

## « L'art au XXI<sup>e</sup> siècle : un premier état des lieux. »

Université d'Aix Marseille I – 18/20 novembre 2010

Mnémosyne<sup>1</sup> à l'ère du numérique : l'art est dans la poche.

(sur quelques sculptures de Peter Soriano)

### Préambule

Si nos outils numériques contemporains ont modifié en profondeur les pratiques artistiques actuelles, du seul fait de l'apparition de nouveaux médiums et de nouveaux outils tels que les imprimantes 3D, les puces rfid ou la géolocalisation, nous tenterons d'observer comment ces répercussions marquantes résonnent là aussi où il n'y paraît pas, dans des applications créatives ancrées dans la sculpture notamment, et dans les pièces récentes de Peter Soriano en particulier.

L'actualité du numérique résorbe les querelles de medium, et parce qu'elle engage de nouveaux modes d'archivage et de diffusion des documents sur les œuvres, elle suscite des attitudes sculpturales qui, loin de résorber *l'hapticité* des œuvres, déterminent - à la suite des expériences multiples que connu déjà le XX<sup>e</sup> siècle sur la dépossession du geste créatif<sup>2</sup> à l'appui d'applications technologiques - quelques perspectives salutairement tournées vers une culture *nomade* et *décroissante* de l'art.

Parce que nos téléphones ou nos ordinateurs portables donnent désormais accès à des outils et des ressources transportables et de plus en plus polyvalents<sup>3</sup>, l'incarnation de l'art passe aussi par une *hapticité* contenue potentiellement dans l'espace de nos poches.

<sup>1</sup> Mnémosyne, fait référence au *Bilderatlas Mnémosyne* composé par Aby Warburg entre 1927 et 1929.

<sup>2</sup> Les exemples sont nombreux et nous avons déjà eut l'occasion de traiter de ces prémices technologiques à Nantes le 16 mai 2009. En 1922, Lazlo Moholy Nagy conçoit les *Telefonbilder* (images par téléphones) et en son hommage, l'idée fut reprise par Jan Van der Marck pour l'exposition mythique, intitulée *Art by telephone*, qu'il avait organisé en 1969 au Musée d'art contemporain de Chicago. (Communication : « A propos des fermentations poétiques de deux ou trois modèles scientifiques », Colloque Fictions du modèle 2, non publié, texte consultable sur le lien, p. 36 du document pdf :

[http://www.pierrebaumann.com/ecrits.php?srub=Conf%E9rences%20et%20communications#signet\\_40\\_0\\_31](http://www.pierrebaumann.com/ecrits.php?srub=Conf%E9rences%20et%20communications#signet_40_0_31))

<sup>3</sup> Un téléphone à lui seul permet désormais non seulement de téléphoner, mais aussi d'écouter de la musique, d'enregistrer des son, de filmer, de photographier ou encore de se connecter à Internet.

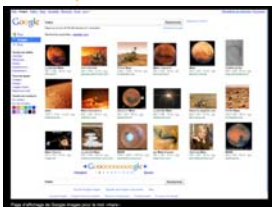


Par effet de réciprocité, cette lecture de la sculpture paraît proposer une réponse optimiste à l'invasion croissante des images et à notre rapport problématique à la mémoire. Cette proposition suggérerait l'acceptation d'une défaillance mémorielle constitutive d'une nouvelle figure de mnémosyne.



### Une nouvelle formule documentaire

Non que le livre soit en voie de disparition, loin de là, mais les différents réseaux de communications numériques ont bien évidemment engagé des mutations profondes dans la diffusion documentaire des œuvres. Avec les outils numériques, il se constitue peu à peu une gigantesque banque de données dont les systèmes de classification sont en mouvement permanent. Si cette réforme profonde, et sans précédent, engagée depuis le début des années 2000 remodèle totalement notre manière de constituer notre « musée imaginaire » et nos modes d'archivage, il nous reste véritablement à penser des critères de classement qui ne se réduiront pas à un « page rank », le page rank étant le niveau de visibilité d'un site web (nombre de liens) ou à une quantité maximum « d'amis » obtenus. Les logiciels de traitement de base de données tels que *Cortex*, créé par la société *Orange Logic* et utilisés par les agences photographiques de la *Rmn*, de *Magnum photo*, de *Reuter* ou encore de *Art Ressource* soulignent une réalité rigoureuse et l'importance des nouveaux modes mnémotechniques d'archivage, qui ne se réduisent pas aux schématiques critères (de visibilité, d'indexation automatique) établis par google view (et dont les modes de classification se réduisent à taille d'image grande, moyenne, petite et à des types effroyablement caricaturaux : visage, photo, image clipart, dessins au trait, ainsi qu'à quelques couleurs élémentaires). Les enjeux sont importants, financiers certes (préservation de droits), mais aussi et surtout d'ordre scientifiques, éthiques et philosophiques. Ce qui semble être en question, c'est le comment de la part des choses, la préservation du sens critique et la capacité de distanciation.



