

Olga Kisseleva avait proposé au musée du Louvre-Lens un colloque en lien avec l'exposition du même nom — consacrée au thème du temps dans l'art ancien — qui conjugait art, philosophie et sciences. Les actes du colloque, qui s'est déroulé du 5 au 7 juillet 2013, ont été consignés dans cet ouvrage illustré, édité par les Presses de la Sorbonne¹. Il nous a semblé que la démarche des intervenants pouvait se comprendre à l'aide de cette réflexion du philosophe Jean-François Lyotard qui écrivait en 1988 :

« Il faudrait distinguer le temps qu'il faut au peintre pour peindre un tableau (le temps de "production"), le temps nécessaire pour regarder et comprendre cette œuvre (le temps de "consommation"), le temps auquel l'œuvre se réfère (un moment, une scène, une situation, une séquence d'évènements : le temps du référent diégétique, de l'histoire racontée par le tableau), le temps qu'elle a mis pour parvenir jusqu'au regard depuis sa "création" (son temps de circulation), et enfin aussi, peut-être, le temps qu'elle est elle-même. Ce principe, dans son ambition enfantine, permettrait d'isoler différents lieux du temps »².

Les interventions traitent l'un ou/et l'autre de ces quatre temps : le temps d'exécution, le temps du regard, le temps comme sujet d'interrogation, le temps de circulation de l'œuvre. Les communications ont été réparties en six groupes que nous suivrons dans leur ordre : 1. Exposer le temps à l'œuvre, 2. Temps "objectif"? 3. Accélération Décélération, 4. Le temps au travail des médiums intemporels, 5. Le temps au travers des médiums ultracontemporains, 6. Laboratoire.

1. Exposer le temps à l'œuvre

Pierre-Yves Le Pogam et Jeanne Lepine présentent les enjeux de l'exposition *Le temps à l'œuvre* et du colloque qui a suivi *Contre temps*. P-Y Le Pogam, commissaire de l'exposition, présente cette exposition organisée avec la collaboration d'Audrey Bodéré-Clergeau au musée du Louvre-Lens en 2012 et 2013, portant sur la relation de l'art du passé à l'art contemporain. S'il remarque qu'une plus grande place fut accordée aux œuvres des civilisations du passé, les cinq œuvres contemporaines sélectionnées ont, selon lui, attiré l'attention. Expliquant que le colloque projeté par l'artiste O. Kisseleva lui semblait dévier l'exposition, P-Y Le Pogam a finalement considéré qu'il permettait l'approfondissement de celle-ci puisque « des interrogations actuelles peuvent trouver un reflet dans des passés plus ou moins lointains » (p. 16). P-Y Le Pogam distingue trois champs d'interrogation marquants du colloque : l'impact des nouvelles technologies sur les artistes, la transmission universelle et immédiate des données, le mouvement d'accélération et de décélération, l'exploration des phénomènes de répétition et du retard, la résistance à la vitesse. Il s'agit aussi de

questionner le déploiement temporel des œuvres, y compris pour celles qu'on rangerait volontiers dans la classe des médiums de l'instantanéité comme le dessin. Les interventions scientifiques d'Etienne Klein et de François Sigaux n'appartiennent pas spécifiquement à l'un de ces trois axes d'interrogation dans la mesure où elles proposent des approches transversales sur le temps.

De son côté, Jeanne Lepine, co-directrice de la galerie de Roussan, nous offre un très intéressant état des lieux de la question du temps dans la création artistique contemporaine. Selon elle, le temps devient un objet d'interrogation croissant pour les artistes mais aussi pour les collectionneurs, même si l'organisation d'événements ou la consécration de lieux dédiés à cette question demeurent encore parcellaire. Selon elle, il existe très peu de musées consacrés au temps à l'exception du musée du Temps de Besançon, du Greenwich museum de Londres, et du Time museum de Chicago. Elle note que plusieurs expositions ont été dédiées au thème dans des galeries françaises et dans des centres d'Art et Sciences en Australie et aux États-Unis. Elle fait part de sa propre démarche de valorisation des artistes questionnant le temps, autour d'expositions présentant le travail de Lily Hibberd, de Petra Koehle et de Nicolas Vermot. J. Lepine constate donc deux traits spécifiques de ces productions : 1) la nécessaire médiation de la galerie auprès du public, dans la mesure où cette recherche esthétique conduit à une élaboration de plus en plus conceptuelle, 2) la collaboration nouvelle des artistes avec des scientifiques sur ces questions, puisque nombreux sont ceux qui n'hésitent pas à « s'appuyer sur les sciences et les scientifiques afin de valider et réaliser leurs théories artistiques » (p. 19). En témoigne aussi l'association des laboratoires et des galeries pour leurs financements. Il est intéressant de constater que ces dispositifs artistico-scientifiques brouillent les frontières puisque « certaines pièces ont un statut ambigu au niveau de la réglementation et du droit d'auteur (qui signe : l'artiste, le scientifique, les deux ?) » (p. 23). Au total, la question du temps fédère des recherches venues d'horizons divers — philosophie, sociologie, physique, neurosciences — dont les artistes contemporains s'emparent pour déployer leurs démarches et qu'ils enrichissent en retour de l'originalité des pièces et de la participation des spectateurs.

