

Entretenir les oeuvres

Vers une maintenance publique comme rituel exotérique ?

Samuel Bianchini

Volume 5, numéro 1, 2024

Soin/Care

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1111693ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1111693ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La chambre blanche

ISSN

2562-3222 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bianchini, S. (2024). Entretenir les oeuvres : vers une maintenance publique comme rituel exotérique ? *Écosystème*, 5(1), 10–21.
<https://doi.org/10.7202/1111693ar>

Résumé de l'article

La conservation des oeuvres d'art est un domaine bien connu, il doit toutefois être envisagé sur le mode spécifique de la maintenance dès lors qu'il s'agit d'oeuvres qui « opèrent », qui existent à travers des processus, qu'ils soient mécaniques, chimiques, informatiques, biologiques, électroniques... Ces formes d'oeuvres, que l'on peut qualifier de « dispositifs », participent d'une « esthétique opérationnelle » alliant des dimensions sensibles, techniques et symboliques. Si elles peuvent trouver place dans les « salles blanches » des musées, où les conditions sont maîtrisées, ces oeuvres peuvent aussi être élaborées pour des lieux publics, en extérieur, dans des contextes où cette esthétique opérationnelle doit se muer en esthétique « coopérationnelle ». En effet, contextualiser de telles oeuvres revient à tisser des rapports actifs avec l'environnement dans lequel elles s'inscrivent et auquel elles participent. Mais si ces liens permettent à l'oeuvre d'exister, comment les maintenir, les entretenir ? Une hypothèse a été envisagée, lors d'une réflexion collective à LA CHAMBRE BLANCHE : déplacer cette maintenance du côté des publics, en la ritualisant.



Samuel Bianchini

Biographie

Samuel Bianchini est artiste et enseignant-chercheur. Il vit et travaille à Paris. Ses œuvres sont régulièrement exposées en Europe et à travers le monde. Soutenant le principe d'une « esthétique opérationnelle », Samuel Bianchini met en œuvre et réfléchit à de nouvelles formes d'expériences esthétiques et de représentation en prise avec notre contexte technologique, environnemental et sociopolitique. Pour cela, il collabore avec des scientifiques de toutes disciplines et des laboratoires de recherche en ingénierie.

En relation étroite avec sa pratique artistique, Samuel Bianchini a entrepris un travail théorique qui donne lieu à de fréquentes publications avec de nombreux éditeurs : Éditions du Centre Pompidou, *Birkhäuser*, *MIT Press*, *Spectors Books*, *B42*, *Hermes*, *Les presses du réel*, *Springer*, *Sternberg Press*, etc.

Après avoir soutenu sa thèse de doctorat au *Palais de Tokyo* avec une exposition personnelle et, plus récemment, son habilitation à diriger des recherches, il est aujourd'hui enseignant-chercheur à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (*EnsAD — Université Paris Sciences et Lettres*) où il dirige le groupe de recherche *Reflective Interaction* d'EnsadLab (laboratoire de l'EnsAD).

Sites web: dispotheque.org | reflectiveinteraction.ensadlab.fr

Entretenir les œuvres

Vers une maintenance publique comme rituel exotérique ?

Résumé

La conservation des œuvres d'art est un domaine bien connu, il doit toutefois être envisagé sur le mode spécifique de la maintenance dès lors qu'il s'agit d'œuvres qui « opèrent », qui existent à travers des processus, qu'ils soient mécaniques, chimiques, informatiques, biologiques, électroniques... Ces formes d'œuvres, que l'on peut qualifier de « dispositifs », participent d'une « esthétique opérationnelle » alliant des dimensions sensibles, techniques et symboliques. Si elles peuvent trouver place dans les « salles blanches » des musées, où les conditions sont maîtrisées, ces œuvres peuvent aussi être élaborées pour des lieux publics, en extérieur, dans des contextes où cette esthétique opérationnelle doit se muer en esthétique « coopérationnelle ». En effet, contextualiser de telles œuvres revient à tisser des rapports actifs avec l'environnement dans lequel elles s'inscrivent et auquel elles participent. Mais si ces liens permettent à l'œuvre d'exister, comment les maintenir, les entretenir ? Une hypothèse a été envisagée, lors d'une réflexion collective à LA CHAMBRE BLANCHE : déplacer cette maintenance du côté des publics, en la ritualisant.

“Entretenir la flamme”. Belle expression que l’on peut considérer au sens figuré comme au sens propre, surtout en cette période où, pour l’accueil des Jeux olympiques, la France recevra la flamme arrivant de Grèce, au printemps 2024, pour lui faire traverser le pays à l’aide d’un long relais impliquant diverses populations avant d’embraser le chaudron qui l’attendra à Paris.