Comment, en somme, trier la surabondance de données, comment les classer, comment les rendre visibles et tout bonnement, comment les filtrer de manière à maintenir non seulement une conscience individuelle différenciée et plus encore une *archéologie*<sup>4</sup> qui nous permettra de hiérarchiser a minima

<sup>4</sup> Je renvoie ici à Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir*, éd. Gallimard, Paris, 1969 (éd. de 2008). Dans son introduction, Foucault met en question le *document*. En résumé, Foucault écrit : « Disons pour faire bref que l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de « mémoriser » les *monuments* du



la valeur de chaque ressource. Que faire de tous ces documents ? Quelle différence y a-t-il entre des photos d'une soirée bien arrosée entre amis (qui nous sont totalement inconnus et dont on n'a que faire...) qu'on peut trouver sur Flickr et une image absolument historique de la planète mars ?

Comment faire pour ne pas laisser choir notre savoir dans la mélancolie d'une circonspection abyssale face à l'étendue des possibles ?

### **Le document comme œuvre, le document et l'oeuvre**

Bien évidemment, il n'est pas question de mettre en cause telle ou telle façon de faire, tel ou tel mode de production des images. La *low tech*, la basse définition, le « refurbished » démontrent chaque jour leur force d'inventivité. La question que j'aimerais me poser aujourd'hui, afin de tenter d'en tirer quelques profits créatifs à l'avenir, c'est : Comment l'artiste dessine-t-il de nouveaux territoires de travail et, non content de pomper, pomper et pomper (comme le dirait Claude Piéplu) allègrement dans les ressources de ces nouveaux *appareils* (au sens où l'entend PD Huygues notamment, « l'appareil (...) est un dispositif dont le régime peut parvenir à faire de la conscience<sup>5</sup> ») comment dessine-t-il de nouvelles stratégies de choix, de classification, de documentation et de réactivation des œuvres vers de nouveaux espaces ? Non seulement la numérisation favorise la création de nouvelles données artistiques (on peut désormais, par exemple, activer des espaces musicaux en des lieux définis à partir d'une application sur un iPhone, c'est l'objet d'une œuvre de Serge Le Squer<sup>6</sup>) et plus encore elle permet de

---

passé, de les transformer en *documents* et de faire parler ces traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales, ou disent en silence autre chose que ce qu'ils disent ; de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les *documents* en *monuments*, et qui, là où on déchiffrait des traces laissées par les hommes, là où on essayait de reconnaître en creux ce qu'ils avaient été, déploie une masse d'éléments qu'il s'agit d'isoler, de grouper, de rendre pertinents, de mettre en relations, de constituer en ensembles. » (p.15)

<sup>5</sup> Pierre Damien Huygues dans *L'art au temps des appareils*, éd. L'Harmattan, Paris, 2005, pp.25-26. Je reprends, complète et prolonge ici sa citation. « Un appareil – c'est toujours à partir de Benjamin que je peux avancer cette proposition - est un dispositif dont le régime peut parvenir à faire de la conscience. Lorsqu'il n'y parvient pas, lorsque « les sujets » semblent se passer de l'expérience de l'appareil, c'est que ce dernier est instrumenté ou, mieux, indu-strié. Alors il secrète ses effets sans s'exercer pleinement : l'instrumentation d'un appareil, comme en certains usages de la photographie, en diminue la capacité (instrumenter, c'est employer dans un seul sens). (...) »

Plus loin, p.28, Huygues peaufine sa définition : « Je formulerai mon ultime hypothèse en mettant précisément en cause la notion de revenu. Un appareil est, pour le dire dans la terminologie que j'essaie de mettre ici au point, dans son « exercice » et non dans son « emploi » lorsque ce produit échappe au revenu. Ou encore : ce que vaut l'appareil ne se définit pas sur les revenus, économiques ou symboliques, qu'il génère par ailleurs. Ce qu'il y a – le fait, la donne de l'appareil – excède alors la question de savoir à qui attribuer une propriété et comment revenir au propre. »

<sup>6</sup> Au même moment que Slick et la Fiac 2010, la structure de production artistique MU, en association avec REMU, a organisé un parcours sonore urbain intitulé *Autumn 10*, auquel a participé Serge Le Squer. Il s'agissait d'exploiter les données gps et de la boussole intégrées dans les fonctionnalités de l'iPhone pour activer en des points géographiques précis les œuvres sonores de chaque artiste.



renouveler la valeur des documents qu'on produit sur les œuvres, mais aussi et surtout la consistance même de ces œuvres.