2. Temps "objectif" ?

Etienne Klein et François Sigaux se penchent sur la réalité du temps par un traitement respectivement physique et neurologique. Etienne Klein nous conduit d'abord à nous poser deux interrogations distinctes. Peut-on penser le temps dans la mesure où sa mathématisation nous fait passer à côté de son vécu ? Peut-on penser le temps si nous nous dispersons dans une série de termes équivalents qui en déplacent le sens ?

L'auteur souligne combien la tentative de définition est vouée à l'approximation ou à la métaphore. Convoquant Pascal, il nous rappelle que le temps est une notion primitive œuvrant à définir d'autres termes mais qui ne peut être définie elle-même. Nous pourrions ajouter — à la façon de Bergson dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* — que le mot temps est, comme tout mot, beaucoup trop large puisqu'il existe mille et mille façons de vivre le temps et de s'y rapporter. C'est en physicien qu'Etienne Klein tente de préciser la notion : d'abord, il dissocie le temps de la vitesse auquel il est indument associé par nous. Si une vitesse est une dérivée par rapport au temps « parler d'une vitesse du temps n'a donc guère de sens » (p. 30). En outre, la théorie de la relativité nous apprend qu'il n'existe pas un seul temps, universel et commun à tous, puisque chaque observateur se voit disposer d'un temps propre. L'incommensurabilité de ces temps interdit de parler d'accroissement de la vitesse d'écoulement. En toute scientificité, la réalité des temps propres se voit rétablie. Mais cette réhabilitation s'accompagne d'une observation critique : le terme « temps » véhicule l'impression d'une connaissance dont tout un chacun ne dispose pas. Si nous disons que « le temps passe », rien n'est moins sûr. Pour E. Klein, ce serait en effet par sa présence constante que les choses pourraient passer, sans que lui-même ne passe. Bref, la réalité passe et non le temps qui ne cesse d'être là. Comment comprendre ce défi à notre logique ou plutôt à notre habitude de pensée ? E. Klein rappelle que la physique moderne s'est construite autour de la distinction temps/devenir, posant que le cours du temps permet de distinguer l'avant et l'après, tandis que la flèche du temps incarnerait le devenir et son irréversibilité. Paradoxalement, le temps ne changerait pas sa façon même de changer. En proposant l'hypothèse fictive d'une fixation de l'univers en ses composants — ou d'une mort thermique —, le temps ne serait pas pour autant aboli. Ainsi, l'auteur nous fait comprendre qu'invariance et temps sont parfaitement compatibles. La flèche du temps qualifie le cours du temps irréversible par sa direction, tout en présupposant un cours du temps, invariable et permanent au sein duquel les événements surgissent et se positionnent selon la flèche du temps. Pour conclure et incarner son propos, l'auteur se réfère à l'œuvre de Roman Opalka qui depuis 1965 peint chaque jour la suite des nombres entiers sur des toiles — *Détails* — qu'il accompagne d'une photographie de lui-même, captée après chaque séance. Ce travail esthétique, rapidement évoqué, matérialise pour lui l'irréversibilité tout en montrant que rien de nouveau n'a lieu. En effet, s'il faut admettre que chaque nombre écrit représente un instant neuf, E. Klein remarque que chacun s'obtient selon un procédé invariable.

François Sigaux s'empare des réponses données par les neurosciences cognitives pour renouveler l'approche de la perception esthétique. Comme il l'indique à bon droit, ces

réponses sont ambivalentes puisqu'elles enrichissent l'explication du phénomène de la perception esthétique en même temps qu'elles limitent une approche signifiante du phénomène — c'est-à-dire du sens d'être de la perception d'une œuvre pour un individu —. L'auteur rappelle que le temps est un paramètre fondamental du traitement de l'information cérébrale. D'une part, le cerveau comporte ses horloges biologiques permettant une certaine évaluation de la durée. La plasticité de ces horloges internes explique aussi la sensation de dilatation subjective du temps lorsqu'elles doivent accueillir des événements émotionnellement intenses ou chargés d'informations importantes à traiter. D'autre part, le cerveau a besoin de temps pour traiter les informations des organes sensoriels, mobilisant des séquences asynchrones et des mémoires de travail. Les informations sont codées temporellement et déchiffrées selon ce même codage temporel. Chaque type de sensation donne lieu à un traitement et des relations spécifiques au temps. L'auteur expose la décomposition des sons en fréquences, la transmission d'informations par les relais neuronaux selon un encodage spatial et temporel. Cet exposé ardu vise à mettre en avant la différence de traitement entre perception visuelle et auditive. Ces différences exposées, F. Sigaux analyse la perception esthétique d'une œuvre musicale et graphique fixe. La perception musicale est « contrainte par le codage temporel de l'œuvre et son exécution par les interprètes » (p. 42). S'il explique combien ce décodage temporel est un traitement universel, la perception de la tonalité et de la mesure dépend de la culture et de l'entraînement de chacun. Selon leurs acquis, certains pourront isoler les sons provenant des instruments, percevoir la ligne mélodique et des sous-ensembles. A l'égard d'une œuvre visuelle ou bi-dimensionnelle, le suivi des mouvements oculaires montre un déroulement du regard saccadé, alternant entre divers endroits de l'œuvre. Nous apprenons que « le chemin utilisé, le nombre de regards et la durée cumulée passée » (p. 44) sont variables selon l'œuvre mais stéréotypés d'un individu à un autre dans la phase initiale. Ce n'est que dans la durée d'appréhension que les chemins d'exploration se multiplient et deviennent conditionnés par la culture.