Sans vouloir comparer des situations de nature radicalement différente, c’est toutefois ce même objet ou plutôt ce même processus de combustion permanent qui était au cœur de la proposition de Thomas Hirschhorn au Palais de Tokyo, en 2014, pour son exposition dûment intitulée : Flamme éternelle¹. Car c’est bien un protocole de “Présence et Production” que revendique Thomas Hirschhorn faisant sien l’espace d’exposition en le transformant en atelier public provisoire où toutes et tous peuvent venir partager des formes autant que des idées. En effet, l’espace d’accès gratuit était facilement transformable par sa modularité comme par ses nombreux éléments aisément sculptables, à l’instar des nombreux blocs de polystyrène. L’accueil était assuré par l’artiste lui-même, régulièrement présent aux côtés de nombreux.euse.s intervenant.e.s pour provoquer l’action, la réflexion comme le débat. La flamme présente en permanence au milieu de l’espace agissait aussi bien comme un symbole que comme une réalité concrète à entretenir.

Il est encore une flamme d’une tout autre nature qui peut être considérée : celle de la statue de la Liberté, non pas celle qui trône au bout du bras de cette effigie, à New York, mais plutôt sa réplique, *La Flamme de la liberté*, qui fut offerte en 1987 par les États-Unis à la France en signe de l’amitié entre les deux pays. Installé à l’entrée du pont de l’Alma, à Paris, ce petit monument changea malgré lui de symbolique après l’accident qui causa la mort de Lady Di dans le souterrain de cette même place, en 1997. Cette sculpture fut régulièrement investie par des fleurs et autres messages, devenant alors un autel en la mémoire de la défunte princesse.

Si ces trois flammes n’ont rien à voir les unes avec les autres, elles appellent toutes à l’entretien et à la maintenance d’un processus. Ces différentes situations engagent, chacune à leur manière, une activité humaine collective, que celle-ci s’exprime à travers un relais, une pratique transformatrice ou des offrandes. Stimulées par des intérêts sportifs, artistiques, philosophiques, politiques ou, plus fondamentalement, symboliques et émotionnels, ces activités mobilisent des publics qui deviennent partie prenante de tels processus.

Pour l’art, ce n’est pas chose si commune. En effet, la majeure partie de la production artistique relevant des arts visuels consiste encore à réaliser des œuvres que l’on stabilise au mieux, que l’on fixe en sortie d’atelier pour les exposer dans toute leur autorité arrêtée. Ainsi parle-t-on toujours de “vernissage”. Quant à la conservation des œuvres, elle vise essentiellement à les

¹ <https://palaisdetokyo.com/exposition/flamme-eternelle> [lien consulté le 12 mai 2023]

maintenir dans leur état originel. Tout cela est bien connu et c'est aussi ce sur quoi repose en grande partie le marché de l'art, d'objets d'art.

À une tout autre échelle et pour d'autres contextes, dans les espaces publics, concevoir des œuvres monumentales, interroge de la même manière : comment sortir de la démonstration de force, d'une autorité dominante par la taille comme par l'arrêt du temps ? Thomas Hirschhorn le sait bien, lui qui a tant travaillé à repenser le monument, dans le sillage de Joseph Beuys, pour en faire le lieu d'une activité collective, d'événements "permanents" sur des temps assez longs, ceux de l'exposition plutôt que du spectacle vivant.

Ces quelques remarques nous incitent à revenir à un problème élémentaire, mais fondamental qui se pose aux arts, particulièrement depuis les années cinquante : comment renégocier la relation entre représentation et présentation et cela dans un contexte sociétal dont les changements sont essentiellement liés à un développement technologique qui découle, pour une bonne part, de la révolution informatique, cybernétique ?

Depuis la fin des années cinquante, nos sociétés vivent en effet, une mutation fondamentale : la distinction entre représentation et opération s'estompe ou, plutôt, ces deux dimensions sont de plus en plus conjuguées. Cette alliance tend alors à déplacer la représentation du côté du temps réel, de la présentation, en en faisant le résultat d'opérations qui se jouent ou peuvent se jouer en permanence. C'est ainsi que l'on peut décrire notre monde médiatique, comme une sorte de vaste théâtre d'opérations. Comment, désormais, agir et penser dans un tel monde et offrir des prises sur celui-ci ?

Si les artistes se sont beaucoup occupé.e.s de représentations, iels doivent aujourd'hui envisager celles-ci sous un nouveau mode. Comment poser des conditions conceptuelles autant que matérielles pour produire des œuvres, qui, loin de se contenter de se donner à voir dans une forme arrêtée, cherchent à opérer avec leur environnement présent, que celui-ci soit humain ou "autre qu'humain", sur place ou éloigné ? C'est ce qu'avait bien identifié et même anticipé, à sa manière, Jack Burnham, avec son esthétique des systèmes et la dynamique fondamentale de l'art visant à se rapprocher des systèmes vivants, si ce n'est à se réaliser comme tels. Désormais, fixer la représentation pose question. Comment l'envisager sous la forme d'un présent continu sans pour autant perdre la capacité de l'art à nous tenir à distance en même temps qu'à nous engager, à proposer des expériences esthétiques réflexives ? Comment la représentation peut-elle être à la fois pensée comme artefact en même temps qu'un processus, comme on parle de représentation théâtrale, remettant en question, au passage, la distinction entre les arts visuels et les arts vivants ?

