

Répéter et créer

« Quand dans un discours se trouvent des mots répétés, et qu'essayant de les corriger on les trouve si propres qu'on gâterait le discours, il faut les laisser » Pascal, *Pensées*, VII, 21.

On pourrait supposer que la création ne puisse entretenir de relation viable avec la répétition. D'abord parce que les tâches répétitives sont vouées aux esclaves (puisquelles mécaniques, et signent l'ignorance), ensuite parce que le principe de redoublement semble s'élever contre toute idée de génie, d'invention, de virtuosité. Les deux termes semblent antinomiques. « Qu'est-ce qui vous refroidit ? » demande Hans Ulrich Obrist à l'artiste Ai Weiwei : « La répétition ». Toutefois, sans même convoquer l'art égyptien, celui de l'icône, aux formes quasi immuables, observons que l'Idée *Classique* de l'art (je veux dire le classicisme) se fonde sur des règles, des valeurs qui ont pour objet de se reproduire *éternellement*.

Ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, que l'on puisse retrouver, au-delà de ces codes, des caractéristiques récurrentes propres à chacun de ces peintres classiques. **Giovanni Morelli** (XIX^{ème}) qui a fait des études de médecine, notamment d'anatomie comparée, est un des précurseurs de l'attributionnisme. A partir de l'étude systématique sur les collections des galeries Borghèse et Doria-Pamphili à Rome, il a mis au point sa méthode basée sur une grille de lecture qui instaure la mise en rapport de l'analyse détaillée d'éléments constants significatifs (mains, oreilles...). Il a su ainsi imposer certaines attributions. Les *modes* se répètent mais le « sujet » créateur n'en demeure pas moins là.

On peut *aussi* envisager toute création comme *nécessairement* traversée par le besoin de se répéter. Surtout, comme l'affirme l'historien de l'art René Passeron¹, il y a une *poïétique* de la répétition, un certain rapport anthropologique de l'auteur à son œuvre ; une répétition *d'instauration* (instauratrice de ce qui n'est pas encore). Cela englobe beaucoup de choses : on peut penser, en tout premier lieu, aux rituels de l'artiste. Ensuite, il y a une forme de *savoir* que l'artiste *répète*, une *permanence*. C'est ce que René Passeron nomme « répétition intégrée » (après apprentissages) : intégration des techniques, mais aussi des langages, des habitudes iconologiques, stylistiques... Tout cela pouvant conduire à ce que l'on pourrait appeler : *virtuosité* (de Rubens à Peter Doig), puis *style*.

René Passeron cite dans son ouvrage le peintre Jean Bazaine écrivant « qu'une seule règle demeure absolue : à chaque toile nouvelle, avoir perdu le fil » ; il n'empêche, on *reconnaît* de suite une œuvre de Bazaine ou de Christopher Wool.

Mais peut-être l'artiste *répète-t-il* en premier lieu le pourquoi il crée ; il répète ce qui l'anime, le pousse [...depuis son fantasme auquel il donne la forme d'une nouvelle catégorie de choses réelles...]

1 René Passeron, *Création et répétition*, éd. Glancier-Guenaud

avance Freud. Et depuis ce qui l'anime, le *pousse*, il instaure son fameux « singulier universel » : ce qu'il est, lui, et qu'il propose au regard des autres. Ce qui pousse Picasso à exécuter ses séries du « *Peintre et son modèle* » ou Matisse à décliner les bleus à l'infini.

Au XVIIIème siècle puis au XIXème, apparaissent de nouveaux concepts qui désignent (parfois, en creux) cette récurrence : au XVIIIème, entre autres, celui de *style* (qui est un principe d'identité) ; au XIXème, ceux, baudelairiens, de *nouveauté*, d'*originalité*, de *singularité*.

1) **Style**

Ce qui est intéressant pour nous avec cette notion de *style*, c'est le fait qu'elle croise, dans son acception moderne, *répétition* et *unicité*. Ce qui se répète rend unique ; la répétition engendre un « style » unique ; par exemple, une touche reconnaissable entre toutes (Van Gogh).

Il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire du développement sémantique du concept de « style », hérité de la tradition gréco-latine (éloquence, discours). La notion s'est formée à l'intérieur du champ de la rhétorique. Disons que les déterminations conceptuelles du *style* (écart, discriminabilité, discernement, mais aussi, constante, indice,) proviennent de différentes étymologies latines (*distinguere*, *stimulus*, *stylus*...), grecques (*stigma*, *stizein* : ponctuer, ajouter des signes diacritiques c'est-à-dire caractéristiques, comme une cédille...), indo-européennes (*piquer*).