Le point central et énigmatique de l'exposé concerne la notion d'instant présent qui n'a que peu de choses à voir avec le vécu. S'il admet que l'explication neurophysiologique de l'instant présent conscient et de son renouvellement est floue, F. Signaux pose que cet instant présent provient de la confluence d'éléments passés et d'anticipations du futur, sollicités selon des probabilités liées à notre expérience. Au sujet d'une œuvre musicale, F. Sigaux observe que l'anticipation du rythme de la ligne mélodique enrichit l'instant présent. Autrement dit, l'anticipation participe d'une emprise émotionnelle plus intense, qui serait même renforcée lorsque l'œuvre est connue. Ces opérations manifestent une forme de téléologie que nous pourrions traduire selon les termes de la

phénoménologie husserlienne : la notion d'instant et l'émotion corrélée résultent d'une visée qui projète le déroulement futur de l'œuvre — en s'appuyant une expérience mémorisée —, éventuellement confirmé au fur et à mesure de la découverte. Si la confirmation de l'expérience anticipée enrichira l'instant présent voire lui donnera une forme, nous pourrions nous demander si l'oeuvre n'est pas l'inattendu par excellence. La surprise ou la déception causée par l'imprévu, ne serait-elle pas susceptible d'enrichir et de délimiter l'instant présent ?



3. Accélération décélération

Claire Labastie aborde la question du retard en nous rappelant brièvement l'histoire esthétique attachée à la notion : Marcel Duchamp a déclaré l'aspect poétique du terme — *Retard en verre* deuxième sous-titre donné à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* — quand Dan Graham, David Claerbout, Pierre Huygue et Philippe Parreno ont placé le retard au centre de leur création en le déclinant sous l'aspect des « retards de résistance, retards-suspenses et retards créateurs de situations et de perceptions » (p. 48). Elle entend, pour sa part, se concentrer sur ce qu'elle nomme « retard incorporé » et qui désigne le mouvement corporel retardé, engendrant un retard de perception dans la conscience du spectateur. *Sound Machine* réalisé par Esther Shalev-Gerz en 2008, l'intéresse dans la mesure où elle offre un exemple de décomposition tardive de la compréhension de l'œuvre. Les spectateurs entendent un bruit composé de bruits mécaniques mixés — par l'artiste avec un musicien — dont ils ne comprendront le sens qu'au dernier temps de l'exposition. En ce temps final, les visiteurs entrent dans une salle disposant d'une vidéo silencieuse projetant deux femmes en plan américain sur fond de machines-outils. Un texte jouxtant la vidéo explique que l'artiste a demandé à cinq anciennes ouvrières qui travaillaient dans une usine suédoise désormais fermée de poser avec leur fille dont elles étaient enceintes à l'époque, devant une image virtuelle reconstituée de l'usine en 3D. Un autre texte nous apprend que ces ouvrières accompagnées respectivement de leur fille, écoutent le son diffusé à l'entrée du musée. Le visiteur se souvient du bruit mixé sans l'entendre effectivement, en regardant ces femmes. Le retard est double : d'une part, il correspond à celui des spectateurs qui ont à retrouver ce bruit en leur mémoire afin de mieux comprendre ces femmes, d'autre part, il est celui des filles d'ouvrières qui n'ont pas connu l'usine. Pour C. Labastie, le retard incorporé contribue à la « performativité » de la compréhension et à l'empathie du spectateur dans son rapport aux femmes. Si l'auteur considère que c'est le retard qui « oblige à se remémorer le bruit » (p. 52), nous pensons que c'est l'empathie qui conditionne la conscience du retard et le désir de remémoration.

C'est ce même procédé qu'utilise D. Ortega dans *Champ de vision*. C. Labastie explique comment l'artiste cherche à révéler le fonctionnement sensoriel de la vision selon un parcours en deux temps. Le spectateur aperçoit d'abord un ensemble de cercles plastiques plats, transparents et colorés, emboîtés perpendiculairement que l'artiste a disposé selon un effet de perspective. Le visiteur arrivé au fond de la salle est conduit à se retourner sur le dispositif en l'observant par un œilleton. Il ressaisit alors l'ensemble disparate au travers d'une figure d'œil flottant dans la pièce. Par cet

intervalle entre la composition pointilliste et la ressaisie formelle du dispositif, Ortega produit un évènement perceptif nouveau : la constitution d'une forme par une réintégration tardive de ce qui a été perçu sous un certain point de vue comme un tout informe de couleurs. Ortega incarne la genèse réelle de la perception visuelle du nouveau né à l'enfant, de l'informe à la forme. Cet éclat de points est rassemblé et informé — par l'œil — en un instant de temps, grâce auquel le chaos devient image. Comme le rappelle bien C. Labastie, le cubisme avait déjà pensé les dissociations de points de vue et l'éclatement d'éléments. Ce que partagent ces démarches, c'est le jeu sur la fonction unifiante de la conscience par rapport à la succession temporelle : « La conscience unifie d'autant plus que le retard incorporé a été long » (p. 56). Ces analyses puissantes nous interrogent : n'en va-t-il pas de même pour ce qui fut vécu sans être compris ? L'expérience esthétique, littéraire ou intellectuelle n'a-t-elle pas pour vocation de recomposer après-coup l'informe du vécu — surtout le plus incompréhensible — afin de lui donner forme ? Plus la dispersion vécue est intense et moins elle est comprise ; plus la compréhension s'inscrit alors dans un processus au long cours. Ce retard est d'autant plus profond qu'il mobilise un temps de remémoration, d'approfondissement de reconstitution, entraînant une variation infinie des points de vue possibles.