J'inclurai dans mon hypothèse un amalgame délibéré de trois vecteurs que sont, d'une part la valeur de la masse documentaire que constitue le web, d'autre part la façon qu'ont les artistes d'appréhender et d'alimenter ces ressources documentaires, et enfin leur capacité à faire de l'art avec tout ça à chaque moment de cette « chaîne » documentaire : en amont quand le document prend naissance, au moment de sa mise en ligne et de sa conservation, et en aval dans sa phase de diffusion.

Cette façon de faire n'est certainement pas une prérogative du numérique. Aby Warburg, dont il est au même moment question dans un colloque qui se tient en parallèle à Paris, avait véritablement pensé sa bibliothèque comme une œuvre globale et avait conçus des modes nouveaux de classifications des images, dressant les bases d'une nouvelle iconologie sans texte.



Je poserai l'hypothèse plus en avant, en supposant que, non seulement la numérisation ne dématérialise pas forcément l'espace de l'art, mais, plus encore, elle suscite de nouvelles consistances matérielles déplacées. Faut-il encore rappeler une condition évidente : une image numérique, une phrase, un son, aussi réalistes soient-ils, aussi rattachés à un individu soient-ils ne sont jamais ce réel qu'ils représentent. En d'autres termes, une image n'est qu'une image. On ne pourra jamais soupeser la densité d'une sculpture dans la désincarnation écranique et scintillante de l'image numérique.

Autre point auquel je souhaite également m'attacher : Comment les artistes peuvent-ils résorber la stérilité de l'anonymat ? Que faire des images prises sans individu ? Sinon de les contresigner, comme l'avait fait Sophie Calle ou Bruce Nauman avec des moniteurs de surveillance et comme le fait aujourd'hui par exemple Nicolas Baudouin. Dans sa série *Street view*, Baudouin voyage virtuellement dans google maps et réalise toute une série de clichés qu'on dira de vacances (virtuelles). Il s'agit bel et bien de réactiver une forme de choix qui propose de restaurer la valeur d'une image par le sens de son cadrage à l'écoute d'une mécanique *indifférente* de l'appareil. Baudouin s'en explique ainsi :



« Les images qui suivent ont été « prises » parmi les millions d'images que constitue la banque d'images mise en place par Google et son programme *street view* accessible sur Google maps <http://maps.google.fr>



Cet immense corpus d'images est élaboré tout à fait objectivement et systématiquement par un procédé permettant de photographier à 360° les paysages entourant les routes et rues empruntées par le véhicule « Google » sur le toit duquel est installé cet appareil photo. Ces véhicules sillonnent de nombreux pays de la planète (Etats Unis, France, Italie, Canada ...) et compilent ainsi une quantité extraordinaire de paysages, la plupart insignifiants. J'ai décidé de voyager face à mon ordinateur à la recherche d'images représentant un intérêt particulier du point de vue du photographe que je suis et du procédé qui les a produites. Car il est évident qu'aucune considération esthétique n'est venue contribuer à la production première de ces images ; c'est donc à moi de les reformuler par le choix et le cadrage (composition) que je leur attribue, ces images de 360° n'étant par définition pas cadrées. Le résultat constitue un album de voyages virtuels où la qualité atypique des images (format, basse définition, visages floutés ...) et la sélection opérée donne à l'ensemble une unité d'une certaine étrangeté malgré la diversité des lieux<sup>7</sup>. »

En l'occurrence, le travail de Nicolas Baudouin, comme celui de nombreux artistes du web aujourd'hui tels que Nicolas Frespech, Claude Closky, Christophe Bruno ou Zeus, alimente en particulier le débat sur la valeur de la propriété intellectuelle. Le détournement du *copyright*, l'utilisation de la *licence art libre*<sup>8</sup> ou *copyleft* – dont il existe toute une famille de licence ouvertes parmi les licences *Creative commons* soumise à différentes formes de mise à disposition des données ou de restrictions d'utilisation - contribuent à reconfigurer la nature du geste dit « artistique ». Comment les œuvres qu'ils produisent s'imprègnent-elles des modes nomades de diffusion de l'information ? Comment encore pour les artistes d'aujourd'hui, les documents

<sup>7</sup> Nicolas Baudouin, extrait de son site personnel, accessible à la page <http://nicolas.baudouin.pagesperso-orange.fr/st0.html>, consultée le 8 novembre 2010.