Le XVIIIème siècle a joué un rôle important dans l'évolution du concept de « style » ; ce, par le glissement sémantique décisif que l'esthétique lui a fait faire. Ce glissement est lié à l'émergence de la *connoisseurship* (les connaisseurs) ; c'est-à-dire par le fait que l'on commence à envisager la possibilité de fonder les procédures d'attribution des œuvres sur les *seules propriétés artistiques* d'un tableau (cela signifie aussi que l'on puisse désormais envisager les arts visuels hors de la théorie classique qui l'associe à *l'ut pictura poesis*). De telle manière que les aspects autographiques (traces, mouvements du pinceau...) vont commencer à l'emporter sur d'autres considérations. Ainsi va naître la critique d'art (Cochin Dézallier d'Argenville, La Font de Saint-Yenne...), l'expertise.

L'un des plus émouvants (et des plus beaux) tableaux du monde, *L'Enseigne de Gersaint* (1720), de **Watteau**, montre cela.

1) **Nouveauté, originalité (XIXème)**

C'est en effet avec ce souci du « nouveau » que semble se manifester l'hostilité envers le fait de *répéter*. Cela parce que le romantisme fait du spontané, de l'*originalité*², vertus. Répéter c'est encore refuser le « hors-contrôle », la « fête de la cruauté ». Aussi bien Antonin Artaud (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*) que les performers adeptes du « jusqu'au bout du présent », du dionysiaque, refusent, exècrent, en ce qui concerne Artaud, la répétition.

Mais la singularité c'est aussi avoir son style propre, nous l'avons vu. Paradoxalement peut-être, depuis la singularité, depuis l'originalité, naît alors une nouvelle forme de répétition : *celle de chacun*.

² « Originalité » est un terme polysémique : origine, source, non-conformité...

« Trouver son geste » va même devenir un des poncifs de l'art moderne : « Trouver son geste » et « faire du nouveau ».

On doit à Frederick Taylor « L'organisation scientifique du travail » (OST) : le taylorisme, défini autour des années 1880 (gestes, rythmes, cadences, séquençage des tâches...). Ce principe (épuisant) du travail à la chaîne que Ford rendra encore plus efficace. Et c'est durant cette époque de « haute technologie », de rationalisation du travail, que naissent la photographie et le cinéma, arts du *reproductible* qui secouent les principes d'unicité, d'intégrité, d'authenticité (Walter Benjamin).

Cette hyperspécialisation, cet avènement du geste unique - qui n'est pas le même que celui de l'artisan qui fabrique la totalité de sa pièce -, via la technique et la science, a eu aussi des effets sur l'art pictural. Ainsi, au monde industrialisé, l'artiste a su répondre par l'*inachevé* (Cézanne, Rodin...), par le retour au savoir-faire, par le souci d'expression, par le concept de « l'art pour l'art », mais il a aussi pu répondre par *analogie* à l'esprit scientifique (division du travail, rationalisation).

Monet produit, à partir des années 1880, de manière calculée, depuis un protocole établi, ses *séries* de variations chromatiques à partir d'un seul motif³. C'est ce principe d'ordre, par ailleurs, qui, dans le fond, mettra fin à l'Impressionnisme.

Seurat emprunte aux conceptions technologiques en cours les normes d'une procédure méthodologique qu'il applique à la peinture. Dans le même temps qu'il intègre à ses tableaux la société des loisirs, il met en pratique les théories de la couleur et invente une touche au geste mécanique.

Vers la fin des années 1970, **Allan McCollum** a posé, avec ses *Surrogates paintings* ou *objects*, la question suivante : Qu'est-ce qu'un objet dans le contexte de la production en série ? Il s'est alors mis à utiliser les méthodes de production de masse où des milliers d'objets sont tous identiques. La répétition suggère un modèle de départ, un *premier* qui génère du même. C'est intéressant à mettre en regard de Duchamp qui, lui, part de la chaîne des objets, pour n'en saisir qu'un seul ! Le distinguer de la série, justement. Il tenait beaucoup à ce que ses « ready-made » ne soient pas répétés.

