

« **Sculptures temporelles à l'erre d'irreproductibilité mécanique et de la récupération** », in Nathalie Rias, *Hypothèses. Une pièce plastique*, Nantes, Ecole Supérieure des Beaux Arts, 2011, p. 67-93.

Yves Citton

Sculptures temporelles à l'erre d'irreproductibilité mécanique et de la récupération

Errare humanum est

Un marqueur laisse une marque, fait impression. À chaque marquage, il peut faire événement. Non seulement *parce que le temps passe*, mais parce qu'à la fois ce qui est marqué et ce qui marque se déploient dans une certaine durée, qui leur est propre, et qui ne peut jamais se répéter à l'identique.

Exemple : *je* (partie « humaine » de l'univers) suis marqué par le dispositif *Marqueurs Temps* (agent « non-humain ») mis en ligne par Nathalie Rias. *Je* suis dans la chambre 425 du *Inn at Harvard* le vendredi 3 avril à 18 heures. Une connexion wifi me permet, depuis ma chambre et sur mon ordinateur portable, de visionner en streaming la vidéo du marqueur *Lille-Bruxelles*. Tout un réseau de machines (« non-humaines ») est mobilisé en différents points de la planète pour *marquer* ma sensibilité (« humaine ») par une série d'images et par une narration orale. Ce jour-là, en ce lieu-là, sur cette planète-là, la narration est affectée par un problème de *temps*. Après un début « dans les règles de l'art » et dans l'invisibilité de « la technique », le streaming semble se mettre à peiner : le flot régulier du récit s'interrompt, l'image se fige, la voix se suspend, la phrase se fragmente, des syllabes disparaissent, des mots s'apocopent, d'autres s'aphèrent, le sens éclate en sons morcelés. *Transfert des données depuis www.nathalie-rias.fr...* Le marquage patine. *Transfert des données depuis www.nathalie-rias.fr...* *Transfert des données depuis www.nathalie-rias.fr...* La communication entre les machines (« non-humaines ») mobilisées pour l'opération de marquage des *Marqueurs Temps* paraît souffrir d'un ralentissement, d'arythmies et de contretemps qui produisent un bégaiement au lieu d'une narration.

Ce ralentissement, ces contretemps sont *importants* : ils m'empêchent de suivre l'histoire racontée par la voix enregistrée de Nathalie Rias. Ils entraînent un certain type de marquage du temps. Je transcris sur mon ordinateur (« non-humain ») ce qui se marque en moi (« humain ») : *bitent... la ville... la nuit... jours pairs... im-... erre... ille... Bruxelles... su... jet... tude... pour se... en ville... ils... en... pruntent... habit... tant... se... si... tuent... neuf... tôt... route... hi... culent... surrent...clan... destin... tre... tiens... ces voitures... ils pénè... sion... afin... con... prendre...*

Ce ralentissement, ces contretemps sont-ils *significatifs* ? Le bégaiement de cet ensemble de machines (« non-humaines ») a-t-il été programmé par l'artiste (« humaine ») pour produire intentionnellement un certain effet signifiant de cassure de la signification ? Ma machine semble répondre à cette question : *Transfert des données depuis www.nathalie-rias.fr...* Se joue-t-elle de moi (la machine, Nathalie Rias, la programmatrice de la machine, l'inspiratrice de Nathalie Rias) ? Est-ce le marqueur *Drapeau* qui a envahi l'autoroute *Lille-Bruxelles*, en dévoyant les fonctions *play*, *pause*, *rewind*, *forward*, *stop* de la narration

radiophonique ? Est-ce *moi* qui me joue d'elle en donnant du sens à un bégaiement non-intentionnel ?

L'ère de la « reproductibilité mécanique de l'œuvre d'art » introduit son type propre d'événements, de singularisations – qui produisent de nouveaux effets d'*aura*. Dans cette chambre d'hôtel, face à des machines en réseaux, l'interaction entre les non-humains mobilisés par le streaming et l'humain que je suis génère un moment privilégié – un temps marqué par une impression subjective de singularisation absolue. Quelque chose d'unique, de précieux, de fragile, d'éphémère – une petite épiphanie – émane soudain des bribes de phrases mutilées que je note au vol et qui font émerger des virtualités signifiantes à partir des accros de l'interface machinique.