Ces questions, les artistes en prise avec les nouveaux médias s'y confrontent nécessairement. Faut-il ainsi rappeler qu'au cœur des dispositifs de la plupart de ces œuvres se trouvent des "systèmes opérationnels". Le terme en dit long : ça opère et c'est bien pour cela, d'ailleurs,

que l'on parle de "dispositif" dans la mesure où ce caractère opératoire définit de tels agencements sociotechniques. Ce sont ces œuvres relevant des dispositifs qui constituent ainsi, essentiellement, ce que l'on peut appeler une "esthétique opérationnelle". Et celle-ci entraîne nécessairement avec elle ces questions vives relatives à la maintenance des œuvres², leurs mises à jour autant que leur versionnalisation, quand il ne s'agit pas de leur reconstitution voire surtout de leur réactivation³. Ces problèmes qui s'imposent à nous ont déjà fait et font encore l'objet de nombreux travaux de recherche. Ces mêmes questions se prolongent alors, de façon encore plus complexe, avec des œuvres qui intègrent des composants relevant de l'ordre du vivant biologique : comment fait-on ? Pour les exposer, les entretenir, les maintenir ?

Comment et pourquoi, désormais, traiter ces problématiques de façon particulièrement située ? Ces œuvres existent dans la mesure où elles œuvrent ou, sinon, elles peuvent œuvrer ; leur mise en œuvre est en effet actuelle ou potentielle, mais, dans tous les cas, bien réelle. Ces œuvres ont besoin de maintenance, car elles s'accomplissent maintenant : elles participent à accomplir ce « maintenant », un présent permanent qu'elles incarnent en donnant tout son sens à la terminologie "temps réel". Ce « maintenant » peut (doit) être couplé à un "ici" et celui-ci est à envisager suivant un registre écosystémique humain et autre qu'humain. Il est désormais bien question de coopération, de contextualiser, au sens le plus fondamental et étymologique du terme : "tisser avec", créer des prises pour produire un agencement de coopération. Si on peut comprendre que les œuvres participent ainsi, en acte, à la configuration de leur environnement et que celui-ci participe à leur mise en œuvre : quelle place et quel rôle peuvent alors être envisagés pour les humains et, en particulier, pour les publics ?

C'est avec ces questions et cette approche relevant de cette esthétique opérationnelle qu'a été menée une classe de maître à LA CHAMBRE BLANCHE, en septembre 2022⁴. Souvent perçue comme un problème à surmonter, cette maintenance peut aussi être révélatrice de liens d'interdépendance dont il faut prendre soin, comme l'avait si bien anticipé l'artiste Mierle Laderman Ukeles⁵, dès la fin des années soixante. Comment introduire la maintenance comme une composante artistique de l'œuvre, comme un facteur de coopération multidimensionnelle qu'il s'agit désormais de travailler, de valoriser ? Dorénavant, c'est aussi une esthétique coopérative qu'il faut envisager, intégrant des facteurs écologiques, économiques et même politiques.

Si de nombreuses réalisations ont pu être présentées pour exemplifier cette esthétique

2 Samuel Bianchini et Emanuele Quinz, "Maintenance, maintenant, main tenant", in Marie-Ange Brayer et Olivier Zeitoun (sous la dir.), La Fabrique du vivant, Ed. HYX et Centre Georges Pompidou, Orléans, Paris, 2019, pp. 104-115.

3 Ainsi, par exemple, ont été reconstituées récemment deux œuvres majeures des années soixante et soixante-dix : *The Colloquy of Mobiles* (1969) de Gordon Pask (Cf. : <https://zkm.de/en/artwork/the-colloquy-of-mobiles>), réactivé sous la direction de Paul Pangaro ; et *The Senster* (1970) d'Edward Ihnatowicz, réactivé sous la direction d'Anna Olszewska (cf. : <https://direct.mit.edu/leon/article/54/3/299/97244/Senster-Reactivation-of-a-Cybernetic-Sculpture>)

4 Classe de maître de Samuel Bianchini intitulée *Pour une esthétique opérationnelle. Mettre en œuvre et maintenir des dispositifs artistiques contextualisés conjuguant, par leur activité, des dimensions esthétiques, symboliques et techniques*, organisée par et à LA CHAMBRE BLANCHE, les 16 et 17 septembre 2022, avec : Delphy Boudreau, Sébastien Cliche, Julie Desrosiers, Trista Gagnon, Marion Gotti, Francis Leduc, Antoine Lortie, Jordan Racine, Samah Saidi et la participation de Norbert Langlois pour la soirée d'échanges consacrée à l'œuvre de Jean-Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'histoire*, (1987, détruite en 2015 puis reconstruite et renommée *Autoportrait* en 2019). L'auteur remercie ici François Vallée et Carol-Ann Belzil-Normand pour leur invitation et l'organisation de ce beau moment malgré les tumultes liés à la crise du Covid-19.