En peinture, en sculpture, une *aisthèsis* complète (perception sensible au sens fort : sens, sensualisation, corps) devrait se produire en rapport avec un objet matériel unique, dans un espace et une temporalité propres à ce seul objet et au spectateur (car on reconnaît alors l'engagement du créateur, son savoir...). Mais comment garantir une expérience esthétique unique (avec le sujet créateur) si les œuvres sont substituables comme les moulages d'objets moulés d'Etienne Bossut ? (12 Fauteuils, 1992 (10 éléments en polyester)).

Si nous reprenons notre idée d'analogie avec la science, trois axiomes peuvent nous aider : *variation, série, système* (répétition structurale, interne à l'œuvre).

3 Après toutefois les estampes d'Hokusai : *Trente-six vues du Mont Fuji*, 1931 ; *Cent vues...*, 1936.

1) Variation

La notion - répéter en modifiant - apparaît d'abord en musique (L'école de Vienne : Schoenberg, Berg, Webern...) puis sera reprise dans les arts visuels ; c'est la reprise d'un thème. La variation est *contingente* et *limitée* et repose donc sur un choix singulier de l'artiste qui sélectionne un *ensemble fini* de réalisations *parmi un ensemble infini* de potentialités : *Les Cent mille Milliards de poèmes* de Raymond Queneau, 1961 : 10 puissance 14 poèmes potentiels ; cette « machine à fabriquer des poèmes » est limitée, mais la lecture complète de cette combinatoire demanderait 200 millions d'années en lisant 24H sur 24.

La variation peut toutefois engendrer une série ouverte. Comme l'écrit Jean-Marc Lévy-Leblond dans « *La science n'est pas l'art* »⁴ : « Rien de plus facile que d'imaginer une trente-et-unième variation Goldberg ».

Les œuvres fondatrices :

Joseph Albers, de 1932 à 1935, *Dix peintures en forme de clé de sol*, avec variation de couleurs.

Max Bill, 1935 – 1938 : dans les « *15 variations sur un même thème* » (16 lithographies), un triangle équilatéral inscrit dans un octogone, ce qui est mis en évidence est le pur jeu de la forme et de la couleur, libéré de la tentation d'être autre chose que ce qu'il est.

2) Motif et série

Pour en arriver à la *série*, il faut d'abord en passer par le *motif*. Rappelons la définition du terme « *motif* » chez Panofsky : [...L'identification de « pures » formes, certaines configurations de lignes, couleurs, certaines masses, comme des représentations d'objets naturels tels les êtres humains, les animaux...leurs relations mutuelles, certaines de leurs qualités expressives (un geste, une attitude...) : cet univers chargé de significations primaires peut être appelé *l'univers des motifs* artistiques...]. Un dénombrement de ces motifs constituerait une description pré-iconographique de l'œuvre d'art. Ensuite (signification secondaire), on percevra qu'un groupe de personnages attablés selon une disposition déterminée représente la *Cène*. Les « quatre saisons », les « cinq sens » sont autant de **motifs** dont les liens peuvent être de nature chronologique ou logique.

La **série** est une suite illimitée de termes se succédant qu'une loi définie permet de déduire les uns des autres ; elle est fondée sur une dérivation prédéterminée, numérique ou autre : Courbet, Cézanne...

La série contemporaine, quant à elle, déplace l'accent sur la syntaxe plastique, les composantes picturales de l'œuvre, affirme la prédilection pour l'idée de *processus créatif* (de Matisse à Warhol).

En 1968, à Los Angeles est organisée « **Serial Imagery** », la première grande exposition sur le thème de la sérialité en art. C'est à ce moment que Monet est reconnu comme le précurseur du concept. A

⁴ Hermann, 2010

l'occasion de l'exposition, **Roy Lichtenstein** travaille ses « *Cathédrales* » en substituant une trame d'imprimerie en pointillés mécaniquement répartis, à la touche impressionniste. Il fait ainsi basculer l'idée de la sérialité (idée de maîtrise, de choix, d'auteur) dans celle de la *répétitivité* et de la reproduction (ces deux aspects impliquant une forme de dépossession).

Regardons le poème d'Aragon « *Persiennes* » qui date de 1920 et qui a été publié en 1925 dans le « *Mouvement perpétuel* » chez Gallimard. Il s'agit, dans ce poème, de montrer une forme d'absence d'auteur (dépossession) et la perte de la réalité qu'il désigne (les persiennes). Mais le calligramme évoque toutefois, en même temps, des persiennes : jeux de blancs et de noirs, horizontalité – principe de « déception » cher au dadaïsme de l'époque – point d'interrogation final – jeu de langage lacanien « Père siennes »...

