



Technè

La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels

37 | 2013

Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique

Art et technique au prisme du phénomène de l'obsolescence

Art and technology seen through the prism of the obsolescence phenomenon

Xavier Guchet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/techne/14985>

DOI : 10.4000/techne.14985

ISSN : 2534-5168

Éditeur

C2RMF

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 20-25

ISBN : 978-2-7118-6098-2

ISSN : 1254-7867

Référence électronique

Xavier Guchet, « Art et technique au prisme du phénomène de l'obsolescence », *Technè* [En ligne], 37 | 2013, mis en ligne le 02 janvier 2023, consulté le 25 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/techne/14985> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/techne.14985>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Xavier Guchet

Art et technique au prisme du phénomène de l'obsolescence

Art and technology seen through the prism of the obsolescence phenomenon.

20

Résumé. Certaines œuvres d'art comportent des éléments techniques que l'industrie ne produit plus : il devient alors impossible de remplacer ces éléments lorsqu'ils ne fonctionnent plus, afin de conserver à l'œuvre son intégrité et donc sa signification. Cet épineux problème, qualifié d'obsolescence, affecte-t-il le monde de l'art de façon purement extérieure – comme si ce monde avait à subir des choix (en l'occurrence industriels) qui ne le concernent pas, qui n'ont rien à voir avec le travail et la pensée de l'artiste, qui ne mordent pas sur l'essence même de l'œuvre d'art dans le monde actuel ? L'article soutient au contraire l'idée que le phénomène de l'obsolescence met en question l'essence même du rapport entre l'art et la technique, et qu'il est la conséquence d'une pensée insuffisante de ces rapports. Problème de nature conceptuelle donc, et non de choix économiques stricto sensu.

Mots-clés. Évolution technique, obsolescence, ordre de grandeur, temporalité.

Abstract. Some works of art contain industrial components which are no longer manufactured: when they cease to function, it thus becomes impossible to replace these parts in order to preserve the integrity and significance of the work. Does this thorny problem of obsolescence affect the art world in a purely exterior manner – as if it were subjected to choices (in this case made by industry) that did not concern it, that had nothing to do with the artist's work and thought processes, that did not encroach upon the essence of the artwork in the world today? This paper, on the contrary, supports the idea that the phenomenon of obsolescence questions the very essence of the relationship between art and technology, and that it stems from insufficient reflection upon this relationship. It is therefore a problem of a conceptual nature, and not, strictly speaking, one caused by economic choices.

Keywords. Technological development, obsolescence, order of magnitude, temporality.

Certaines œuvres d'art posent des problèmes inédits aux restaurateurs et aux conservateurs : celles qui incorporent des éléments techniques que l'industrie a cessé de produire et ne fournit plus. Il en va ainsi par exemple d'une œuvre comportant des ampoules électriques qui, du jour au lendemain, ne sont plus fabriquées : il est souvent envisageable de les remplacer par un autre type d'ampoule, mais cela change le sens de l'œuvre et se révèle par conséquent en contradiction avec le principe même de la conservation. Ce problème ne relève pas à proprement parler d'une forme d'usure qui affecterait l'œuvre, à la manière dont les enduits défectueux de Léonard de Vinci font de la *Cène* une fresque en perdition. Une fois usées, les ampoules sont faites pour être remplacées par des ampoules neuves, bref l'usure d'une ampoule est ici sans importance ; seulement voilà : on ne peut plus trouver ces ampoules sur le marché.

Quelle est la nature du problème exactement ? On vient de le voir : il ne s'agit pas à proprement parler d'usure ou de dégradation des œuvres. Les œuvres sont en parfait état, mais il leur manque désormais un élément crucial sans lequel elles ne correspondent plus à ce que l'artiste voulait faire. On

comprend la difficulté : pour reprendre une caractérisation classique de l'œuvre d'art que l'on trouve chez Kant en particulier, on dira que celle-ci a un mode d'unité tout à fait spécifique qui la rapproche d'un être vivant. Cette unité n'est pas celle du *nexus effectivus*, ou lien de causalité mécanique entre les parties d'un tout (une machine par exemple), et pas davantage celle du *nexus finalis*, ou lien de causalité d'un tout sur ses parties constituantes, d'après des fins (j'ai la représentation d'un but en tête, et je construis une séquence d'actions qui me permet de l'atteindre). L'unité de l'œuvre d'art n'est pas celle d'une machine dont les séquences opératoires sont régies par le mécanisme universel ; elle n'est pas non plus celle de l'action tendue vers l'accomplissement d'un but fixé au départ. Dans le premier cas, il y a une précession des parties sur le tout : il faut commencer par construire les différents éléments constitutifs de la machine – Kant prend l'exemple des parties d'une montre – avant de les assembler en vue de fabriquer quelque chose qui fonctionne conformément au plan initial. Dans le second cas, il y a au contraire une précession du tout sur les parties : l'on commence par se représenter le but à atteindre, avant d'établir la séquence

