

Introduction :

À propos d'invention, l'art et l'image

Les sept essais qu'on va lire explorent un terrain que balisent les concepts d'art, d'image, d'histoire et de cas. Balises et non pas frontières. Le terrain à parcourir est bariolé, vaste. Apparemment sans cohérence initiale, il est loin d'être cartographié de manière exhaustive. Certains des objets qui s'y exposent appartiennent à l'histoire de l'art telle qu'elle s'enseigne depuis quelque cent cinquante ans, comme les vies des peintres rédigées par Giorgio Vasari au milieu du XVI^e siècle ou les reproductions photographiques d'œuvres d'art que Paul Schultze-Naumburg met au service du nazisme à la fin des années 1920. D'autres relèvent de ses banlieues : c'est le cas du dessin d'enfant auquel s'intéresse dès 1840 Soeren Kierkegaard, ou des photographies de corps malades que défigurent les mots du même Schultze-Naumburg. D'autres encore appartiennent à des formations a priori tout à fait distantes de l'art, voire semblent son contraire : la statistique et ses usages sociologiques, le tourisme, les chemins animaux ou humains qui aident à la définition, justement, de territoires, par le biais des activités, répétitions et inventions de ritournelles qu'ils savent faire éclore puis abriter.

Les savants, penseurs, historiens, écrivains, artistes et philosophes dont les apparitions jalonnent ce terrain fragmenté – Vasari, Kierkegaard, mais aussi Gabriel Tarde, Jacob von Uexküll, Fernand Deligny, Yasushi Inoué, Gilles Deleuze, Marcel Duchamp, Gilbert Simondon ou John Brinckerhoff Jackson, pour citer quelques noms parmi un index plus vaste – esquissent des constellations de concepts et des méthodes de travail elles aussi disparates. Et pourtant la bigarrure des surfaces théoriques et artistiques invoquées déploie des continuités et cohérences réelles, sous forme d'affinités immédiatement perceptibles ou de « précurseurs sombres » à l'efficace

- 10 plus souterrain. Leur ensemble dessine un champ d'investigation que hante la question de l'invention, comme celle de ses satellites et transmetteurs : l'art et l'image.

L'expression d'« histoire et théorie de l'art » a beaucoup servi, depuis trente ou quarante ans, pour donner un nom à cette aire de pensée – « science sans nom » qui emprunte à plusieurs autres¹. Que la formulation ne soit pas entièrement adéquate, c'est ce que laisse entendre l'absence en son sein de deux mots qui importent : celui d'*image*, si efficace depuis quelques décennies pour défaire les limites du concept étroit où s'était enfermée l'histoire dite « de l'art », tout comme celles constituées dans ses entours ; et celui d'*invention*, aujourd'hui professionnellement peu usité, peut-être parce qu'il a toujours débordé les tentatives répétées de refermer ces histoires sur elles-mêmes.

Indispensable pour réfléchir sur les productions visuelles d'époques et de lieux qui n'avaient pas rêvé, et pour certains continuent de ne pas le faire, d'inscrire ces productions sous la rubrique de l'*art* (entendu – avec ou sans majuscule – au singulier), le concept d'image n'en continue pas moins d'être nécessaire, aujourd'hui où il cohabite avec une idée plurielle de l'art qu'il contribue à moduler sans la supprimer. Si l'usage du premier terme a en effet fait ses preuves dans l'entreprise de réévaluation qui, au moins depuis les débuts du XX^e siècle, gouverne un pan important de la réflexion sur les productions visuelles humaines (voire parfois animales), les diverses déterritorialisations et reterritorialisations qui continuent d'affecter l'idée de l'art interdisent de prétendre s'en passer, et de la dissoudre dans une *image* réduite à être une pure puissance corrosive, pour symétriquement livrer la fabrication aux spécialisations aveugles d'une technique séparée. Les transformations de l'idée de l'art invitent plutôt à repérer différentes phases au sein des relations qui unissent l'art et l'image, à en esquisser à chaque fois le diagramme singulier, en même temps qu'à faire la carte des stratifications multiples qu'exposent les œuvres et les situations, selon le cas.

1. Robert Klein, sous forme de boutade, appliquait cette caractérisation à l'histoire « warburgienne » de l'art. Il voyait dans Aby Warburg un « historien [qui] a créé une discipline qui, à l'inverse de tant d'autres, existe mais n'a pas de nom ». Voir Robert Klein, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 224. Giorgio Agamben a donné ses lettres de noblesse à l'expression dans un article intitulé « Aby Warburg e la scienza senza nome ». Originellement publié dans *Settanta*, juillet-septembre 1975, pp. 3-18, ce texte est traduit dans *id., Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. M. dell'Omodarme, S. Doppelt, D. Loayza et G. A. Tiberghien, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 9-35.

