

Pour une parergonomie (esthétiques de la réparation)

Norbert Hillaire

De la réparation qui s'exhibe de manière ostentatoire dans tel tabouret de Rudy Ricciotti, objet frontière entre l'art contemporain et le design, comme on en voit de plus en plus, jusqu'à la restauration de la puissance de l'ornemental après sa destitution fracassante à l'orée du siècle dernier dans certaines œuvres, pratiques, et même communautés (the Burning man), en passant par ces objets impurs et hybrides, qui témoignent de la formidable créativité des peuples colonisés de l'Afrique sub-saharienne dans leur manière de s'approprier, sur un mode bricolé et ludique, la modernité industrielle à même les objets réputés « purs » de leur culture d'origine (objets seconds que les conservateurs des musées d'art primitif ont tendance à refuser) ; ou encore les renversements de codes chers à Kader Attia, les colères d'Arman, mais aussi l'art du Kintsugi, on voudrait revisiter les relations du beau et de l'utile à la lumière de cette histoire d'humour entre l'art et le design qui est l'enjeu (majeur) de ce colloque. On voudrait ainsi œuvrer à la promotion d'une nouvelle science : pour faire contrepoids à la trop fameuse ergonomie qui ne vise que « l'économie » fonctionnelle de l'objet ou du dispositif, et comme pour la concurrencer sur son propre terrain en lui opposant une « économie de la dépense », il s'agirait d'imaginer une science des bordures et des débordements, des frontières et des à côtés - ou des envers - entre le monde de l'art et le monde réel : une « parergonomie. »

Lucy et la croissance exponentielle des technologies

Les êtres humains, c'est *nous* aujourd'hui, pensons-nous, avec le sentiment de cette supériorité arrogante que confère le « présentisme » ambiant, nous les enfants de la Modernité, et, dans une *moindre* mesure, ceux qui nous ont précédés : et c'est avec une certaine compassion mêlée d'amusement que nous considérons le squelette de Lucy - cet être aussi étrange à nos yeux qu'un extra-terrestre, et pourtant si profondément ancré en nous-mêmes (puisque Lucy est réputée être notre grand mère à tous – ou plutôt était, car les paléontologues ont montré très vite que cette mère supposée de l'humanité entière ne serait, au mieux, qu'une tante ou une cousine éloignée). Qu'aurais-je à faire avec ce fossile rabougri qui me renvoie l'image d'un être venu d'un âge radicalement étranger au mien ? Et dont je suis le premier à moquer la similitude et la parenté qui m'attacheraient naturellement à lui, tant sont grandes les distances paléontologiques qui m'en séparent ; ou alors, me prenant sans doute pour une œuvre d'art, je me dis que les choses du passé

ressurgissent dans notre monde, non dans le leur.

Mais le plus étrange est le jugement que nous portons *aussi* sur ceux qui nous succéderont et dont nous ne voulons pas du tout penser, par aveuglement sur le passé ou par refoulement du futur annoncé, qu'ils pourraient porter un jugement analogue (s'agissant de l'image que nous leur léguerons dans un futur plus ou moins lointain) à celui que nous portons sur Lucy, et ses successeurs.

Il s'agit là bien sûr d'une sorte de raccourci grossier de la réalité historique et anthropologique, et il est vrai que l'Histoire, comme discipline, n'en finit pas de se complexifier et de s'enrichir - mais dans une proportion inverse à notre aptitude à nous en saisir, à nous l'approprier et à la partager (et c'est là sans doute l'une des conséquences de la dilatation abyssale du temps, à la fois vers le passé – jusqu'aux *archifossiles* de Quentin Meillassoux et vers le futur – jusqu'au *posthumanisme* promis par la croissance exponentielle des technologies) : de là, sans doute nos éternelles doléances politiques en faveur d'un authentique roman ou récit national ; de là aussi nos difficultés récurrentes à *panser* les blessures de l'Histoire récente de la Modernité, et en particulier celles qui touchent à l'humanité de l'homme, et à la survivance même de l'humain après les génocides du siècle précédent.

Car si l'on tient compte de la croissance exponentielle des technologies, mais aussi de l'état de la planète que nous leur léguerons, il est probable que les générations qui nous succéderont seront plus promptes à porter un jugement aussi réservé et sans doute au moins aussi sévère sur nos personnes et notre temps que nous ne l'aurons été dans le jugement que nous portons sur ceux qui nous ont précédé : nous sommes promis à une accélération vertigineuse de ce processus monstrueux que désigne ce mot, lui-même monstrueux, de « ringardisation » - qui menace de plus en plus vite les êtres humains, les objets, et même les événements, et c'est d'ailleurs ce qui se passe déjà (avec les savants bavardages des gens du marketing appliqués à l'étude des générations y ou des générations z)

Cet état des choses pose le problème récurrent de notre confiance dans le progrès - dont on voit bien qu'il est beaucoup moins désormais promesse d'émancipation, qu'assertion de certitude anticipée quant à la péremption accélérée de nos valeurs, et singulièrement les valeurs qui postulent la foi dans l'avenir comme un préalable à toute société, certitude anticipée entre autres par la multitude des risques majeurs encourus pas la planète dans les prochaines années.

