



Revue *Hybrid*, n° 1

« Patrimoines éphémères »

ENTRETIEN

Pour une esthétique de l'éphémère

Entretien avec Christine Buci-Glucksmann

Christine Buci-Glucksmann

Emanuele Quinz

Christine Buci-Glucksmann est une philosophe française. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure, co-fondatrice du Collège international de philosophie où elle fut directrice de programmes. Elle est également professeur émérite d'esthétique à l'Université Paris 8 (« Esthétique et art plastique ») où elle dirigeait le séminaire de recherche « L'esthétique et l'antiesthétique dans les arts contemporains ». Elle est l'auteure d'une œuvre importante. Parmi ses publications, aux éditions Galilée (Paris) : *La Raison baroque* (1984), *La Folie du voir* ([1986] 2002), *Tragique de l'ombre* (1990), *L'Enjeu du beau* (1992), *L'Œil cartographique de l'art* (1996), *L'Esthétique du temps au Japon* (2001), *Esthétique de l'éphémère* (2003), *Au-delà de la mélancolie* (2005), *Philosophie de l'ornement* (2008), *Les Voix de l'Orient* (2014).

Historien de l'art et commissaire d'exposition indépendant, **Emanuele Quinz** est maître de conférences à l'Université Paris 8 et enseignant-chercheur auprès de l'ENSAD-Lab (École nationale supérieure des Arts Décoratifs). Titulaire d'un doctorat en esthétique, ses recherches explorent les convergences entre les disciplines dans les pratiques artistiques contemporaines : des arts plastiques au design et à la mode, de la musique à la danse. Il a dirigé ou co-dirigé plusieurs ouvrages dont *Du corps à l'avatar* (Paris, Anomos, 2000), *La scena digitale* (avec Armando Menicacci, Venise, Marsilio, 2001), *Digital Performance* (Paris, Anomos, 2002), *Interfaces* (Orléans, Hyx, 2003) et *MilleSuoni, Deleuze, Guattari e la musica elettronica* (avec Roberto Paci Dalò, Naples, Cronopio, 2006), *Strange Design* (avec Jehanne Dautrey, It, 2014).

Résumé : dans cet entretien, Christine Buci-Glucksmann revient sur la genèse de son ouvrage *Esthétique de l'éphémère*, publié en 2003 (Paris, Galilée). Au travers de rencontres, de fréquentations littéraires, de voyages à la fois dépaysants et évocateurs, l'auteure constate l'émergence d'une temporalité étendue et stratifiée, qui marque dans l'art le passage d'une culture des objets à une culture des flux. Cette nouvelle culture, liée étroitement à la diffusion des technologies de l'information, implique aussi de nouveaux modes de production et de circulation des œuvres d'art, et pose la question de leur « survie » patrimoniale.

Mots-clés : éphémère, esthétique, image, patrimoine culturel.

Texte intégral (format PDF)

Emanuele Quinz. *L'Esthétique de l'éphémère* a été publié en 2003¹. Quelle est la genèse de cet ouvrage ? Comment définis-tu l'esthétique de l'éphémère ?

Christine Buci-Glucksmann. Il y a d'abord eu une expérience qui m'a transformée : mon séjour au Japon à la villa Kujoyama de Kyoto, puis comme Professeur invité à l'Université Todai à Tokyo. Je me suis aperçue que le Japon vivait déjà dans une culture de flux. Cette culture impliquait une démarche temporelle différente de celle de l'Occident, c'est-à-dire une démarche qui valorise positivement l'impermanence, donc l'éphémère. De là mon intérêt pour toute cette architecture de l'éphémère dans la fluidité de la ville (je pense à Toyo Ito) et peu à peu, à contre courant d'un certain passéisme, il m'a semblé qu'il fallait voir l'éphémère comme un mode nouveau de se projeter dans le présent et dans le futur. Car l'éphémère n'est pas une coupure du temps, l'instant selon Aristote, ni le simple « présentisme » d'un temps sans futur. C'est plutôt le passage du temps, sa modulation et sa vibration sensible. C'est pourquoi l'éphémère capte le présent comme un moment opportun – le « *kairos* » des Grecs ou l'« occasion » des baroques – où l'on a « l'esprit de la vague », comme on dit au Japon.