5 L'artiste conceptuelle Mierle Laderman Ukeles rédige en 1969 son *Manifesto for Maintenance Art, Proposal for an exhibition "Care"*, 1969, publié in Jack Burnham. *Problems of Criticism, Artforum*, 41, Janvier 1971, republié in Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. New York, New York University Press, 1979, p. 220-221.

opérationnelle et nous offrir un premier champ de références, il pourrait être pertinent de rappeler ici deux œuvres qui permettent de catalyser la réflexion : 1- *Fossilisation*, dispositif découlant d'une coopération franco-canadienne, composé d'une grande membrane en bioplastique et interfacé avec le bâtiment (en l'occurrence, le Centre Pompidou, à Paris) afin de récupérer une part de son énergie résiduelle pour moduler l'éclairage de cette installation (cf. encadré)⁶. 2- *Dialogue avec l'histoire*, de Jean-Pierre Raynaud, installée en 1987 au cœur de Québec, ville de LA CHAMBRE BLANCHE, où avait lieu notre classe de maître.

La première de ces deux œuvres permet d'aborder la question de la coopération aussi bien du point de vue humain - puisque nous étions plus d'une dizaine à avoir élaboré et réalisé cette œuvre - que contextuel, en pensant l'œuvre dans son rapport énergétique au bâtiment. La seconde a permis de développer nos réflexions à partir des nombreux problèmes et questions qu'a suscités cette œuvre, lors de notre classe de maître. En effet, cette œuvre a été détruite, en 2015, alors qu'elle avait été offerte par la ville de Paris à celle de Québec pour marquer leur histoire et amitié transatlantiques. Monumentale, cette sculpture de plus de 6m de haut composée de deux parallélépipèdes de béton recouvert de carrelage blanc fut érigée place de Paris puis démolie après avoir fait l'objet de nombreux débats et controverses et souffert de problèmes de maintenance qui l'auraient rendue dangereuse. Mal aimée par une frange de la population locale, elle fut toutefois reconstruite en 2019 et installée sur une autre place de la ville (dans le parc de l'Amérique française), moins "exposée", où elle est toujours présente. La radicalité de cette œuvre a certainement contribué à provoquer le débat et elle aura aussi permis d'alimenter nos réflexions.

En effet, une série de questions s'est alors posée. Des interrogations assez simples dans leur formulation, mais pour le moins compliquées quant aux réponses qui pouvaient y être apportées : comment produire une œuvre contextuelle et opérationnelle, dans un espace public, dont la maintenance pourrait être prise en charge par le public ? Autrement dit, en quoi une œuvre de cette nature inspirerait-elle un public qui souhaiterait en prendre soin et s'organiserait en conséquence ? Et, bien entendu, en quoi cette dimension serait-elle intégrée au principe même de l'œuvre ? Comment la mise en œuvre de cette dernière pourrait-elle être partagée avec son public ? Avec, on le comprendra, le souhait que cette mobilisation au profit de l'œuvre se fasse "naturellement et gracieusement", sans faire l'objet d'une organisation descendante et d'un travail rémunéré. Comment, alors, provoquer cette mobilisation et l'inscrire dans le temps long ? Comment inspirer une forme de responsabilité collective qui déplacerait l'aura de l'œuvre non pas pour tenir à distance son public, mais, au contraire, pour l'engager dans un entretien réciproque : l'œuvre entretenant un public qui le lui rendrait bien, de façon aussi bien affective, symbolique que pratique. S'entretenir de la sorte ramène à l'origine même de cette notion, car entretenir, c'est d'abord se soutenir mutuellement, de la

⁶ Sur cette expérience collective et œuvre, voir entre autres : Alice Jarry, Marie-Pier Boucher, Brice Ammar-Khodja, Lee Wilkins, Vanessa Mardirossian, Samuel Bianchini, "Form taking / force shaping", *antennae – The Journal of Nature in Visual Culture*, Chicago, autumn 2022, pp. 58-74. <https://www.antennae.org.uk>

même façon que la maintenance nous retient, ensemble, au présent⁷. Et, puisqu'il s'agit de penser cette situation dans toute sa réciprocity : comment constituer un tel public, est sans doute, lui aussi, à construire ?

Pour apporter de premières perspectives de réponses à ces questions, il nous faut revenir sur les différents temps de l'œuvre : son élaboration conceptuelle comme pratique, son déploiement sur site et la maintenance de sa mise en œuvre, en contexte.