D'où sans doute, ces débats récurrents autour du post-modernisme, qui tient le milieu entre le passé, le présent et le futur, mais n'offre pas de cadre épistémologique ou philosophique suffisamment stable, pour penser l'accélération de l'Histoire et les dangers de régression qu'elle porte (et singulièrement le retour planétaire des populismes les plus effrayants pour l'avenir du monde). Nous sommes dans cette étrange situation où les promesses d'émancipation n'ont pas disparu, mais ont pris une forme si étrange, que ces promesses engendrent une résistance aveugle à l'innovation, à la mondialisation – à tout ce qui soutenait cette promesse, et comme une peur de cet homme neuronal et augmenté, de ce monde

posthumain qui s'annonce avec Google et les transhumanistes (seul, peut-être le



manifeste *accélérationniste*¹, constituerait-il justement, dans cette situation, un cadre suffisamment prometteur pour sortir de notre enfermement « présentiste » et déshérité, entre le passé révolu et le futur annoncé). Mais pour l'heure, c'est le vide politique sidéral promis par le flot des régressions populistes qui se succèdent à l'échelle internationale. C'est pourquoi, sans doute, sommes-nous au moins autant soucieux, s'agissant du design, d'un design inspiré de l'héritage du Bauhaus et du fonctionnalisme, des vieilles lunes du Progrès, que d'un *strange design*, ou d'un *no-design* qui vient s'infiltrer au cœur même du design officiel, comme sa part maudite - témoignant d'un étrange retour des ornements, de l'inutile et du futile, au cœur même des matériaux les plus ergonomiques et fonctionnels : c'est ce processus conflictuel que j'appelle *parergonomie*.

Il se traduit en de nombreux objets, œuvres, manifestations ou

événements dans le monde contemporain, le plus souvent situés aux frontières incertaines de l'art et du design (fig.1, Rudy Ricciotti, *tabouret*)

Ce processus a commencé avec les nombreuses expressions d'un design empreint de narratif - qui « réservait » l'usage de l'objet dans une sorte de rehaut esthétique faisant écran à cet usage (par exemple le presse-agrumes de Philippe Starck) : avec ce genre d'objets, s'annonçait déjà cette histoire d'humour entre l'art et le design en quoi consiste la *parergonomie*, signant le passage d'une société de consommation à une société de communication.

Mais avec cet étrange design, que l'on nomme ici *parergonomique*, un pas de plus est franchi : celui-ci semble se délester désormais radicalement de la servitude d'être

¹ Alex Williams & Nick Srnicek, « Manifeste accélérationniste », in *Multitudes*, 36, 2014

encore - immédiatement et visiblement - utile, et ambitionne plutôt de désigner (et non de designer), de rendre visibles les complications du monde qui s'annonce, portant avec lui le fardeau d'un criticisme auquel l'art contemporain semble avoir renoncé, du moins dans les formes anciennes et aujourd'hui dépassées que « l'art critique » a portées.

On a, par exemple, remarqué cette tendance très actuelle qui consiste à redoubler certains objets ou produits que nous consommons comme d'un *paratexte*, qui vient encadrer l'objet, le produit ou le service d'une étrange zone de discours, indissolublement culpabilisant et valorisant, et qui semble s'adresser à nous en première personne, pour solliciter notre responsabilité éthique à travers sa consommation ou son usage (du genre : « ce que je bois : un café éthiquable », s'il s'agit d'un produit *bio*).

Ainsi, quelles que soient les modalités de sa mise en œuvre à travers les objets ou les produits que nous consommons, force est de reconnaître cette fine pellicule *parergonomique* qui vient lester d'une part de doute les objets et les produits que nous achetons - comme si ces derniers, tels les êtres que nous sommes appelés nous-mêmes à devenir, emportaient avec eux l'énigme de leur finitude annoncée ou le sourd refus de leur obsolescence organisée.

A même ces objets, ou greffés sur leur présence embarrassée, s'énonce ainsi, comme par anticipation, leur entrée future au royaume des objets connectés, leur accession à une âme qui ne leur était accordée jusqu'à présent qu'au titre de la métaphore spirite, avec toutes les réprobations qui accompagnent un tel crédo scientifique.

Par cette étrange alchimie qui réunit à la fois les promesses du futur et le retour spectral des angoisses et des conflits du passé, qui ont accouché de ce design aujourd'hui encore partagé entre art et industrie, entre pensée critique et humour, entre beau et utile, on assiste ainsi à une discrète remontée à la surface de notre temps des territoires de l'ornement - que l'on croyait à jamais abandonnés aux poubelles de la Modernité.

Et c'est en se retournant, comme pour les recycler ou les panser, sur ses déchets ou ses blessures, que la *parergonomie* rencontre ainsi notre temps, dans une sorte de geste réparatrice finale, ou de rembobinage généralisé, qui viserait la Modernité elle-même (c'est ce processus que Bruno Latour a essayé de mettre en évidence avec son exposition *Reset Modernity*²). Comme s'il s'agissait d'en réparer les excès minimalistes, l'arrogance utilitariste, l'intégrisme fonctionnaliste. Les Modernes avaient tenté de couper le fil rouge de l'ornement et du *parergon*, mais celui-ci a résisté, et, de Kant à Nietzsche, Bataille ou Derrida, a continué à se dérouler jusqu'à faire retour en majesté aujourd'hui à travers certaines manifestations de l'art contemporain. C'est un tel constat que dresse Mathieu Golsenne, quand il écrit :