Ce qui *se joue* (de personne et de tout le monde à la fois), c'est l'émergence du sens, toujours transindividuelle, toujours hybridisée par un mixte d'humain et de non-humain, à travers le jeu de l'interprétation dans sa fragilité inévitablement projective. Les machines (« non-humaines ») n'ont pas d'esprit : les machines *font* l'esprit et *sont* l'esprit. C'est parce que leur aura se confond avec notre esprit que nous y sommes généralement aveugles. Les gestes de Nathalie Rias enregistrant sa propre voix, assemblant des images et des paroles, montant son site internet, ne sont pas différemment événementiels que le flux cahotant, chaotique, saccadé (mutilé ?) par les machines, pas différemment aléatoires, pas plus ni moins fragiles, pas moins ni plus précieux. Ensemble, ils forment une série d'événements (un *clan*), qui se déploient en un processus ouvert, au sein duquel humains et non-humains se relaient sans cesse et sans fin (tant qu'il y aura des femmes, et des fées Électricité). Chacun est le fantôme de l'autre : *ghost in the machine*, machine marqueuse d'esprit, aura spirituel de la technique. Un événement passé perdure au présent au détour d'une apparition fantomatique, tandis qu'un autre en apparence bénin se manifeste dans le présent, sémillant, et élargit le champ d'interprétation de l'événement passé.

Les siècles passés faisaient du Singe Dactylographe la preuve par l'absurde de la magie artistique et de la supériorité humaine. À l'âge de l'Espoir de Pandore, les cahots machiniques de la narration machinée me permettent de toucher du doigt (sur mon clavier, grâce auquel je les transcris au vol) l'aura propre à la reproduction mécanique (*destin*). Dans le moment de transcription, l'urgence de saisir ce qui se passe d'éphémère et de non-répétable me transforme moi-même (« humain ») en machine-à-transcrire : de l'oreille aux doigts, je me mécanise, bien en-deçà du simiesque, je deviens un appareil reproducteur, dactylographe. Je deviens partie du dispositif, je contribue à sa relance (*jet*), à son renouvellement vital par le texte que je transcris mécaniquement, et qui élargira le champ d'interprétation de l'événement passé. C'est moi (« humain ») qui joue un rôle de machine, et c'est le blocage/déblocage du dispositif machinique qui agit comme un *ghost* manipulant mes gestes de dactylographe. Quelque chose, dans l'accouplement des machines, fonctionne comme un doigt qui appuierait sur les boutons *play*, *pause*, *rewind*, *forward*, *stop* de mon activité dactylographique. Aléatoirement ? Pas plus ni moins que lorsque Nathalie Rias ou moi (« humains ») segmentons une phrase ou un flux discursif. Dans les deux cas, tout émane d'un jeu de *tensions* (plutôt que d'une transcendance de l'*intention*).

L'œuvre d'art à l'erre de la reproductibilité mécanique

Que fais-je depuis une heure que je transcris – dans la chambre 425 de l'*Inn at Harvard* – ce qui m'a marqué de cette expérience de cahot temporel ? Je me sers d'un épiphénomène que j'ai cru observer au présent, je cristallise cette manifestation, comme un témoin, et je prélève des éléments qui lui sont connexes à partir desquels j'invente un récit subjectif et arbitraire. Je ne fais pas qu'« écrire » ce qui « s'est passé » : je *ré-écris* (dans mon ordinateur) ce qui *a déjà été écrit* (dans mon esprit). Je rajoute une marque (toujours déjà dépassée dès que je l'ai écrite) à un marqueur temporel (toujours présent dans ce que j'écris). Je *re-marque*

le marquage qui agit en moi (*ghost*). Je fais revenir le temps présent sur la temporalité bégayante du marquage passé. Je *re-produis* humainement la reproduction mécanique où je suspecte (à tort ?) un événement d'ordre purement technique. Je fais bégayer le dispositif des *Marqueurs Temps* monté par Nathalie Rias et ses complices non-humains.

