénie à la photographie ses droits à figurer à un autre rang que celui de servante des arts. Ainsi, loin d'oeuvrer seulement pour son temps ou de s'affirmer comme le

³ Nicolas Bourriaud, « La mutuelle des formes », in Anatomie de cultures électronique, Art Press Hors série 1998.

porte parole d'une révolution à venir, l'œuvre de Duchamp, s'énonce comme une énigme temporelle, témoignant à la fois de la crise de l'autorictas de l'artiste (et donc de la crise de la transmission « temporelle »), crise qui le conduit à privilégier les objets quelconques aux œuvres d'art, ou qui délègue l'accomplissement de celles-ci à l'œil du récepteur, et de la nécessité de la transmission temporelle. Loin de s'abandonner à la pure contingence du présent et à la fugacité du temps qui passe, avec ce que cette posture comporte de mélancolie et de boursoufflure romantique, Duchamp entend demeurer le maître du temps, dans son refus de toute maîtrise même, qui le conduit à renoncer à faire des œuvres, pour se contenter de choisir, et installer, selon tout délai, un ready made. Pour lui, les tableaux sont des retards, et non des avances ou des avancées, ou alors des avances faites à un récepteur improbable encore, tel ce « blind man », qui est le destinataire-écran de l'œuvre invue qu'est le premier ready made dans la revue qui porte son nom, et qui, annonce, en le rendant possible, le spectateur à venir que nous sommes aujourd'hui, nous qui contemplons un « vrai » ready made dans quelque exposition Dada du début du XXI^e siècle⁴.

L'œuvre a fonctionné, mais en incorporant à son propre devenir le cortège des malentendus dont elle ne manquerait pas de faire l'objet (et qu'elle ne manquerait pas de capitaliser – pour les transmettre - à son plus grand bénéfice dans leur négativité même, dans l'inadéquation fonctionnelle dont ils témoignent entre l'œuvre conçue, l'œuvre perçue, et l'œuvre reçue, lesquelles ne coïncident jamais dans un même objet, et qui devient œuvre dans cette non coïncidence même). Malentendus dont elle fait l'objet dès le début (y compris pour les proches et les « avant-gardistes » même, qui tels le galeriste Stieglitz, se trouvent manipulé par Duchamp dans la croyance que l'artiste feint d'afficher en un art révolutionnaire et comme tel interdit de circulation, et qu'il faut donc défendre contre l'incompréhension et la cécité de son temps).

L'œuvre commence dans le refus de l'exposer qui ouvre sa carrière d'entrée de jeu, mais sur un mode substitutif, non plus au musée, pas même au salon des refusés, mais dans ce musée second qu'est le musée imaginaire, à travers une simple photographie (prise par le galeriste Stieglitz, lui-même piégé par Duchamp). Mais en « installant » le contexte dans lequel ce refus prend forme, en inventant l'œuvre et son refus, dans un dispositif complexe orchestré par Duchamp lui-même et intégrant plusieurs supports et plusieurs moments qui communiquent entre eux dans le sens d'une transmission au sens technique, l'œuvre « installe » les conditions de sa transmissibilité temporelle comme avance/retard, comme perte et comme gain. Comme (étant)donné et comme donation (il est frappant de constater à quel point, rétrospectivement, l'histoire du ready made se présente comme une histoire à rebours, ou comme l'histoire d'un objet par défaut, comme un enchaînement savant d'objets perdus, retrouvés, accidentés ou que l'on aura cherché à détruire, et finalement reconduits sans cesse et à un prix toujours plus élevé dans le mensonge de leur valeur même). L'œuvre ne peut s'avancer vers son futur qu'en s'avançant simultanément vers son passé, vers sa mémoire à venir, et donc en intégrant à son existence au présent de son faire les conditions de sa vie en différé, comme celles de son présent même. L'œuvre a d'abord son sens au musée imaginaire, qui, comme l'a magistralement souligné Thierry de Duve, est d'entrée de jeu le référent du musée réel dans lequel elle prend toute sa place aujourd'hui. Ce qu'aura réussi Duchamp, c'est à conjuguer transmission au sens technique (mécanique et dynamique) et transmission au sens historique.