« Il n'est dès lors pas étonnant que l'ornement fasse son retour sur le devant de la scène, comme une ancienne star qui trouve son second souffle après une éclipse

² L'Exposition collective, « Reset Modernity ! », cherche à repenser le concept de modernité et s'intéresse notamment à la dialectique global / local et à l'occupation du territoire. Elle a été conçue par Bruno Latour, Martin Guinard-Terrin, Christophe Leclercq et Donato Ricci, et a été présentée au ZKM (Centre d'art et de technologies des médias) de Karlsruhe, en Allemagne, du 16 avril au 21 août 2016.

dans sa carrière. Mais la star vieillissante s'est soumise au goût du jour et aime l'argent : elle est devenue un produit commercial, un objet de luxe. L'art ornemental retrouve alors son ancienne fonction de distinction sociale et son rôle d'apparat.

Certes une bonne partie des artistes, des intellectuels, des chercheurs regrette l'utopie moderniste, l'évolution ornementale de l'art et le triomphe de la société de consommation. Certes par bien des aspects il y a de quoi s'indigner de l'état du monde d'aujourd'hui, du cynisme des décideurs, de l'individualisme triomphant, du développement absurde du marché de l'art et de l'abrutissement culturel auquel nous sommes soumis continuellement. Mais le postmodernisme a sa part de positivité et l'ornement peut y jouer un rôle plus intéressant que celui de symbole de l'adoration du dieu Argent³ ».

Certes, on peut envisager le retour des ornements sous cet aspect. Et, pour une large part, le retour de l'ornement peut s'interpréter en effet dans la lignée de la « dépense » théorisée par Georges Bataille quand il écrit : « ce n'est pas la nécessité mais son contraire, le « luxe », qui pose à la matière vivante et à l'homme leurs problèmes fondamentaux⁴ ».



Fig.2, *The Burning Man*, Black Rock City

Une manifestation éphémère comme « The Burning Man⁵ », participe, pour une

³ Thomas Golsenne, « L'ornement aujourd'hui », in *Images re-vues*, Inactualité de l'ornement, 10, 2012

⁴ G. Bataille, *La Part maudite* précédé de *La Notion de dépense*, Paris, Éd. de Minuit, 1949.

⁵ Le festival de « Burning Man » (en français « l'homme de feu ») est à la fois un festival d'avant-garde, une cité

large part, de cette première interprétation (fig.2).

Mais on penchera plutôt ici pour une autre vision. On dira que la *parergonomie* désigne l'état d'un monde qui se tient entre l'irréparable et la nécessité – ou l'urgence - de la réparation. Et que ce trou noir de la raison esthétique et politique ouvre une brèche dans les relations de l'art et du design, que seul l'humour est en mesure de projeter au cœur même des objets, œuvres et produits qui en résultent.

En effet, dans leurs débordements étranges, certaines pratiques *parergonomiques*, en particulier celles qui visent, entre l'art et le design une esthétique de la « réparation », attestent plus que d'un simple « retour à » l'ornement actualisé dans le contexte de l'économie de marché et de son envahissement de la sphère de l'art : plutôt d'une recherche d'authenticité (au sens où Benjamin pouvait dire que l'authenticité est ce par quoi l'œuvre d'art se rattache à la tradition), et ce, dans le culte même de l'apparence et de l'apparat dont témoignent ces réparations.

Comme s'il s'agissait d'arrimer les objets à une histoire, de déplier la complexité et les bifurcations du réel dont ils témoignent, de conserver les traces et les blessures auxquelles ils auront survécu – sans chercher à gommer les traces de ces accidents pour retrouver la splendeur originelle de l'objet dans ce processus de réparation, mais en faisant de cette réparation au contraire le théâtre d'un retour de l'ornement, d'un rehaussement esthétique et ostentatoire de l'objet à travers la patine même du temps (qui est, comme disait André Gide, *la récompense des chefs-d'œuvre*), bref, selon d'autres catégories que celles qu'imposeraient justement le « Dieu Argent ».

Le Kintsugi

éphémère pour « hippies », et un atelier d'artistes à ciel ouvert. Le festival réunit depuis sa création en 1986, des milliers de participants (que l'on appelle les « burners ») venus du monde entier pour faire la fête dans le désert du Nevada, à *Black Rock City*



fig.3, le *kinstugi*

Le meilleur exemple de cette condition *parergonomique* de l'art et du design, dans leur entrelacs complexe, on la trouverait dans l'art du *kintsugi*, cette pratique qui rehausse l'objet dans sa blessure même, et l'offre en partage au visiteur dans une sorte d'art qui renoue avec l'œuvre comme rituel.

Le *Kintsugi* (ou *kintsukuroi*) est une méthode japonaise de réparation de céramiques cassées avec une laque spéciale mélangée avec de l'or, de l'argent ou du platine. La philosophie sous-jacente à cette technique est de retrouver l'histoire de l'objet et d'intégrer visiblement la réparation dans la nouvelle pièce au lieu de la déguiser. Le processus se traduit généralement par quelque chose de plus beau que l'original.

Le *kintsugi* exemplifie à mes yeux la réparation en tant qu'art. La philosophie qui sous-tend cette approche est à l'opposé de ce que nous entendons habituellement par réparation dans la sphère de l'Occident.

