

# Les spirales du temps : de l'immémorial à l'éphémère.

Christine Buci-Glucksmann

De tous les motifs ornementaux de l'immémorial, la spirale est sans doute le plus répandu. Du néolithique aux urnes chinoises du troisième millénaire avant Jésus-Christ, des motifs maoris ou celtes aux mandalas cosmiques indiens, elle est l'un des paradigmes de « la volonté d'art » propre à la stylistique d'un Riegl<sup>1</sup>. Car en elle se joue une perspective de l'abstrait, une ligne de beauté, où le plaisir le dispute au symbolique. Dynamique et énergétique, cette ligne-flux tout à la fois ouverte et fermée, est comme un œil immense qui se glisse dans l'infini. Un œil «entropique » aurait dit Robert Smithson, qui pratiqua la spirale à l'infini, dans ses dessins comme dans son installation de *Spiral Jetty*. Si bien, qu'ancienne ou contemporaine, la spirale semble défier le temps. Sans doute parce qu'elle est l'image du temps : flux cosmique, élan et processus, elle fait retour sur elle-même dans un cycle qui figure l'éternité. De là ses propriétés aussi géométriques que mystiques. Spire, *spira*, enroulement, mais avec une courbe à plusieurs centres. Dès lors, elle connaît des alternances irrégulières, des descentes comme des montées, et toute vibratoire, elle semble coupler ligne d'art et ligne de vie dans un même plan d'immanence cosmique. Car « la nature de l'infini est ainsi : chaque chose a son propre vortex ».

Dans l'impressionnante exposition de Pascal Dombis, *Géométries irrationnelles*<sup>2</sup>, vous êtes immédiatement saisi, happé, par l'immense spirale qui se propage à l'infini dès le hall d'entrée. Des lignes-univers précises et flottantes, un tourbillon de noir et blanc avec une fluidité structurelle étonnante qui se développe et vous enveloppe de toute son énergie, comme l'œil d'un cyclone. Un œil virtuel, ouvert sur l'infini, qui n'en finit pas de se réfléchir sur le verre du mur opposé. La vie dans les lignes, ou dans les plis pour reprendre Michaux, cet autre amoureux du rythme, du trait, et du courbe : « les lignes courbes sont des folies de boucles d'enroulements, de volutes, de dentelles infinies » (*Vitesse et tempo*).

---

<sup>1</sup> Riegl, *Questions de style*. (Paris : Hazan) 192.

<sup>2</sup> Exposition en mars/avril 2008 à la Galerie Municipale de Vitry-sur-seine

Car ici, la forme est « une mise en forme » (*gestaltung*), comme le voulait Klee, et elle témoigne de toutes les énergies possibles, y compris celles de la fuite comme du vide. On peut penser à la façade en vagues de la *Pedrerà* de Gaudi, et plus encore à la spirale architecturale de *La Sapienza* de Borromini, avec son vide tournant vers le ciel. Car la spirale est une errance guidée, sans plan privilégié, sans symétrie : la ligne se plie, se déplie, et « prend son envol ou risque de s'abattre sur vous », comme les spirales baroques. Bref, l'élément de courbure est une « inflexion » au sens de Deleuze : « l'inflexion est une idéalité ou virtualité qui n'existe actuellement que dans l'âme qui l'enveloppe ».<sup>3</sup> Peut-être est-ce pour cela, que du baroque à l'ornement, je n'ai cessé d'être habitée par ces virtualités d'univers courbes, qui me font toujours rêver. Je les plie et les déplie dans ma tête, car toute spirale étant par nature infinie, n'est que mentale. Et peu à peu, je me sens une *Spiral Woman* comme celle de Louise Bourgeois. Car cette « variété chaotique » sans fin, avec ses phases, ses seuils, ses forces et ses tournants, me suggère toujours une image de la vie et du temps.