C'est cette tâche qu'ébauche la suite de textes ici proposée à la lecture. Le premier, à l'origine un mode d'emploi des collections des Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) à l'occasion de leur vingtième anniversaire, examine l'efficacité du concept d'image pour rendre simultanément compte de l'extrême hétérogénéité matérielle des œuvres et des airs de famille qui donnent sa consistance à l'expression d'« art contemporain ». La dimension parodique qu'acquiert son tour axiomatique n'atténue pas, on l'espère, le sérieux des propositions formulées. Elles visent à considérer *et l'image et l'art* comme des opérations spécifiques, aux effets localisables car toujours circonstanciés ; à les considérer comme des opérations que ne borne pas la visualité qui offre leur surface habituelle d'apparition ; à les considérer enfin comme des opérations dont l'adresse, aussi ouverte soit-elle, sollicite de ses récepteurs une forme d'évaluation qui à son tour détermine une histoire, et une histoire ouverte.

Le deuxième essai, attaché à l'examen des relations entre transmission collective de l'expérience et usages du nom d'art, développe ces propositions initiales. Partant du caractère clivé de la définition moderne de l'art autrefois repéré par Gabriel Tarde, il identifie deux modes symétriques de la transmission. Le premier procède par imitation ou moulage homogène : il re-produit. Le second, parce qu'il procède par invention/modulation, devient producteur de différence.

Les opérations qu'emporte la production d'une image ancrent résolument celle-ci du côté de l'invention. Mise en scène d'un processus de stratification qu'elle arrête et expose momentanément, l'image se laisse en effet appréhender comme un *monument* – dispositif d'enchâssement de traces mnésiques offert à la réception neuve de quiconque s'en approche – beaucoup plus que comme un *document* : la « bonne image » d'une situation ou d'un état de choses qu'elle reproduit avec fidélité. La scène dont l'image prend en charge l'instauration a alors moins pour destination de re-présenter tel ou tel état de choses supposé existant que de matérialiser en un *plan stable de consistance* les intensités différentielles qui en sont la marque de fabrique, et, partant, d'autoriser leur transmission comme telles à tout un chacun.

Ce statut, qui fait la spécificité de l'image, lui vaut une position singulière dans l'expérience de la modernité. Si l'on accepte avec Foucault que cette dernière a pour symptôme la prolifération croissante de documents porteurs d'une information copiable de manière homogène, se pose alors la question de la destination propre revendiquée, au sein de cette configuration, par la *structure* qu'on nomme image : répondre aux menaces

de pétrification massive qui accompagnent la croissance démesurée des opérations de moulage et de reproduction du même, et re-monumentaliser, par des transports inédits, l'amas de documents que ne cessent de produire et d'accumuler les sociétés modernes.

Entrent ici en jeu les conditions d'établissement de ce *faire image*. S'il est arrivé qu'elles se confondent avec la définition restreinte de l'art, elles débordent aujourd'hui largement cette dernière, au profit d'« arts de faire » que n'assujettit pas le choix de leur insertion ou non dans une définition spécialisée de l'art, et que détermine parallèlement une nécessité plus impérieuse : celle de choisir entre une politique de l'enregistrement documentaire gouvernée par l'imitation et la reproduction, et une politique du souvenir mue, elle, par l'invention. La capacité à produire de l'information au sens rigoureusement différentiel du mot – autrement dit la capacité à individuer et à s'individuer – fournit la mesure la plus exacte de cette politique du souvenir.

Les conditions d'établissement de ce *faire image* concernent aussi bien des manières de faire de l'histoire que des manières de faire de l'art. C'est à leur examen respectif que se voue le reste des essais présentés.

Le premier d'entre eux prend pour objet les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari. En revenant vers ce fondement canonique de l'histoire de l'art, aujourd'hui invoqué plus souvent qu'il n'est lu, on s'est donné pour tâche de repérer, à l'œuvre dans les relations entre les seuils théoriques que forment les préfaces et portails de ses diverses parties et les vies singulières qu'ils encadrent, le diagramme d'une « histoire de l'art » vouée dès son départ à l'exploration de *cas* entendus comme tels. L'originale *pensée des cas* que déploie Vasari, parce qu'elle se donne des moyens neufs de comparer leurs différences, arrache en effet les artefacts qu'elle analyse à une singularité absolue et impensable. Elle fait d'eux des événements irréductibles à une loi générale, fût-elle celle, antique, de la fuite du temps, en même temps que des monuments imprévisibles dont il importe et importera sans relâche de faire l'histoire.

Cette réflexion sur les cas, leur singularité et leur exemplarité a connu des avatars plus récents. S'ils appartiennent à des horizons discursifs irréductibles les uns aux autres (philosophie, sociologie, littérature, théorie de l'art), tous intègrent et déploient une pensée de l'image. À ce titre chacun relie le nombre et la force – obscurs, aveugles quoique orientés et pressants – à des contours visuels susceptibles d'en organiser la comparution, et aux opérations de transport qui régissent leur surgissement, ou encore leur invention.