<sup>8</sup> Licence développée en France par Antoine Moreau qui se définit essentiellement comme suit : « Avec la Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les œuvres dans le respect des droits de l'auteur. Loin d'ignorer ces droits, la Licence Art Libre les reconnaît et les protège. Elle en reformule l'exercice en permettant à tout un chacun de faire un usage créatif des productions de l'esprit quels que soient leur genre et leur forme d'expression. Si, en règle générale, l'application du droit d'auteur conduit à restreindre l'accès aux œuvres de l'esprit, la Licence Art Libre, au contraire, le favorise. L'intention est d'autoriser l'utilisation des ressources d'une œuvre ; créer de nouvelles conditions de création pour amplifier les possibilités de création. La Licence Art Libre permet d'avoir jouissance des œuvres tout en reconnaissant les droits et les responsabilités de chacun. » Texte intégral : <http://artlibre.org/>, consulté le 14 novembre 2010.



qu'ils produisent de leur œuvres s'inscrivent-ils en profondeur dans leur processus de travail ? Comment leur œuvres trouvent-elles alors de nouveaux espaces d'activation ? Et comment enfin, par retour de manivelle en somme, les effets du numérique peuvent-ils infléchir la nature des œuvres (qui ne sont pas forcément que numérique) ?

### **La sculpture dans la poche**

Pour interroger ces points problématiques auxquels je ne répondrai que partiellement, plutôt que de prendre appui sur des œuvres dont l'implication avec le numérique est patente, j'ai choisi de me tourner vers des sources qui mettent en crise le paradoxe de l'éthéré numérique, là où il subsiste quelques prérogatives *haptiques*, la sculpture. Je dis sculpture pour dire une œuvre qui se pense dans un espace vécu et impliquée avec la matière en profondeur. Tout sauf, en apparence, la désincarnation par l'image et son transit incessant d'un écran à l'autre.

Cela poursuit quelques préoccupations personnelles sur le sens actuel de la sculpture en débat avec ce qu'on qualifiera de documents, dans un espace où on contemple de façon massive et majoritairement les œuvres par l'entremise d'un computer.

La numérisation modifie non seulement les productions artistiques qui y sont totalement inhérentes et plus encore cette numérisation donne à repenser aux artistes leurs manières de faire de la sculpture parce qu'elle instaure, d'une part, une nouvelle relation à la mémoire et, d'autre part, elle appelle de nouvelles consistances matérielles particulièrement attachées au nomadisme des œuvres et à une nouvelle façon d'appréhender l'hapticité des objets. Nomade parce qu'elles prennent effet de plus en plus ici ou là en des lieux de plus en plus dispersés, nomade encore parce qu'elles intègrent la nouvelle façon de penser le transport avec soi de nos données, induite par nos multiples appareils de « survie » : téléphone portable, ordinateur portable, disque dur virtuel ou externe, etc. Nouvelle hapticité parce que notre contact avec les objets est désormais dépendant de ces nouveaux modes de transport au point de faire de cette hapticité une hapticité contenue dans l'espace de mes poches, de ma veste, de mon pantalon ou de mon sac à main. Bien qu'il faille évidemment dissocier la consistance et l'objet qui permet la lecture de son document, l'appareil de lecture résonne jusqu'à l'œuvre elle-même.





### Peter Soriano # *Other side*

Au cours d'un entretien en 2005 Peter Soriano, sculpteur américain né à Manille en 1959, m'avait fait part d'une attention nouvelle qu'il accordait à la nomadisation de l'espace de ses sculptures. Il les voyait désormais prédisposées à des mutations variables, qui s'adaptent à des espaces de nature différentes là où elles s'activeraient<sup>9</sup>. (Par souci de concision, je renvoie sa citation en note). Il pensait désormais une sculpture au « design » conditionné par ces nouvelles dimensions voyageuses, tout comme on adapte un téléphone portable à des conditions d'ergonomie et à des critères spatiaux de plus en plus proches de notre corps (l'espace d'un vêtement ou d'un bagage).

A cette date Soriano n'avait pas encore présenté, mais de toute évidence engagé dans l'atelier et dans ses carnets de voyage, qui l'accompagnent dans ses déplacements nombreux, les pièces exposées à la Galerie Jean Fournier en 2008, intitulées *Other Side*. Elles sont composées d'éléments d'accroche en aluminium, fixés au mur, desquels partent des câbles en acier inoxydable eux-mêmes rattachés aux murs. Et ces différents points d'ancrage se trouvent articulés entre eux par une série de signes graphiques simples<sup>10</sup> (croix, flèches, ronds, courbes, biffures, équerres, carrés) dessinés hâtivement (en apparence) à la bombe aérosol de chantier. Tout ceci a peu à voir avec le numérique en somme...