d'actions qui y conduit. L'œuvre d'art a un mode d'unité qui n'admet ni la précession des parties sur le tout ni la précession du tout sur les parties ; qui manifeste plutôt une circularité du tout et des parties (comme l'être vivant) : elle ne résulte pas de la simple juxtaposition *partes extra partes* des éléments qui la composent, comme la machine, mais elle n'est pas non plus la matérialisation dans l'espace et dans le temps d'une finalité idéale, d'une représentation donnée au départ comme achevée. L'œuvre d'art existe bien comme un tout finalisé, mais cette finalité ne précède pas l'œuvre elle-même, elle n'existe en aucun cas quelque part dans un ciel idéal, objectivement, comme modèle pensé de l'œuvre à faire : Kant parle alors de finalité subjective, d'un effet de finalité qui n'est pas indépendante du rapport d'un sujet qui juge l'œuvre à l'œuvre elle-même. C'est la raison pour laquelle une machine peut être réparée (en remplaçant des pièces usées par des pièces neuves par exemple) ; une séquence d'actions peut être adaptée (en adoptant par exemple des conduites de détour, lorsque le but ne peut plus être atteint par les mêmes voies qu'auparavant) : tandis qu'une œuvre d'art doit être restaurée. Dans les deux premiers cas, une partie du tout peut disparaître et être remplacée par une autre, ou bien identique (pièce de rechange), ou bien fonctionnant de manière similaire (ce qui arrive souvent dans la démarche du bricolage), ou bien très différente de la partie initiale (une conduite de détour peut aboutir au résultat par des séquences d'actions très éloignées de la séquence initiale devenue inadaptée). Dans le cas de l'œuvre d'art, aucune de ces démarches de remplacement n'est praticable : l'œuvre doit rester exactement la même dans toutes ses parties pour demeurer inchangée quant à son tout. L'indisponibilité d'un élément de l'œuvre – l'ampoule électrique de tout à l'heure – affecte par conséquent le sens même de l'œuvre, le concept subjectif de sa finalité.

Il faut bien sûr nuancer. Certaines œuvres admettent des renouvellements apparemment radicaux, qui n'affectent pourtant pas le sens de l'œuvre. Ainsi tel artiste qui a accepté sans difficulté la destruction de son œuvre (en raison de la difficulté à stocker l'œuvre dans le musée), avec conservation du plan de construction de l'œuvre en vue de pouvoir la refaire plus tard. Dans ce cas, tout peut changer dans la matérialité de l'œuvre sans que pourtant rien ne change.

Si l'on se focalise cependant sur les cas particuliers d'œuvres d'art incorporant des éléments issus de l'industrie, et par conséquent toujours susceptibles de ne plus être produits, force est de constater qu'une situation inédite se présente. Cette situation ne concerne pas seulement le conservateur des œuvres, mais aussi tous ceux qui entreprennent de réfléchir aux rapports entre l'art et la technique. De quelle nature est ce rapport ? Plus précisément : sous quel concept ressaisir la façon dont la technique affecte l'œuvre d'art dans le cas de l'ampoule électrique qui n'est plus fournie ?

Ce concept n'est donc pas celui d'usure. Écartons deux autres concepts qui se révèlent rapidement inadéquats : la panne et le « passé de mode ». L'œuvre d'art dont les ampoules électriques ne marchent plus n'est pas à proprement parler