Ces démarches poussent à nous demander si le retard ne peut pas être le pur objet de la création sans résolution éthique ou intellectuelle. La question de la résolution compréhensive est d'autant plus forte que ces œuvres disposent d'une dimension narrative revendiquée : la déambulation précède un dénouement au terme duquel l'intrigue générale est ressoudée et comprise. Il est vrai que la notion de « retard incorporé », conceptualisée par C. Labastie, tient compte de ces nuances puisque l'incorporation signifie l'appropriation rétroactive de ce qui pourrait disjoindre. Ce que ces dispositifs ont le mérite de montrer, c'est que le temps est toujours une progression par laquelle l'individu est introduit au cœur d'une trame significative, tendue vers un sens. Comme le souligne l'auteur, ces dispositifs permettent au spectateur de s'apercevoir, après coup, qu'il n'avait pas tout compris d'une œuvre. Il est vrai que ce procédé permet le dévoilement d'une ignorance — nous n'avions saisi que partiellement le monde — conférant au retard la vertu philosophique de l'étonnement. Avant la découverte du sens de l'œuvre, l'artiste impose donc un temps pour rien ou un temps perdu, que la découverte de l'œuvre intégrale réintègre comme temps retrouvé. La nouveauté se fonde dans la reprise surprenante du passé. Pour C. Labastie en tout cas, la création oeuvre pour la surprise, offrant au spectateur de constater un temps perdu et un sens ignoré.

De son côté, Alla Chernetska aborde la question du rythme dans un exposé intitulé « L'utopie contemporaine face à l'accélération du rythme de la vie ». L'auteur prend pour point de départ l'accélération du rythme de la vie, engendrée par les nouvelles technologies. Pour Kundera, que cite l'auteur : « notre époque est obsédée par le désir d'oubli et c'est afin de combler ce désir qu'elle s'adonne au démon de la vitesse ». Désir de vitesse qui interroge : ne serait-il que l'effet d'un désir plus profond d'oubli, déclinable dans les formes de l'ignorance, de l'indifférence et de la distraction ? A. Chernetska nous rappelle que le souci de vitesse était lié, dès la fin du XIX^e siècle à une volonté de progrès et à des réflexions utopistes. Comme l'avaient bien vu des auteurs comme Paul Lafargue, le progrès technique n'a pas su nous offrir du temps et du loisir, au sens grec d'*otium*. Si la nouvelle aliénation réside dans la vitesse, la nouvelle utopie contemporaine pourrait consister en une inflexion totale du rythme et une « résistance à l'accélération » (p. 63). Ces utopies nouvelles consisteraient dans la décélération comme en témoigne la revendication de la paresse et le souhait de la lenteur. L'auteur rappelle que la nostalgie du monde lent se manifeste pour le sociologue Harmut Rosa par les « îlots de décélération ». Cette nostalgie d'un tempo perdu mobilise des rapports différents aux médiums esthétiques. Comme elle le souligne bien, l'approche d'une oeuvre se mue souvent en une consommation rapide — téléchargement —. D'où le rejet par certains amateurs et artistes des nouvelles technologies pour revenir aux anciennes, et le retour à des recherches lentes — prendre son temps pour chercher un CD voire un vinyle plutôt que télécharger—. L'approche d'une oeuvre est désormais indissociable de la tentative de l'accompagner d'une démarche lente et fouillée pour mieux protéger son désir. A. Chernetska observe une même tendance chez les cinéastes expérimentaux qui en reviennent aux anciens supports : certains utilisent des pellicules et des caméras anciennes afin de recréer les effets perdus avec la venue du digital. Mais y aurait-il une façon de résister autrement à la vitesse que par l'ancien ou la nostalgie ? Cette réflexion finale sur la tentative de retour à l'ancien via des technologies nouvelles semble faire de la nostalgie une forme douce de contre temps mais nous questionne encore sur son efficacité : peut-on imaginer désobéissance plus militante à l'accélération ? L'auteur invoque l'oeuvre *It's Time*(2010) de Olga Kisseleva et Sylvain Reynal puisqu'elle questionne le temps propre et la résistance aux contraintes sociales. Cette horloge digitale liée à des capteurs mesure les pulsations cardiaques des visiteurs, afin de leur signaler leur tempo et des conseils pour le moduler. Détournant à l'origine l'horloge d'une usine soviétique, l'oeuvre permet à chacun de découvrir son rythme indépendamment des autres ainsi que la possibilité, sans doute négligée, de le changer.