Comme notre attention s'est d'abord focalisée sur ce moment en aval, lorsque les œuvres sont déployées en contexte et en public, c'est sans doute en se concentrant en premier lieu sur les modalités d'élaboration des œuvres qu'il serait possible de constituer des publics. Ce constat s'appuie sur l'expérience de l'action Nouveaux commanditaires⁸ déployée depuis une trentaine d'années, essentiellement en France et en Europe. Le principe est basé sur un protocole qui permet à tout.e citoyen.ne de commander une œuvre en exprimant le besoin, un besoin d'art. Ainsi des associations, des regroupements de commerçants, des membres du personnel hospitalier comme des voisins ou des retraités peuvent faire appel à l'art en s'adressant à un.e médiateur.trice habilité.e qui leur proposera de travailler avec un.e artiste dont les travaux résonnent avec leurs attentes⁹. La suite est une affaire de responsabilité partagée, sans pour autant occulter l'autorité artistique qui se voit toutefois quelque peu redistribuée. Cet engagement collectif lors de l'élaboration d'une œuvre qui répond à une question voire à un problème commun permet alors d'engendrer un public. Cette perspective s'inscrit précisément dans la lignée de ce que développe John Dewey¹⁰ sur lequel Bruno Latour s'appuiera pour soutenir que les publics n'existent pas, qu'ils sont à construire¹¹. Sur cette base, c'est bien le processus d'élaboration artistique lui-même qui peut, d'abord, produire du « concernement ». Ce faisant, l'œuvre devient une entreprise commune en mesure d'engager une communauté. Pour combien de temps et selon quelle condition ? La question reste ouverte et en appelle bien d'autres.

Quant à la nature même des œuvres, c'est par leur dimension opératoire — permettant de les qualifier de « dispositifs » — que nous avons introduit la nécessité d'entretenir leur mise en œuvre, celle-ci pouvant alors être partie intégrante des écosystèmes et des milieux qu'elles contribuent à reconfigurer.

7 Maintenant et maintenance disposant de la même étymologie reposant, en fait, sur la même action : "pendant que l'on tient quelque chose dans la main", cf. Alain Rey (dir.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, 2000, Paris, Tome 2, p. 2099.

8 Voir à ce sujet : François Hers et Xavier Douroux, *L'Art sans le capitalisme*, Dijon, Éd. Les presses du réel, 2011; et : Samuel Bianchini et Mari Linnman, *À Distances. Œuvrer dans les espaces publics*, Dijon, Éd. Les presses du réel, Coll. "Société des Nouveaux commanditaires", juin 2017.

9 Ainsi, plus de 400 œuvres ont déjà été réalisées, cf. : <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/home/>

10 John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. "Folio Essai", 2010.

11 Cf. : "Composing the Political Arts: On the Modes of Being of Artworks and Their Public", Bruno Latour interviewed by Samuel Bianchini and Jean-Paul Fourmentraux", in Samuel Bianchini et Erik Verhagen (sous la dir.), *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge / Londres, Éd. MIT Press, 2016, pp 771-780.

Enfin, même si un premier public peut être acquis grâce à son engagement dans le processus d'élaboration, puis par la nature même des œuvres et des mises en œuvre, comment maintenir la mobilisation de ce public et, surtout, comment le renouveler à moyen et encore plus à long terme ?

Les échanges à cet égard à LA CHAMBRE BLANCHE furent particulièrement vifs. Une perspective surprenante s'en dégagait : renouer avec des formes de rites, de rituels, voire de processus — pour ne pas dire processions — religieux, ou, surtout en imaginer de nouveaux, dans une perspective laïque, celle d'une « religion laïque », en somme. Il n'était pas question d'une affiliation à une religion existante ou à une idéologie particulière, mais de repenser un caractère religieux sur lequel pourraient être basés des protocoles d'entretien, des formes de rituels publics qui feraient sens autant qu'ils participeraient de la mise en œuvre ainsi que du maintien de liens entre les « pratiquants ». Faut-il alors rappeler que c'est bien le sens premier de toute religion : ce qui nous relie. La question reste alors de savoir qui nous relie à qui et à quoi ? Puis pourquoi et comment ?

Les rites sont des « actes, gestes particuliers fixés par la tradition pour célébrer un culte ou une cérémonie »¹². Étienne Souriau de poursuivre : « Le rite est toujours la formalisation d'un geste, d'un acte ; il appartient donc *ipso facto* au domaine esthétique, celui des formes. Mais son accomplissement, dépendant de son but et du contexte culturel, peut revêtir une infinité d'aspects. Le rite possède un caractère répétitif et communautaire ». Le même auteur distingue ensuite trois grands types de rites : religieux, magiques et profanes. Pour cette dernière catégorie, il nous faut retenir une remarque fondamentale de ce penseur : « Il serait plus juste de parler de rites profanés, car à l'origine il s'agissait d'actes sacrés, rites de fondation, consécration »¹³. C'est ce processus de profanation du rite qui semblait apparaître lors de notre réflexion à LA CHAMBRE BLANCHE, avec, au-delà de la volonté de s'extraire de toute religion, une double ambition : se donner la liberté d'élaborer de nouveaux rites et que ceux-ci soient publics, qu'ils soient « exotériques » plutôt qu'ésotériques.

Quelle que soit la nature des rites, il faut aussi retenir qu'ils ne visent pas simplement une mise en scène sans conséquence, mais bien une production qui revêt à la fois une forme d'efficacité en même temps qu'une forte dimension symbolique. Ils sont performatifs.