Tout à la fois musical, plastique et architectural, l'éphémère est donc multiple, car il définit la constitution de l'humain en tant que tel. Mais, avant d'être un fait artistique, c'est un mode de vie, qui affecte les rapports humains désormais aux prises avec la culture des flux et des réseaux, et toute cette instabilité et inégalité mondialisée. C'est à partir de là que j'ai écrit ce livre, pour essayer de comprendre le nouveau régime des images.

Emanuele Quinz. Si dans la culture japonaise, l'éphémère a une place centrale et profondément inscrite dans la tradition, qu'en est-il de notre tradition ? Dans tes livres, tu traces des lignes qui redessinent l'histoire, non seulement de l'art ou des arts – toute une archéologie, une généalogie conceptuelle. Des lignes qui, à l'apparence, sont souterraines et que, en te suivant, on redécouvre, et dont on s'aperçoit que, finalement, elles sont fondamentales et, malgré tout, saillantes. Quelle serait l'histoire de l'éphémère dans la culture occidentale ?

Christine Buci-Glucksmann. En qui me concerne, l'esthétique de l'éphémère réalise le recoupement de plusieurs lignes de travail. Je me suis intéressée au temps dans l'art, du baroque aux vanités historiques et contemporaines. Dans ses symboles – bulle, verre, eau ou fleurs – les vanités du XVII^e siècle restituent un véritable miroir du temps qui passe, un

¹ Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003. Cf. aussi Ead., *Une femme philosophe. Dialogue avec F. Soulages*, Les Rencontres de la MEP, Paris Klincksieck, 2008.

temps de métamorphose et de mort, avec son aura et ses références encore religieuses (« Vanité des vanités, tout est vanité... »).

Ce qui est frappant dans le baroque comme dans les vanités, c'est que toute l'histoire de l'éphémère en Occident semble dominée par la mélancolie, et c'est cet *éphémère mélancolique* que l'on retrouvera dans *Hamlet*, le *spleen* baudelairien ou chez Fernando Pessoa et Walter Benjamin.

Deux théories m'ont particulièrement marquée. D'une part, la philosophie japonaise, avec sa notion d'éphémère, le *mujō*, qui implique une appréhension de l'intervalle et d'un vide positif. Donc un *éphémère cosmique*. Un exemple : on reconstruit les temples tous les vingt ans à l'identique... Plus largement, il y a au Japon une vraie culture de l'éphémère, ce que j'ai appelé le *maniérisme fluide*. Elle met ensemble la norme, la forme et la manière dans tous les domaines, de la nourriture à la mode.

Un tel maniérisme recoupait toutes mes recherches antérieures sur Baudelaire et Walter Benjamin. Tout particulièrement ce que Benjamin appelait « l'a-présent² » : une constellation de temps, où l'on retrouve un passé oublié, parce que l'on saisit le maintenant stratifié du présent. Ce qui montre que le temps est toujours tissé et même, pour le dire comme Proust, il est un tissu. C'est ce tissage du temps dans sa modulation que je découvre dans le nouveau régime de l'image éphémère.

Emanuele Quinz. L'esthétique de l'éphémère est étroitement liée à ce régime de l'image – que tu définis comme l'image-flux. Ce régime fait en quelque sorte suite aux régimes des images identifiées par Deleuze dans *L'Image-mouvement* et dans *L'Image-temps*³. Ta démarche, tout en prolongeant celle de Deleuze, dépasse les frontières du territoire cinématographique, pour montrer comment ce nouveau régime de l'image se généralise dans les pratiques artistiques, mais aussi dans l'horizon de la culture, et s'infiltré jusque dans le quotidien. Quelles sont les spécificités de ce nouveau régime de l'image ?