Tous ces éléments graphiques sont d'humeur provisoire et d'un tempérament<sup>11</sup> proche des systèmes de marquages qu'on peut voir sur les voiries en chantier pour indiquer la position d'une vanne d'égout, d'un passage de réseaux suburbains, de relations connectiques entre différentes centrales de répartitions et de tout autre système de transmission, et qui préparent des actions lourdes, tranchées, forages, de découpe du territoire. Mais tous ces réseaux souterrains, chez Soriano, ne sont pas évidents parce qu'invisibles à l'œil nu, contenu potentiellement et de façon fictive de l'autre côté du pan

---

<sup>9</sup> Je cite un extrait de cet entretien (non publié) que m'a accordé l'artiste le 1<sup>er</sup> novembre 2005 à la Seyne sur mer « Maintenant cette tension produite par l'idée que l'objet peut se mettre dans la poche pour voyager m'intéresse énormément, parce qu'en fait c'est toujours lié à un espace. (...) Je crois que ça vient bien plus de cette volonté de faire des choses transportables, déménageables, mobiles. Ces choses n'ont plus besoin de se référencer à un espace particulier. Il y a une nécessité psychologique de ma part de faire une pièce encore plus temporaire qu'avant. »

<sup>10</sup> Raphael Rubinstein, dans son texte du catalogue de l'exposition à la galerie Jean Fournier en 2008, dénombre neuf motifs élémentaires.

<sup>11</sup> J'utilise à dessein des mots à la psychologie sensible plutôt qu'utilitariste, parce que ce principe de défaillance est au cœur du processus de Soriano.



de mur. *Other side*. D'ailleurs il n'y a pas de lien direct avec ce que pourrait contenir l'arrière-mur. Ce que ces schémas constructifs énoncent, c'est la dimension potentielle de la sculpture et de l'ensemble des gestes et montages qui conduisent à son incarnation. Et cette incarnation donne la part belle à la dépossession, à l'intuition et à la fuite des évidences.

Elles agissent, pour entreprendre ces œuvres à l'aune d'une terminologie numérique, sous encodage, partiellement décompressées et dont la décompression du programme accepterait quelques défaillances mémorielles, autre manière de réinterroger les valeurs du *nominalisme pictural* duchampien et du *statment* conceptuel sans pour autant déposséder l'œuvre de ses *contingences* sensibles. J'entends contingence sensible dans la lignée de la « musique de contingence » de John Cage, une manière de définir le lancé d'une action, comme on jette un dé ( au *Az-zahr*) et d'en accepter une expression incertaine. Cette autre manière de concevoir la sculpture comme un fichier zip défaillant, bien évidemment conserve ses racines historiques, mais elle contribue, de toute évidence, à l'expression ressourcée d'une forme sculpturale en correspondance feutrée avec nos modes d'enregistrements actuels.

Par conséquent, si je poursuis cette analogie digitale, ces sculptures de la série *Other Side* qu'on a décrites comme nomades, activables et réactivables en des lieux de transit variés (j'ai à l'esprit la définition des *hétérotopies* de Michel Foucault<sup>12</sup> ») s'enrichissent du rapprochement avec les fichiers numériques qu'on active et réactive sous des formes toujours similaires mais variables car également dépendantes de leur plateforme d'accueil (tel ou tel ordinateur ou téléphone portable...). Ces œuvres-là sont soumises à des qualités de définition modulées (car elles dépendent partiellement du mur d'accrochage et du geste de celui qui, d'après notice, réalise le tracé selon les plans de l'artiste) tout comme en vérité on ne voit pas la même image selon ses conditions d'affichage variables (selon la carte graphique, le poids de l'enregistrement et toutes les réflexions extérieures à l'écran).

---

<sup>12</sup> Ce texte de Michel Foucault est issu de sa conférence du 14 mars 1967 au Cercle d'études architecturales intitulée « Des espaces autres » et retranscrite dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, éd. Gallimard, 1994 (1984), p. 752 sq. Précisément : « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; (...) » pp. 755-756.





Bien évidemment, je n'irai pas jusqu'à penser ce processus de Soriano comme une œuvre document – chez Soriano ce n'est pas le cas – mais l'analogie souligne que désormais ces territoires (entre œuvre et document, entre numérisation et sculpture) s'en trouvent brouillés<sup>13</sup> et que le rôle de la mémoire se trouve confronté à de nouveaux *paramètres mécaniques* d'organisation des structures.

### **Basse définition, défaillance mémorielle, prégnance numérique et sculpture « open source ».**

J'aimerais relever quatre points qui me semblent constitutifs de ces résonances profondément actuelles des œuvres de Soriano et de leur infiltration dans l'ère du numérique.