Il faut alors reconnaître que ces questions nous engagent dans un champ complexe, stimulant, mais difficile ; une seule classe de maître comme un court texte ne peuvent prétendre y répondre. Néanmoins, essayons toutefois de dégager encore quelques points aussi élémentaires que fondamentaux qui pourront aider à fonder et structurer notre approche. D'abord, il nous faut à nouveau insister sur un point : cette esthétique opérationnelle dont nous parlons ici ne vaut que dans l'action, c'est cette dernière qui produit une forme sensible, fondamentalement dynamique qui ne peut être appréhendée qu'en mouvement, qu'à travers son opération. Celle-ci reposant sur un agencement opératoire, elle entremêle des dimensions

12 Étienne Souriau, article "Rite", in *Vocabulaire d'esthétique*, Éd. puf, Coll. Quadrige, 3^{ème} édition, 2010, p. 1309.

13 *Idem*, p. 1310.

esthétiques et techniques, elle produit une forme de « technophanie » introduite par Gilbert Simondon et développée par Emile de Visscher¹⁴. Quoi qu'on pourrait souhaiter, d'un point de vue artistique, vouloir se débarrasser d'une vocation symbolique, à la façon dont l'a tenté l'art minimal, l'opérativité produit aussi du sens que celui-ci soit intentionnellement préparé et orienté par les artistes à l'origine de ces dispositifs, ou non, déléguant, dans ce cas, la projection ou l'attribution au public. En œuvrant, ces œuvres donnent sens, elles produisent des processus symboliques, dans l'action, par l'action. C'est en cela qu'elles se rapprochent de la représentation comme on en parle pour le théâtre, s'appropriant la leçon que Michael Fried adressa à l'art minimal¹⁵. En effet, alors que ce mouvement artistique des années soixante inaugurerait le format de l'installation en déployant des œuvres constituées d'éléments matériels abstraits, Michael Fried notait que cette mise en espace renouait finalement avec une forme de théâtralité, le parcours des publics qui en font l'expérience produisant des représentations : la configuration se serait ainsi substituée à la figuration. En devenant opérationnelles, ces installations se sont alors muées en dispositifs comme le démontrera Anne-Marie Duguet¹⁶. Leur mise en scène se conjugue avec leur mise en acte pour produire des « théâtres d'opérations ». Désormais, toute activité de maintenance rencontre cette activité multidimensionnelle : esthétique, technique et symbolique. Elle vise à l'entretenir.

Notre hypothèse d'une maintenance publique émergeant sous forme de rites reposerait désormais sur cette multidimensionnalité en opération, en conjuguant en plus cette dernière avec le fait qu'il s'agit aussi d'œuvres fondamentalement situées loin de la « white box » si appréciée par l'art minimal. Conjuguée à l'opérationnalité de ces œuvres, leur contextualisation concourt à donner du sens, d'autant que ces opérations participent activement à tisser ce rapport à l'environnement local.

En tant que processus humain déterminé dans son déroulement par un protocole, un rituel pourrait-il alors participer de cette opérationnalité des œuvres, s'y mêler pour faire œuvre de coopération ? Comment le processus opératoire au fondement de ces œuvres, de leur mise en œuvre permanente, pourrait-il s'offrir comme embrayeur pour une activité humaine qui viendrait soutenir, maintenir cette opérationnalité ?

Les rituels reposent sur une nécessité symbolique qui se traduirait comme une forme de contrainte de répétition collective : il est question d'agir collectivement, de façon répétée et régulière, pour faire face, si ce n'est à un traumatisme¹⁷, tout au moins à une situation symbolique irrésolue convoquant des états psychiques et sensibles, douloureux et plaisants. De ce point de vue, le rituel peut être envisagé comme une forme d'exercice symbolique ancré dans une pratique qui, dans son accomplissement même, permettrait de nous situer,

14 Emile de Visscher, « Partie 2 : Technophanies. Investigations d'un lien renouvelé entre technique et symbolique ». In : *Manufacture Technophaniques : une recherche par le design pour explorer les liens entre régimes technique, esthétique et symbolique dans les procédés de fabrication, stimulant une compréhension et participation collective*; thèse de doctorat, SACRe – PSL, École nationale supérieure des Arts Décoratifs, 2018, p.114-210.

15 Michael Fried, *Art and Objecthood*, traduit de l'anglais par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos, in *Artstudio* n°6, Paris, Automne 1987, pp. 11-27. Publié initialement in *Artforum*, vol. 5, n°10, été 1967; repris in *Minimal Art, A Critical Anthology*, Ed. Gregory Battcock, New York, Dutton, 1968.

16 Anne-Marie Duguet, *Dispositifs*, in Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet (sous la dir. de), *Communications* n°48, *Vidéo*, Ed. du Seuil, Paris, 1988.