Christine Buci-Glucksmann. Gilles Deleuze voyait dans l'image non pas un être, une essence, mais un processus. Ainsi l'image-temps est biface, parce que tout le présent enregistre le passé dans un *continuum* bergsonien. Deleuze s'intéressait au virtuel, mais le virtuel qui présuppose un *continuum* de mémoire, plus que le virtuel technologique. Avec le concept d'image-flux, j'ai voulu théoriser un troisième moment historique, un nouveau « régime des images », pour reprendre ses termes, transversal aux pratiques artistiques et au vécu. Une

2 Cf. Walter Benjamin, « Thèses sur l'histoire » [1940], *Écrits français*. Paris, Gallimard, 1991. Cf. aussi Christine Buci-Glucksmann, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Paris, Galilée 1984 et Ead., *L'Esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*. Paris, Galilée, 2000.

3 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983 et Id., *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.

image qui peut être sans modèle, qui permet de créer du réel et pas seulement une simulation ou un leurre.

C'est pourquoi toute une génération, surtout les jeunes, est fascinée par ces images-flux, à travers les jeux vidéos et les réseaux sociaux. C'est un moment ultra-rapide lié à l'accélération des modes de vie. L'image-flux implique des images d'images, une communication immédiate (*cf.* les images des témoins de guerres), une création d'images sans référent externe et, en même temps, de l'interculturel lié à la mondialisation de l'image. Elle est fluide et éphémère parce que le processus l'emporte définitivement sur l'être. Par conséquent, il n'y a plus d'ontologie de l'image, et toute la métaphysique, qui s'est construite sur la catégorie de la *mimesis*, n'est plus pertinente pour interroger le régime des images-flux. Au contraire, il faut produire de nouveaux concepts, au-delà de la *mimesis*, au-delà de la perspective et même au-delà de toute la rupture avant-gardiste de l'image. Soit un art du temps mondialisé et inégalement développé, qui génère des artifices et des artefacts servant de modèles à l'art comme à l'architecture, en créant ce qu'Appadurai appelle, dans *Après le colonialisme*, « un nouveau travail de l'imagination⁴ ».

Emanuele Quinz. Je pense aussi à l'image-relation définie par Jean-Louis Boissier comme un nouveau statut de l'image⁵ : une image qui devient interface, sur laquelle on peut agir, qu'on peut manipuler et transformer ; une image interactive qui vectorialise une relation. Dans les deux cas, de l'image-flux ou dans l'image-relation, ce qui caractérise le nouveau statut n'est pas tant une mutation formelle que le fait d'engendrer une expérience spécifique.

Christine Buci-Glucksmann. Effectivement, l'image-flux implique une expérience toute particulière, et le Japon m'a permis d'en faire l'expérience à grande échelle. Avec Jean-Louis Boissier, nos parcours se sont croisés à l'Université Paris 8, autour d'une même enquête sur les régimes de l'image, et en particulier autour de la notion d'image interactive. L'interactivité est au cœur des relations et des modes de vie, elle n'est donc pas simplement intra-artistique. Mais il faut voir comment, dans l'esthétique de cette image, on trouve les composantes théoriques de son analyse. Car il ne s'agit pas d'en rester au seul défilé des images, au *zapping* des flux, à leur immersion. Il faut retrouver dans les images une configuration, un écart, voire une polysensorialité hybride (visuel/son, par exemple) qui en fait la valeur esthétique.

Emanuele Quinz. Avec l'émergence de cette notion d'expérience dans la création contemporaine, on ne passerait pas dans l'au-delà de l'image, dans un repli vers la perception ou

4 Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelle de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.