C'est bien *moi* (« humain ») qui produit ce bégaiement comme *événement* (significatif). C'est moi qui ai cliqué sur le bouton *play* de la page du marqueur Lille-Bruxelles. C'est moi qui choisis d'en faire résonner les échos dans mon travail d'analyse. Les arrêts phrastiques, que j'érige comme *marquants*, composent un geste machinique au sein duquel je fouille une histoire discontinue, qui fait événement en ce qu'elle ne fait pas Histoire. C'est moi qui parle des coupures (a)signifiantes à travers des effets de recouvrements, de découpages, de répétitions, de variations, de recontextualisations.

En même temps – à *travers moi* (« humain ») – ce qui se déploie dans l'être, c'est la série de pièces plastiques (« non-humaines ») dans laquelle le temps est un référent structurant (les *Marqueurs Temps* lancés dans le monde par l'artiste). Autant que moi (« humain »), c'est Nathalie Rias (« humaine ») qui produit cet événement *en moi*, par le bégaiement qu'elle a programmé dans la machine et qui me programme à mon tour (moi « homme-machine ») à suspecter un enraiment de la machine.

Autant que moi (« humain »), c'est le temps qui contextualise le sujet, l'objet, l'évocation, l'allusion, la référence, la figuration. Un temps de l'œuvre qui a été *pensé* par Nathalie Rias et qui a *passé* par les machines (« non-humaines ») qu'elle a mobilisées à cet effet : ce sont elles, leurs accouplements, qui font persévérer les *Marqueurs Temps* dans l'être (tant qu'il y aura des fées Electricité pour alimenter des serveurs et des ordinateurs) ; ce sont elles qui (re)produisent ces *Marqueurs*, en y introduisant parfois des variations signifiantes ; ce sont elles qui (re)produisent à la fois des « œuvres » (des images, des textes, des paroles issues d'un agir humain) et de l'aphasie, de l'irreprésentable, du sublime, porteurs d'un néo-romantisme décrété sur la base des rapports qu'entretiennent les éléments constitutifs de la pièce au temps de sa (re)production – à l'erre de sa reproductibilité mécanique. Ce sont ces machines, leurs accouplements, leurs recouvrements et leurs découpages qui sont les agents de l'*intervention* « artistique » : ce sont leurs communications (partiellement programmées) qui sont inter-venues dans le flot régulier de la narration, pour interférer dans le projet « humain », pour brouiller une adéquation temporelle avec un trajet autoroutier, pour solliciter un sujet, sculpter un objet, détourner une évocation, disséminer une allusion, fragmenter une référence, réagencer une figuration.

Au trajet de Lille à Bruxelles, on peut superposer un déplacement de Latour à Nancy : au *transfert des données depuis www.nathalie-rias.fr*, au déroulement du mythe raconté par la voix caressante de la radio, quelque chose vient faire interruption. C'est cette *interruption du mythe* qui est signifiante pour notre époque : il n'y a de sens et d'*agency* que dans le cadre d'une « action » (théâtralisée, narrativisée, mythologisée), et pourtant quelque chose nous pousse à ne nous reconnaître dans des mythes que dans la mesure où ils se voient suspendus, interrompus. C'est autant le mythe que la façon de l'interrompre qui assure la coagulation de nos communautés. Tous les *Marqueurs Temps* sont des coupeurs de mythe, des fixateurs qui immobilisent une tranche temporelle au sein d'une (série d') action(s) collectives(s). Le collectif est l'organisation sociale dans laquelle les marqueurs temps émergent : de nouvelles communautés (éphémères, fragiles, improbables, intenables, virtuelles) s'esquissent à l'occasion de ces interruptions de mythes. Des communautés *désœuvrées*, des communautés constituées autour du *manque* de l'œuvre-mythe qui devrait les réunir et les homogénéiser, mais dont la présence esquissée (interrompue, bégayante, spectrale) ne fait que susciter la forme possible, sans en assurer la substance essentielle. Les *Marqueurs Temps* sont ce désœuvrement à l'erre de l'interruption du mythe.