17 S'inspirant de l'action Nouveaux commanditaires et s'appuyant sur la pensée de John Dewey, Bruno Latour aimait à rappeler, pour l'exercice de la commande tel qu'il l'avait développé au sein de l'École des Arts politiques de Sciences Po (Speap), qu'il fallait partir d'un problème public, se référant pour cela au terme anglophone "issue". Il serait alors intéressant de voir comment concilier cette approche avec celle relevant d'un "trauma" collectif pour élaborer la nécessité de rites participant d'une mise en œuvre toujours renouvelée.

de nous accomplir également. Pensons par exemple à l'activité du « fort-da » analysée par Freud comme l'un des premiers exercices de la représentation chez le jeune enfant : celui-ci devant faire face à l'absence de sa mère, il s'entraîne en jouant avec une bobine qu'il fait disparaître et réapparaître, à l'aide du fil qui entoure cette dernière. Si cette situation est primaire et individuelle, elle démontre à quel point une activité incarnée peut rencontrer un processus de symbolisation, celui-là même qui sépare et relie en même temps pour assumer et comprendre l'absence comme une possible présence, ailleurs.

Quelles que soient les flammes dont on parlait en introduction, toutes conduisent à entretenir¹⁸ une activité partagée entre un dispositif et une communauté humaine pour maintenir un triple attachement : entre nous, avec ce dispositif situé autant qu'avec un ailleurs, cet au-delà qui nécessite de symboliser pour le rendre présent à nous-mêmes et peut-être, par là même, nous rendre aussi davantage présents à nous-mêmes.

18 Peut-être devrions-nous aussi parler de "contenir" les flammes en question, car, l'actualité nous rattrape : le Canada venant de vivre, en 2023, l'une des pires si ce n'est la pire saison de feux de forêts de son histoire.

Fossilation

Installation, 2021

Membrane en bioplastique, dispositif de captation d'énergie résiduelle du bâtiment en interaction avec la lumière.

Une grande toile translucide semble flotter à l'horizontale au-dessus du sol. Sa couleur vive est légèrement animée par les lumières fluctuantes qui la traversent. De nombreux câbles sortent du dessous de cette vaste membrane voire directement de celle-ci ; ils se déploient vers les plafonds comme s'ils cherchaient à s'y accrocher. Cette surface est constituée d'un bioplastique dont l'épaisseur variable produit un motif, une image, des images. Cette longue bande souple s'apparente en effet à une pellicule laissant apparaître quelques photogrammes successifs. Plutôt que d'être l'effet d'une prise de vue, ces quasi-images proviennent d'une lente prise de forme : une empreinte forme l'image, l'empreinte d'un dispositif électronique actuel d'affichage. Tel le fossile de notre époque, la contre-forme de l'ensemble des composants mis à nus (écran plat, câbles, ordinateur et ses périphériques) est imprimée dans la matière. Mais, image après image, cette empreinte disparaît comme la maquette d'une mine à ciel ouvert progressivement ensevelie. Le processus de prise de forme ou de « déprise » de forme est ainsi figuré par le séquençage même : c'est la même image qui est représentée, mais qui, photogramme après photogramme, se fond littéralement dans son support, tel un fondu vidéo, matériel cette fois. Et si cette pellicule ne défile pas devant un projecteur, un rétroéclairage vient animer ses motifs : la lumière est instable, ses vibrations et autres variations rendent compte d'interférences provenant de la captation d'énergies résiduelles du lieu d'exposition. La membrane est non seulement suspendue au bâtiment, mais elle est aussi connectée avec celui-ci, par un grand nombre de capteurs déployés, avec leurs câbles visibles et pendants, tels des tentacules à la recherche de nourriture, d'énergie. Ainsi, les tuyaux et autres câbles colorés qui signent l'architecture du Centre Pompidou se voient-ils investis par ces capteurs qui convertissent en électricité différents flux et activités du bâtiment. L'ensemble constitue un dispositif en prise directe avec le lieu, configurant un écosystème où l'image, loin d'être immatérielle, est composée et compose avec différentes dimensions propres à cette situation. L'image n'est plus le simple reflet d'une réalité passée ; répondant à une forme d'archéologie des médias prospective, elle s'expose au présent comme l'empreinte matérielle située d'un futur antérieur.

Un projet conçu collectivement par Brice Ammar-Khodja, Alexandra Bachmayer, Samuel Bianchini, Marie-Pier Boucher, Didier Bouchon, Maria Chekhanovich, Matthew Halpenny, Alice Jarry, Raphaëlle Kerbrat, Annie Leuridan, Vanessa Mardirossian, Asa Perlman, Philippe Vandal, Lucile Vareilles.