5 *Cf.* Jean-Louis Boissier, *La Relation comme forme. L'interactivité en art*, Dijon, Les Presses du réel, 2008, nouvelle édition augmentée.

même la proprioception, vers le ressenti individuel ? Est-ce que les artistes travaillent pour produire des images ou, même en utilisant la force, l'impact des images, pour scénariser des expériences à l'attention du spectateur ? Ce qui compte, c'est d'être immergé dans le flux des images, dans un état de dérive, ou encore d'être impliqué dans la relation que l'image met en scène... On serait donc plutôt dans une esthétique des effets – qui, comme tu le dis, est aussi une esthétique des affects. L'objectif, ou même le moyen de l'art serait alors de nouveau l'*aisthesis* – dont tu rappelles l'étymologie de *sensorium* – comme un théâtre des effets et des affects ?

Christine Buci-Glucksmann. Oui. Au fond, le langage numérique est fondé sur un code, et les nouveaux processus de création sont étroitement liés à cette notion de code. Une œuvre d'art qui utilise le numérique présuppose une idée, au sens presque duchampien du terme, un diagramme, un modèle. À partir de ce modèle, le programme réinvente l'idée, par un code et des algorithmes, en permettant de nouvelles apparitions sensibles. Ce processus engendre toute une série d'effets et d'affects qui relie l'art à la science, d'une manière extrêmement nouvelle, comme dans une nouvelle Renaissance.

Il s'agit à la fois d'un nouveau processus de connaissance et d'une nouvelle pratique, qui vont permettre d'élaborer « des *abstracts* », et non pas des abstractions – des modèles abstraits – toute une esthétique de l'hybride. Car les modèles peuvent être empruntés à la biologie et aux sciences du cerveau, ce qui modifie la relation de l'art à la science et à la nature. Mais le faire image est aussi « mondialisé », et remet en cause les frontières et un certain nombre de séparations géographiques, par exemple celles entre l'Orient et l'Occident avec tout son orientalisme. Dès lors, toute une transversalité des pratiques ruine les anciens dualismes métaphysiques et les logiques institutionnelles. C'est en ce sens que j'ai pu parler d'un baroque technologique, dans la mesure où le baroque est un art transgressif et une première pensée de l'éphémère, encore à l'intérieur du religieux.

Emanuele Quinz. Tu abordes cette esthétique du baroque dans *La Folie du voir*⁶. De son côté, Eugenio Battisti parle d'anti-rinascimento⁷ et décrit le maniérisme, puis le baroque, comme des fêlures qui se creusent dans le modèle humaniste. Quand tu parles de l'émergence d'un univers globalisé, est-ce encore une fêlure qui atteint et remet en question le modèle humaniste ? Aujourd'hui, au moment où dans l'art s'enflamme le débat autour des perspectives postcoloniales, on constate à quel point ce modèle n'arrive pas à se défaire. Le regard, même

6 Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, nouvelle édition augmentée (traduit en anglais sous le titre *The Madness of Vision. On Baroque Aesthetics*, translated by Dorothy Z. Baker, Ohio University Press, 2013).

7 Eugenio Battisti, *L'antirinascimento*, Milan, Garzanti, 1970.

s'il se porte sur d'autres histoires et d'autres civilisations, a du mal à se défaire de son point de vue, qui reste, malgré tout, encore centré sur la culture occidentale.

Christine Buci-Glucksmann. Je crois que nous sommes dans une phase de transition. L'esthétique du virtuel est une esthétique de la métamorphose et de l'artifice. À partir du moment où il y a création d'artefacts, il y a sûrement passage culturel, et même interculturel. Cela est évident, surtout aujourd'hui, au moment où l'on connaît beaucoup mieux les arts des pays non-occidentaux et où l'on s'aperçoit que, très souvent, ils sont dans une hybridation réel-virtuel, dans une nouvelle expérience de l'imaginaire et de l'éphémère, des perspectives qui deviennent très importantes pour la création en général. Il faut du reste souligner que les travaux d'Appadurai et d'Homi K. Bhabha sur la théorie postcoloniale et la nécessité de repenser les relations entre colonisation et mondialité nous viennent des cultures des « entre-deux » de l'Inde et de l'Occident. Il convient donc d'explorer tous ces « entre-deux », de repenser les formes de l'altérité et les « cosmopolitismes blessés », pour reprendre une formule de Julia Kristeva. L'humanisme traditionnel est donc à enrichir et à reformuler.