tombée en panne. Seul ce qui doit fonctionner peut tomber en panne : or si l'œuvre d'art fait effectivement intervenir des éléments qui tombent sous la catégorie du fonctionnement (un système électrique), l'œuvre d'art elle-même échappe évidemment à cette catégorie ; en tout cas, en tant qu'elle fait œuvre, elle échappe au moins en partie à cette catégorie du fonctionnement : elle ne se laisse pas dissoudre dans celle-ci. L'œuvre d'art qui perd son éclairage ne relève pas davantage de la catégorie du « démodé » : la mode est un phénomène purement psychosocial, il concerne essentiellement ce que le philosophe Gilbert Simondon appelle des « organes de manifestation ». Une coiffure, un vêtement sont des exemples « d'organes de manifestation ». Il s'agit de réalités intermédiaires entre l'organisme et les objets techniques proprement dits : ces « organes de manifestation » ont une certaine extériorité par rapport à l'organisme, mais ils ne sont pas assimilables aux objets techniques dans la mesure où, contrairement à ceux-ci, ils ne servent pas de médiations dans le rapport des hommes au monde naturel. Ils servent plutôt de médiations dans le rapport des individus au monde social, ils sont tournés vers les autres et non vers la nature. Les organes de manifestation ont pour fonction d'affirmer des appartenances sociales ou culturelles (le vêtement nous situe), des statuts, des combats politiques, des protestations. Simondon a bien distingué ces deux registres du rapport à la nature extérieure *via* les médiations instrumentales, et du rapport aux autres en société *via* les « organes de manifestation ». Les « organes de manifestation » médiatisent le rapport aux autres, et non le rapport à la nature. Tandis que la panne concerne les médiations instrumentales, le « passé de mode » concerne les « organes de manifestation ». L'œuvre d'art, qui ne tombe justement sous aucune de ces deux catégories d'objets matériels – ni médiation instrumentale, ni « organe de manifestation » – réclame par conséquent un autre concept que ceux de la panne et du démodé pour rendre compte de cette situation troublante.

De quoi s'agit-il alors ? On dira que l'œuvre d'art semble frappée d'une certaine inactualité, qu'elle est incapable de signifier ce qu'elle a à dire dans le monde actuel. L'œuvre ne peut plus faire œuvre dans le monde d'aujourd'hui, tout simplement parce que ce monde a changé dans un sens qui ne permet plus à l'œuvre d'y trouver sa place et d'y œuvrer. Il existe un mot en technologie qui décrit ce changement du monde dans sa dimension technique : évolution. Les techniques évoluent. Le concept d'évolution technique a été proposé au XIX^e siècle avec l'intention d'introduire un ordre dans le domaine très disparate, très hétérogène des techniques. Le but visé était de constituer ce désordre apparent en domaine de connaissance rationnelle. C'est ainsi que l'anthropologue anglais Pitt Rivers justifie son intérêt pour le concept darwinien d'évolution, qu'il propose d'appliquer au domaine de la culture matérielle. Son but est de faire en sorte que les collections des musées, jusqu'alors simples accumulations de curiosités ethnographiques rapportées par les voyageurs, satisfassent enfin aux conditions de l'étude scientifique. L'évolution est, par conséquent, un concept qui permet de

classer des objets matériels en séries, d'après des principes rationnels. On retrouve une idée très proche chez Leroi-Gourhan, qui explique lui aussi que le concept d'évolution permet de classer les documents matériels, là où l'histoire ne permet pas d'affirmer avec certitude des chronologies. Concept classificatoire donc.

Une évolution technique permet de classer les objets en séries selon leurs différentes composantes technologiques : les matériaux, les formes, les procédés de fabrication, les schèmes de fonctionnement, c'est-à-dire les « essences techniques » (le terme est de Simondon). Dans le cas évoqué ici à titre d'exemple – l'œuvre d'art privée de ses ampoules électriques – l'évolution porte sur les schèmes fonctionnels : en passant des ampoules à incandescence aux ampoules dites basse consommation, on change d'essence technique. Un terme convient pour caractériser le rejet dans le passé de ce qui apparaît dépassé : l'obsolescence. Les ampoules à incandescence sont devenues obsolètes. Si l'usure porte sur les éléments techniques, si la panne porte sur l'objet technique individualisé, si le « passé de mode » porte sur ce même individu technique mais ressaisi dans son mode d'existence psychosocial uniquement, l'obsolescence porte plutôt sur les essences techniques et, corrélativement, sur les ensembles techniques ou les grands systèmes techniques dans lesquelles les essences prennent place. Une alternative en matière d'essences techniques va très souvent de pair avec une alternative entre systèmes techniques : dans le domaine électrique, la fourniture de courant haute tension et celle de courant basse tension s'inscrivent dans deux systèmes techniques très différents, et correspondent à des modes d'insertion de la technique dans la société tout aussi différents : la haute tension, c'est la production centralisée d'énergie dans des mégacentrales ; la basse tension, c'est au contraire une production et une distribution locales de l'électricité. Deux modèles sociotechniques radicalement opposés donc, et l'on sait que la controverse touchant ces deux choix a été vive au XIX^e siècle. Ce n'est pas seulement un élément technique, ou un objet technique individualisé qui devient obsolète : c'est tout un système technique. L'obsolescence, c'est ce qui arrive aux objets techniques lorsqu'ils ne s'accordent plus avec les systèmes techniques du moment. Une imprimante dont le port parallèle n'est plus compatible avec les ports USB actuels n'est pas en panne, elle n'est pas usée, elle n'est pas passée de mode : elle est devenue obsolète. Il faut donc être précis : d'un vieil ordinateur dont la puissance du microprocesseur et la mémoire sont très inférieures aux dernières générations de machines, on dira le cas échéant qu'il est « dépassé », mais pas qu'il est obsolète : il est dépassé dans le cadre d'un système sociotechnique qui, lui, ne change pas. Les schèmes de fonctionnement demeurent inchangés pour l'essentiel. Remarquons aussi que deux gammes d'objets techniques qui opèrent dans le même système sociotechnique et répondent *grosso modo* aux mêmes usages, mais qui sont caractérisés par des schèmes fonctionnels différents, peuvent coexister sans que l'un des types d'objets soit déclaré obsolète : il en va ainsi du moteur à essence et du moteur Diesel, dans lesquels la combustion