Et pourtant, si la spirale est un motif omniprésent de l'humanité, elle a fait aussi l'objet d'un refoulement dans une modernité qui a exclu les lignes courbes, trop féminines, au profit des lignes droites, plus masculines. Dans la polémique viennoise qui opposa Klimt à Loos, c'est tout le statut de l'ornement et du courbe qui est en cause. L'ornement est-il un crime, comme le voudra Loos, ou un style comme le défendront Klimt, la Sécession et l'Art nouveau. Dans les spirales d'or de *l'Arbre de la vie* de la *Frise Stoclet* de Klimt ou dans *L'Accomplissement*, on comprend l'enjeu des spirales : lier la vie à une érotique féminine où les corps fluides flirtent avec l'ornement comme principe esthétique de composition.<sup>4</sup> De même, quand Robert Smithson revendiquera vortex, et spirales d'un œil blessé et entropique, il abandonnera tout dogme moderniste au profit de formes décentrées, aux points de fuite multiples, et aux enroulements sans fin. Et de citer Beckett : « l'être est le siège d'un processus ininterrompu de transvasement », pour ce nouveau Laocoon de « lignes molles et fluides »<sup>5</sup>. Une fluidité qui est aussi architecturale : Tour de Babel, ziggourats, labyrinthes multiples, ou spirales du musée Guggenheim de New York .

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Le Pli*. (Paris : Éditions de Minuit, 1988) 31.

<sup>4</sup> Sur cette question, voir Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement . D'Orient en Occident*. (Paris : Galilée, 2008).

<sup>5</sup> Robert Smithson, *Le Paysage entropique* (Mac ,1994) 191 et suivantes.

Mais toutes ces spirales furent produites à partir d'une ligne-dessin, sorte de diagramme de la création servant de modèle. Tel n'est plus le cas de l'ensemble de l'œuvre de Pascal Dombis, où les *abstracts* sont désormais virtuels, et relèvent d'une géométrie non euclidienne, la géométrie fractale, où le tout et la partie se ressemblent par auto-similarité. Programmée à l'ordinateur par l'artiste, cette immense spirale de Vitry est le résultat d'un algorithme fractal, qui par itération engendre un million de cercles décentrés. Spirale de spirales, cercles de cercles, décentrement du tout : l'excès est une règle qui perturbe toute vision linéaire ou perspectiviste, au profit d'une multivision instable, où l'on se perd. Mais ici, la spirale ouvre sur des écrans de 4 mètres, qui la redoublent en une véritable écriture de lignes, qui est un paysage abstrait. Au début, des lignes verticales comme un rideau, et puis lentement, ou très vite si vous actionnez le dispositif interactif de la vidéo (une corde), un monde de courbes noires ou multicolores défilent, se nouent et envahissent les écrans. Tantôt droites, tantôt ailes de papillons, les lignes prolifèrent dans une asymétrie voulue, légèrement vertigineuse.

Et c'est bien ce sentiment de vertige et de démesure qui vous saisit le long de l'immense mur (30 mètres) de lignes du premier étage. Dans une variante de «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» intitulé «La crise de la peinture», Benjamin distingue la peinture «qui projette l'espace dans la tache verticale» et fait appel «à la puissance figurative du spectateur» vers le haut, du dessin, qui dans sa projection horizontale, «reproduit le monde de sorte que l'homme puisse concrètement y marcher»<sup>6</sup>. Vous marchez donc le long de ce mur chromatique réalisé à partir de panneaux ultérieurement assemblés, et dans cette horizontalité de la marche et du regard, vous découvrez la métamorphose des lignes droites, se développant soudain en fragments d'ellipses, comme des fusées épurées aux couleurs aléatoires qui semble fusionner en un chromatisme quasi pictural. Ici : «la ligne, qui tire d'elle-même sa force magique dans l'horizontal est celle du cercle enchanté (*Bannkreis*)»<sup>7</sup>. Dans cet enchantement, le site devient nonsite et réciproquement, comme le voulait Smithson : «Est-ce que le Site reflète le Nonsite (miroir) ou est-ce le contraire?» Mais avec le virtuel on passe d'une perception abstraite dans l'image-miroir à une

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Écrits français*. (Paris : Gallimard, 1991) 190.

<sup>7</sup> *Ibidem*. 191.

abstraction interne à l'image-flux. Car c'est bien cette topographie du virtuel inscrite dans du réel – le mur et le lieu – qui nous livre les formes et modalités du temps contemporain : lent ou extrarapide, machiné et éphémère, il vous emporte dans ses ambiguïtés et ses paradoxes. Un temps mis en espace qui relève de cette « logique du *basho* » de Nishida : le *basho* est un plan d'englobement à l'infini, tout à la fois « ce qui se situe dans » et « ce qui agit ».