L'exposition de Los Angeles de 1968 posait bien sûr la question de la relativisation de la notion de chef-d'œuvre. Cependant, dès 1966, Olivier Mosset s'engageait, de son côté, dans un programme qui devait durer huit années : peindre au centre d'une toile blanche de 100 X 100 cm, un cercle noir parfaitement neutre. Un principe qui sera reproduit plus de 200 fois.

- Notons le cas de la série homogène rassemblant des objets différents : Closky : *Toutes les façons de fermer une boîte en carton*, 1989 ; on est dans l'ordre du *classement*. Par exemple, « Il n'y a que cinq polyèdres réguliers et convexes⁵ ». Ces corps dits « platoniciens » (en référence aux formes géométriques attribuées aux éléments), remis au goût du jour par le mathématicien de la Renaissance Luca Paccioli, sont : l'hexaèdre (cube), le tétraèdre (4 triangles), l'octaèdre (8 faces), le dodécaèdre (12 faces), l'icosaèdre (20 faces).

3) **Système**

Les scientifiques disent que l'art vise plutôt à la *variation* (instabilité, ouverture...), que la science vise, elle, le *système* (stabilité, achèvement...)

Tout de même...Buren, Toroni, Viallat, l'art minimal...

A) L'art décoratif

La question de l'artisanat : celui-ci laisserait transparaître la répétitivité de son travail (valorisant, de fait, le traditionnel, le geste, le savoir-faire) ; alors que du côté de l'art « on cacherait l'art par l'art » (*sprezzatura* « cacher la peine » chez Baltazar Castiglione)

Lévi-Strauss dans « *Regarder, lire, écouter* », évoque l'anthropologue Boas. Ce dernier, né en Prusse, naturalisé américain, mort en 1942, est un spécialiste des cultures amérindiennes et eskimo. Il prône l'observation directe et est le père du *relativisme*, soutenant que chaque culture vaut les autres.

Boas avance que le rythme décoratif est le même que celui des « pas dans la danse », des gestes répétitifs dans le déroulement d'une activité technique, ou le même que le rythme régulier des habitudes motrices. Il a notamment travaillé sur la répartition des motifs et des couleurs dans les

5 Volumes constitués de faces polygonales, régulières, identiques.

textiles péruviens y décelant à chaque fois une combinatoire qui s'attache à une satisfaction intellectuelle.

La notion de *rythme* recouvre la série de permutations permises pour que l'ensemble forme un **système**. Ce sens musical de « rythme » apparaît avec Platon. La périodicité joue alors un rôle, temporel ou spatial, primordial. Il nous est alors autorisé de comprendre, percevoir, pourquoi un artiste « choisit » tel ou tel rythme. Benveniste a démontré qu'avant Platon, « *rhuthmos* », en grec, n'avait pas ce sens. Avec Démocrite et la doctrine atomiste, « *rhuthmos* » signifiait même « sans rythme », tel le fleuve qui coule lui aussi sans rythme. Dans l'antiquité, le mot signifiait davantage « forme distinctive », « disposition », « Arrangement caractéristique des parties dans un tout » (où l'on retrouve l'ordre classique, par ailleurs). En effet dans le cycle décoratif, c'est l'idée de *tout* qui domine. Boas remarque, par ailleurs, que la récurrence n'est perceptible que si la cellule rythmique inclut un nombre limité d'éléments.

L'algorithme des fractals (B. Mandelbrot, 1975) est un pur effet décoratif. Lévi-Strauss parle de : « structure invariante à toutes les échelles ; une partie si grande ou si petite qu'on choisisse, qui aura la même topologie que le tout ». C'est le principe de l'art décoratif : application répétée d'une fonction à ses produits successifs.

Mais ce principe fractal se retrouve ailleurs que dans l'art décoratif des sioux, pour reprendre l'exemple de Lévi-Strauss ; chez Delacroix, par exemple (*Journal*, 05/08/1854)

B) Buren (la répétition système – la répétition comme méthode)

L'œuvre de Daniel Buren est basée sur la répétition d'une forme neutre ; ceci par alternance (un invariant). Pas de « tensions », pas de « drame » souligne l'artiste, ni à l'intérieur de la structure (il faut comprendre historia/composition), ni pendant son exécution (geste / romantisme).

Mais s'agit-il de répéter à l'*identique* ? Buren répond que non. La méthode rejette toute répétition de type mécaniste. Buren donne comme exemple la figurine d'un lapin : « Un lapin répété 10.000 fois ne donnera aucune notion de « neutralité » (degré 0), mais éventuellement l'image 10.000 fois identique du même lapin ».