Le premier point prend appui sur l'apparition de nouvelles formes sculpturales (mais on pourrait élargir cette analyse à l'ensemble des champs disciplinaires) guidées, d'une part, par l'évolution des capacités de mémorisation (bien qu'en accroissement permanent, on passe de la 3g à la 4g, etc.) tournée vers ce que Nicolas Thély qualifie de *basse définition*<sup>14</sup>. Et d'autre part, ces sculptures sont particulièrement attentives à l'altruisme que représente une technologie accessible à tous, qu'on qualifiera de *low tech* ou de basse technologie, et qui par ses perspectives *décroissantes* vont à l'encontre de l'hermétisme *high tech* et peu *open source* propre à Apple par exemple.

Les œuvres de Peter Soriano complotent avec cette esthétique de la modestie : définition faible, qui se traduit par l'usage d'un langage plastique épuré, et basse technologie parce que Soriano s'applique à réduire de plus en plus ses expressions techniques. Ces sculptures assument, aux côtés de certaines pièces d'Olivier Soulerin ou de Gabriel Orozco, une dimension pauvre de la sculpture, par l'usage de matériaux peu coûteux (toute proportion gardée), mais maniés avec raffinement et sans pour autant négliger la haute valeur d'un geste profondément spéculatif. J'affecte à cette dimension spéculative un enthousiasme commun aux prospections



<sup>13</sup> « Brouillés » aussi pour d'autres raisons et en particulier parce que la contemplation indirecte des œuvres à travers leurs documents numériques de plus en plus massive tend à se substituer à l'expérience physique directe avec l'œuvre.

<sup>14</sup> Nicolas Thély a créé un groupe dont la ligne de recherche « Basse définition » « associe trois écoles d'art (Quimper, Grenoble et Valence) à des laboratoires de recherches universitaires (Paris 1 et Enst) et à un centre d'art dédié à la jeune création (Oui). Elle se donne pour objectif d'étudier et d'accompagner les manières de faire issues de la fréquentation d'Internet et de la « révolution numérique » qui lui est associée, et de produire un appareil théorique et critique capable de rendre compte de ce changement de régime de perception. ». Extrait du blog de Nicolas Thély, <http://nicolasthely.blogspot.com/2008/05/la-basse-dfinition-devient-une-ligne-de.html> , page consultée le 18 novembre 2010.



bricolées (parce que faites de petites choses) destinées à articuler des appareils au processus d'édification des images, tels qu'on peut les voir décrits par nos Humanistes renaissants comme Léonard et Dürer, dans leurs traités<sup>15</sup>. Notamment, cette articulation inextricable entre l'appareil et l'édification des images constitue un nœud problématique que nous avons pu aborder par ailleurs<sup>16</sup>.



Le deuxième aspect complète le sens de ces objets au fort potentiel de déploiement par le croisement de deux données historiques qui s'inscrivent malgré tout dans une filiation sculpturale assez identifiable, sans qu'elle renie pour autant de fortes préoccupations contemporaines. Ces deux données sont la persistance allusive d'une fonctionnalité de l'objet et sa mise en défaillance mémorielle au profit de principes abstraits.

Cette filiation prend racine dans deux œuvres chères à Soriano, *La main* de Brancusi, petit objet discret, qui fut offert par l'artiste « en supplément » d'une vente assez conséquentes à son fidèle collectionneur John Quinn et la *Femme égorgée* de Giacometti<sup>17</sup>. Il faut certainement ensuite aller voir du côté d'Antoni Caro et de sa série inépuisable des *Table pieces*, ou encore dans des régions bien connues des jeunes sculpteurs français, malgré la discrétion de leurs arpenteurs tels que Robert Grosvenor et George Sugarman<sup>18</sup>. Ces cinq artistes détournent un territoire bien loin de nos préoccupations numériques, mais cet espace se trouve renchéri par la pensée nomade actuelle dont les répercussions se font également sentir dans nos manières de faire appel, de plus en plus, à des installations provisoires à l'appui d'éléments la plupart du temps préfabriqués. Cela va du stand ou pavillon d'exposition, aux modules d'architectures<sup>19</sup> préfabriqués, en passant par les tentes de la marque (« à fond la forme ! ») qu'on connaît bien et qu'on lance pour les déplier (et qui sont moins facile à ranger!!). Les sculptures de Soriano suggèrent elles aussi

<sup>15</sup> Nous renvoyons là aux descriptions maintes fois reprises des perspectographes de Dürer qui figurent à la fin de son traité de perspective : *Underweysung der Messung...* (1538) et des schémas probablement purement spéculatifs de Léonard qui décrivent la *Parete de vetro*.