n'est pas assurée selon les mêmes séquences opératoires. Les deux gammes d'objets trouvent leur place dans le système sociotechnique du transport automobile. Remarquons enfin qu'un type d'objet considéré à un moment donné comme obsolète par rapport à un autre peut retrouver une actualité dans un futur plus ou moins proche. Il en va ainsi du moteur électrique pour équiper les véhicules automobiles : la technologie électrique a été supplantée par la technologie de la combustion interne au tout début du XX^e siècle, mais est redevenue un futur possible pour l'industrie automobile au moment des chocs pétroliers, dans les années 1970, et plus récemment avec la prise de conscience des effets délétères des gaz à effet de serre sur l'environnement. L'obsolescence n'est jamais un absolu, elle est relative à un système sociotechnique donné qui, en se transformant, peut toujours rendre à nouveau actuel l'inactuel.

Confrontée à ce phénomène d'obsolescence, l'œuvre d'art est en définitive confrontée au choc de deux temporalités qui se révèlent inconciliables : la sienne propre, et celle de l'évolution des grands systèmes sociotechniques. Si le problème apparaît insoluble, c'est que l'œuvre d'art continue d'être ressaisie comme une singularité qui impose son espace et son temps propres – une topologie et une chronologie entièrement originales. L'œuvre d'art ne s'inscrit pas dans un espace et dans un temps déjà organisés, elle se crée son propre espace et son propre temps. Faire œuvre veut dire que l'œuvre d'art impose à l'expérience de se couler dans un nouvel espace-temps. Expérimenter le monde à partir de l'œuvre, c'est l'expérimenter selon les dimensions spatiales et temporelles ouvertes par l'œuvre, pouvant affecter aussi bien la sensibilité que les structures de la perception (pensons à « l'invention » d'un nouveau type de regard à la Renaissance, lié à la perspective), c'est-à-dire la façon dont se construit le rapport de l'art au réel.

Mais comment l'œuvre fait-elle œuvre justement ? Le « faire-œuvre » peut être appréhendé à partir des catégories proposées par Simondon pour rendre compte des différentes définitions de l'objet et de l'objectivité dans les sociétés humaines. Il y a, on l'a vu, au moins deux sortes d'objets, les objets techniques proprement dits, et ces objets intermédiaires que sont les « organes de manifestation ». L'œuvre d'art ne tombe *a priori* sous aucune de ces deux catégories, elle a un mode d'existence original. Or, il se trouve que l'œuvre d'art a basculé depuis longtemps du côté des « organes de manifestation » : devenue une marchandise qui s'achète et se vend sur un marché, l'œuvre d'art est en effet investie de caractéristiques qui sont celles des objets intermédiaires évoqués par Simondon, permettant à l'individu qui les possède d'afficher ses appartenances, ses statuts et ses prises de position. Désormais, ressaisie sous le concept de l'obsolescence, l'œuvre d'art semble basculer aussi du côté des objets techniques : dès lors, en effet, que l'œuvre entretient un rapport essentiel aux schèmes fonctionnels des éléments techniques qui la composent (et non seulement à leur matière, à leur forme ou à leur procédé de fabrication), on ne peut pas éviter de la ressaisir à travers les mêmes catégories d'analyse que les