⁴ Ce point de vue doit beaucoup à l'étude que fait Thierry de Duve du cas Duchamp et en reprend certains des motifs, dans le texte d'ouverture de son ouvrage, *Résonances du ready made*, texte intitulé « artefact, la pelote et le paradigme », Hachette Littérature, collection Pluriel, 2006

4. Et notre société est elle-même une société aux prises avec son passé. Peut-être doit-elle comme le peuple *hopi*, s'avancer vers son passé, si elle entend conserver une chance encore de s'orienter vers le futur. Les *hopis* ont leur avenir dans leur dos, comme le spectateur de Duchamp qui, regardant par l'œil-de-boeuf ménagé dans la porte la mariée d'*étant donné*, sent la présence d'un autre spectateur dans son dos, d'un spectateur à venir. Le philosophe Giorgio Agamben illustre bien cette idée d'une société qui a son avenir dans le dos (idée que l'art a en charge de transmettre), à travers une gravure conservée à la bibliothèque ambrosienne de Milan⁵. Cette gravure représente le dernier repas des justes, dans le banquet messianique supposé clôturer l'histoire et le livre de l'humanité. L'idée qu'aux jours du Messie, souligne Agamben, « les justes feront festin des chairs de Leviathan et de Béhémoth, sans se soucier de savoir si leur abattage a été ou non kasher, est parfaitement conforme à la tradition rabbinique ». Cependant, et tel est le *piège à retardement* qu'installe la gravure de l'ambrosienne, un détail vient perturber l'ordonnement parfait de ce dernier repas : les justes n'ont pas figure humaine, mais ont eux-mêmes des têtes d'animaux. Agamben souligne que toutes les interprétations proposées pour lever l'énigme de cette gravure ne sont pas convaincantes. Finalement, Agamben conclue son texte en suggérant une hypothèse : « il n'est pas impossible, cependant, qu'en attribuant une tête d'animal au reste d'Israël, l'enlumineur du manuscrit de l'ambrosienne ait voulu montrer qu'au dernier jour les rapports entre les animaux et les hommes revêtiront une forme nouvelle et que l'homme se réconciliera avec sa nature animale ». En un temps qui peine à fixer la limite entre l'homme et l'animal, temps qui n'a de cesse d'effacer cette limite dans le double mouvement d'une anthropologisation de l'animal ou d'un ensauvagement de l'homme (Eric Clemens), on peut voir en effet dans l'énigme de la gravure de Milan, une sorte de signe adressé depuis la nuit des temps au futur de l'humanité, mais qui fait signe et sens aux yeux de notre présent le plus immédiat, et sur lequel il convient de se retourner, comme le fait Agamben, si nous voulons continuer d'avancer.

⁵ Giorgio Agamben, in *L'Ouvert, de l'homme et de l'animal*, Rivages poche, petite bibliothèque, 2006, p.6

5. On peut décrire ainsi certaines œuvres selon le modèle d'un *boomérang* ou d'un *piège à retardement* : il faut pour que ces œuvres continuent de nous passionner qu'elles portent en elles une capacité d'adaptation inventive aux conditions encore inconnues de leur mémoire à venir (mémoire s'entendant ici dans un sens historique aussi bien que technique), qu'elles aient comme une mémoire virtuelle en mesure d'anticiper les conditions techniques et esthétiques de leur réception ainsi que les risques et les chances de leur effet-retard. En ce sens, le musée imaginaire, et même le musée virtuel, seraient désormais le modèle du musée réel (mais peut-être l'a-t-il toujours été).

De manière plus générale, le numérique transforme l'approche muséale de la mémoire des œuvres. De même que la photographie conduit à la notion de « musée imaginaire », et ouvre à une autre forme d'appropriation et de lecture de celles-ci, de même le numérique conduit à la notion de musée virtuel et à une *mémoire dynamique* de l'œuvre d'art. Cette forme de mémoire, en s'efforçant de ménager le caractère processuel, non fini, associatif, de certaines œuvres, rapprocherait les conditions de la mémoire muséale des conditions de la mémoire vivante. Tel est le cas par exemple du concept de *variable media* énoncé par Jon Ippolito : le succès de conservation d'une œuvre est proportionnel aux possibilités de modifications ou adaptations de certains de ses aspects physiques dans le futur, selon des paramètres définis par l'artiste ⁶.

Tel est aussi le cas des débats qui opposent aujourd'hui les artistes partisans d'une mémoire « réductrice » des œuvres produites sur le web (en les éditant par exemple sur DVD ⁷) et ceux qui militent en faveur d'une mémoire prenant en compte l'environnement numérique dans lequel ces œuvres ont été produites ⁸. En effet, l'œuvre s'inscrit dans un espace ambigu où les frontières entre l'art et son contexte se brouillent aisément, dans la mesure où l'œuvre est ce qui émerge dans le processus de ses interactions avec les récepteurs. Mais comment conserver un processus ? S'il entend rester fidèle à cette œuvre, le projet d'archivage se doit de tenir compte de cet environnement complexe et évolutif qui fait partie de l'œuvre elle-même.