Emanuele Quinz. Ces cultures n'ont pas eu besoin du baroque. Il a toujours été habité par le secret, par une force de subversion par rapport à un modèle normatif, qui est représenté par le modèle humaniste et rationaliste.

Christine Buci-Glucksmann. Certes, les « lieux de la culture » sont multiples, ce que m'a du reste appris le Japon puis la Chine. Mais en dépit de ces différences, les nouvelles technologies se sont mondialisées, même si le processus est inégalitaire. Quant au baroque, il y a eu l'Amérique latine. Il est vrai que c'était une culture d'origine italienne ou sévillane, en tout cas européenne, qui s'est souvent métissée avec les cultures indiennes.

Je pense que cette transformation par l'artifice et l'artefact est double. D'un côté, elle établit un nouveau rapport avec la nature. Des processus qui étaient naturels et biologiques deviennent pensables et reproductibles par les nouvelles technologies et servent de modèles à la création en art et architecture. De l'autre côté s'installe un autre processus, post-culturel, qui modifie le social et peut faire dialoguer les cultures, au moment même où l'on assiste à l'inverse aux replis identitaires, voire guerriers. Il est donc très important de construire « une philosophie de la relation » au sens d'Edouard Glissant⁸, une philosophie de l'altérité et une poétique à l'intérieur de cette vision globalisante, pour ne pas tomber dans une simple marchandisation de l'art.

Emanuele Quinz. Revenons à ce que tu appelles la culture de flux. Dans les années 1960, sous l'impact de la cybernétique

8 Edouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.

– en connexion avec l'émergence d'une nouvelle pensée de la technologie devenue technologie de l'information – on passe d'une culture des objets à une culture des systèmes, comme l'écrit Jack Burnham⁹. Cette culture se base sur une nouvelle ontologie, antimétaphysique, matérialiste : la cybernétique essaie de modéliser, dans un jeu de cercles concentriques, un système de fonctionnement qui présiderait à la fois au fonctionnement de l'intelligence, à celui de la société, et à celui de la machine – sans oublier l'œuvre d'art...

Dans ton analyse, on se trouverait aujourd'hui, face à un nouveau stade, de l'informatisation à la virtualisation, d'une culture des systèmes à une culture des flux. Ce nouveau stade, comment se différencie-t-il de la pensée systémique de la cybernétique ?

Christine Buci-Glucksmann. Le modèle systémique est rentré en crise d'abord dans les sciences, qui ont introduit des notions comme le chaos et l'imprévisible, des éléments où, très paradoxalement, la non-maîtrise devient l'objet de la recherche. Ce modèle a produit tout un art cinétique et pré-électronique, de Vasarely à Le Parc, une démarche créatrice que nous avons retrouvée et parcourue récemment grâce à la très riche exposition *Dynamo*¹⁰. Cet art se situait à la frontière des systèmes et des flux et le terme de « virtuel » y apparaissait déjà, car il explorait le mouvement et une lumière-reflet dans tous les matériaux. C'est un art précurseur, mais nous vivons désormais un nouveau stade historique marqué par la révolution numérique.

Et notamment avec l'émergence d'un nouveau stade d'analyse scientifique des processus. En biologie, par exemple, les analyses des modèles cellulaires et intracellulaires ont créé de nouveaux paradigmes, et tous ces nouveaux développements scientifiques et technologiques permettent de créer de nouvelles formes. L'exemple le plus récent est lié au développement de la 3D, non seulement comme processus de production d'images à l'écran, mais d'objets dans le monde réel – qui peuvent être imprimés par les nouveaux systèmes de prototypage rapide : le programme devient sculpture, architecture. Il y a aussi des recherches qui explorent la possibilité de construire des maisons à partir d'imprimantes 3D...