Un premier exemple en est offert par Gabriel Tarde, déjà invoqué. Sa manière d'installer une dynamique métaphorique au cœur des pratiques documentaires modernes que sont la sociologie et la statistique, restituée à l'image ses puissances d'invention, tout en insistant sur les quantités sociales invisibles qui en informent le matériau, et qui servent à en démultiplier l'efficace. Cette insistance sur l'invention, et sur la catégorie du neuf qui lui sert de drapeau, invite à penser ce qui rapproche les deux acceptions, étroite et élargie, de l'art, et à tenter de dépasser leur clivage. Transport croisé des imitations, l'invention, parce qu'elle ne se laisse pas borner par les définitions restreintes de l'art, constitue en effet ce dernier comme son degré supérieur, en un sens cette fois-ci élargi. Elle met en relief la valeur ultime de « coefficient » que possède ce même art, valeur plus tard éloquentement définie – même si c'est « vite », et en toute concision – par Marcel Duchamp². Elle interroge au passage la multiplicité des rapports sociaux qui régissent les relations entre propagation des imitations/reproductions et surgissement de l'invention, rapports que révèle eux aussi une analyse de cas.

Cette question de l'invention, et des rapports complexes qu'elle entretient avec la reproduction, Constantin Constantius, le narrateur de *La Reprise* de Kierkegaard, l'avait rencontrée lors de sa tentative de définition d'un « mouvement » à l'existence paradoxale. Loin d'être sans nom, il en possède en effet deux, selon le cas :

Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée; car ce dont on a ressouvenir a été : c'est une reprise en arrière; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant³.

Ni la reprise ni le ressouvenir ne prennent officiellement le nom d'art chez Kierkegaard. Mais les caractéristiques qu'il prête à cette notion duelle et temporalisée ébauchent un espace de pensée qui, dans sa manière de mettre en jeu les virtualités qui hantent le réel, se confond avec tout un pan de l'art des XX^e et XXI^e siècles.

La première de ces caractéristiques est la convocation d'un souvenir individuel entendu contradictoirement comme l'impossibilité de la

2. Voir Marcel Duchamp, « Le processus créatif » (1957), *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 188-189.

3. Soeren Kierkegaard, *La Reprise*, trad. N. Viallaneix, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, pp. 65-66.

répétition et comme la résurgence occasionnelle, imprévisible, d'un moment unique. Le partage de ce souvenir et sa socialisation – autrement dit la découverte de sa valeur exemplaire – vont nécessiter des stratégies neuves, toutes liées au surgissement de cet artifice : une image.

Construire une image, c'est ici choisir le hasard et la chance – la rencontre – contre l'usage d'une abstraction issue de moyennes statistiques. C'est choisir le mouvement réel théâtralisé, et sa dynamique désordonnée, contre les formations organisées et pré-évaluées qui régissent l'économie ordinaire du spectacle. C'est enfin se donner le dispositif scénique. Étendu à toute forme de mise en image, il inclut l'activité de spectateurs-récepteurs qui, tout autant que les acteurs ou fabricants de ce qu'ils sont conviés à regarder, contribuent à déterminer la consistance de l'événement, en tant qu'ils sont eux-mêmes un « sujet concret pris au hasard⁴ ».

La généralité concrète, hasardeuse et démocratique (ou encore exemplaire et territoriale), que délivrent ces stratégies a pour lieu privilégié des formations qui, à l'heure où écrivait Kierkegaard, échappaient au domaine restreint de l'art, tout en remettant déjà en cause les critères qui justifiaient leur exclusion. Tour à tour invoqués, le dessin d'enfant, l'imagerie populaire, enfin la farce théâtrale produisent chacun des affects puissants, par le biais de stratégies imageantes qui divergent – parfois radicalement – des canons artistiques en vigueur. C'est qu'ils mettent chacun en branle non pas les passions réglées et prévisibles identifiées par l'esthétique et les théories des arts déjà depuis le XVII^e siècle, mais des « tonalités affectives » bien moins déterminables par avance. Leur irruption, abrupte et jamais garantie, est occasionnée plutôt que causée par eux. De même leur réception « miroirique » embrasse la multiplicité hétérogène des publics sans prétendre la réduire par l'usage de filtres préalables.

L'économie que déploient ces productions est affaire d'énergie condensée beaucoup plus que d'une forme plastique donnée, et elle implique des individus concrets ordinaires – d'où le privilège accordé au comique par Kierkegaard, avant le jeune James Joyce qui lui aussi y décèlera une manière supérieure au tragique⁵. Elle a pour cœur la reprise, sur le plan que constitue la scène instaurée, de gestes ou situations d'autant plus chargés

4. *Ibid.*, p. 98.