4. Le temps au travail des médiums intemporels

Richard Conte commence par réfléchir au lien entre le temps d'exécution et la qualité d'une œuvre d'art. Cette question incongrue lui a été souvent posée quand il était enfant et qu'il peignait des natures mortes : « La première question qu'on me posait systématiquement quand je les montrais était : combien de temps as-tu mis pour faire ce tableau ? Répondre deux heures, c'était l'avoir bâclé ; répondre "deux semaines" eût été le fait laborieux d'un potache. » (p. 69) R. Conte ne conditionne pas la qualité à la vitesse de réalisation, mais remarque que la durée d'exécution peut infléchir la manière dont les formes nous apparaissent. R. Conte aborde la question du temps artistique en cinq voies : 1) la création s'appuyant sur la croissance naturelle d'êtres vivants 2) les œuvres mettant en scène la mesure du temps, 3) les œuvres explorant la répétition du geste, 4) les dessins fulgurants manifestant une exécution rapide, 5) la recherche d'un moment jugé ultime — un *kairos* esthétique qui peut, en réalité, traverser toutes les voies évoquées —. R. Conte présente ses propres réalisations, conçues à partir d'êtres végétaux — marquage au pochoir de pommes ou d'aubergines —, afin de rappeler qu'un créateur doit parfois composer avec le temps biologique. Il se soumet volontairement aux contraintes naturelles liées aux saisons, au climat et à la maturation des fruits qu'il utilise pour réaliser ses marquages, reprenant une tradition artistique remontant au XVIII^{ème} siècle : « Ces formes de dessin "hors papier", associées à des processus naturels de croissance des végétaux, demandent une attention toute spéciale au temps que met le fruit à grossir et à mûrir » (p. 71). Son exposé nous évoque le travail de Patrick Neu, *Les Iris*, manifestant l'intérêt de l'artiste pour la répétition d'un geste — l'artiste peint chaque année depuis 1990 des iris en train de se faner — et l'obsession pour le déploiement de la fleur. En décidant de collaborer avec la nature, l'artiste s'expose davantage et mieux qu'un autre à l'épreuve du temps. En acceptant de s'y soumettre, il finit par créer avec cette durée incompressible.

R. Conte évoque aussi le travail de Roman Opalka identifiant le temps de sa vie au temps de son œuvre. Depuis 1965 jusqu'à sa mort en 2011, Opalka a produit une œuvre suivie, nommée OPALKA 1965/1- ∞ : sur des toiles d'un fond gris foncé, il inscrit à la peinture blanche une suite de nombres de 1 à l'infini ou plus précisément l'indéfini et nomme *Détails* chacun de ses tableaux. Il incorpore, dès 1972, un pour cent de blanc supplémentaire, de sorte qu'en 2008, la suite numérique peinte en blanche s'inscrivait sur une totalité blanche. Les séances se terminaient par un autoportrait photographié, avec la même expression et le même cadrage. Il enregistrait aussi quotidiennement le son de sa voix prononçant les nombres qu'il était en train de peindre. R. Conte montre

combien ce travail manifeste l'irréversibilité à travers l'effacement progressif de soi — par la dissolution du fond noir de la toile —. Cette création se veut pour Opalka comme « document sur le temps et sa définition ». L'artiste offre une conception minimaliste de la peinture et du temps que nous pouvons encore interroger : le temps n'est-il qu'une juxtaposition d'indices numériques ? N'est-il qu'effacement progressif ? Ce qui dure n'a-t-il rien créé par cela même qu'il dure ?

R. Conte commente ensuite les méditations graphiques de Jiri Kornatovsky. Ses grands dessins symbolisent à la fois le temps et la patience, au travers de la répétition d'un même geste courbe, tracé sous l'usure du fusain ou du graphite. En regardant ces vastes dessins cosmiques — bouées oblongues, comètes, planètes — nous sommes « magnétisés dans leur champ de force » (p. 74). Ces œuvres témoignent d'une intrication du temps successif — temps du travail — et d'un temps cyclique qui rend invisible ce geste répété comme il figure l'infinité de la courbe. A l'inverse, certains artistes ont fait de la vitesse d'exécution l'expression de leurs fulgurances créatrices, comme Picasso photographié par Gjon Mili. Il ne faudrait pourtant pas oublier que la vitesse du geste est ici le fruit d'un long apprentissage et que la répétition dans la durée permet la contraction rapide des traits. R. Conte explique combien l'entraînement technique et physique doit composer avec une certaine vigilance de l'artiste qui doit saisir le moment opportun du passage à l'acte. L'art serait cet étrange mixte d'entraînement, de patience et de discernement de *l'instant propice*. Tout se passe comme si le créateur se faisait médium, non pas des Muses, mais du déploiement rythmé de son propre talent.

Dans son exposé, Hubert Besacier compare les conceptions du temps de Julije Knifer et de Roman Opalka, afin de souligner leurs conceptions opposées du temps. Si l'œuvre de Roman Opalka fut déjà évoquée dans des exposés, H. Besacier nous propose ici une analyse plus approfondie. L'auteur rappelle que R. Opalka a travaillé sur le sujet du temps dès *Chronomes* (1959 - 1963) même si ces toiles ne manifestent pas réellement l'irréversibilité et surtout avec *Détails* en 1965. Acceptant la possibilité d'une toile devenue un jour entièrement blanche et monochrome, l'artiste prend son vieillissement comme exemple d'une réflexion philosophique du passage. Si Opalka vise la phénoménalisation d'un temps continu, linéaire et irréversible par l'écriture inlassable d'une suite de nombres et la photographie régulière de son visage, H. Besacier lui oppose la démarche de Julije Knifer. Ses œuvres figuratives — *Autoportraits* (1949-1952) puis *Vues du clocher de Stenjevec* (1952), ne manifestent aucun rapport au temps. L'usage de la répétition ne vise même pas à valoriser une progression mais à éprouver une immuabilité. Comme le souligne H. Besacier, les 200 *Autoportraits* ont