techniques elles-mêmes – notamment les catégories de l'évolution et de l'obsolescence, mais aussi une autre catégorie, corollaire du concept technologique d'évolution, que Simondon appelle *hypertélie*. Un objet est hypertélique lorsqu'il est suradapté à un contexte technique donné, et incapable de continuer de fonctionner si le contexte se trouve en tant soit peu modifié. « L'évolution des objets techniques manifeste des phénomènes d'hypertélie qui donnent à chaque objet technique une spécialisation exagérée et le désadaptent par rapport à un changement même léger survenant dans les conditions d'utilisation ou de fabrication. »¹ Simondon prend l'exemple de certains avions qui ne peuvent décoller que s'ils sont portés par un plus gros qui les largue en vol : l'avion perd son autonomie, il devient la moitié incomplète d'une totalité technique qui comprend aussi l'avion porteur. La totalité technique est fractionnée, divisée en elle-même. Il en va de même de l'œuvre d'art dont les ampoules ne peuvent pas être remplacées : l'œuvre perd son autonomie, elle est fractionnée, elle perd son unité ; elle devient hétéronome, hypertélique, surdépendante des conditions d'un système sociotechnique qui lui est complètement extérieur et qui lui impose ses propres normes. Ne faut-il pas alors se tourner du côté de l'artiste et pointer l'incomplétude de sa démarche créatrice ? De même que l'objet technique hypertélique est un objet divisé quant à son schème fonctionnel, inventé de manière abstraite, c'est-à-dire indépendamment de son milieu de fonctionnement, de même l'œuvre d'art hypertélique est un objet incomplètement créé, c'est-à-dire jeté dans le monde sans considérations pour les conditions effectives, concrètes, de son faire œuvre. L'œuvre d'art hypertélique est une œuvre d'art créée dans l'abstrait, au sens que Simondon donne au terme d'abstraction : « Est abstraite une réalité dont les conditions d'autonomie sont assurées et régulées par d'autres. » Simondon donne l'exemple d'une fleur de serre : il s'agit bien d'une production de la nature, mais telle qu'elle ne maîtrise pas les conditions régulatrices de sa propre croissance et de sa propre existence. Il faut l'intervention du jardinier pour réguler la température ou l'hygrométrie. La fleur de serre est abstraite, artificielle, dit Simondon. De même, l'œuvre d'art de tout à l'heure apparaît abstraite et artificielle.

Il n'y a pas de sens à ressaisir un temple grec ou un tableau de la Renaissance selon les concepts de l'évolution et de l'obsolescence. La problématique de la conservation est tournée dans ce cas vers la dégradation des œuvres, et non vers leur obsolescence. Dès lors, au contraire, que l'artiste fait autre chose que simplement utiliser des techniques (tout artiste entretient un rapport qui n'est pas anecdotique à la technique : s'il est peintre, par exemple, il peut fabriquer ses pinceaux, ses enduits, ses couleurs) ; dès lors, au contraire, qu'un artiste « branche » littéralement son œuvre sur des systèmes sociotechniques, il modifie substantiellement le rapport de l'œuvre à la technique : il inscrit le temps de la première dans la temporalité propre de la seconde. Le temps de l'œuvre et le temps de la technique se télescopent. Non pas que l'œuvre devienne évolutive au sens de l'objet technique, pour autant l'œuvre se trouve concernée, dans son faire-œuvre,

par l'évolution technique. En d'autres termes, l'artiste doit assumer que son œuvre soit désormais ressaisie selon la catégorie de l'évolution technique et de son corollaire, l'obsolescence. Les problèmes de conservation renvoient en définitive à des problèmes conceptuels : doublement rabattue sur des types d'objets avec lesquels elle ne se confond pourtant pas – les objets techniques et les « organes de manifestation » –, l'œuvre d'art doit être redéfinie comme objet matériel d'un genre entièrement original. Deux problèmes symétriques se posent au sujet de l'œuvre d'art : comment l'œuvre peut-elle continuer d'œuvrer, tout en étant aussi une marchandise sur un marché de l'art ? Ce problème, bien connu, n'est pas celui du présent article. L'autre problème, traité ici, est le suivant : comment l'œuvre peut-elle continuer d'œuvrer alors qu'elle s'est arrimée à la temporalité propre des objets techniques en évolution ? N'y a-t-il pas une opposition de principe entre, d'un côté, l'objet technique qui s'inscrit dans un système sociotechnique daté et situé, qui s'inscrit aussi dans un temps orienté où la notion de progrès fait sens, où le passé est souvent dépassé, et d'un autre côté, l'œuvre d'art qui fait œuvre au contraire dans une dimension d'universalité et d'éternité au moins présomptives ? Comment l'artiste peut-il finalement s'arranger avec ces temporalités disparates ?

