

« Ça a été ! »

Christian Ruby

Même si, sans aucun doute pour les chrétiens, c'est à Ève, partie d'Adam, que nous devrions l'irréversibilité de notre culpabilité morale, dans le même cadre d'affirmation, ce malheur immémorial n'en a pas moins été relevé par le sacrifice du Christ¹. De même, selon Homère, le rapport à l'irréversibilité chez Circé, fille d'Hélios et de Persée, nous avait non moins prévenus de ne pas nous laisser enfermer dans des considérations sur l'inéluctable, puisqu'Ulysse revient chez lui ! Le texte dit précisément de lui : il était « revenable » (*nostimos*²). Liées pourtant à des *cosmos* figés, ces deux fictions culturelles européennes entrelacées autour de la postulation de l'irréversible devraient interroger notre manière commune d'en accepter l'idée de nos jours, parce qu'elles enveloppent sa défaillance potentielle.

Qu'est-ce qui rend précisément cette notion discutable pour nous ? N'est-ce pas que, le plus souvent, nous la pointons disjointe de son contraire et que nous nous enfermons dans un seul de ses usages ? Elle semble alors concerner uniquement le temps, de surcroît confondu avec l'histoire. Le temps ne pouvant être annulé, aucun retour en arrière n'étant envisageable en lui, dès lors qu'on y identifie le cours du monde, ce dernier est-il subsumé sous la puissance de cette coupure irréversible dans le cours indéfectible du vivant qu'est la mort ? Et par un sentiment d'impuissance devant la mort, la conscience que les relations avec le monde et l'entourage peuvent être changées est braquée sur ce qui devient abstraitement irrésistible. Pourtant cette visée de l'irréversibilité se contente d'égrener le déroulement inarrêtable du maelstrom de la vie.

Laissons donc l'évidence de ce cliché à cette conviction trop partagée et à la mélancolie qu'elle diffuse, celle que les dernières œuvres de David Hockney réveillent, mais que l'histoire ne corrobore pas, nous obligeant à analyser ce qui est appelé un « fait »³. Car, dans la logique de notre article publié dans le numéro précédent de *Recherches en Esthétique* (portant sur le temps), l'irréversible pourrait être délié de cette appréhension de processus justement sans cesse réévaluables⁴. Jusqu'à quel point, en ce cas, est-il plausible que la notion d'irréversibilité féconde autre chose qu'une réflexion sur un temps abstrait ? Vérifions-le en l'extrayant de son usage disjoint, en lui restituant son opposé trop vite disqualifié. En d'autres termes, la notion d'irréversibilité pourrait se trouver déstabilisée à l'endroit des processus historiques qui traversent l'expérience de la servitude, expérience politique et esthétique réversible, dès lors que les dominés prennent le temps qu'ils

n'ont pas⁵. Elle entrerait alors dans un jeu par lequel s'affirme que l'histoire se joue des existences *paraissant* irréversibles, en les modifiant sans cesse par d'autres actions, inépuisablement. Après tout, l'irréversible auquel se heurte Énée, c'est son éloignement de Troie en flammes (l'action des Grecs), lequel ne le pousse pourtant à aucun arrêt, mais l'élançait vers une histoire à faire : fonder une nouvelle Troie. Le temps en tant que tel fait peu de choses à l'affaire. En revanche, les actions dans le temps y font beaucoup. C'est par elles que « la Grèce conquise [*irréversiblement*] conquiert son farouche vainqueur [*elle y a survécu*] » (Homère/Horace).

Irréversible, la création ?

Explorons cette dimension à partir des arts, ici plastiques, puis de la réception des œuvres.

Commençons par la création. D'une certaine manière, l'artiste en choisissant une règle de travail se drapait dans l'irréversible, non sans nuance sinon à tomber dans la répétition. Cet irréversible ne dépend pas du temps, quoiqu'il s'accomplisse dans le temps⁶. Les obsessionnelles éponges Spontex de Claude Viallat s'imposent à lui parce qu'elles déplacent la question du motif. Daniel Buren travaille « irréversiblement » des tissus rayés de bandes blanches alternées et verticales de 8,7 cm chacune, dans le but de donner puissance au regard, quoique jamais de la même façon. Ce qui est intéressant dans ces manières de régler son geste chez l'artiste, c'est d'abord que le soi-disant irréversible demeure un *choix* et non un destin, et que ce choix n'excède pas la *possibilité* de changer le principe du travail.