Parler d'un baroque technologique, qui est donc lié à cette culture des flux, nous permet aussi de revisiter le passé, tant celui de l'ornement qui fait retour que celui de l'architecture. Je viens juste d'écrire un article sur Rudy Ricciotti. Au Mucem de Marseille, on s'aperçoit que cette enveloppe en résille de béton

⁹ Jack Burnham, « System Esthetic », *Artforum* 7, n° 1, septembre 1968. Réédité in Richard Kostelanetz (dir.), *Esthetics Contemporary*, Buffalo Prometheus Books, 1989, p. 147.

¹⁰ Exposition *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013*, commissariat de S. Lemoine, et M. Poirier, Paris, Grand Palais, 2013.

noir recouvre ce qu'était le modernisme, les espaces de verre. Ricciotti du reste revendique le maniérisme, sa narrativité et son péril assumé.

Nous sommes donc dans cet état flottant entre l'invention du futur et un nouveau regard sur le passé.

Emanuele Quinz. Le maniérisme re-légitime l'approche décorative, qui a été mise de côté dans l'art à l'avantage d'une approche conceptuelle.

Christine Buci-Glucksmann. Pourtant, si l'on considère le tournant du siècle, à Vienne, en Angleterre mais aussi en France avec les Nabis, le premier Bonnard, mais surtout Matisse qui disait que « tout art est décoratif »... , on s'aperçoit que le décoratif était une mise en crise de l'orthodoxie de la peinture, dans ses formats, dans son rapport à la couleur et à la perspective. Il y avait une vraie révolution dans la peinture par le décoratif et sa bidimensionalité japonisante. Dans un livre récent, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*¹¹, j'ai analysé le grand débat de cette époque : l'ornement est-il un crime, comme le veut Loos et le réalisera une certaine modernité, ou un style, comme le défendra l'Art nouveau, Aloïs Riegl, Gustav Klimt et toute la Sécession viennoise ? Un débat toujours actuel, même si cette page est tournée avec « la post-modernité » et la culture numérique qui réinventent la question de l'ornement.

Il faut comprendre enfin que le décoratif fait retour, dans l'art, le *design*, et dans l'architecture, avec des modèles composés virtuellement, de résilles, de réseaux, de spirales, de tresses et que ce décoratif est aussi une puissance subversive par rapport à plusieurs décennies de modernisme et un art conceptuel post-duchampien. Dans les écoles d'art, on disait « cela est décoratif, ce n'est pas de l'art ». Aujourd'hui le futur réside dans la transversalité entre art, *design*, mode et architecture, même si chaque discipline garde sa spécificité, et il n'est plus possible de penser en termes de séparations et d'exclusions. Ce qui crée cette transversalité, c'est une esthétique du virtuel, qu'il soit naturalisé ou totalement inventé par les nouvelles technologies.

Emanuele Quinz. J'en viens à la dernière question. Tous ces concepts de fluidité, d'éphémère, ne te semblent-ils pas contredire une tendance, très forte, vers le patrimoine ? On assiste aujourd'hui à une tendance de la part des institutions muséales à la réactivation de l'art éphémère historique – des pratiques relationnelles, performatives ou conceptuelles des années 1960 et 1970 – avec la philosophie du *re-enactment*. Dans cette tendance, l'on peut voir une pulsion vers la conservation, l'archivage, afin de fixer tout ce qui relève de l'expérience – qui peut sembler paradoxale, à l'âge du numérique et des flux. La conservation est-elle un devoir pour

¹¹ Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.

les institutions ? Y a-t-il des alternatives à cette patrimonialisation ?