Chez nous la réparation est aussitôt l'objet d'un discrédit : celui qu'impose le primat de l'actuel sur l'inactuel (d'où la nécessité de la masquer autant que possible pour restituer à l'objet son luxe premier). Déclassé, l'objet réparé est un objet-moins, qui ne vaut que comme substitut appauvri de l'objet initial. Nous n'accordons de légitimité esthétique qu'au nouveau, au neuf, à ce qui tranche dans le vif d'une acquisition située à la pointe de l'innovation (surtout dans un monde où l'innovation a valeur d'impératif catégorique – portée par un discours « innovationniste » permanent qui ne connaît de valeur que celle de l'obsolescence *organisée*).

De même que la copie ne souffre pas, dans certaines cultures, des connotations négatives qui l'accompagnent généralement en Occident, de même le *Kintsugi* offre l'exemple d'une réparation ostentatoire qui *élève*, au Japon, celui qui en est l'auteur, comme celui qui en est le bénéficiaire, à travers les rehauts dont l'objet réparé est *entouré*, comme autant de soins.

Le rehaut dont fait l'objet cassé et réparé dans le *Kintsugi*, est intéressant à plusieurs titres : d'abord, il atteste la supériorité de la « reprise » (comme de la copie sur l'original), sur la « prise » originaire. Loin de vouloir fondre, estomper, effacer, *déguiser* le geste de la deuxième main, dans la souveraineté du premier geste, pour signifier l'assujettissement définitif et natif de l'objet à sa forme et à son apparence initiales, afin de le rendre *comme* neuf, il fait du « comme », le théâtre d'une opération de renversement, d'une sublimation paradoxale. Le « comme » s'affirme ici dans la plénitude du mensonge ou de l'illusion qui le fonde, et c'est le geste même de reprise (qui devait en principe se faire le plus discret possible, de manière à ce que l'on ne voit pas l'opération du « comme si »), qui s'affiche lui-même comme tel. Le geste qui faisait de la réparation à l'identique le modèle même d'une réparation de qualité, et qui devait donc s'effacer dans l'illusion d'un objet neuf, vient ici à rebours de cette logique, exhiber l'artifice de la réparation comme tel, et au fond, l'art de la réparation, ou la réparation en tant qu'art. La réparation (et donc la référence incarnée dans l'objet à sa propre histoire accidentée) est ici plus belle, plus luxueuse, que l'original.

D'autre part, en opérant ce renversement qui fait de l'objet réparé un objet plus beau, plus désirable que l'objet initial, le *kintsugi* s'inscrit dans cette éthique, qui est aussi une esthétique du défaut (mais aussi du supplément, de la différence, de la déconstruction), dont Derrida a fait le centre de sa philosophie (rappelons ici que la philosophie derridienne doit beaucoup à l'existence d'un carrelage mal conçu dans la maison natale du philosophe, et que la famille de l'auteur n'aura pas eu le temps de faire réparer avant de devoir quitter l'Algérie pour la France : le défaut et donc

la réparation qu'il nécessite sont ici perçus comme trace originale.)

Ce qui est finalement mis en cause dans le *Kintsugi*, c'est l'identité et l'unicité de l'objet. Cette unicité fonctionnelle et formelle, elle est au cœur même de l'objet technique et de son évolution. On sait que le philosophe Gilbert Simondon a un mot pour désigner cette tendance de l'objet technique vers une meilleure intégration de sa forme et de sa fonction dans une unité, ou une cohérence interne assurée par ce mouvement même : il parle de *concrétisation*. Et le mot prend tout son sens au regard d'une technique et d'une esthétique, celle du *Kintsugi*, qui semble au contraire vouloir libérer l'objet de sa concrétude fonctionnelle. Dans le *Kintsugi*, l'objet s'échappe au delà de lui-même, bifurque dans le mouvement nouveau que lui impose la blessure dont il conserve la trace, mieux, qui entend exhiber celle-ci comme un signe distinctif par le moyen duquel cet objet nous regarde autrement quand nous le regardons.

Ainsi, nous savons que nous sommes dans cette époque, mais nous nous savons aussi déjà en dehors d'elle, d'un savoir sans horizon d'attente, sans fenêtre ouverte (et pleine de printemps) sur le monde et vers l'ailleurs. Nous avons fait le tour du monde de la mondialisation (et on en appelle de plus en plus d'ailleurs à une *démondialisation*). Et en ce sens, c'est notre condition même qui est devenue parergonomique, mais dans un sens presque littéral : au sens où nous serions nous-mêmes désormais *sur* le cadre, comme on est sur le fil du rasoir. Car le *parergon*, c'est justement cela, s'il est vrai que le cadre ne fait pas partie de l'œuvre elle-même, mais qu'il ne fait pas partie non plus du monde extérieur. Il est entre les deux et il se détache des deux. La *parergonomie* serait alors la conscience douloureuse qu'il faut habiter ce monde *entre deux*, et la manifestation, souvent exprimée avec un humour assez désespéré, dans certaines pièces d'art ou objets du design, de ce « détachement » de l'œuvre d'avec elle-même comme d'avec son dehors.