Sous cet angle, les artistes nous apprennent qu'il faut éviter de figer l'irréversible, si tel est le cas, en essence. Il faut en dynamiser les rapports avec le réversible. Bien sûr, les actions qui ont été accomplies et ont abouti au point de s'éteindre avec un terme, la mort de l'artiste par exemple – Roman Opalka s'y est perdu –, et qui ne peuvent donc plus être autres à partir de ce point, pour le meilleur et pour le pire, dans l'histoire des arts, le sont définitivement. Mais si elles sont définitives – ce que ne montrent qu'avec réticences les remords, les repentirs sur les toiles des peintres ou la reprise par Pierre Bonnard de ses toiles jusque dans les musées (en se cachant des gardiens) –, si elles ne peuvent être modifiées en actes de nos jours, elles peuvent encore l'être en interprétation et/ou reprises par d'autres artistes. Et les actions qui s'accomplissent, jamais figées définitivement, restent réversibles à condition de se lancer à leur rencontre. Les œuvres à protocole ou les œuvres activables et réactivables en sont la pointe extrême. Elles ne deviennent irréversibles que par paresse. Ce que n'envisageait pas le « créateur » de la règle. Car, ce qui caractérise une action, sur le plan irréversible/réversible, c'est sa latitude à appeler de nouvelles interprétations, et de présider à de nouvelles possibilités d'action qui la modifient en retour⁷.

Certes, quelques-uns (Immanuel Kant, G.W.F. Hegel, Arthur Schopenhauer) ont cru longtemps que l'architecture (classique) une fois rangée sous la catégorie de pesanteur pouvait s'apparenter aux forces cosmiques irréversibles par lesquelles s'établit un lien entre la terre et le ciel. La matière, le premier temple puis la cathédrale

sont alors passés au rang de commencement de l'architecture. Et c'est parce qu'ils étaient censés établir le passage du sensible à l'intelligible, qu'on en a souvent fait la demeure des dieux (absentés). Mais simultanément, outre les désaffections contemporaines de tels bâtiments-monuments – prolongées désormais par le mépris contemporain de l'AFD allemande contre le Bauhaus ou de Donald Trump contre l'architecture moderne –, leur interprétation n'est pas demeurée irréversible. Au contraire. Dès l'énoncé de cette optique, de nouvelles interprétations avaient délivré ces architectures de la visée du Ciel. Et ce rôle premier leur fut rapidement ravi lorsque la cabane s'est substituée à la cathédrale dès lors déchue (Friedrich von Schiller, Johann Wolfgang von Goethe).

Enfin, plutôt que leur accoler le qualificatif d'irréversible, il est nécessaire d'étudier en ces œuvres ce qui semble (et a semblé longtemps) irréversible et pourquoi cela semble ou a semblé tel. C'est là que, contre leur confusion, le temps et l'histoire entrent en tension, dans un mélange entre détériorations physiques et modèles d'action. Et le plus souvent, on juge que celui qui ne prendrait pas acte du fait qu'il ne sera bientôt plus, se condamne à l'impuissance de la nostalgie devant le passé, laquelle organise son impossibilité traumatique à accéder à son propre présent.

Le temps, la mort

En cela, l'horizon de ces sentiments d'une irréversibilité temporelle est clairement celui de la mort inéluctable. Tentons une brève exploration de la construction de cette fixation sur l'irréversible seul, sans dynamique, qui a imposé sa souveraineté sur cette notion. Savoir si la « lamentation du temps qui s'écoule » est universelle en nous échappant⁸.