Dès lors, entre lignes, bourrasques elliptiques et cercles, le cosmos est une chaosmose infinie où les trajets semblent rejoindre les cartes d'esprits aborigènes les plus immémoriales. Entre fixité et mouvement, féminin et masculin, pur et impur. Souvent proches d'une peinture-dessin, d'une carte ou d'un mural, les dispositifs de Dombis semblent défier toute rationalité géométrique au profit de ces « géométries irrationnelles » qu'il revendique et programme lui-même, et qui connaissent parfois des accidents créateurs. Mais ici, on est d'emblée dans une ligne-univers sans fin, qui transforme subtilement le site en non site esthétique, et me rappelle les géométries baroques, avec leur regard anamorphique. Organique et inorganique, pleine de vitalité, la spirale, comme le vortex ou les ellipses, est le modèle d'un « espace lisse »<sup>8</sup>. À la différence des espaces striés et géométriques euclidiens, l'espace lisse de la mer ou du désert, est haptique et nomade. Il se combine à l'abstraction, qui est précisément « l'affect des espaces lisses ». En ruban, en spirale, toujours frénétique, la ligne dégage une puissance de vie, et rejoint en moi une émotion semblable à celle que suscitent les vagues de la mer ou les dunes du désert. On contemple pour s'y perdre, et la vie s'arrache à elle-même dans un tourbillon permanent et une expérience de l'extrême, faite de variations infinies et de valeurs rythmiques.

Or, Pascal Dombis aime l'extrême, celui d'un baroque technologique, qui n'en demeure pas moins minimaliste. Comme dans l'installation de *Blink*, avec Thanos Chrysakis (Art Pool, Budapest, Octobre 2007), on atteint des structures visuelles incontrôlées, provenant de la seule accélération de la vidéo. Sans image, sans motif décoratif, *Blink* nous met dans des expériences de seuil psychique proche de ce que Stern appelle « des affects de vitalité » d'origine infantile, qui concernent tous la force, la qualité d'une

---

<sup>8</sup> Sur cette distinction entre lisse et strié, voir Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*. (Paris : Éditions de Minuit, 1980) 606 et suivantes.

expérience, comme ici le vertige, la sensation d'infini ou le mélange d'allégresse ou d'angoisse. Une désorientation visuelle et sonore, qui nous fait toucher les limites du corps et des états primaires de la vie.

C'est dire que si esthétique des fluidités il y a, elle relève d'un temps originaire, machinique et existentiel. Temps-flux du passage, temps fragile du retour « spiraliq» sur soi, temps de répétitions et des variations. Mais à la différence des autres spirales de l'humanité, ici l'éphémère semble s'être libéré de l'immémorial, pour atteindre une pure modulation du temps dans le ligne et l'image. Au point que dans les œuvres où les images sont saisies sur Internet et annexées aux mots (Noir /Blanc, Cercle /Carré ...) ce sont les images qui créent des lignes. Tout comme les tableaux de lettres avec leurs impressions lenticulaires se meuvent en images fantômes, aussi conceptuelles que séduisantes. On a là tout un art du temps inséparable d'un nouveau régime de l'image, que j'ai appelé image-flux.

Un régime de l'image relève d'une conscience spécifique du temps, marquée par l'histoire et les technologies. Ainsi, la modernité du vingtième siècle a trouvé son utopie dans ce que Gilles Deleuze appelle l'image-cristal ou image-temps. Maisons de verre de l'architecture, *Grand Verre* de Duchamp, pavillons de verre de Dam Graham, dispositifs de miroirs de Smithson, ou d'Olafur Eliasson, dans tous ses reflets et arêtes, le virtuel est alors un dispositif réflexif et auto-réfléchissant : une cristallisation des temps, du présent comme de la mémoire, qui élargit et métamorphose la perception. Dans *Seeing Your Self Seeing* d'Eliasson, on se voit voir, tout en voyant le dispositif comme d'une fenêtre. Par rapport à ce miroirique généralisé, l'image-flux issue des nouvelles technologies est sans arêtes, sans dehors ni dedans, et sans original. Plane et pourtant feuilletée, elle n'est plus une image d'un réel préexistant : elle produit du réel, et chaque image peut se glisser sous ou sur une autre image, dans une surimpression à l'infini<sup>9</sup>. Machinique dans sa programmation, ce tissu digital d'images est éphémère dans sa modalité et ses effets.