Il serait vain de croire que l'on peut appliquer à la conservation, mais aussi à la transmission de l'art actuel, les modèles en vigueur à propos des œuvres issues de la tradition ou de la modernité. Le passage du temps dans les œuvres d'aujourd'hui n'est plus assuré aux conditions qui prévalaient dans les cultures d'avant le numérique.

On peut d'ailleurs trouver des illustrations de ce changement d'adressage de l'œuvre dans les arts contemporains en général en tant qu'ils sont influencés par le numérique et son modèle de flux et de circulation des signes plutôt que de stock et de sédimentation temporelle ; c'est le cas, par exemple, du monument vivant de Biron, de Jochen Gerz, qui est une remise en cause du *memento mori*, tel que nous le connaissons. Si l'artiste est familier de ce genre de remise en cause, il n'avait pas encore conçu de monument (aux) vivant(s) : c'est ce qu'il a fait à Biron. Sur l'ancien monument reconstruit à l'identique, sont apposées les réponses des habitants actuels du village, à la question suivante : « Pour quoi, pour qui risqueriez-vous votre vie aujourd'hui ? ». Et, après le départ de l'artiste, un couple d'habitants est chargé de recueillir les réponses des nouveaux habitants et des adolescents parvenus à leur majorité,

⁶Jon IPPOLITO, « Veille thématique en art contemporain du musée de Montréal », media.macm.org/vthome.html

⁷Comme Simon LAMUNIERE, qui a préféré « archiver » le site web de la Documenta X sur un CD-ROM, perdant ainsi certaines propriétés offertes par le réseau

⁸Comme Vuk COSIC, qui a copié le site sur son serveur à la fin de la Documenta X, prétendant ainsi en être le « sauveur »

puis de les ajouter au monument. C'est ainsi une mémoire dynamique, au fond proche de la mémoire vivante qui vient ici suppléer la mémoire morte des monuments aux morts. Oeuvre destinée à s'étendre alentour, au fur et à mesure de l'augmentation quantitative des réponses.

Ce mouvement de délocalisation, d'ouverture spatiale en même temps que d'ouverture temporelle dans sa volonté de faire lieu et lien de mémoire est intéressant. Il invite à se poser cette question : qu'est-ce qu'un lieu de mémoire aujourd'hui? Non pas où est passée notre mémoire (et comment faire pour ne pas oublier, comment ne pas sombrer dans l'amnésie), mais où passe, par où ça passe, une mémoire collective aujourd'hui. Et dans ce cas, l'idée qui consiste à faire de chacun des villageois vivants le foyer d'un acte de mémoire volontaire sur un support dynamique et évolutif acquiert tout son sens : la mémoire est un philtre et une sélection collective qu'aucun support artificiel (monument ou moteur de recherches) ne saurait suppléer, mais qui ne saurait avoir lieu sans l'assistance de ces moteurs et supports artificiels (ce pourquoi il est intelligent d'enterrer, comme l'a fait ailleurs Gerz, les souvenirs pour qu'on s'en souvienne). La mémoire est par défaut, originairement, et il n'est de mémoire qu'en tant que pacte conclu avec l'oubli (et donc avec les aide-mémoire). Or, ce qui caractérise les nouveaux aide-mémoire que sont par exemple les sites internet et les nouveaux supports en général, c'est le caractère dynamique de leur fonctionnement, qui tend à les apparenter aux mécanismes de fonctionnement de la mémoire vivante. Avec Gerz, c'est à un nouveau modèle du *work in progress* que nous avons affaire, fondé sur la correspondance de la mémoire vivante et la la mémoire artificielle. Il est n'est pas indifférent de souligner, de ce point de vue, que cette œuvre inter-active est aussi relayée par un site Internet, sur lequel sont consignées les réponses des habitants.

6. L'adresse. Ainsi une œuvre se doit d'être *adressée* et non seulement *produite*, ou *partagée*. Et certaines œuvres sont en effet adressées, et emportent avec elle, non seulement l'inscription de leur adresse, mais les changements même d'adresse de leur destinataire et des conditions d'adressage. On peut dire que ces œuvres sont auto-documentées avant même que le musée ne les documente. C'est le cas, par exemple, des *inventaires* de Boltanski. En tous ces sens, on peut vérifier que le modèle de l'œuvre est moins celui de l'éphémère et de l'événement, voire de la participation et de l'interaction, comme on l'a trop souvent proclamé, que de l'archive et de la collection. Cet engouement pour les listes, le passé, ces interrogations actuelles sur ce que l'on avait cru pouvoir remiser dans les poubelles de l'histoire est le propre d'un temps dans lequel nous savons que les êtres humains sont, avec le génie génétique, et comme dit à peu près Boris Groys dans ses *politiques de l'immortalité*, des « musées qui marchent sur deux jambes ».

Norbert Hillaire

Université de Nice-Sophia Antipolis