L'irréversibilité temporelle dans l'horizon de la mort pèse ainsi, telle une loi d'airain, sur la conscience moderne de nos existences, jusqu'à conférer une urgence maniaque à ce que nous pensons avoir à dire et à faire sur nous-mêmes, ou à l'inverse, et de façon dépressive, jusqu'à nous priver, dans le soupir d'un « À quoi bon ? », d'énergie et de motivation. En ce sens, la conscience d'irréversibilité, comme conscience d'une réalité à laquelle on ne saurait, existant, se soustraire et qui conduit inéluctablement à notre mort, est une conscience tragique. Ainsi se présente l'œuvre de Roman Opalka, citée ci-dessus. Un ouvrage récent et fort instructif, forgé autour d'une brillante iconologie, fait un tour pertinent de la question. Concernant les Danses de mort (macabres), il montre que les gravures portent essentiellement leur réflexion sur la condition métaphysique de l'humain, laquelle traverse les classes sociales⁹.

Plus phénoménologiquement, c'est sans doute parce que je n'ai pas la capacité d'arrêter tel processus qu'il se présente à moi comme définitivement irréversible. Et peu importe à cet égard que j'ai ou non conçu un projet d'intervention. Parmi ces dispositions grâce auxquelles les processus acquièrent une signification dans mon monde, la plupart peuvent être changées. Le caractère irréversible que je leur prête peut ne relever que d'une disposition passagère de ma part. L'exercice

de mes dispositions pratiques peut en effet peupler mon monde de dispositions contraires. Dès lors, ce processus qui m'est apparu d'abord irréversible, peut me devenir réversible et ma conscience de ma capacité à explorer le monde en le remaniant m'extrait du point de vue qui était naïvement le mien auparavant en impliquant sa subordination à une identité à soi par définition immuable.

Néanmoins, par extension, cette description de ce qui fait que le monde m'apparaît toujours dans le temps en fonction de ce que *je* peux encore faire ou non, oblige à dissocier ce qui relève de sa résistance à mes actions ou de la conception de significations projetées sur le monde de ce qui est impliqué soit dans une ontologie pour laquelle l'être prime sur le devenir, soit dans une saisie du passé, de ce qui a été et ne saurait être modifié. À juste titre ou non, dans ce contexte, notre image du monde passé contient l'impossibilité d'un retour en arrière. Pourtant, l'appropriation connaissante ou pratique des processus divers dans lesquels nous sommes pris enveloppe la possibilité de changer les manières d'agir. Certes, par rapport à ce qui a été, « la volonté ne peut pas vouloir en arrière [...] telle est la plus solitaire affliction de la volonté », résume Friedrich Nietzsche (1844-1900) dans le chapitre « De la rédemption » d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Mais par rapport à ce qui est en cours, ce n'est pas certain !

À cet égard, il y a bien quelque chose d'étonnant chez Charles Baudelaire lorsqu'il rédige son poème « Réversibilité ». Les commentateurs l'on écrit. Le poème est transparent par son titre, renvoyant au terme de théologie qui lui fut inspiré par le philosophe réactionnaire Joseph de Maistre. Pour ce dernier, l'« Ange plein de... » du premier vers l'annonce, les mérites des saints et des fidèles forment un trésor de grâces « réversibles » sur les pécheurs qui peuvent en obtenir, s'il plaît à Dieu, le bénéfique. Le bien accompli par les gentils aide au salut des méchants. La notion de « réversibilité » a donc un sens optimiste qui s'oppose aux notions habituellement développées par Baudelaire : celle de l'inéluctable chute, irréversible¹⁰.

La création d'un regard

Tentons de nous en extraire par une autre dimension que celle de la création. Celle du regard du public sur les œuvres. Le registre de la réception pousse en effet l'analyse plus loin. Cette fois sous la forme des enjeux de l'éducation du goût et de la formation du public. En ce qui concerne le rapport à notre champ habituel de recherche, disons la dimension du public dans la sphère des arts et de la culture, s'il y a de l'irréversibilité par essence, dans les goûts, dans les affirmations esthétiques, alors aucune pédagogie ou éducation aux arts, aucune Éducation artistique et culturelle (EAC) n'a de signification ou de portée possible. Dans cette hypothèse, tout est réifié dans une logique identitaire ou de la nature humaine, de l'immuabilité, donc de l'irréversible. Or, si on maintient ces sornettes passant en vérités selon lesquelles existe une nature humaine irréversible, alors on affirme que l'esprit est figé et la conscience morte.

