

## Edgar Sarin : une axiomatique de l'oeuvre à-venir

Victor Mazière

Pour sa cinquième exposition comme commissaire au Collège des Bernardins, Gaël Charbau a confié à Edgar Sarin la réalisation d'une proposition performative, baroque et minimaliste à la fois, traversée par la question de la temporalité de l'oeuvre, de son à-venir, de son ontologie.

« Un minuit que jamais, là, le regard ne trouble » obéit ainsi à une sorte de rituel, qui délimite un périmètre fixe au sein duquel le hasard peut ensuite advenir : comme son titre le laisse entendre, l'installation conçue par Edgar Sarin reste suspendue dans un hors-temps et un hors-lieu, l'improbable jonction d'un « là », (dé)marquant les coordonnées d'un point d'espacement et de différence <sup>(1)</sup> ; à ce lieu sans lieu fait écho un mi-nuit conceptuel, qui détermine, quant à lui, un point absolu qui réunit ce qu'il sépare, hors de toute temporalité déterminée par la mesure effective du jour et de la nuit. La réunion de ces deux axes imaginaires crée un chronotope alternatif où du sens peut naître de ce qui est suspendu dans la fixité des axiomes. Immergé dans ce point fictif de la nuit du jour, conformément au protocole défini par l'artiste, un groupe de personnes sera donc chargé, chaque semaine, d'inventer des histoires, en prenant comme amorces les objets présents dans l'exposition ; le résultat de ces sessions restera caché aux yeux du public et ne sera restitué que dans cent ans au Collège. Travaillé par une forme d'uchronie, de vestigialité future déjà inscrite dans le présent d'une action dont sont voués à demeurer les seuls fantômes, l'exposition d'Edgar Sarin prolonge la représentation indicielle, amorcé depuis Duchamp, jusqu'à une forme atypique d'Art de mémoire, à la fois performative et spectrale.

En effet, l'indicialité <sup>(2)</sup>, c'est-à-dire, pour reprendre la taxinomie de Peirce, la fonction d'un signe d'être à la fois physiquement engendré par son référent et non nécessairement ressemblant à celui-ci, a permis de penser, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et au tournant du XX<sup>ème</sup>, le paradigme d'un art nouveau, non iconique, conceptuel et participatif : ce fut, selon Rosalind Krauss, l'essence même de ce qu'elle nomma « le photographique », notion qui s'étend au-delà de la photographie « classique » pour désigner également le type de relation où, pour

reprendre le terme de Duchamp, « le regardeur fait l'oeuvre » ; l'oeuvre devient ainsi l'indice du regard qui en parcourt les éléments et les relie par la perception, de même que le mouvement de la girouette est l'indice du vent qui la fait tourner, chaque segment de sa rotation étant un fragment d'une circularité à la fois infinie et toujours changeante.

Par sa réutilisation comme *ready made*, l'objet est simultanément extrait de son système d'interprétation traditionnel (la fonction d'usage) et déplacé vers une double topologie : celle de l'espace de l'exposition et celle de la signification. Comme si définir le territoire d'une relation spatiale devenait l'équivalent de délimiter l'espace d'une relation sémiotique : aussi l'héritage « iconoclaste » de la post-modernité aura-t-il permis de dépasser la représentation iconique en attaquant l'image dans ce qui la maintenait dans la sphère de l'imitation. Car ne s'est-il pas agi, au fond, de rompre avec l'illusion ou la fascination naturalistes pour atteindre l'absence sémantique et l'immatérialité du signe à *travers* la matérialité-même de l'objet? Comme deux règnes s'excluant mutuellement mais dépendant l'un de l'autre, et induisant un régime de perception duel, ou la mémoire se trouve convoquée depuis l'oubli qui la fonde *et* la nie.

De mémoire, il est d'ailleurs question chez Duchamp, subliminalement, comme une vibration, un bruit de fond conceptuel : on pourrait, à ce propos, dire, en suivant ici les thèses de Jean-Philippe Antoine <sup>(3)</sup>, que ses installations parachèvent, d'une certaine façon, l'Art de mémoire.