été exécutés sur une courte période et n'enregistrent pas de changements contrairement à ceux d'Opalka. *Vues du clocher de Stenjevec* est saisie sous le même angle, du même point de vue, à la même échelle, avec le même cadrage : « Non pas, comme chez Monet, pour capter les changements de lumière ou d'atmosphère, mais d'une manière statique, comme pour éprouver la durée d'une situation immuable » (p. 89). Si Knifer évacue le pathos du temps, c'est parce qu'il n'est qu'une dimension du faire et non l'épreuve de la nostalgie ou de la contemplation. La recherche d'une minimisation progressive des formes et des couleurs conduit Knifer à produire *Méandre* et à revendiquer une anti-peinture, au nom de laquelle la peinture vaut pour elle-même, sans travail de signification et de symbolisation par une référence extra-esthétique. Aux confins du paradoxe, l'artiste affirme « Je considère justement la monotonie comme le rythme le plus simple et le plus expressif » (p 92). *Méandre* est une oeuvre occultant l'origine et la fin, supprimant la chronologie et la progression, réitérant un geste en vue d'une variation infinitésimale du motif. Son travail recherche plus le rythme que le temps puisque les idées de continuité ou d'évolution n'ont jamais influencé l'artiste ; les autoportraits reflètent un souci stylistique et non l'épreuve de la vie. Si Opalka revendique l'épuisement physique et l'intensité affective, Knifer révèle une psychologie hantée par l'absurde et le non-sens. Mais c'est l'immersion voire l'enfouissement que souligne H. Besacier en commentant le travail au graphite de Knifer. Knifer efface ou plutôt recouvre son geste par l'addition de couches successives, grâce auxquelles le matériau se sédimente. La communication nous permet de saisir une dichotomie fondamentale entre progression durative (Opalka) et expansion matérielle et spatiale (Knifer) ; ce dernier affirmant : « J'aime le processus qui se déroule sur mes surfaces » (p. 95).

Dans un dernier volet, Mélanie Perrier approche « Les temps coïncidés de la performance » et s'intéresse aux expériences de créations participatives qui requièrent l'implication des spectateurs. Comme le remarque bien M. Perrier, la performance nous fait sortir d'un régime de l'objet pour celui d'un mouvement dans le temps. Elle estime que la spécificité de la performance « réside dans le fait de faire coïncider trois temps : le temps du faire (c'est-à-dire le temps du processus de réalisation), le temps de l'exposition (c'est-à-dire le processus de visibilité), le temps du spectateur (c'est-à-dire le temps de la réception et de l'expérience esthétiques) » (p. 101). En effet, ces temps nécessaires à toute oeuvre sont réunis dans la performance alors qu'ils sont désynchronisés pour l'oeuvre-objet. En outre, pour l'auteur, « la performance ne représente plus, mais présente » (*Ibid.*) dans la mesure où elle incarne un geste. Suggérant ainsi de définir la performance de la façon dont Aristote comprenait la *praxis*, l'auteur conçoit la performance artistique comme *ce qui détient sa fin en soi*.

M. Perrier insiste à plus d'un titre sur le fait que l'action, en tant que processus de manifestation, incarne une œuvre éphémère. L'œuvre-performance est donc la synchronisation d'un surgissement et d'une réception qui n'annule pas la durée mais n'assure pas la durabilité de l'œuvre. Ce jaillissement du faire sans finalité confère à la performance une qualité événementielle : montrer un geste se faisant. Comme l'explique M. Perrier, des performances visent, par exemple, à faire paraître le geste de traverser — Murakami le propose dans *Traverser plusieurs écrans de papier* (1956) — ou celui de couper — Yoko Ono proposait au public de couper ses vêtements dans *Cut Piece* (1964) — et même de penser — Massimo Furlan dans *Les Héros de la pensée* (2012) réunissait sept penseurs tenus de débattre sous forme d'abécédaire, de vingt-six thèmes durant vingt-six heures —. La performance tend à jouer sur la présence simultanée du spectateur et du créateur dans la présentation d'un objet esthétique qui n'est plus rien d'autre qu'une action pure, avec l'idée que *la monstration* serait en elle-même esthétique : il s'agit d'esthétiser une action par la disponibilité pure des participants qui éprouvent l'exécution — dans la répétition ou la durée longue —. L'exposé de M. Perrier nous permet de découvrir de nombreux exemples de performance dont certaines ont le réel mérite d'éprouver notre rapport au temps.