La sculpture temporelle comme erratisme

Tout ceci, dira-t-on, seulement parce qu'une artiste (une créatrice) lance le processus d'une intervention et qu'un interprète (une surface de réflexion) est là pour donner lieu et donner sens à cette intervention. Tout le reste, dira-t-on, relève de la « boîte noire » d'un entre-deux, qui n'affleure dans la communication qu'à l'occasion de son dysfonctionnement (suspecté). Mais la sculpture temporelle, qui vise à produire une forme distincte de celle qui s'offre à la perception première du regardeur, fait émaner cette forme des propriétés de la « boîte noire », qui n'est ni noire, ni entre-deux : elle est source de lumière et se ramifie à travers tous les moments de son émergence. En accouplant Nathalie Rias avec Bruno Latour, on voit la cristallisation de la sculpture temporelle émerger d'un entrecroisement d'hypothèses impersonnelles et de farces subjectives, d'impulsions électriques et d'impressions sensibles, de transmissions digitales et de transductions analogiques.

Une sculpture temporelle ne se contente pas de déplacer la question matérialiste du territoire et de l'espace à une pratique extensible du temps. Contrairement au mouvement dans l'espace, le passage du temps est irréversible. L'entre-deux *spatial* qui sépare un point A d'un point B, un pôle émetteur d'un pôle récepteur, n'a que très peu à voir avec l'entre-deux *temporel* que traverse un système au cours de son évolution. Le déplacement d'un objet dans l'espace peut être annulé par un mouvement de déplacement qui en inverse le sens. Un wagon de train qui va de Lille à Bruxelles et qui revient de Bruxelles à Lille peut donner l'impression d'un « retour au point de départ ». Un sculpteur (*spatial*) qui dévisse une pièce de sa sculpture, essaie en vain de la remplacer par une autre pièce plus appropriée, pour se décider finalement à remettre la première à sa place originale peut donner la même impression d'« annulation » de l'entre-deux.

L'inévitable altération que connaît toute existence dès lors qu'elle se déploie au sein du temps rend toutefois impossible une telle annulation dans le cas d'une sculpture temporelle. Cette altération ne fait qu'un avec l'essence ou la substance d'une chose.

La sculpture temporelle *est* cette *altération*, cette inégalité à elle-même au sein du déploiement de sa durée propre. Le *Marqueur Lille-Bruxelles* est l'interruption du flux de données qui l'a fait bégayer dans ma chambre d'hôtel. Je dois attendre que le *streaming* reprenne à sa vitesse normale (ou que Nathalie Rias arrête de jouer à me faire croire à une panne mécanique), comme « *Je dois attendre que le sucre fonde* ». On peut envisager d'annuler, voire de renverser la fonte du sucre, par des opérations chimiques qui re-séparent le sucre du liquide. On peut même imaginer, par des technologies plus avancées de traçabilité, de « marquer » précisément chaque instant de la fonte du sucre et d'en inverser le processus en reconstruisant, molécule par molécule, le morceau de sucre dans sa composition originelle. Tout cela prendra toutefois « un certain temps », au cours duquel le « reste du monde » (l'observateur, les machines, le climat, le système solaire) auront été irrémédiablement altérés.

Même si j'attends que le *streaming* soit rétabli pour écouter le récit dans son déroulement continu, la sculpture temporelle se composera d'une double écoute successive, irrémédiablement « marquée » par le bégaiement initial. Même si, en réécoutant la pièce grâce à la magie de sa reproductibilité mécanique, je m'aperçois que Nathalie Rias a introduit intentionnellement un moment de balbutiement de l'image et du son en un point précis de sa vidéo, mon deuxième visionnement sera irrémédiablement pré-informé par la rétention des éléments qui m'auront marqué lors de ma première découverte de l'œuvre.