Finalement, la *parergonomie*, ce serait l'état d'un monde qui se tient définitivement entre l'irréparable et la réparation. Entre l'ergonomie comme science positive du mieux-vivre ensemble dans le challenge numérique d'une planète à économiser, à réparer, à développer dans un sens durable et dans le souci des générations futures, et la *parergonomie* comme science appliquée du négatif, de la part la part maudite des modernes et de la restauration ostentatoire des ornements. Et c'est pourquoi, les esthétiques de la réparation offrent un cadre intéressant pour esquisser les contours d'une telle hypothèse.

Les Colères d'Arman

L'objet, quand il est réparé, du moins dans la sphère de l'Occident, retrouve son unité perdue, il se réconcilie à la fois avec lui-même et avec nous. Il ne se présente plus à nous sous l'aspect morcelé qui était le sien quand il était cassé. Et tout l'effort du réparateur (garagiste, mécanicien, chirurgien ou assureur) consistera à

effacer autant que possible les traces du geste réparateur, à faire en sorte que les cicatrices soient le moins visibles possible.

Mais, quand il s'agit de tenir à la fois l'irréparable et la réparation, quelle solution s'offre à l'artiste qui entend, comme dit Francis Ponge à propos de Braque, *prendre le monde en réparation* ?

Les colères d'Arman offrent une version très parlante de la nécessité de la réparation et de son impossibilité. Laurence Dorléac a remarquablement vu ce point dans le commentaire qu'elle fait d'une exposition consacrée aux Nouveaux Réalistes, quand elle écrit :

« Si l'on regarde les entassements d'objets des Nouveaux Réalistes, ils sont empruntés autant au monde contemporain qu'à celui qui est en train de disparaître, nous sommes loin des objets embellis et archi-colorés des constructivistes à la française des années 1910-1920, Léger en tête ; plus d'une fois dans les entassements atroces des choses ayant appartenu aux victimes de l'holocauste (dans *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, par exemple). Arman le dira parfois lui-même, après avoir accumulé des violons mais aussi des valises, des masques à gaz, des lunettes, des chaussures ou des dentiers, et ses *colères*, quand il détruit les objets du monde bourgeois (puis tout un appartement à New York) ne viennent pas amender de sombres additions⁶. »



En cassant l'objet (et en général il s'agit d'un objet qui, tel le violon, participe plutôt d'une vision réconciliée du monde, accordée et non discordante – et l'on sait le rôle de cet instrument dans la vie du peuple juif), mais en retenant tous ces morceaux éparpillés dans le piège d'une pétrification offerte à une visibilité absolue (Fig.4), il nous révèle cette unité à jamais perdue (car il serait impossible de casser le plexiglas pour essayer de rassembler les morceaux éparpillés du violon sans risquer de faire à jamais disparaître l'image du

violon - qui réellement fut - , pourtant encore vivante à nos yeux, et qui nous donne à entendre encore celui-ci, fut-ce virtuellement, et sous une forme éclatée).

⁶ Laurence Bertrand-Dorléac a développé ces thèmes dans *L'art de la défaite, 1940-1944*, Seuil, l'univers historique, 2010

En contenant les restes, les reliques de ces morceaux tous rassemblés dans un même bloc transparent, cette unité se donne à voir dans sa « désunification », son intégrité, dans sa désintégration même. Conjuguant à la fois l'espoir vague d'une réconciliation de l'homme avec lui-même à travers la recherche des ces accords pétrifiés en sculpture, et la radicale impossibilité de réparer l'irréparable. Car aucun violon d'Arman ne pourra jamais nous renvoyer l'écho d'une quelconque mélodie, mais seulement nous la rappeler sous la violence de la colère qui en émane, et dont le bruit recouvre à jamais le son de cette mélodie - qui se fera désormais à jamais attendre, et qui se laisse pourtant encore entendre.

Kader Attia

Mais, dans un registre un peu différent, il existe d'autres formes de ces débordements, qui, elles aussi, empruntent aux logiques du franchissement des frontières de l'art et du design, mais s'inscrivent dans une esthétique de la réparation, et même mieux, de la réparation de la Modernité : tel est le cas d'un artiste comme Kader Attia, dont l'œuvre procède d'une sorte de réécriture de la modernité, mais du point de vue des colonisés. Ce rembobinage en dit long sur notre difficulté à nous projeter vers le futur, et sur ce besoin de règlements de comptes avec nous-mêmes, qui est comme la condition première que nous mettons à toute espèce de carte blanche donnée à l'avenir.

Avec Attia, nous renouons d'abord le fil rouge de la culture et de la petite histoire artisanale, et de la grande Histoire. Ce qui réunit ici la réparation bricoleuse en Afrique et le Kintsugi, c'est un même refus de la restitution de l'objet réparé à son état initial, c'est-à-dire l'élimination du temps et de l'histoire qui ont jalonné et comme façonné son devenir. Il en va de l'objet réparé en Afrique ou dans la tradition japonaise du Kintsugi, comme de l'œuvre d'art et du tableau selon Bruno Latour : l'un et l'autre ont une histoire et vivent une « carrière », ils s'inscrivent dans une évolution, qui en les livrant parfois aux brutalités du hasard, les conduisent à changer de forme ; mais ce changement de forme ne laisse pas intact l'être de l'objet originel : celui-ci en changeant de forme, a changé d'être, et il faudrait alors, dans ce cas, parler de *forme d'être* (Malabou) : la réparation est un tel changement de la forme d'être de l'objet. Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre : ce processus qui distingue la réparation extra-occidentale de celle qui prévaut dans la sphère de l'Occident, n'est pas si différent de ce changement d'être qui affecte les objets quand ils passent dans le numérique : cette passe est une passe ontologique, qui fait de l'objet numérisé lui aussi un objet hybride : ni tout à fait le même ni tout à fait un autre.