5. Le temps au travers des médiums ultracontemporains

Marie-Laure Desjardins nous rappelle combien les nouvelles technologies diminuent les distances, compressent le temps, accélèrent les rythmes. Mais des artistes et des chercheurs proposent de nouvelles intrigues temporelles dans des applications aussi étranges que *Serendipitor* de Mark Shepard. Détournant le principe d'une application à la recherche d'itinéraires plus rapides, *Serendipitor* propose un itinéraire qui permettra à l'utilisateur de se perdre et de trouver ce qu'il ne cherchait pas. Comme le dit M-L Desjardins : « *Serendipitor* ne change pas le temps de trajet mais la nature de ce temps. Il l'augmente d'un intérêt plutôt que de chercher à l'accélérer » (p. 110). Le concept s'appuie sur la puissance inventive du temps en manifestant la fécondité des moments perdus ou hasardeux. D'autres artistes utilisent au contraire des technologies afin de bénéficier de l'ubiquité et de l'instantanéité qu'elles leur offrent. David Hockney se réjouit que ses amis puissent recevoir ses dessins réalisés sur iPhone et Ipad, ses *Fleurs fraîches*, exposées à la demande de Pierre Bergé inaugurant la première exposition d'œuvres numériques. Comme le souligne M-L Desjardins, il y a un paradoxe à figer le mouvement à l'aide de terminaux mobiles. En réalité, D. Hockney envoie régulièrement de nouveaux dessins numériques à la Fondation Pierre Bergé afin de renouveler, en temps réel, les œuvres exposées. Nous pouvons ajouter que la dématérialisation avait été engagée par les expositions virtuelles des musées. Ici, c'est

l'oeuvre qui est créée directement sur un support numérique. Si D. Hockney considère que chacun doit pouvoir regarder une oeuvre sans contrainte de lieu ou de temps, nous pourrions nous demander si ce n'est pas justement la présence matérielle et contraignante qui suscite concentration, contemplation et attention à son égard ? Pour l'artiste, ce nouveau médium renouvelle la technique du dessin en même temps qu'il subvertit les logiques spéculatives du marché de l'art par sa diffusion par mail. Il n'en reste pas moins que ces nouveaux médiums interrogent l'essence de l'oeuvre. Pour Arendt³, l'oeuvre se caractérise par la durée voire la pérennité, à l'opposé de la consommation éphémère. La temporalité nouvelle dans l'art numérique par sa transmission et sa consommation rapide engage une question profonde : la numérisation est-elle la redéfinition de l'oeuvre ou sa subversion ?

L'exposé de M-L Desjardins relève aussi l'utilisation poétique des technologies. Avec *Téléphone 2067* de David Guez, le spectateur peut laisser un message vocal dans le futur, à soi-même ou à d'autres, en choisissant le lieu où il pourra être écouté, grâce à un smartphone. Dispositif poétique, travaillant le rapport à l'avenir, à la promesse et à l'altérité, cette création permet aussi de fixer des rendez-vous à long terme. Certains artistes conçoivent des dispositifs permettant de stocker des souvenirs et de les projeter à ceux qui les approchent comme *Connected Memories* d'Anaisa Franco. Si ces oeuvres sont bien des réflexions sur le temps, l'exposé de M-L Desjardins remarque que ces dispositifs « tendent à réduire le temps contemplatif de l'oeuvre au profit d'un temps de l'action » (p. 114). Les installations visent souvent à solliciter la participation active du spectateur de telle sorte que les artistes finissent par privilégier la présence et l'interaction sur l'effort lié à la patience et à la contemplation.

Sandrine Adnane part de ce qu'elle appelle la « seconde nature » ou l'hybridation de l'homme : de sa naissance à son vieillissement, l'individu est en mesure de décupler ses possibilités ou d'être accompagné par des moyens technologiques — prothèses —. L'exposé de S. Adnane vise alors à se demander si ce prolongement artificiel n'occulte pas une supposée nature première de l'homme. Pour répondre, elle cite Bernard Andrieu pour qui l'hybridation consiste en un devenir multiple de l'homme. S. Adnane conçoit alors ces métamorphoses comme autant de stimulations de nos facultés. La performance du corps s'accompagne d'une disponibilité continue et accrue pour les sollicitations extérieures. S'appuyant sur Paul Valéry et les analyses de Paul Virilio, elle considère la prévalence de la vitesse voire de l'accélération comme la nouvelle substance du réel — rejoignant les exposés liés à l'accélération et la décélération —. La conséquence dramatique est pourtant l'impossibilité d'habiter le monde et plus encore, l'instant. L'instant n'est plus qu'une ponctualité visant à rejoindre la suivant et S.

Adnane évoque les conditions d'une résistance — comme A. Chernetska mais d'une toute autre manière — en écrivant : « quels moyens pour contrer le temps ? » (p. 122) Interrogation qui nous étonne dans la mesure où la question est plutôt de parvenir à s'installer dans le temps et d'y rester — c'est pourquoi l'éloge de la lenteur évoqué par A. Chernetska nous paraît plus susceptible d'y répondre —. L'auteur s'appuie sur l'œuvre de Olga Kisseleva, co-signée avec Sylvain Reynal, *It's time* qui constitue une référence dans la réflexion sur le rythme et sa modulation. L'œuvre constituée d'une horloge à cristaux liquides est reliée à un capteur sur lequel le visiteur pose sa main et qui, selon l'état de ce dernier, modifie la mesure du temps. Si le spectateur est stressé, l'horloge avance de dix secondes, s'il est calme, elle s'arrête pendant quinze secondes. Des injonctions réglées sur l'état du visiteur s'affichent afin de lui conseiller de prendre son temps ou d'accélérer son rythme ; elles permettent de lui révéler les contraintes temporelles imposées par la société. Cette intention n'est pas vaine quand on songe que ce dispositif détournait une horloge placée au-dessus de l'usine Ouralmash à Ekaterinbourg, ville industrielle où le temps soviétique scandait une organisation rigide, imposée à tous ceux qui y travaillaient. Créée en collaboration avec les ouvriers et un spécialiste de physique quantique, l'artiste permit aux travailleurs non plus de « pointer » mais de se réconcilier avec l'horloge, chargée d'éveiller à la conscience d'un temps propre.