5. « ... la tragédie est une forme imparfaite d'un art dont la comédie est la forme parfaite », James Joyce, « Esthétique. 1. Carnet de Paris » (1903), *Œuvres*, Jacques Aubert (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, vol. 1, p. 1000.

d'affect qu'ils demeurent ordinaires – cette *reprise* ayant elle-même pour moteur les opérations de montage où se concentre un « travail de l'art » aux habits neufs.

Si le nom d'art se laisse volontiers extraire des caractéristiques de la reprise et du ressouvenir kierkegaardiens, c'est par le biais d'« arts de faire » rebelles aux disciplinarisations coutumières, et grâce aux opérations de déterritorialisation et reterritorialisation qu'emporte leur invention. L'essai qui suit cette investigation kierkegaardienne a en conséquence pour noyau des questions à la fois plus spatiales et plus spacieuses : il examine les multiples acceptions qu'enferme la notion de *territoire*, et cartographie les relations qu'elle entretient avec celle de *réseau(x)* aujourd'hui si en faveur. Abordant les multiples façons d'opérer susceptibles de favoriser l'invention d'un territoire, et le caractère provisionnel de l'entité constituée, il repère deux modes de penser, chacun partiel. Le premier (génétiquement parlant), plus attaché au moment d'invention de la notion et ouvert, isole des opérations pour partie pré- ou a-langagières, car communes à plusieurs espèces animales – dont l'homme. Elles constituent, grâce à la trouvaille et à la réitération de ritournelles gestuelles ou sonores, un espace ou une scène aux limites floues, disponible en vue d'opérations de pensée encore en gestation. Le second mode, aujourd'hui accessible de façon plus immédiate, caractérise le territoire comme déjà constitué. Il s'intéresse à son gouvernement, à savoir aux actes réglés qui permettent sa constitution et son appropriation politiques — comme les lois ; il s'intéresse encore à la définition précise de ses frontières.

Dans un cas comme dans l'autre, le territoire présente des caractéristiques récurrentes. Multiplicité hétérogène et striée, ancrée dans des appartenances irréductibles les unes aux autres, il fait appel à une durée dont la lenteur et le caractère stratifié s'opposent à la fluidité et à la similitude ubiquitaire des réseaux. De même, il a partie liée avec l'institution, à l'intérieur d'un espace constellé de mouvements, d'une dimension du sens faite non pas de signifiés arrêtés mais bien de *signifiants qui arrêtent*, avec l'aspect provisionnel qui s'y attache, aussi réticulé et réglé puisse-t-il d'abord sembler.

À ce titre, le territoire ne relève pas seulement de la spaciosité des chemins qui le strient, mais primordialement des temporalités variées qui s'y croisent et font sa consistance propre. D'où son air de famille avec un concept de l'*art* qu'il déborde et contribue ainsi à élargir, voire à défigurer, sous le double chef de la trouvaille et d'une invention que la langue à un moment percera sans jamais s'y répandre entière.

Un ultime essai démontre que les rapports entre ces divers modes de construire des images emportent avec eux de vastes pans de la politique, jusqu'à, très vite, poser question de vie ou de mort. L'examen – esquissé dans un livre récent⁶, ici plus pleinement développé – de la gestion des images mise en œuvre dans *L'Art et la race*, l'ouvrage de Paul Schultze-Naumburg réputé avoir inspiré la célèbre exposition nazie *Entartete Kunst* (*L'Art dégénéré*) en 1937, met au jour les sophismes que déploie le propos de l'auteur. Il s'attache en particulier à la confusion instaurée entre l'image peinte et l'image photographique. L'effacement du geste du peintre y devient condition préalable de sa pathologisation. De manière inverse, le dispositif photographique, nié en tant qu'objet technique, se verra, lui, doté d'un « style » univoque : le « réalisme ». Cette manœuvre subreptice, dont la grossièreté ne paraît pas avoir diminué l'efficace public, délivre une modulation odieuse des formes de regard, fondée sur la négation des qualités propres des divers types d'images proposés. Il n'est pas sûr que nous en soyons aujourd'hui indemnes, aussi éloignée puisse-t-elle nous paraître dans le temps.

Pour ces raisons aussi il continue de n'être pas vain d'analyser les images qu'on rencontre, de s'intéresser aux charges invisibles et aux bribes de langue qu'elles convoient, enfin de calculer cas après cas l'irrationnel « coefficient d'art » qu'a emporté leur invention, et ses patientes modulations successives.

C'est ce que proposent les pages qui suivent.

6. Voir Jean-Philippe Antoine, *La Traversée du xx^e siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Dijon/Genève, Les presses du réel/MAMCO, 2011, pp. 255-260.