L'évolution technique qui frappe d'obsolescence certains éléments de l'œuvre lui impose en effet une topologie et une chronologie qui sont celles de la technique, et non de l'œuvre. Ces topologie et chronologie de la technique peuvent se révéler incompatibles avec celles de l'œuvre elle-même. L'usure, la panne éventuelle d'un élément de l'œuvre ne produisent pas leurs effets dans l'espace-temps de l'œuvre, il s'agit d'effets somme toute inessentiels ; l'obsolescence traduit au contraire un télescopage de deux espace-temps qui se concurrencent. C'est la raison pour laquelle la dégradation des enduits de Léonard et l'arrêt de la production d'une certaine gamme d'ampoules sont deux phénomènes qui affectent l'œuvre en des sens radicalement différents : dans le premier cas, l'œuvre est menacée de disparaître par dégradation, néanmoins bien qu'elle se dégrade, elle continue de faire œuvre ; dans le second cas, elle ne se dégrade pas du tout, elle est bien là, intacte, attendant simplement de nouvelles ampoules : mais elle ne fait plus œuvre, voilà tout. Les problèmes de la conservation ne se posent pas identiquement dans les deux cas.

Caractériser l'œuvre à une époque où elle tombe sous les catégories de l'évolution et de l'obsolescence, c'est par conséquent s'intéresser de près à son mode d'existence dans l'espace et dans le temps. Simondon opposait de ce point de vue deux formes d'art, un art synthétique et un art analytique. L'art synthétique est une version dégradée et fautive de l'art, il consiste simplement à superposer des couches qui restent extérieures les unes aux autres. Simondon prend l'exemple du traitement infligé aux arbres lorsqu'on en fait des cubes ou des « boules végétales », dans les jardins à la française : une telle approche ne respecte absolument pas les « formes implicites » de la matière, on fait violence à la nature en lui imposant des formes abstraites puisées dans un répertoire somme toute très pauvre. La couche manifeste de l'œuvre est

entièrement dépendante des codes culturels du moment, des normes et des valeurs qui ont cours dans une société donnée, des contenus psychosociaux qui circulent. Simondon dit alors explicitement que ces formes d'art sont nécessairement frappées « d'obsolescence » : « L'obsolescence de ces formes d'art est comparable à celle des objets techniques en lesquels prédomine la couche superficielle qui fait d'eux les accessoires d'une attitude définie. »² Une œuvre d'art qui ne dépasse pas le niveau des contenus culturels du moment, qui n'existe que dans sa couche superficielle, est promise à l'obsolescence : celle-ci n'est pas un accident qui lui arrive, elle est son destin inéluctable.

Une œuvre d'art analytique fait tout à fait autre chose. Simondon prend l'exemple de l'emploi des matériaux par Le Corbusier : Le Corbusier ne dissimule pas le travail de la matière sous des ajouts relevant d'un pur esthétisme replié sur les codes du moment ; au contraire, il traite la matière de telle façon « qu'elle apparaisse avec la texture et l'aspect qui s'intégreront directement à la configuration »³. Prenons l'exemple du temple de Ségeste en Sicile ; ou encore des vestiges de l'ancienne cité de Sélinonte (au sud de la Sicile), fondée au VII^e avant J.-C. et détruite au V^e siècle avant J.-C. par les Carthaginois d'Hannibal. Ces deux constructions humaines ne sont pas simplement posées, synthétiquement dirait Simondon, sur de très beaux sites naturels, des collines chargées d'oliviers et de vignes ; elles mettent aussi en rapport des ordres de grandeur et de réalités très hétérogènes, très disparates au départ : d'une part, l'ordre de grandeur des microstructures de la matière travaillée, des traces conservées des gestes techniques⁴ ; d'autre part, l'ordre de grandeur des réalités cosmiques, des éléments naturels comme le bleu du ciel et de la mer, le relief des contrées. Les œuvres véritables rendent commensurables ces ordres de grandeur et de réalités auparavant incommensurables : le bleu du ciel, le bleu de la mer, les collines, les oliviers et les vignes, tous ces éléments se trouvent rassemblés dans une expérience nouvelle qui passe par les constructions humaines. L'œuvre d'art analytique nous initie par conséquent à une topologie inédite, à une manière entièrement originale de « dimensionnaliser » l'espace. L'œuvre d'art synthétique déploie son mode d'existence dans un seul ordre de grandeur, celui des contenus psychosociaux du moment ; l'œuvre d'art analytique déploie son mode d'existence de part et d'autre de cette échelle des temps et des espaces socioculturels limités : vers le bas, en s'attachant aux microstructures, aux « formes implicites » de la matière, aux gestes du technicien ; vers le haut, en « dimensionnalisant » autrement l'expérience du monde naturel. Des deux côtés, les contenus psychosociaux sont invalidés, on accède à une expérience virtuellement universelle et éternelle précisément parce qu'elle n'est pas dans la dépendance des codes culturels, des valeurs et des normes sociales du moment. En deçà et au-delà des cultures constituées, se crée comme dit Simondon « un lien d'unité profonde et substantielle entre la nature et la technicité ».