<sup>16</sup> J'abordai le sujet dans l'ouvrage collectif dirigé par Michel Guérin, *La transparence comme paradigme*, éd. PUP, 2008, dans un article intitulé « Optique des appareils et déviations de la vision ».

<sup>17</sup> Il y aurait certainement d'autres sources fondamentales aux yeux de Soriano, mais celles-ci revinrent dans ses entretiens.

<sup>18</sup> Ces deux artistes ont une présence historique déterminante par leur capacité à infliger au minimalisme une dose de désinvolture et d'espièglerie salutaire. Par ailleurs on pourra aussi rattacher ces implications de certains artistes support-surface, bien qu'il n'y ai pas chez Soriano d'affinité évidente. S'il en était, elle serait à relier au travail de Noël Dolla et de certaine pièces de Toni Grand très certainement.

<sup>19</sup> Je pense en particulier à des cabinets d'architecture tels que Johannes et Oskar Leo Kaufmann et leur système d'architecture modulaire *Su-si*, mais il faudrait aussi avoir à l'esprit *La maison des jours meilleurs* de Jean Prouvé réalisée pour les compagnons Emmaüs sous l'impulsion de l'Abbé Pierre.



cette potentialité de déploiement nomade et un retour d'hapticité lié à l'énoncé d'un geste de sculpture, toujours guidé par la recherche d'efficacité, de sobriété, d'économie de moyen, d'équilibre formel et de ludisme revisité<sup>20</sup>.



Et le nomadisme pré requis de ces objets, la plupart du temps assujettis à une ergonomie humaine générale, définissent une *haptique standart* dont l'objectif est son fort potentiel d'appropriation et l'allusion à quelques utilités qu'il nous reste à imaginer...

Nous avons là une des tendances caractéristiques de notre société contemporaine qui déborde de la seule question du numérique et qui dessine les traits de caractères d'une branche de l'art dans laquelle on peut inclure Peter Soriano.

Troisième point complémentaire, il semble évident que les technologies numériques et nos modes de communications actuels influent sur ces expressions artistiques à l'hapticité inhérente parce que sculpturales. Alors si on observe et compare les documents photographiques des œuvres de Peter Soriano, comme ceux de Delphine Coindet par exemple, on pourra observer que, si la photographie n'est pas une fin en soit, elle infléchit, de toute évidence, quelques apparences formelles liées aux saturations chromatiques de nos écrans, aux différents modes d'affichage et à l'impossibilité de soupeser les objets. Sur un plan purement formel, ces œuvres cultivent la franchise colorée et se d  poss  dent peu à peu de leur poids réel (   l'encontre d'une sculpture de Serra) pour préserver si possible l'essentiel de leur sens plastique malgré les élisions du document numérique. Assumant pleinement ces d  shabillages, les artistes semblent concevoir parfaitement l'idée d'une existence, une fois de plus, délocalisée de l'œuvre.



Enfin dernier point plus spéculatif, plus récemment, en vue d'une contribution qui ne pu se faire pour diverses raisons (de temps surtout), dans le cadre de l'exposition « Blind Spot » au centre d'art Axen  o7 au Quebec, Soriano avait eut dans l'idée de mettre à profit ces sculptures de la série *Other Side*, qu'on dira « démontables » à l'appui d'un moniteur qui aurait joué le rôle de répartiteur de distance et de direction, laissant à une tierce personne la responsabilité d'activer cette pièce. Il s'agissait en somme d'aller au delà d'une notice de travail en se délestant un peu plus encore du processus de



<sup>20</sup> J'entends par ludisme revisité tout un ensemble d'œuvre ou d'objets design, à l'instar du fauteuil culbuto *Spun* conçu par le designer anglais Thomas Heatherwick.



réalisation de l'œuvre. Il est intéressant de voir comment Soriano, par ailleurs plutôt réticent à documenter photographiquement ses œuvres, tire profit d'un moyen technique à distance de son vocabulaire plastique courant, et génère un glissement de copyright au profit d'une propriété intellectuelle quasi « open source », sous *licence artlibre* en somme. Alors, le paradoxe documentaire de Soriano paraît s'éclairer d'une hypothèse nouvelle : cette expérience ouvre une brèche particulièrement stimulante, parce qu'elle sous-entend que la photographie n'est plus nécessaire à la diffusion d'une œuvre (même sous forme documentaire). Même si la procédure semble marginale dans l'œuvre de Soriano, elle souligne que les outils numériques, associés à quelques moyens techniques rudimentaires et standards (quelques bombes aérosols) permettent de faire exister à distance une œuvre, dont on n'a que faire de savoir où se situe l'original. Une œuvre qui ne se soumet pas aux désincarnations imposées par nos différents modes de transmission.