La reproductibilité technique ne pourrait « annuler » le temps que dans l'hypothèse d'une répétition à l'identique non seulement de *l'œuvre*, mais de l'ensemble de mon expérience sensorielle, de l'ensemble de mon *environnement* et de l'ensemble de mes sensations proprioceptives (mes *flux corporels*). Elle ne peut annuler (rétrospectivement) l'effet originel d'aura que si l'on privilégie l'intelligence intemporelle sur l'intellection processuelle. Ma première perception de l'interruption du récit Lille-Bruxelles restera

éternellement première. La durée propre du déroulement machinique (en principe parfaitement reproductible, mais en réalité toujours soumis à des aléas potentiels), celle de l'expérience perceptive (jamais parfaitement identique à elle-même) et celle des interactions que le déploiement de l'œuvre tisse avec ses multiples environnements constituent ensemble un mobile – une sculpture temporelle – dont l'évolution ne peut relever que de l'*erratism*.

La sculpture temporelle *est* cet erratisme, cette *alterration* issue d'une multiplicité de durées qui se révèlent les unes les autres par leurs décalages relatifs, par leurs coïncidences, par leurs accrocs et par leurs errances relationnelles. Ma propre durée, telle que je la vis par exemple dans l'impatience de mes attentes, sert de révélateur à d'autres durées qui battent sur d'autres rythmes, qui diffèrent en nature de la mienne. L'erre de la reproductibilité mécanique fait apparaître à la surface de l'expérience esthétique les temporalités propres aux médiations multiples dont se constitue toute œuvre d'art (à commencer par notre propre « personne »).

Errare machinum est

Est-ce qu'une machine peut-elle *se tromper* ? Est-ce qu'un marqueur peut-il laisser une *fausse* marque ? Est-ce que l'événement peut-il être *erroné* ? Je peux corriger une sculpture spatiale (remettre la pièce que j'avais indûment dévissée), mais comment pourrais-je *corriger* une sculpture temporelle ? (Sinon par la répétition d'une erreur reproductible...)

L'impression d'un engorgement du streaming ne peut pas *ne pas* faire partie intégrante des *Marqueurs Temps*. Leur existence repose en grande partie sur le *Transfert des données depuis www.nathalie-rias.fr*... avec ses variations de flux, ses lenteurs, ses accrocs. Comme le savent tous les performeurs, une œuvre qui se déroule dans le temps est proprement *incorrigible*. Elle trace un cheminement qui peut se trouver « superposé » par un autre cheminement, mais jamais complètement « effacé ».

Vouloir décider qui, de la machine (« non-humaine ») ou de l'humain, trace un tel cheminement relève à la fois de l'impossible et de l'illusion. Si ce cheminement est incorrigible, ce n'est pas parce qu'il ne saurait être aboli (une fois qu'il s'est déroulé dans le temps) mais, plus profondément, parce que les catégories même d'*erreur* et de *correction* se trouvent absorbées dans un tourniquet qui renverse à chaque instant leur valeur en les faisant osciller incessamment entre l'imperfection de la machine (« humaine » *et* « non-humaine ») et le perfectionnement de la machination (« humaine » *et* « non-humaine »).

Exemple : le *transfert des données depuis www.nathalie-rias.fr*... fait apparaître sur mon ordinateur, dans la chambre 309 du *Women's Faculty Club* de Berkeley, le jeudi 9 avril à 21 heures, des séquences de caractères où – selon un méprisable quoiqu'indécrottable (machinique) habitus de prof de français – je repère un émaillage de quelques « fautes » d'orthographe. Je pourrais en faire la liste, l'envoyer à Nathalie Rias, qui pourrait préférer les « corriger » sur son site. Cela constituerait pourtant moins la « correction » d'une « faute » qu'un mo(uve)ment de plus ajouté à la sculpture temporelle – dont il est difficile, voire impossible, de décider s'il relèverait d'une amélioration ou d'un saccage, d'un enrichissement ou d'un appauvrissement. Sur un banc d'école, la présence ou l'absence d'une lettre est considérée comme une « faute » à corriger ; au sein d'une entité élevée au statut « d'œuvre d'art » (à commencer par notre propre personne), la présence ou l'absence de la même lettre relève d'un geste de traçage dont l'erratisme est (au moins) aussi signifiant que l'aurait été l'orthographe conventionnelle.