Une universalité temporelle, une universalité spatiale au moins présomptives : voilà ce qu'apporte l'art analytique. Or,

il semble que notre œuvre privée de ses ampoules soit coupée de ces deux dimensions d'universalité virtuelles. Elle ne fait plus œuvre justement, elle n'*ouvre* plus l'expérience en lui conférant d'autres dimensions : elle se situe dans la dépendance à l'égard de contenus sociotechniques, donc en un sens culturels, datés et situés. En d'autres termes, elle échoue à faire ce que dit Simondon : établir un lien, une relation de commensurabilité entre des ordres de grandeur et des ordres du réel disparates, incommensurables au départ. Simondon était attentif à la dimension du rapport à la nature, à la manière dont l'œuvre s'intègre dans le monde naturel en y ouvrant de nouvelles dimensions d'expérience. Sélinonte, même en ruine, c'est une autre manière de percevoir le bleu de la mer et du ciel ; c'est une autre façon d'y être sensible : bref, de l'expérimenter. L'analyse de Simondon demeure cependant pertinente si l'on déplace le regard, du point de vue des rapports de l'art et de la nature, vers celui des rapports de l'art et des systèmes sociotechniques. L'œuvre d'art devenue obsolète faute d'usines pour continuer à fabriquer ses ampoules électriques relève d'une approche synthétique de l'art : l'artiste a en effet simplement ajouté des éléments techniques à son œuvre, sans qu'aucune commensurabilité ne soit établie entre l'œuvre et la technique. On objectera que ce constat est trop sévère et même faux : pour l'artiste, l'électricité n'est pas un élément inessentiel, surajouté à l'œuvre de l'extérieur ; elle fait bien partie intégrante de son unité, de son *faire-œuvre*, du concept de sa finalité subjective. Oui, bien sûr : mais ce qui fait ainsi partie intégrante de l'œuvre, c'est la lumière, c'est un certain type d'éclairage, défini par une certaine intensité – c'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'œuvre est hypertélique : il appartient à son mode d'existence d'incorporer une lumière que seul un type défini d'ampoules peut fournir. C'est donc la lumière qui fait l'œuvre, et non l'ampoule elle-même. Or une ampoule, ce n'est pas seulement la lumière qu'elle fournit : c'est aussi l'ensemble du système sociotechnique impliqué dans sa fabrication. Si l'œuvre est hypertélique, c'est justement parce qu'elle maintient ce système en dehors de ses dimensions à elle, elle dépend de lui comme de conditions purement extérieures. L'ampoule, ce n'est pas seulement de la lumière : c'est un objet technique défini par un schéma fonctionnel, rattaché à des processus de production déterminés. C'est cela que l'œuvre ne prend pas en compte, de même que l'art analytique dont parle Simondon ne prend en considération ni les « formes implicites » de la matière, ni la configuration naturelle d'ensemble dans laquelle l'œuvre doit s'insérer. Une œuvre d'art analytique devrait au contraire, sous un mode ou sous un autre, établir un lien essentiel avec l'ordre de grandeur dans lequel le système sociotechnique produit ses effets. Elle peut par exemple faire œuvre en adoptant le même mode d'existence que les objets techniques, à savoir un mode d'existence évolutif – l'œuvre d'art intégrerait ainsi dans son individualité même la dimension de l'évolution, elle pourrait être pensée et créée de façon à pouvoir suivre le sens de l'évolution technique : bref, l'évolution et l'obsolescence ne seraient plus ce qui arrive de l'extérieur, comme par accident, à l'œuvre ; elles feraient parties intégrantes de

son faire-œuvre. Ou bien l'œuvre pourrait intégrer ces deux dimensions de l'évolution et de l'obsolescence sur le mode de l'échec inéluctable : l'artiste pourrait vouloir signifier par là l'impossibilité d'un art incorporant des techniques industrielles, créant d'emblée son œuvre comme promise à l'obsolescence. Là encore, l'obsolescence ne serait pas accidentelle : elle serait le destin même de l'œuvre en tant qu'œuvre. Dans les deux cas, l'œuvre existerait sur un mode problématique ; elle conférerait de nouvelles dimensions à notre expérience des systèmes sociotechniques et de la façon dont les cultures humaines essayent de s'y déployer.