6. Laboratoire

Les deux dernières communications nous livrent une réflexion tournée sur une performance ayant eu lieu au musée du Louvre-Lens, en parallèle du colloque et auxquels les intervenants ont pris part. Sofya Petrichenko revient sur *Le temps partagé* performance imaginée par Olga Kisseleva, nous expliquant comment cet atelier a permis de recueillir les conceptions des visiteurs, comme en témoignent les entretiens filmés. L'artiste a réuni des visiteurs de différentes époques, de différents statuts, de différents âges comme autant de possibilités de vivre la temporalité post-moderne et de la comprendre. Cette expérience partagée du temps ne vise pas seulement à s'amuser des différentes perceptions, mais s'appuie sur un postulat : l'époque post-moderne n'est plus seulement tournée vers l'avenir ou le progrès — comme l'était l'époque moderne — mais se caractérise par l'éloge du présent et la perte d'une vision du temps progressant vers un idéal ou un monde meilleur. Pour S. Petrichenko, les variations de perception sont liées à notre corps et notre culture. Le degré d'attention prêtée à une occupation modifie le temps vécu, de la même façon que la méditation permet d'étirer un instant. S. Petrichenko complète cette individualisation des perceptions par une approche anthropologique. D'après John Paul Fieg, les Tahitiens

se représentent « le temps comme un lac autour duquel les gens peuvent se promener tranquillement » (p. 136) et s'attachent à une résolution indirecte d'un problème. La conception d'un temps comme cercle d'approfondissement entraînerait un passage à l'action plus lent qu'en Occident.

Antinéa Garnier s'arrête sur l'œuvre dansée, *Contre temps*, réalisée par Olga Kisseleva en 2013. Ce dispositif étirait, à l'aide de danseuses, un ruban immense — un kilomètre — afin d'enserrer de tissu rouge le musée du Louvre-Lens. Ce dispositif dynamique visait à matérialiser l'infini au sol comme dans les airs. Soulignant la qualité esthétique du choix de la couleur, la grâce du dispositif porté par les danseuses, A. Garnier explique combien cette œuvre détient à la fois le statut de performance et de création pérenne par la captation filmée et photographiée. Elle explique avec précision que l'artiste s'est attachée à rendre vivant la notion d'infini (*apeiron*) décrit par Anaximandre comme principe créateur, cause et commencement du mouvement. L'artiste a incarné l'infini de manière spatiale, conformément à son étymologie — *perao* signifie traverser ce qui se révèle trop vaste — neutralisant alors la temporalité, dans la mesure où ce déroulement occulte la succession et le passage. Pour A. Garnier, « l'infini, ontologiquement, représente une donnée temporelle qui s'annule » (p. 141). Ces propos nous ont questionné : ce ruban nommé *Fil d'Ariane* par A. Garnier, a-t-il réellement vocation à indiquer un chemin, à désigner une direction ou un sens ? Nous fait-il réfléchir au temps conçu comme succession irréversible de moments ? D'ailleurs, cette création s'inscrit résolument dans un travail sur l'espace, puisque comme l'indique l'auteur, *Contre temps* appartient au *land art*, misant sur l'utilisation du lieu et des éléments du paysage selon des calculs menés par l'artiste. Contre toute attente, A. Garnier y perçoit une matérialisation du temps, écrivant : « le tissu allie alors la dimension linéaire et cyclique du temps et de l'infini. » (p. 146). L'exposé nous laisse donc l'impression d'une création à l'entrecroisement du temps et de l'éternité. L'auteur en veut pour preuve que ce ruban étreint un musée dont la vocation est à la fois d'être gardien des œuvres selon leur chronologie et gardien d'une intemporalité puisqu'il conserve « des œuvres d'art, marques de l'éternité » (*Ibid.*).

Les actes du colloque *Contre temps* représentent une belle contribution aux interrogations contemporaines sur le temps et manifestent la puissance de réflexion de l'art concernant une question qu'on aurait cru réservée à la science et à la réflexion philosophique. Des œuvres ont marqué ces interventions parce qu'elles furent régulièrement évoquées dans le colloque : *It-s time*, *Temps partagé*, *Contre temps* d'Olga Kisseleva mais aussi *Détails* de Roman Opalka ont représenté des ressources inépuisables pour l'analyse. Les exposés n'en sont pas moins uniques, riches d'œuvres

à découvrir, alliant la science et l'art, tout en s'inscrivant dans une démarche résolument philosophique et sociologique. L'artiste Olga Kisseleva a réussi, un peu à la manière de son œuvre *Temps partagé*, à mobiliser des chercheurs autour d'une question aussi universelle que personnelle : « qu'est-ce le temps ? ». Cette performance est heureusement conservée par les Publications de la Sorbonne.

1. Olga Kisseleva, *Contre-Temps*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2017
2. J-F Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Editions Galilée, 1988, p. 89
3. « En raison de leur éminente permanence, les œuvres d'art sont de tous les objets tangibles les plus intensément du-monde (...) » H. Arendt, *La condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Pocket-Agora, 2002, p 223