L'effort des acteurs culturels, le travail sur soi des spectateurs se chargent d'invalider en permanence ce qui est établi, apparemment irréversible, et de faire

jouer une relation conflictuelle entre irréversible et réversible. La détestation (comme l'approbation) de telle forme esthétique est réversible. Sinon pourquoi élaborer des spectacles différents, et parfois reprendre le même spectacle en en précisant la portée auprès des spectatrices et spectateurs ?

Plus largement, en réfléchissant au travail social et politique que suppose la validation d'une œuvre, on ne peut pas penser un irréversible social et politique sans une dimension processuelle réversible. La modification des approches ou approbations de telle ou telle œuvre l'indique. Chaque validation, ainsi que le montre Joëlle Zask¹¹, est le fruit d'un ajustement subtil, cumulatif et souvent discontinu, entre divers niveaux de reconnaissance publique. En l'occurrence, le fruit de la reconnaissance d'une œuvre par son auteur, d'un artiste par d'autres artistes, par un galeriste qui lui ouvre son espace d'exposition et de stockage, voire ses moyens de production, par un critique d'art ou un journaliste, par un collectionneur ou un amateur, par des institutions publiques (FRAC, FNAC, centre d'art, musée), etc. Cette liste n'est ni exhaustive ni chronologique, précise-t-elle. Il arrive que le galeriste se décide avant l'artiste, qui n'en finit pas de finir, ou que l'amateur précède le journaliste. Il semble même possible qu'une reconnaissance massive puisse précéder l'action des cercles relativement restreints qui viennent d'être désignés. Chacun participe à la fabrication de l'historicité d'une œuvre en même temps que d'un goût. Dans une « histoire de l'art », on pourrait trouver des relations intimes entre l'histoire d'un style et celle des styles des publics. Et Zask de conclure que ces processus confèrent son historicité au goût public en désignant l'histoire de ce qui continue d'agir et de changer. Mais les habitudes ne rendent pas irréversible quoi que ce soit.

Voilà qui justifie chacune des déclarations promulguées à propos du rapport au public, notamment la *Déclaration de Fribourg* (2007) portant sur les droits culturels. Est condamnée par elles, une distorsion nette existant entre la diffusion de la notion de nature humaine, par conséquent immuable, irréversible si l'on veut, et les propos classiques portant sur l'éducation, si ce dernier terme souligne la conduite possible de quelqu'un en dehors de sa situation première (*ex-ducere, Bildung*). Si une telle nature humaine existe, il n'est guère que deux possibilités pour penser une éducation. Soit cette nature est enfouie et l'éducation consiste à la conduire au jour ; soit cette nature est de n'en être pas une et alors l'existence repose sur une éducation récusant n'importe quelle irréversibilité.

Cela dit, au niveau où nous nous plaçons, l'enjeu de l'éducation est encore plus central. Il se dresse au carrefour des représentations et des confrontations.

D'un côté, les représentations du monde sont dressées par des catégories (réversible/irréversible, évolutionnisme/stagnation...), nos mémoires esthétiques sont aménagées par des ensembles de gravures privilégiées. En cela existent des géographies esthétiques de l'esprit (des *topos*, des figures, des nœuds), d'où certains fétichismes, constitués par adhésion volontaire ou héritage de traits scolaires qui facilitent les intégrations : « je n'aime que... » au prix de fétichismes, dans une nation, de ses Beaux-Arts (affirmés universels), des plastiques les meilleures et les plus belles (blanches ! évidemment, en Europe)... Ces fétichismes construisent la

figure d'un *homo spectator* gouvernable esthétiquement par cet intérêt forgé. La jouissance de la consommation esthétique est pleinement intégrée à la logique de la nation. L'apologie du « bon » spectateur est redoublée par l'intime conviction des spectateurs de disposer d'un goût non seulement « naturel », mais aussi le meilleur¹².