En ce sens, le dynamisme de la forme, la compréhension simondonienne de l'objet réparé en Afrique et au delà de la sphère de l'Occident, sont du côté de celle culture technique que Gilbert Simondon appelait de ses vœux, quand il invoquait dans l'objet technique la part humaine, la part de la culture qui se traduit dans sa philosophie par l'analyse des objets en termes de lignées, dans la perspective d'une

zootechnie⁷. Cette *différence* à l'œuvre dans la carrière de l'objet, en manifestant à même l'apparence de sa petite histoire le jeu des échanges et des transferts interculturels qui l'ont occasionnée, déplace cette petite histoire de réparation sur la scène de la Grande Histoire, celle des peuples colonisés, qui demandent eux aussi réparation.

Nous vivons ainsi un étrange moment historique, où les deux figures de la réparation, l'africaine et l'occidentale, tendent, dans l'art, vers une possible résolution du conflit qui les traverse depuis le colonialisme, à travers le débat suscité par certaines œuvres (comme celles de Kader Attia), dans l'univers des *post-colonial studies* en particulier.

Ces œuvres ont ceci de remarquable qu'elles ouvrent un espace de circulation inédit entre esthétique et politique, à travers la technique, quand tout porte à croire que la relation entre le monde arabe et l'occident semble se réifier dans la crainte du choc des civilisations engendré par l'actuel embrasement du politique par le religieux dans le monde musulman.

Car Kader Attia ne demande pas réparation⁸ comme le font les peuples opprimés, ou ceux qui ont été victimes d'un génocide, tels les Arméniens. Il ne cherche pas tant à redoubler l'éternel sanglot de l'homme blanc face aux désastres dont il s'est rendu coupable en Afrique, car il est en un sens lui aussi cet homme blanc, cet artiste dont la légitimité est contestable dans sa prise de parti en faveur de l'homme de l'Afrique sub-saharienne.

Il sait que l'histoire est faite de ces retournements imprévisibles auxquels l'art est toujours appelé à prendre sa part, mais jamais dans les formes et avec le langage qui fut celui des époques antérieures (et cette époque est peut-être celle de plusieurs retournements simultanés et contradictoires qui en appellent d'abord à la vigilance de l'artiste). Il n'est pas le militant d'une cause à la manière dont le furent certains artistes du siècle passé. Il n'est pas non plus résigné face aux responsabilités historiques et politiques qu'il incombe à un artiste de sa génération d'assumer, à condition de savoir que celles-ci sont celles d'un artiste-chercheur, expérimentateur, qui œuvre d'abord avec un sens aigu de la responsabilité des formes dans les changements.

A l'heure où le design est en train de tout absorber, il appartient à l'artiste d'affirmer paradoxalement l'idée, qui donne son titre à la conférence inaugurale de Kieffer au Collège de France, que *l'art survivra à ses ruines* (on devrait ajouter : peut-être dans le design même). Et c'est dans cette posture paradoxale que travaille aussi Attia, et que sa demande de réparation prend forme : elle prend forme en ménageant une ouverture (une lueur d'espoir) entre les lignes apparemment irréconciliables qui opposent les deux visions de la réparation - et pour une raison

⁷ Voir Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier 1958

⁸ *Les réparations* de Kader Attia ont, entre autres, fait l'objet d'une exposition au KW de Berlin, pendant l'été 2013

simple : c'est qu'il est lui-même des deux côtés de la frontière qui les sépare. Attia prend ainsi les choses de biais, il les cherche dans les angles morts de la raison commune et des discours convenus, dans ses ramifications ou ses expressions chez les gardiens de ses temples les moins suspects de parti-pris, comme les musées, les expositions, les archives. Il documente son travail, tel un archéologue futur de la Modernité, qui aurait compris que le Moderne est à la fois ce qui surgit dans toute son horreur aux yeux de l'historien, du philosophe, de l'anthropologue ou de l'archiviste, mais qui vous file entre les doigts comme l'anguille dès lors que c'est l'artiste, le cinéaste, l'écrivain qui tentent de s'en saisir à travers l'expérience et le langage singuliers de l'œuvre – au point que les musées semblent avoir relayé eux aussi cette labilité propre à la modernité dans ses expressions artistiques (par exemple avec l'exposition « modernités plurielles » au Centre Pompidou) :

« Contrairement au prêtre, nous dit Barthes dans une lettre qu'il adresse à Antonioni, l'artiste s'étonne et admire ; son regard peut être critique, mais il n'est pas accusateur : l'artiste ne connaît pas le ressentiment. C'est parce que vous êtes un artiste que votre œuvre est ouverte au Moderne. Beaucoup prennent le Moderne comme un drapeau de combat contre le vieux monde, ses valeurs compromises ; mais pour vous, le Moderne n'est pas le terme statique d'une opposition facile ; le Moderne est bien au contraire une difficulté active à suivre les changements du Temps, non plus seulement au niveau de la grande Histoire, mais à l'intérieur de cette petite Histoire dont l'existence de chacun de nous est la mesure.⁹ »