La répétition, pour Buren, est une méthode, pas une fin ; la forme de répétition qui l'intéresse est la présentation de la même chose mais sous un aspect objectivement différent. C'est une *répétition avec différences* (pour l'artiste Elaine Sturtevant, par ex., dont nous aborderons l'œuvre tout à l'heure, c'est une *fin*, que de répéter). Et ce sont même ces différences, chez Buren, qui font la répétition : « il ne s'agit pas - écrit-il - de refaire le même pour dire qu'il est identique au précédent, ce qui est une tautologie, mais plutôt une répétition de différences, en vue d'un même. »

Les œuvres sont *différentes* mais la structure interne est immuable. Le principe de répétition alternée des bandes montre que l'extérieur (la forme extérieure « mobile » dit Buren) n'a aucune incidence sur la structure. C'est le principe de neutralité.

« La répétition est le moyen inéluctable de la lisibilité de la proposition elle-même... » Note encore Buren dans *Les Ecrits*⁶. Cela révèle qu'il n'y a visuellement aucune évolution formelle à envisager – bien qu'il y ait changement -, pas de perfectibilité. Souvenons-nous en effet que même dans le cas d'artistes tels que Cézanne, Mondrian, Pollock, Stella, qui ont poussé leurs formes jusqu'au bout de leur propre sens, il y a un idéalisme (une téléologie) absolument absent de l'œuvre de Buren.

6 Daniel Buren, *Les Ecrits*, « Mise en garde », vol. 1, p. 91, 92, 1966.

Hors-imaginaire, le principe radical des bandes dit la similitude absolue avec l'objet ; c'est une représentation « nue » (sans arrière-monde) qui rend présent un fait (pictural). « Ca ressemble à des bandes ». Et « S'il y a ressemblance – écrit Catherine Francblin - c'est une archi-ressemblance ».

De manière plus radicale, il peut arriver que la singularité même d'une œuvre soit celle de la répétition radicale (du même, *exactement*) ; que l'objet artistique qui se rattache au sujet créateur, ce soit celui de la répétition pleine.

Il y a des « trucs gonflés » : Maurizio Cattelan reproduisant à l'identique l'exposition de la galerie voisine à la sienne, rue Louise Weiss.

Autre exemple : la mode est à la répétition des expositions ; en 2013, lors de la biennale de Venise, Germano Celant (assisté de l'architecte Rem Koolhaas et de l'artiste Thomas Demand) a fait une « reprise » de la célèbre exposition de 1969 d'Harald Szeemann « *When Attitudes become form* » : *When Attitudes become form Bern 1969/Venice 2013*. Les espaces d'exposition et la disposition des œuvres avaient ainsi été reconstitués à l'identique en réinterprétant les documents photographiques de l'époque et en tenant compte des nouvelles conditions architecturales.

Mais peut-être doit-on plutôt, en ce cas, parler de *remake*, de *simulacre*, plutôt que de copie.

On a longtemps voulu qu'**Elaine Sturtevant** fasse des « œuvres personnelles », ce qui explique son succès tardif. Il est vrai que ses créations semblent n'avoir rien de « personnelles ». L'artiste fait appel aux œuvres antérieures (Duchamp, Warhol, Lichtenstein...) pour les recommencer (c'est le terme que je préfère) ; elle *adhère* totalement à ce qu'elle crée, depuis le préexistant, et réintroduit ainsi, paradoxalement, de l'*originalité*.

Robert Rosenblum à propos de l'artiste : « Sa propre logique, violente, la rend paradoxalement plus originale qu'une foule d'artistes en principe originaux ».

En 2010, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, elle décide de « concevoir » le dispositif imaginé par Marcel Duchamp pour « *La Première exposition surréaliste de 1938* ». Mais il ne s'agit, à aucun moment, affirme E. Sturtevant, de « refaire » l'exposition de Duchamp.

Cela nous évoque une des nouvelles de Borges qui se trouve dans *Fictions*, qui met en scène un personnage, Pierre Ménard, écrivain de langue française, « *auteur du Quichotte* », qui se met en tête d'écrire le « Don Quichotte » : [...Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïnciderait mot à mot et ligne à ligne avec celles de Miguel de Cervantès...] Ecrit Borges.