De l'autre, une certaine idéologie de l'art affirme que l'artiste, *via* l'œuvre, pourrait éduquer, voire réformer le goût du public, comme l'aurait fait un maître face à ses élèves. Pour autant, même si l'artiste pense que son œuvre incarne une intention explicite, l'énoncé qu'elle prétend être n'est pas dénotatif ou éthique, mais esthétique. Ou alors, le même énoncé a ses deux, voire trois, caractéristiques (intention, dénotation, esthétique), dès lors sa réception par le spectateur est indécidable. Ce dernier n'est plus seulement un destinataire obligé et destiné à être tel ou tel (catholique, orthodoxe, bouddhiste, communiste stalinien, français, etc.), mais un « joueur », au sens où Kant (mais plus certainement Schiller), décrivant le sujet faisant l'expérience intime du plaisir esthétique, notait qu'en lui « le libre jeu des facultés » se déploie comme donc par « jeu ». Mais si le spectateur moderne réitère constamment cette expérience de l'indécidable et donc du jeu (comme le confirmait Benjamin à la suite de Schiller) ne faut-il pas repenser entièrement l'appareil perspectif, donc la création du regard (ou de l'oreille) ?

L'œuvre et le « ça a été »

Il est un autre télescopage entre irréversibilité et art qui demeure central dans le regard sur les œuvres. Il se trouve commenté et/ou réfuté dans le triangle Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Rancière. Il tient à ceci : sans doute, quelque chose a été, avant nous, mais qu'est-ce qui a été dans le cas de l'œuvre d'art, en particulier, mais pas exclusivement figurative, et bien sûr de la photographie, puisque le débat entre ces trois philosophes s'engage autour de l'interprétation de la photographie par Barthes¹³ ? Il est en effet une habitude esthétique difficile à déraciner et sur laquelle l'écrivain se focalise, enracinant l'art figuratif dans la terre des morts et des disparitions. Elle consiste à rapporter irréversiblement l'œuvre à un référent extérieur. Dans le cas de Barthes, sa mère, ou le « ça a été » de la photographie (analogique). Les nombreux commentateurs de l'ouvrage de Barthes n'ont cessé d'y insister : il postule que la production photographique est trace de la présence spatio-temporelle d'une chose réelle qui fut d'une façon ou d'une autre *observable* par un être humain.

Est-il possible de s'émanciper de ce « ça a été » ? Ne convient-il pas d'écarter le référent afin de dégager moins un irréversible qu'un réversible pris dans le regard de celui qui croit que l'œuvre constitue une émanation du réel passé ? C'est pour partie le chemin suivi par Jacques Derrida dans sa critique de la thèse de Barthes¹⁴. Il s'y fonde à la fois sur la critique de l'illusion de la « présence » chez Barthes, en conformité avec son œuvre précédente, et sur des faits sans doute nouveaux (encore que) : ceux des manipulations réelles de la photographie. Auxquels s'ajoute l'impératif de tenir compte en matière artistique de la différence entre l'accès au réel et la production d'un effet de réel. Pour autant, le propos de Derrida peut être

étendu, au-delà de ces éléments. En se dispensant d'en rester à ces rapports avec le témoignage, le passé, la présence, ce propos peut en effet concerner chacune des œuvres au titre du regard du spectateur. Ainsi que ce fut suggéré ci-dessus, ce dernier transforme en permanence l'apparente irréversibilité des regards autorisés en appropriation de l'œuvre par son propre regard. Les esthétiques sont désormais obligées d'en tenir compte, sous le titre au moins d'une labilité des regards (par ailleurs formés différemment des années antérieures). Quoi qu'il en soit du « ça a été » ou de la métaphysique de la présence, c'est sur la fabrication des regards et des réalités qu'il convient de se focaliser. Un regard qui loin d'être irréversible ne cesse de se transformer, traversé largement aussi par un commerce des regards et des paroles autour des œuvres.

Ce que fait à nouveau remarquer Jacques Rancière dans un article qui porte en fin de compte non seulement sur l'irreprésentable, mais sur la confusion entre l'irreprésentable et l'irréversible sous la dimension du sacré¹⁵. Or, les artistes qui travaillent sur le remaniement de la compréhension que l'on avait de telle ou telle œuvre en la reformulant (*La Joconde* muée en « Elle a chaud au cul », *L.H.O.O.Q.*), s'ils sont nombreux de nos jours, entrent évidemment dans sa conception des régimes de l'art, et donc du régime esthétique des arts.