Ce qui fait l'incomparable singularité de l'œuvre d'Attia, et qui la situe d'emblée du côté de ces débordements qui font l'objet de cet texte, c'est justement que celle-ci refuse une première opposition : celle de l'artiste et de l'historien, ou du conservateur de musée (ses installations, comme celles d'un Boltanski ou d'un Damien Hirst, puisent dans le répertoire des muséographies occidentales, et en particulier celles qui relèvent d'une intention classificatrice propre à la mise en ordre du regard qu'il faut porter sur le monde de l'autre au temps du colonialisme). Attia est à la fois le documentaliste et l'archiviste de la Modernité et le complice des réparations africaines qui ne trouvent pas leur place et leur raison d'exister dans les collections dédiées aux arts premiers.

⁹ Roland Barthes, *Album : Inédits, correspondances et varia*, Seuil, 2015

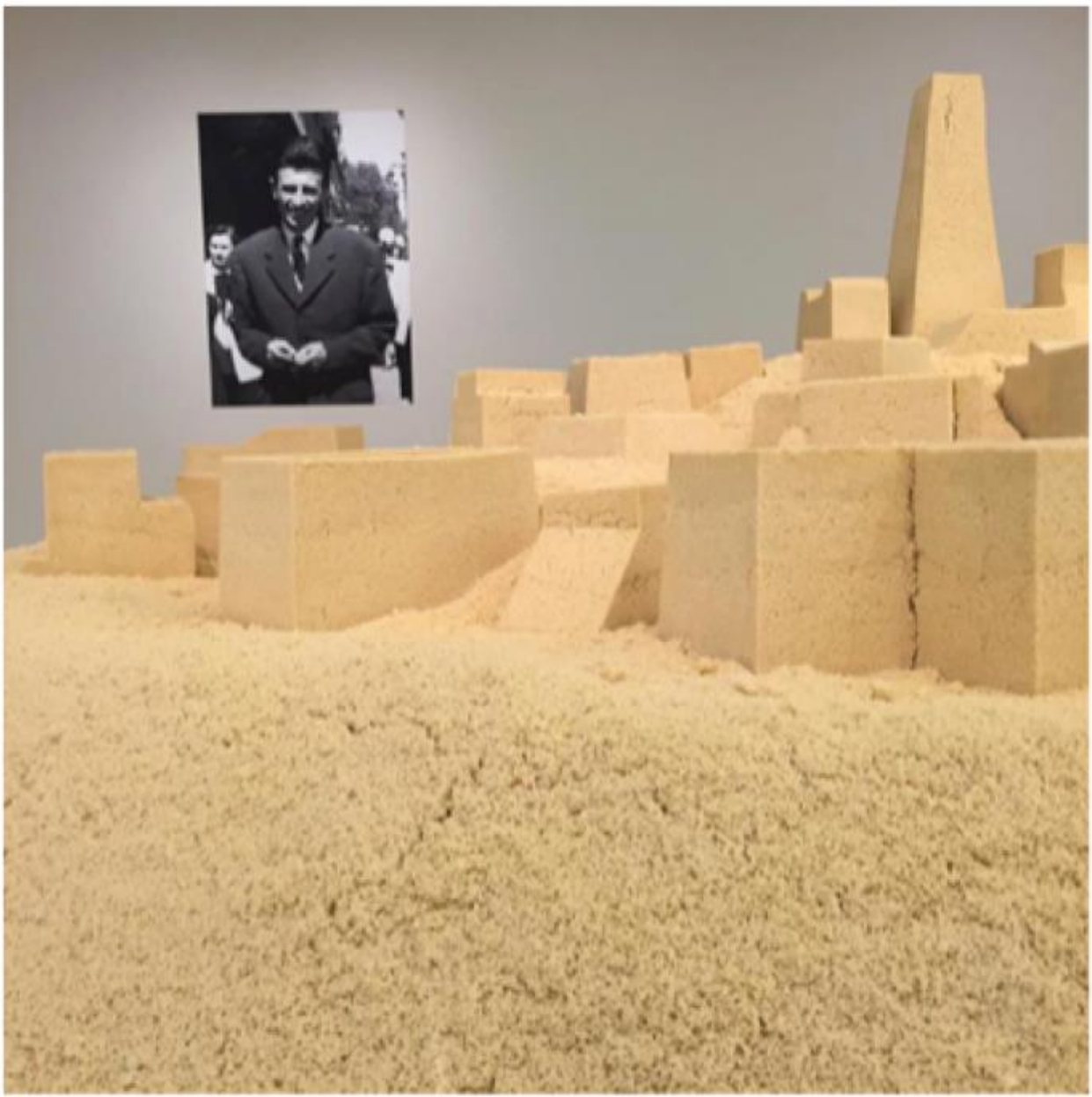


fig.5 : Kader Attia, *Bon appétit M. Le Corbusier*, 2013

Il procède par les voies de l'installation, et dans ce vaste champ, par des moyens différenciés (mais que réunit un même sens de l'humour) : les renversements de codes (ses miroirs brisés collés sur des masques dogons qui réfléchissent l'image du spectateur), les jeux et les ruses métonymiques avec l'histoire (*Bon appétit M. Le Corbusier*), ou encore les symétries inversées (la statuaire grecque appliquée dans du marbre blanc aux personnes de couleur).