De même qu'un acte manqué est une parole réussie, toute faute d'orthographe est porteuse d'une vertu signifiante. Interrompons le transfert du mythe et des données phrastiques depuis www.nathalie-rias.fr pour observer quelle sculpture textuelle émane de ces erres graphiques mises bout à bout : ... *les vrai différences de nature... au travers de mixtes mal analysés... l'attitude introspective inhérente à la sculpture temporelle... du croquis à l'essais... des hypothèses personnelles aussi faussent soient-elles... la somme de farces*

subjectives, d'incongruités et de singularités qui s'aditionnent dans l'amamnésie... Maqueur Chine... la question ainsi posée ne trouve aucun échos dans mon travail... des étiquettes évoquent des utilisations du vêtements comme symbolisation sociologiques dans des situations passées... la liste des matérieaux... "le bergonisme"... un ryhtme de durée, une manière d'être au temps... une image noir...

Quelles formes s'esquissent à travers de tels écarts ? D'intéressantes contaminations entre le pluriel et les singuliers : le *vrai* n'est-il pas tendu entre une prétention d'unicité et une multiplicité de *différences* ? tout *essai* isolé ne s'inscrit-il pas dans une série de tâtonnements ? le *vêtement* n'est-il pas toujours un collectif ? la *symbolisation* ne relève-t-elle pas d'une pluralité *sociologique*, dès lors qu'on sort de son clan, de sa classe ou de sa culture ? Comment mettre *aucun* au pluriel et comment distinguer *un* (seul) écho des résonances qui le constituent ? La sculpture temporelle est, par essence, un agencement *unique* et totalisant d'un *multiple* ouvert sur et dans le temps. Chacune des pièces proposées par Nathalie Rias est un (singulier) marqueur de *tant*.

La « faute » d'orthographe fait aussi sentir le jeu des pulsions qui animent les lettres en sous-main de tout texte : le moindre relâchement d'attention voit les *t* ou les *n* se dédoubler indûment, des *r* ou des *e* surgir à l'improviste, un autre *r*, un *s* ou un *d* passer à la trappe, tandis qu'un *y* et un *h* en profitent pour intervertir leur place. Sous la surface apparemment figée de l'écrit, c'est toute une agitation pressée et chaotique qui trame ses conflits de préséances et ses luttes de pouvoir.

Et puis, il y a les abymes qui s'ouvrent sous les pieds du plus innocent promeneur, dès lors que le combat des lettres accumule assez de force pour déranger le bon ordre orthographique et permettre l'affleurement inquiétant de sourdes suspicions : l'*analyse* ne dissèque plus un assemblage mais se met à scander un rythme annuel, tout en faisant sentir par contraste ce que les triomphes récents de la « philosophie analytique » peuvent avoir d'« anal » ; la *présence inhérente* ne se contente plus de demeurer à l'intérieur, elle y pénètre activement ; l'*amamnésie* devient bégaiement de l'*âme* ou fonte de l'identité sous la chaleur amollissante du *hammam* ; quant au *maqueur* de temps, il fait basculer la sculpture temporelle dans le domaine des proxénètes et des courtiers (hollandais, *makelaar*), soit de ceux qui jouent avec le temps et les désirs pour en tirer profit.

Aucune de ces irruptions ne saurait relever de « l'erreur ». Nathalie Rias (ou son « inconscient structuré comme un langage ») les aura aussi méticuleusement insérées dans ses textes écrits qu'elle a volontairement fait bégayer sa narration orale. Le *vrai* de ces différences graphiques émane de ce qu'elles (sont) *faussent* : sont (passivement) fausses les séquences de lettres qui faussent (activement) le déchiffrement conventionnel. Mais cette fausseté est justement ce qui fait émerger une parole de vérité sous le lapsus de l'acte manqué (à travers les interstices de la convention). Les lettres qui se pressent en sous-main sont autant d'*hypothèses* impatientes de faire surface ; les inversions de préséances (*ryhtme*) sont autant de *propositions* qui lancent par devant elles la possibilité d'une découverte inédite. Des hypothèses personnelles aussi faussent soient-elles, comme le fait remarquer Newton à l'encontre de Descartes, ne sont pas moins propices à découvrir des propositions vraies.