C'est cette esthétique de l'éphémère que l'on retrouvait déjà dans l'exposition de Corse de l'Espace d'Art contemporain du *Domaine Orenca Gaffory*. Des milliers d'images

---

<sup>9</sup> Sur cette question, cf. notre *Esthétique de l'éphémère*. (Paris : Galilée, 2003).

enveloppaient les surfaces comme une seconde peau d'illusion, accompagnant les mots clefs du vin : rouge, rosé ou blanc. Grâce à un système binaire déconstruit, et aux projections vidéo, l'excès d'images se combinait aux structures abstraites et plus conceptuelles de la composition. De loin, tout prolifère, de près on décèle ici et là, une fleur, une voiture ou un visage. Mais l'ensemble flotte, comme les installations vidéo où un couple fantôme surgit derrière un mur de lettres et de mots entremêlés. Un tel « fantômisme » relève d'un rêve en surimpression, qui m'évoque ce monde d'avant les Dieux du livre, que j'ai connu au Japon. L'animisme shinto a peuplé le monde de spectres (*kami*) et d'êtres surnaturels (*yokai*) qui doublent le monde réel d'une tératologie imaginaire, aimable ou terrifiante. Ici le vin se tisse de sa mémoire et de toutes les ivresses qu'il suscite.

Entre le modèle technologique et les images virtuelles, tout un réseau de traductions conceptuelles s'établit, si bien que l'on peut « écrire le code », comme dans *Antisana II (Imaging by numbers, Chicago)* qui se déploie tel un vrai-faux papillon fractal de lignes et spirales emmêlées, où un million de courbes engendre un être aussi léger que baroque.

Comme dans l'architecture contemporaine, Pascal Dombis crée de véritables tapisseries numériques d'images-flux, modifiant les distances et la vision dans un « floating space » permanent, où le réel produit le dispute au fantomal induit. Un jeu qui dominait l'exposition de Budapest, où de loin tout était moiré, grâce au plaqué lenticulaire des images qui les recouvrait et les métamorphosait. Si bien que la lecture des images altérées devient aussi infinie que leur être désincarné. S'il y a encore du miroirique et de l'inframince, pour parler comme Duchamp, il s'agit de *Post digital mirror (Art Pool, Budapest)*, où l'impression lenticulaire fait trembler images et textes, cercle et triangle.

De l'immémorial – première image de mains sur les grottes ou spirales néolithiques – aux images-flux virtuelles, les formes se projettent et se métamorphosent. Si bien, que pour revenir à l'exposition de Vitry on ne peut qu'être frappé par l'existence de matrices universelles de l'ornement, même si les compositions esthétiques et techniques sont toujours singulières. D'un côté, on a des traces immémoriales, de l'autre des images-flux

fantômes. Mais de l'un à l'autre, il existe toujours un pont, un entre-deux, qui inscrit l'art dans le cosmos, fût-il devenu un écran planétaire. Aussi, l'art contemporain n'a cessé d'osciller entre art monumental et « archéologique » et un art de l'éphémère insaisissable, explorant en cela les deux pôles de la matière : le très lourd et le très léger.

Ainsi, dès 1970, Robert Morris réfléchit sur la manière dont la nature « produit un trait », et avant de réaliser ses *Observatory* (1971-77), il travaille sur les grottes, les structures de Stonehenge ou les lignes gigantesques de Nazca au Pérou (*Alignend with Nazca*). Les immenses *Observatory* se construisent en cercles et courbes, comme tout son travail pour introduire le temps dans la forme des sculptures. Pliées, enroulées, accumulées au sol, ou molles et en cascades baroques, elles sont tout à la fois abstraites comme les lignes et charnelles comme des corps. Comme il le dit en 1971, à propos de ses *Observatory* : « Mon travail est dans son essence, plus proche des ensembles architecturaux de l'âge néolithique ou oriental. » Enceintes, cours, allées, perspectives et niveaux multiples le fascinent, et se retrouvent dans ses labyrinthes (*Labyrinth*, 1982) et les dédales de pierres des installations temporaires de la *Documenta* (1977).

A l'opposé de cette monumentalité réinventée, Penone saisit le « virtuel » comme une force immatérielle à l'œuvre dans la nature. Sentir la respiration de la forêt, déployer sa peau devenue végétale, explorer le souffle et l'air, respirer l'ombre ou le vent, c'est toujours épouser le devenir, « être fleuve » comme il le dit. Il y a là « une mémoire testamentaire », pour reprendre les termes de Catherine Grenier, qui explore « des états d'images » incertains, entre vie cosmique et vie humaine. Mais si la monumentalité perdue par elle-même, l'art de la fluidité relève du paradoxe de l'éphémère : « J'ai souhaité que l'éphémère s'éternise » (Penone). Entre l'immémorial et l'éphémère, il y a donc le travail du temps humain, celui de l'art. Car si l'immémorial est un non temps, un temps des origines à recréer, l'éphémère n'est que passage, modulation d'un devenir à capter, dans son surgissement et son « moment opportun », le *kairos* des Grecs. Or, avec le virtuel, on peut travailler sur des formes originaires et complexes de l'humanité, tout en pratiquant un art du temps de plus en plus mondialisé. Car l'image- flux est une forme-énergie, un trajet entre lieu et non-lieu, favorisant le temps fluide des entre-mondes et des passages d'art. La transfiguration des murs en surfaces et peaux digitales de Pascal Dombis se retrouve en architecture : tatouages d'images imprimées d'Herzog