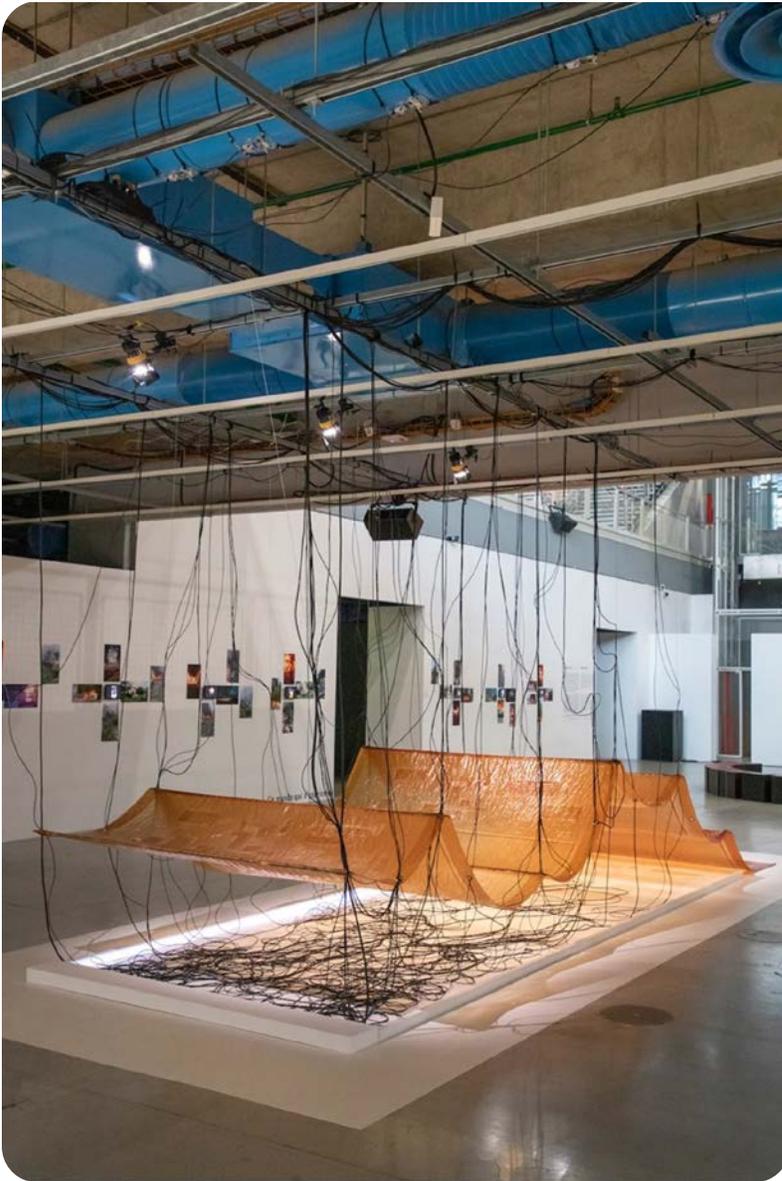
Réalisation :

- Expérimentation et fabrication de la membrane en bioplastique : Alexandra Bachmayer, Maria Chekhanovich, Vanessa Mardirossian avec la collaboration de Brice Ammar-Khodja
- Captation de l'énergie résiduelle : Brice Ammar-Khodja, Didier Bouchon, Matthew Halpenny, Raphaëlle Kerbrat, Asa Perlman, Philippe Vandal
- Design lumière : Annie Leuridan avec la collaboration de Louise Rustan
- Développement informatique : Didier Bouchon
- Suivi de la production de l'œuvre et de sa mise en espace : Lucile Vareilles
- Soutien technique à la production et/ou au montage : Théo Chauvirey, Corentin Loubet, Joséphine Mas, Laurent Melloul, Simon Paugoy

Ce projet à la croisée du design, de l'art, des technosciences et des études médiatiques a été co-développé dans le cadre d'une collaboration internationale entre trois équipes de recherche-crétion (Le Speculative life Biolab de l'Institut Milieux, Université Concordia, Montréal ; Le groupe de recherche Reflective Interaction d'EnsadLab — laboratoire de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs — Université PSL ; Université de Toronto Mississauga).

Ce projet co-dirigé par Alice Jarry (Université Concordia, Speculative life Biolab de l'Institut Milieux), Marie-Pier Boucher (Université de Toronto Mississauga) et Samuel Bianchini (EnsadLab / Reflective Interaction et Chaire arts et sciences) a reçu le soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), de la Chaire arts et sciences de l'École polytechnique, de l'École des Arts Décoratifs — PSL et de la Fondation Daniel et Nina Carasso, d'Hexagram — Réseau international de recherche-crétion en arts, cultures et technologies et de l'Institut Milieux pour les arts, la culture et la technologie de l'Université Concordia.

Ce projet a été élaboré pour l'exposition « Matières d'image » du Festival Hors Pistes 2021, commissariat de Géraldine Gomez.



Fossilation, exposition « Matières d'image », Festival Hors Pistes, Centre Georges Pompidou, Paris, 2021

Photo : © Samuel Bianchini

Fossilation, exposition « Matières d'image », Festival Hors Pistes, Centre Georges Pompidou, Paris, 2021

Photo : © Samuel Bianchini



Fossilation, exposition « Matières d'image », Festival Hors Pistes, Centre Georges Pompidou, Paris, 2021

Photo : © Hervé Véronèse — Centre Pompidou