Aux yeux des conservateurs de la Modernité, la réparation authentique ne souffre pas le compromis technique entre l'objet initial et la pièce *rapportée* (au double sens de ce mot : comme pièce allogène ou exogène, et comme pièce venue de l'*autre culture*, venue de cet ailleurs impur que l'on nomme justement le monde moderne : comme telle, elle viendrait corrompre la pureté et l'authenticité du masque africain,

de la poterie, en l'hybridant avec un objet, un détail, un fragment venu de l'industrie européenne.)

Pour préserver le mythe (du bon sauvage), il faut se garder de conserver ces objets « deux », ces objets plus, ces objets parergonaux, supplémentarisés, ces objets mitoyens, qui témoignent non seulement de la circulation des idées, des images et des marchandises dans la géographie du colonialisme, mais qui témoignent aussi de la formidable inventivité des peuples colonisés dans leur manière de s'approprier les objets venus du colonisateur – ils sont au fond les inventeurs d'un art nouveau, qui est même l'art de notre temps le plus actuel : un art des mixages, des hybridations, et en ce sens, il sont déjà et paradoxalement des artistes de l'art contemporain, oubliés au cœur même de l'art de l'âge moderne. On comprend mieux alors que ce qui est atteint, dans ces déplacements parergonomiques d'un Attia, c'est le narcissisme même de l'avant-garde dans ses visées prométhéennes, et l'ordre chronologique officiel qui est celui de nos actuels conservateurs, selon lequel l'art contemporain n'a pas sa place dans les collections d'art primitif.

La version officielle nous dit : pas d'anachronisme dans l'ordre des choses : pas de surimpression, de sédimentations transhistoriques, de ruptures ou d'accrocs trop visibles dans le tissu de l'histoire de la colonisation, si l'on veut en réparer les préjudices subis de part et d'autre des cultures : il ne saurait y avoir autre chose que d'un côté l'expropriation culturelle des peuples et de leurs territoires et de l'autre, l'éternel sanglot de l'homme blanc éternellement promis à l'expiation de sa faute. En instaurant/restaurant une temporalité autre, faite aussi de ce plaisir d'œuvrer pour rien, sinon pour la grâce souriante de l'inutile, et qui peut se lire à même les objets réparés, arrangés rehaussés, selon le modèle de l'hybridation, mis en œuvre par le colonisé, Attia œuvre à côté de la version officielle.

Parce que de telles œuvres opèrent, non sans humour, aux frontières de l'artisanat, des arts décoratifs, et de l'art le plus contemporain, elles participent de ce *Reset Modernity* en quoi consisterait la *parergonomie*.

Norbert Hillaire

Artiste et théoricien de l'art et des technologies, Norbert Hillaire est Professeur des Universités. Il enseigne dans le département des Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université de Nice - Sophia Antipolis. Il est Directeur de recherches associé au sein de l'équipe Art et Flux, de l'Institut ACTE, Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Norbert Hillaire s'est imposé comme l'un des initiateurs de la réflexion en France sur les arts et les technologies numériques, à travers de nombreuses publications, directions d'ouvrages et missions prospectives pour de grandes institutions (ministère de la Culture, Centre Pompidou, Datar). Il préside aujourd'hui l'association « les murs ont des idées », spécialisée dans la réflexion stratégique, sociologique et esthétique sur le design de services appliqués aux modes de vie et à l'hospitalité. Son ouvrage *L'art numérique*, coécrit avec Edmond Couchot, fait aujourd'hui référence.

Directeur du Master professionnel *Ingénierie de la création multimédia et Direction artistique de projets*, chercheur associé au *Laboratoire I3M (Information, Milieux, Médias, Médiations)* de l'Université de Nice, il est un expert régulièrement invité dans plusieurs institutions internationales: Professeur invité à l'UQAM (Université du Québec à Montréal), à l'UQAC (Université du Québec à Chicoutimi), à l'Université de Kobé au Japon, et dans diverses institutions en Europe (Cologne, Varsovie, Budapest, Montenegro, etc.) au Maroc, au Liban.

Critique d'art, membre de l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), il publie régulièrement des articles et catalogues d'artistes et dirige plusieurs hors série de la revue *Art Press* portant sur les enjeux liés à l'essor des technologies dans l'art: *Nouvelles technologies, un art sans modèle?* (1991), *Internet All over. L'art et la Toile* (1999) et *Ecosystèmes du monde de l'art. Pratiques, marchés, institutions, mondialisation* (2001). Ces publications ont fait l'objet d'une réédition en volume, sous le titre *Arts Numériques, anthologie et perspectives* (novembre 2015). Il est notamment l'auteur de *La Côte d'azur après la Modernité*, éditions Ovidia, 2010, *L'expérience esthétique des lieux*, L'Harmattan, collection Ouverture philosophique Esthétiques, 2008, *L'artiste et l'entrepreneur*, éditions de la Cité du design, Saint-Etienne, 2008, *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art?* (en collaboration avec Edmond Couchot), éditions Champs Flammarion, 2003 / réédité en 2009, *Œuvre et Lieu, essais et documents* (en collaboration avec Anne-Marie Charbonneaux), Flammarion, 2002.