Ces propos pourraient donner un sens moderne à ce moment littéraire où les Ériynyes sont muées en Euménides par Athéna (Eschyle, *Les Euménides*, - 458). Si pour certains, de nos jours, la vengeance entretenue se mue en irréversible, rien ne pouvant être changé sinon la mort de l'autre, pour d'autres, et chez Eschyle ce sont les femmes qui le montrent, la réversibilité vient en permanence perturber l'esprit figé de l'irréversible. Il est donc possible d'éviter que le « ça a été » devienne une valeur à l'aune de laquelle peser le présent. D'ailleurs, que font les artistes-enquêteurs, sinon nous faire éprouver la nécessité de changer l'ordre des choses en ne les considérant plus comme irréversibles. ■

NOTES

¹ Les références picturales à cette condamnation paradoxale de l'irréversible vont des médiévaux à Anselm Kiefer, *Resurrexit*, 1973.

² Cf. Introduction de Barbara Cassin dans *C'était mieux demain ? Actualité de la nostalgie*, Jean Birnbaum (dir.), Paris, coll. « Folio », 2024, p. 15.

³ Cf. la réflexion de Walter Benjamin : « Une image irrattrapable du passé qui menace de disparaître avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu comme désigné en elle » (*Sur le concept d'histoire*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2017, p. 59) et celle de Günther Anders, « *Vita, vitae, ma vie au pluriel* », in *L'émigré*, trad. Armand Croissant, Paris, Allia, 2022, p. 13.

⁴ Laurence des Cars, présidente du Louvre, au vu des projets gouvernementaux toujours reportés, sait-elle vraiment ce qu'elle avance à propos des travaux de cet établissement, lorsqu'elle proclame : « En 2027, le projet doit être avancé de façon irréversible ». Elle sait bien que cet irréversible n'est pas lié au temps, mais à l'élection présidentielle (cf. *Le Monde*, samedi 13 mai 2025, p. 12).

⁵ Ce qui fait le partage entre ceux qui ont le temps et ceux qui ne l'ont pas, c'est un asservissement. Cf. Jacques Rancière, *L'expérience esthétique*, Paris, NOUS, 2005, p. 19. Ainsi l'explore, par exemple, l'architecte Gianni Pettena qui réalise en 1971 une performance collective avec des étudiant(e)s. Portant des chaises

pliantes sur le dos, le groupe parcourt la ville à pied et s'assoit dans différents lieux traversés, prenant le temps de discuter. La chaise portative renvoie au déplacement d'un corps errant qui construit, dans l'instant, l'architecture.

⁶ Contrairement au sort des fleurs dans la peinture (elles ne fanent guère), dans *La Joconde*, certaines portions de paysage ne sont pas terminées, ce qui n'est pas temporalité lente d'exécution, mais accompagnement du sujet (l'inachèvement perpétuel). Et si le sourire de la Joconde est « éternel », il n'est irréversible ni dans sa compréhension, spectrale, ni dans son idolâtrie, ni d'ailleurs dans sa présence puisque le tableau peut être détruit ; l'artiste William Kentridge précise aussi que ce qu'on appelle le « passage du temps » dans ses travaux ne correspond à rien d'autre qu'à l'évolution d'une idée (les repentirs) ou à des stades successifs d'une action.

⁷ Cf. l'exposition « Mode d'emploi » (2025), au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg.

⁸ Sur le temps, homogène et vide, renvoyons à David Berliner, « Les nostalgies sont multiples », dans *C'était mieux demain ? Actualité de la nostalgie*, *op. cit.*, p. 65 ; et Laurent Tessier, dans Scroller, Paris, M&F éditions, 2025.

⁹ Vincent Wackenheim, *La mort dans tous ses états. Modernité et esthétique des Danses macabres, 1785-1966*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2025.

¹⁰ Un parallèle possible avec Victor Hugo ? Relisons dans *Les Misérables*, ce fait que l'âme de Jean Valjean : elle a beau le pousser au mal, elle conserve une étincelle de Bien par devers elle.

¹¹ Joëlle Zask, *Peuples de l'art*, Paris, PUF, 2003.

¹² Cf. Pierre Dardot et Christian Laval, *Instituer les mondes. Pour une cosmopolitique des communs*, Paris, La Découverte, 2025, p. 127.

¹³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Éd. de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980.

¹⁴ Jacques Derrida, *Échographies de la télévision*, Paris, Galilée Book, 2002.

¹⁵ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.