Pour le conservateur, l'obsolescence est sans doute un problème à résoudre, elle est un accident à surmonter, un ensemble de conditions sociotechniques nouvelles qui affectent l'œuvre de manière extérieure. Il est toutefois possible d'envisager ce phénomène d'obsolescence d'un tout autre point de vue : celui du « mode d'existence » de l'œuvre elle-même, de sa possible incapacité à faire le lien entre l'ordre de grandeur du geste et de la pensée qui lui ont donné naissance, et l'ordre de grandeur des systèmes sociotechniques dont dépend son faire-œuvre. À titre de contre-exemple, signalons l'œuvre récente de l'artiste américain Trevor Paglen⁵. Paglen veut profiter du prochain lancement du satellite de télécommunication Echostar XVI, pour envoyer dans l'espace son œuvre. Celle-ci consiste en une centaine de photographies enregistrées sur un disque, racontant l'histoire de l'humanité. On y trouve notamment les photographies d'une météorite martienne (photographiée au moyen d'un microscope électronique), de migrants photographiés par un drone à la frontière mexicaine, d'un graphique qui représente des algorithmes de finance à haute fréquence, de la salle des taureaux de Lascaux, et encore d'une aquarelle de Paul Klee. Trevor Paglen explique qu'il a travaillé avec des scientifiques de la matière et des ingénieurs de l'aérospatiale au MIT, pour concevoir un disque susceptible de durer des milliards d'années. La structure atomique des métaux n'étant pas assez stable sur la durée, c'est finalement le silicium qui a été choisi. Les images ont été créées par un procédé de nanofabrication maîtrisé par les ingénieurs du MIT. Il semble ici que l'œuvre d'art ne puisse pas du tout être concernée par le phénomène de l'obsolescence, et qu'elle soit faite aussi pour échapper à toutes les formes possibles d'altération. C'est exact, mais si

l'œuvre de Trevor Paglen fait œuvre justement ; si les dimensions de l'universalité et de l'éternité lui semblent consubstantielles ; bref, si elle semble bien faite pour échapper à l'obsolescence et à la destruction, c'est pour d'autres raisons que son contenu et son matériau impérissables. Ce n'est pas simplement au sens où elle résume toute l'histoire humaine, et ce n'est pas seulement, non plus, au sens où elle est créée dans un matériau qui ne connaîtra pas l'usure du temps. C'est plus fondamentalement, pour reprendre Simondon, parce qu'elle rend commensurables des ordres de grandeur qui ne le sont pas au départ. Elle établit en effet un lien, une relation de commensurabilité entre, d'un côté, l'ordre de la vie humaine, l'histoire des hommes sur terre depuis les premières manifestations d'une démarche artistique (les peintures rupestres) jusqu'à l'époque actuelle, et d'un autre côté, l'ordre des processus cosmiques puisque le disque, inaltérable, est fait pour être détruit uniquement lorsque la terre elle-même sera détruite, par l'expansion du soleil dans environ cinq milliards d'années. Ce disque mis en orbite géostationnaire pour des milliards d'années continuera de tourner bien après que l'humanité aura disparu de la surface de la terre. Trevor Paglen est aussi sensible au fait que les milliers de satellites qui tournent également, survivront eux aussi à l'humanité. L'art et la technique : deux manières de rendre sensible, et problématique, la situation de l'espèce humaine sur terre, conquérante mais finalement éphémère à l'échelle des temps cosmiques. Ce modeste disque est destiné à susciter une nouvelle manière de penser et de sentir l'existence humaine, en rapport avec les objets qu'elle se fabrique. Hannah Arendt disait que l'œuvre est ce qui assure au monde humain sa solidité, sa stabilité contre le pouvoir d'érosion de la nature. L'œuvre est plus durable que chaque existence humaine sur terre, par elle le monde humain se transmet de génération en génération. L'œuvre fait monde. Trevor Paglen veut une œuvre dont le *faire-œuvre* se déploie au contraire dans la dimension du non-monde, elle œuvre dans une dimension d'espace et de temps où la disparition du monde humain sur terre est une certitude. Paradoxalement donc, le fait que cette œuvre soit conçue pour échapper à toute forme d'obsolescence et de dégradation, nous renvoie à la pensée de l'obsolescence de l'espèce humaine – espèce qui sera un jour dépassée par d'autres, habitant un monde qui finira par retourner au néant.

Notes

1. Simondon, G., 1989 [1958], *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris, p. 50.

2. Simondon, G., 2008, *Imagination et invention (1965-1966)*, Les Éditions de La Transparence, Chatou, p. 180.

3. Simondon, G., 2008, *Imagination et invention (1965-1966)*, *op. cit.*, p. 89.

4. Il faut signaler d'ailleurs qu'à proximité des ruines de Sélinonte, il est possible de visiter le site appelé *cave di Cusa* où l'on procédait à la taille des pierres destinées aux colonnes des temples : les archéologues ont exploité ce site pour en

tirer des enseignements sur les techniques de la taille à cette époque.

5. Article paru dans *Libération*, 5 septembre 2012.