Reste à savoir si ces hypothèses et ces propositions – vraies ou faussent – peuvent vraiment être dites « personnelles ». Qui a introduit une syncope au sein du mot *ryhtme* ? Nathalie Rias ou sa distraction momentanée ? Nathalie Rias elle-même, ou ses doigts qui n'en ont fait qu'à leur tête, profitant de ce que son attention se soit relâchée ? L'esprit créateur de Nathalie Rias ou la machine dactylographique qui transforme ses impulsions cérébrales en traçages scripturaux ? Les « désirs » de Nathalie Rias ou la « structure de langage » qui articule nos mouvements expressifs ? Si notre « personne » est l'œuvre d'art dont nous sommes le plus proche, la mise en lumière de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art (et

de ses limites) aide à nous faire sentir l'artificialité technique de notre (re)production « personnelle ».

La sculpture temporelle a probablement produit le mot *rythme* à partir d'un écart entre l'impatience d'un doigt et le décalage d'un influx nerveux. Cette production émane de la différence de nature (et de l'articulation complexe) entre la machine cérébrale et la machine dactylographique, entre l'image phonétique et la racine étymologique, entre le présent de la prononciation française et le passé lointain de la graphie grecque, entre la fluence temporelle (*rhuô*) du sens originel et les heurts de la segmentation spatiale en graphèmes juxtaposés.

Je répète : ma propre durée, telle que je la vis par exemple dans l'impatience de mes attentes, sert de révélateur à d'autres durées qui battent sur d'autres rythmes, qui diffèrent en nature de la mienne. Je rajoute : ce *mien* de « ma » durée et de « ma » nature ne sont pas (beaucoup) plus « miens » qu'étrangers, pas (beaucoup) plus « humains » que « non-humains », pas (beaucoup) plus « personnels » que « mécaniques ».

Si l'on tient absolument à ériger quelque chose en « humain » dans cette affaire, c'est moins du côté de la production de l'œuvre qu'il faut tourner son regard que du côté de sa réception. C'est essentiellement dans la mesure où la machine qui erre a été *recupérée* par une machinerie interprétative qu'elle devient marqueuse de temps, de vie, de subjectivité. Cette *recupération* est à la fois ce qui constitue la vérité de l'œuvre et ce qui, inévitablement, la « fausse », puisqu'elle l'infléchit forcément selon les limitations subjectives et les intérêts idiosyncrasiques de l'interprète.

C'est de cette *recupération* que se nourrit la communauté désœuvrée. C'est elle qui alimente le « communisme littéraire » dont vit toute pratique créative. Il n'y a plus ni « tien » ni « mien », ni propre ni étranger, ni correct ni fautif : il n'y a plus qu'un processus d'appropriation (de ce) qui nous fait errer loin de nous pour nous permettre de toucher l'extérieur de notre domesticité.

Est-ce qu'une interprétation peut-elle se tromper ? Non parce qu'elle *est* le temps. La sculpture temporelle ne se *réalise* qu'à travers les interprétations qui scandent son existence – et en ce sens, *toute* œuvre (toute parole, tout geste, toute personne) est une sculpture temporelle.

Est-ce qu'un interprète peut-il se tromper ? Non, parce qu'il *est* ce par quoi le temps de l'interprétation se déploie. Mais de ce fait même, il *hait le temps*, qui le voue à disparaître aussitôt : ce ne sont pas les paroles qui passent et les écrits qui restent, ce sont les interprétations qui vieillissent (vite) et certaines œuvres qui rajeunissent (périodiquement). Sauf que toute œuvre (en tant que *recupération*) est une interprétation (du « monde »), et que ce sont les interprétations elles-mêmes (en tant que *recupérations*) qui rajeunissent l'œuvre... Si c'est bien autour de *désœuvrements* que se constituent nos communautés actuelles, la *recupération* interprétative est ce qui permet à la signification de circuler dans l'espace ouvert par l'interruption du mythe.

Textes évoqués :

Nathalie Rias, *La série des Marqueurs Temps* sur le site <http://www.nathalie-rias.fr/>

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanique*, Paris, Allia, 2003

Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007

Bruno Latour, *L'espoir de Pandore : pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2001

Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1993

Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958