Christine Buci-Glucksmann. On vit un vrai paradoxe. Vu la richesse de notre patrimoine, il y a effectivement la possibilité d'un repli réactualisant et valorisant le seul patrimoine. Mais je vois des signes de changement. D'une part, je ne crois pas qu'une création d'œuvres à partir du virtuel soit indépendante d'une culture réelle du patrimoine. On n'invente pas à partir de rien. Il faut une formation, artistique et culturelle, pour créer des œuvres d'art relationnelles et virtuelles. Ce n'est pas l'effacement, mais le tissage du temps : la culture technologique est liée à une culture plus vaste.

D'autre part, je crois qu'il y a des tentatives institutionnelles pour confronter le patrimoine aux artistes contemporains, ou à des formes muséales virtuelles, qui soient capables d'ouvrir l'accès au patrimoine à des personnes qui n'y ont pas accès. Le patrimoine devient ainsi contemporain de la culture du monde. On peut avoir des expériences de musées virtuels dans de très nombreux pays. Et cela modifie l'idée de patrimoine, qui se définit aussi comme une banque de données créatrices de nouveaux « musées imaginaires ». La question est : quoi faire de ces données ? Comment les utiliser ? Comment les rendre accessibles ?

Emanuele Quinz. Tu citais l'exemple de l'exposition *Dynamo*. En discutant avec Mathieu Poirier, commissaire associé, il m'a expliqué les problèmes qui sont liés à la conservation et à la monstration publique d'œuvres cinétiques : des œuvres qui étaient pensées pour être manipulées, participatives, même éphémères mais qui sont aujourd'hui fragilisées par le temps et qui risquent des dommages importants si on les met de nouveau à disposition du public. Le choix pris a été de documenter l'interaction par la vidéo, et de laisser l'objet, l'œuvre, comme une trace : l'enjeu patrimonial l'a emporté sur les enjeux esthétiques. Par conséquent, l'expérience se fait par procuration...

Christine Buci-Glucksmann. Il y a de vrais enjeux aujourd'hui, pour créer des trajets, des chemins irréductibles à une simple ontologie des œuvres. Il faut plutôt créer une topologie des œuvres : des temps multiples, articulés, qui permettent d'envisager à la fois le passé, la dimension socio-culturelle et les enjeux esthétiques. On peut faire dialoguer des instances du temps. Dans tout ce travail de recherche que j'ai fait, et qui porte finalement sur le temps, il me semble que ce qui compte, ce sont les interactions entre le présent et l'absent, entre ce qui apparaît et ce qui disparaît, toutes ces articulations nouvelles qui déstabilisent les hiérarchies établies. Je crois qu'aujourd'hui, le défi du patrimoine est justement de déstabiliser les hiérarchies établies et de ne pas les dogmatiser.

Car toute esthétique enveloppe une éthique et, dans notre monde soumis à toutes les catastrophes, où le désordre est le fait

des systèmes, il n’y a d’universalité que dans les singularités, individuelles ou collectives, qui résistent à toute barbarie. Du reste, le beau surgit souvent dans les failles du désastre, et non dans la seule harmonie classique.

Bibliographie

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.

BATTISTI Eugenio, *L’antirinascimento*, Milan, Garzanti, 1970.

BENJAMIN Walter, « Thèses sur l’histoire » [1940], *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

BOISSIER Jean-Louis, *La Relation comme forme. L’interactivité en art*, Dijon, Les Presses du réel, 2008, nouvelle édition augmentée.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L’Esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2000.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, nouvelle édition augmentée.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l’éphémère*, Paris, Galilée, 2003.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Philosophie de l’ornement. D’Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Une femme philosophe. Dialogue avec F. Soulages*, Les Rencontres de la MEP, Paris, Klincksieck, 2008.

BURNHAM Jack, « System Esthetic », *Artforum* 7, n° 1, septembre 1968.

DELEUZE Gilles, *L’Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *L’Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.

GLISSANT Edouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.