et de Meuron ou camouflage biologique et tactile de Greg Lynn. Et le design ne manque pas de reprendre les paradigmes universels de l'ornement. C'est dire, que l'art des fluidités et l'espace-temps virtuel définissent un nouveau régime de l'art, un art élargi, désormais inséparable des sciences et des technologies qui le programment. L'image est alors un processus et une stratégie, un *abstract* et un diagramme, créateur de toutes les expérimentations, entre chaos et surface.

Un tel éphémère n'est plus un *dés-être* (Lacan), une déperdition d'être et de sens, comme l'éphémère mélancolique de l'Occident, des Grecs à Shakespeare et au *spleen* baudelairien. Il accepte le temps, les topologies de l'instant et « l'esprit de la vague » comme on le dit au Japon. Il ressemble à ces nuages instables et lumineux, à l'horizon des cieux démesurés, que le baroque affectionnait particulièrement. Des états de monde ou des états d'images en somme, tissés de tous les imaginaires qui nous habitent. Ceux du passé – un visage, un sourire, une fleur – comme ceux du présent : un œil démesuré ouvert sur le vide, un œil rayonnant, qui vous aspire dans son gouffre ou dans son énergie. Une spirale en somme, la spirale de toutes les spirales de l'humanité entre microcosme et macrocosme. Toutes celles qui m'ont cessé de me faire rêver, des esthétiques indigènes aux complexités artistiques et architecturales d'aujourd'hui, avec leur topologie en courbes, boucles et trajectoires. Car tout le travail de Pascal Dombis relève d'une même matrice, où boucle et spirale se rejoignent pour explorer une véritable hétérogénéité des lignes hybridées, où l'on peut explorer l'infini dans ses différences minimales.

Peut-être faudrait-il tenter de cerner l'affect qui vous envahit avec ce Virtuel qui transforme l'expérience de la vision : au lieu de voir à partir de soi, on voit à partir du monde. En dépit de ce que l'on dit, on n'est pas dans l'immatérialité. On peut être immergé, aspiré et mesuré comme dans l'œil virtuel des lignes et de la spirale de Vitry. C'est un sentiment étrange, où la splendeur des apparences retrouvées, leurs vibrations et leurs mouvements lents ou rapides, engendrent une « phénoménologie » d'un réel en son absence. Il y a là des strates d'images, de mots, d'accidents, de pulsions de vie et d'errance. Un équivalent de ce que Benjamin appelait « images -pensées » à propos des tableaux chinois, et qui nous livre toute une « sédimentation de l'esprit ». Car avec les

programmations fractales, l'excès ne transgresse jamais la loi : il est la loi, sa vitesse, son infini, sa modulation. Au fond, oui, le travail de Pascal Dombis me donne une sensation d'infini dans un monde de l'immanence avec son réel et ses fictions. Un pan ou un plan de pensée perdu dans des aventures de lignes et d'écritures peu orthodoxes : *RightRong*, pour reprendre le titre d'une impression lenticulaire, où les lettres surgissent dans l'ambiguïté du sens et l'ombre. Et c'est bien cette ambiguïté propre à l'imaginaire qui « est là » dans les lignes déployées, et « pas là » dans leur vitesse et leur fuite infinie. Comme si le comble d'un artifice programmé, pouvait rejoindre en moi le sentiment du temps. Entre présence et absence, entre « il y a » et « il n'y a pas », le virtuel de l'art ne ferait que rejouer l'éphémère d'une vie, en un chemin spiraliq ue, fait de bifurcations, de brisures et d'enroulements. Michaux encore : « L'Intemporel n'est plus occulté par le temporel que le temporel n'est occulté par l'intemporel. C'est entre tes mains, tout cela, l'un comme l'autre ». (*Poteaux d'angle*)