Les premiers modèles de l'Art de mémoire surgissent dès l'Antiquité classique et se développent ensuite au Moyen Age et dans la période pré-renaissante : le système complexe de l'*Ars memoriae* a donné naissance à un paradigme spatio temporel différent de celui de la Renaissance, qui était fondé sur le point de vue unique et la cohérence de l'espace, organisé selon des règles de la causalité classique. En rendant compossibles différentes strates de profondeurs, les Arts de mémoire permettent au regard de suivre alors un parcours mental au sein d'une matrice d'indices performatifs. L'espace de l'art de mémoire est ainsi celui de la « performatricité » : le lieu sans lieu de l'origine du sens, conféré à tout signe par la relation d'un regard qui l'articule à une matrice différentielle. L'oeuvre d'Edgar Sarin n'est ainsi jamais accessible dans sa totalité, elle se « désappartient » d'elle-

même pour s'ouvrir comme flux sémantique, matrice d'histoires possibles et d'utopies provisoires. Aussi l'oeuvre finale n'est-elle accessible que dans une collection de segmentations mémorielles, et n'existe, que par et dans la mémoire. La logique interne de ce processus conduit ainsi à des formes hyper-minimalistes d'immatérialité dont Tino Seghal représenterait l'embranchement sans doute le plus abouti, et où Edgar Sarin s'inscrirait, dans un entre-deux à la fois néo-baroque et axiomatique, où le monde devient une gigantesque équation dont les inconnues seraient autant d'amorces poétiques, c'est-à-dire de rapport à un sens absent.

Parmi les éléments qui jalonnent le parcours de la sacristie, on retrouve ainsi plusieurs esquisses d'espaces possibles : jardins délimités par un trait et quelques pots de fleurs, auxquels font écho les fleurs séchées qui semblent sortir du mur, comme si elles étaient elles-mêmes pétrifiées, quelques bols dorés, un piano, des livres anciens, qui forment l'ensemble le plus post-romantique de l'exposition ; à côté, ou à l'intérieur de cet espace-temps, se révèle un autre bloc, sur les colonnes, où seraient disposés des « ready-made » de l'homme du XXI<sup>ème</sup> siècle, attachés par une corde. On y trouve des tubes de colle, un hautbois, divers objets de récupération. C'est sans doute là l'aspect le plus original du travail d'Edgar Sarin : non pas tant la réactualisation d'un imaginaire romantique, la refloraison du pétrifié et du desséché, que la mise en oeuvre d'un nouveau type d'éco-système, où ce n'est plus la production d'objets qui est visé (là encore on reconnaît des accents proches de Tino Seghal) mais bien plutôt les permutations possibles de ce qui est déjà-là, à l'échelle d'un temps-système, d'une ville-système, d'un monde-système, et qui crée, selon les combinatoires, de nouveaux sens, du fortuit.

Edgar Sarin pose peut-être ici les fondements d'une possible science poétique, si l'on entend par science non un système clos, mais un ensemble dynamique qui contient toujours une inconnue : aussi son travail est-il parcouru de réminiscences mathématiques (le théorème de Goedel), et philosophiques (la déconstruction), où le sens n'existe comme sens que s'il existe aussi un non-sens, exclus-inclus, car entrant avec celui-ci dans une relation à la fois différentielle (ou différante) et constitutive. C'est ainsi qu'il faut peut-être entendre cette phrase de Wittgenstein dans le *Tractatus logico philosophicus*<sup>(4)</sup> : « le

sens du monde doit être en dehors de lui », et ce dehors est aussi ce qui nous traverse, comme ouverture, à travers le langage, qui est quelque part toujours corrélant-différentiel. Nous sommes sans doute nous-mêmes une partie de ce dehors du monde, voire la totalité de ce dehors, puisque nous inventons du fortuit et de l'événement là où il n'y a que de la factualité brute et de l'immobilité signifiante : mais si tout est ordonnable, tout ordre est également contingent ; la contingence serait alors peut-être, comme le pense Quentin Meillassoux<sup>(5)</sup>, le dernier absolu que la phénoménologie ne puisse évacuer.

Ce sont les traces de ces vertiges philosophiques, mathématiques, topologiques qui parcourent poétiquement le travail d'Edgar Sarin : en chef d'orchestre d'une musique non encore écrite, il déroule ici les partitions encore vierges où s'inscriront les notes futures, personnelles et collectives à la fois, d'une sonate des spectres.

Juin 2017

(1) Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Editions du Seuil, 1967, passim. La différence désigne le devenir-espace du temps, qui écarte toute origine d'elle-même

(2) Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, 1978, Seuil, Paris, 1978

(3) Jean-Philippe Antoine, *Six Rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Desclée de Brouwer, Paris, 2003

(4) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico philosophicus*, Gallimard, Paris, 2001, 6.41 : « Le sens du monde doit être en dehors de lui. Dans le monde, tout est comme il est, et tout arrive comme il arrive ; il n'y a en lui aucune valeur — et s'il y en avait une elle serait sans valeur ».

(5) Quentin Meillassoux, *Après la finitude, essai sur la nécessité de la contingence*, éditions du Seuil, Paris, 2006