### **Indifférence et *Mnemosyne***

Pour conclure, la valeur de ces rapprochements vient du fait que de telles œuvres font figure de paradigme immergé dans une ère esthétique modulée par la technologie. Elles ne colportent ni le dogmatisme du tout technologique, ni son inverse en arrière garde. Elles suggèrent avec discrétion que la mémoire cultive, encore et toujours, la nécessité de ses défaillances et qu'elle ne peut se départir de ses réminiscences haptiques.

Si les considérations sculpturales qu'engage Soriano avec ces pièces nous semblent importantes aujourd'hui, c'est parce qu'elles contribuent, avec quelques autres artistes que j'ai pu citer, à entretenir une culture de la modestie, de la discrétion, j'aurais tendance à dire de l'*inframince* (à la Duchamp). J'entends bien un *inframince* non substantialisé, non catégorisé, non comme une recette de bonne consistance, mais véritablement comme une condition. Une condition de transcendance.

Or c'est cette mise sous (j'allais dire « en ») condition qui lève le lièvre du numérique. Parce que la condition de l'*inframince* et de sa démultiplication dimensionnelle est le rapprochement maximum par parallélisme, au point où on ne parvient presque plus à faire de différences entre les choses, c'est la valeur de l'indifférence. Quasi indifférence entre des situations variables, entre l'œuvre et son document par exemple.



Le numérique détermine une façon de voir le réel et la sculpture réfléchit notamment ses aspérités en fonction des capacités du document : capacité à décrire la couleur, la brillance, la spatialité, souvent au détriment de la densité, mais aussi au profit de la mobilité. Cette mobilité avait déjà été révélée de façon inaugurale en 1917 par Constantin Brancusi lorsqu'il avait engagé une série de photographies destinées à suivre les modifications de sa sculpture composée de plusieurs éléments, intitulée *L'enfant au monde, groupe mobile*, dont le processus documentaire devenait absolument inhérent à la sculpture elle-même.



Cette indifférence esthétique – donc vraiment au sens de « presque équivalence » - n'est pas une expression de désinvolture. Prise comme l'entendait Henri Poincaré<sup>21</sup>, c'est une forme particulière de l'hypothèse : il ne s'agit pas alors de montrer que cette œuvre est belle ou non, qu'il s'agit de l'original ou de son document, mais simplement de faire entendre que, dans un cas comme dans l'autre, on a bien affaire à un objet qui fait jaillir de l'art... c'est la leçon de Duchamp sous couvert de Poincaré.



Et, c'est ce qui fait la force de l'œuvre de Soriano : elle traite sans en avoir l'air, par *indifférence* de l'essaimage de l'art, palpable jusqu'au fond de mes poches, un art matériel, dématérialisé et rematérialisé, et capable de faire face à l'invasion des données en composant à sa manière un *Mnémosyne*<sup>22</sup> sensible et haptique de la sculpture.

<sup>21</sup> Cf. Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 2001 (première édition 1902), p.166. Je traite de cette question dimensionnelle de *l'inframince* dans mon livre *Brancusi et Duchamp les hommes-plans, sur les Colonnes sans fin et l'inframince*, Aix en Provence, éd. PUP, 2008.

<sup>22</sup> J'utilise le terme au masculin, comme citation du *Mnémosyne* (bilderatlas) de Warburg, comme on dirait « repeindre à sa manière » un « *Déjeuner sur l'herbe* ».



**Pierre Baumann** est artiste, agrégé et maître de conférences en Arts Plastiques et Sciences de l'art, membre du laboratoire LAPRIL (EA4198) / Artes de l'Université de Bordeaux 3 et membre du comité de rédaction de la revue *La Pensée de Midi* (Actes Sud). Son travail artistique interroge la relation de la sculpture à ses images colportées.

Il a publié notamment en 2008 *Brancusi et Duchamp, les hommes-plans, sur l'inframince et les Colonnes sans fin* (PUP) et *L'Indolence de l'obscurité* (Appendices).

Également un texte à paraître constituant le premier versant de cette étude sur les valeurs des documents et l'haptique photographique : « L'haptique photographique : sur les précipités photographiables de la sculpture à l'ère du numérique », actes du colloque *Le photographiable*, automne 2009).

Et un autre texte lié : « Des espaces autres. L'haptique spéculaire et le devenir image des œuvres... », texte dans catalogue d'exposition « les autres œuvres », éd. Du provisoire, Nanterre, avril 2010.

Artiste en résidence et exposition du 24 mars au 2 mai au Centre d'art Axénéo7 (<http://www.axeneo7.qc.ca/>) autour de la formule de Bartleby : « I would prefer not to... », ou comment le désistement permet d'entretenir les processus de création.

<http://pierrebaumann.com>