Dans l'exposition de 2010, se trouvait également une autre œuvre de Sturtevant : « *Gonzales-Torres Untitled (America)* », l'exacte réplique d'une œuvre de Gonzales-Torres.

Cas d'école pour Arthur Danto que cette paire « d'entités sensoriellement indiscernables », et qui ne résisterait pas à préciser que les 2 œuvres pourraient elles-mêmes engendrer des copies qui deviendraient instantanément deux séries d'œuvres dissemblables (puisque ne relevant pas du même « monde possible »).

Les créations de Gonzales-Torres et de Sturtevant sont dissemblables par le fait que leurs seules propriétés communes, visuelles, ne sauraient les rendre identiques.

Selon Borges, Ménéard choisit en effet comme réalité « Le pays de Carmen pendant le siècle de Levante et de Lope de Vega » tandis que Cervantès « oppose aux fictions chevaleresques la pauvre réalité provinciale de son pays ».

Pour faire court : Sturtevant présente comme « monde possible dans celui de l'art », une exposition de « Duchamp, maître du ready-made, paradigme des dispositifs contemporains », alors que Duchamp, montre lui, dans le cadre de la « Première exposition surréaliste de 1938 », des œuvres, par ailleurs, assez éloignées du surréalisme (mais c'est un autre sujet).

Duchamp 1200 Coal Bags, 1972, n'est pas « simplement » une copie qui remplacerait l'original ; elle n'est pas non plus une citation puisqu'elle ne possède nullement les mêmes propriétés que l'œuvre préexistante. Ceci dit, sans elle-même les posséder, elle désigne, en revanche, quelque chose qui détient ces propriétés. Autrement dit, si Sturtevant avait cité Duchamp, son œuvre se rapporterait uniquement à l'œuvre de celui-ci et non pas à « l'exposition du maître du ready-made comme paradigme des dispositifs contemporains ».

« Mes œuvres doivent revêtir l'apparence immédiate de l'original...Il faut déborder la ressemblance, en vue de la différenciation et pour éliminer la représentation. »

On peut avancer qu'Elaine Sturtevant ait pris comme « sujet à répéter », la copie. Ce qui ne fait pas de ses œuvres, des copies. Elle répète son sujet *qui est la copie*.

L'exposition « *L'Education sentimentale – copie* », de Gérard Collin-Thiébaud, eut lieu le 18/11/1985, à la Bibliothèque Nationale. La manifestation dura de 14H à 20H. L'artiste présenta au public, le lendemain de l'anniversaire de la première édition du livre de Gustave Flaubert, dans trois cahiers « Clairefontaine », la copie manuscrite qu'il avait commencé le 17/05/1985. L'exposition montrait une vitrine à l'intérieur de laquelle se trouvaient deux décalques (crayon rehaussé à la gouache) exécutés sur des photos extraites du téléfilm de Marcel Cravenne réalisé d'après *L'Education sentimentale*.

La même année : copie de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*

1996 : Copie du *Journal intime* d'Henri Frédéric Amiel

Même année, *La doublure* de Raymond Roussel

Les œuvres de Sturtevant comme celles évoquées de Collin-Thiébaud s'apparentent au « retour de... » (*Eternel retour*) ; c'est un travail sur l'histoire. Borges note à propos de Ménéard : « Etre Ménéard et remonter au Quichotte » ; on pourrait suggérer : « Etre Sturtevant et remonter à Gonzales-Torres ou Marcel Duchamp ».

...

Il y a dans le principe de répétition, de l'insistance, de l'épuisement (« Je ne vais pas te le répéter 100 fois ! »), une forme de pénitence (psalmodie, prière) que l'artiste Opalka met remarquablement en acte : exercices répétés, ascétisme, contrôle du corps. Peut-être la répétition peut-elle engendrer l'ennui, mais elle peut aussi donner cette satisfaction d' « avoir tué le temps » comme on dit.

Christian Boltanski, lui, a créé « *les archives du cœur* ». L'origine de l'œuvre est une installation. Entrant dans le lieu où est exposée celle-ci (Maison rouge, *Monumenta...*), on entend d'abord le son puissant d'une pulsation cardiaque. On pousse ensuite des tentures rouges, matricielles. On

découvre que le *beat* puissant de la pulsation commande le rythme binaire d'une simple ampoule au plafond : jour, nuit, jour, nuit...

Après, on peut enregistrer ses propres battements de cœur qui rejoindront alors les « archives... ». Enfin, moyennant 5 euros de l'époque, on repartira avec un C.D. Point final.