

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉLOGE DE L'ELLIPSE : RETOUR DÉCOLONIAL SUR UNE DÉPOSSESSION
PAR LE CONTEMPORAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
NAZIK DAKKACH

JUIN 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je suis emplie de gratitude. Merci à ma mère et à mon père, à Imane et à Anass, pour leur amour inconditionnel. Je ne suis rien sans vous. Ma reconnaissance va certainement dans la direction de mes ami.es. Merci Julie, merci Robin et Mirna, pour vos inestimables mots d'encouragement et pour nos échanges radiants. J'adresse également mes remerciements à mes professeur.es pour ces belles années passées à l'UQAM et à toutes les personnes qui m'ont prêté des livres, à ceux qui ont formé ma pensée d'une manière ou d'une autre. Je tiens enfin à remercier ma directrice de mémoire, Marie Fraser, pour son précieux support, ses judicieux conseils, et les discussions toujours très belles qui ont nourri ce mémoire.

DEDICACE

À ma sœur,

TABLE DES MATIERES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	8
PARATEXTE De la décomposition d'un tout continu chez taisha paggett	10
CHAPITRE I L'ÉTUDE.....	16
1.1 Qu'est-ce que le contemporain ?.....	16
1.2 Éphémérides : déphasages du contemporain et autres facteurs de puissance	20
1.3 Tempo du contemporain, dette du contemporain.....	28
CHAPITRE II LE TABLEAU.....	37
2.1 « Lisez l'histoire avec le tableau »	37
2.2 Le canon ne fait pas de sauts.....	46
2.3 Paradoxes du canon : ses diachronies, ses synchronies	52
CHAPITRE III L'ELLIPSE	58
3.1 La fenêtre	58
3.2 L'hologramme ou l'intelligence artificielle du canon.....	70
3.3 Dépossession par le contemporain, ellipse dans le canon.....	77
CONCLUSION.....	83
BIBLIOGRAPHIE.....	91

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
0.1 Plan de salle(notre schéma) taisha paggett, <i>Decomposition of a Continuous Whole</i> , 20 juin 2016, pour la programmation <i>Affinités</i> conçue par Barbara Clausen, dans le cadre l'exposition <i>From Away</i> de Joan Jonas. Centre Phi, Montréal	10
0.2 taisha paggett, <i>Decomposition of a Continuous Whole</i> (Score de la performance), 20 juin 2016, pour la programmation <i>Affinités</i> conçue par Barbara Clausen, dans le cadre l'exposition <i>From Away</i> de Joan Jonas. Centre Phi, Montréal	11
0.3 taisha paggett, <i>Decomposition of a Continuous Whole</i> (Montage d'images de la performance), 20 juin 2016, pour la programmation <i>Affinités</i> conçue par Barbara Clausen, dans le cadre l'exposition <i>From Away</i> de Joan Jonas.Centre Phi, Montréal. Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain. Photographie : Marc-Olivier Bécotte	12
1.1 Déphasages du contemporain et autres facteurs de puissance [notre schéma]	21
2.1 Pietro Antonio Martini, <i>Exposition au Salon du Louvre en 1787,1787</i> , Metropolitan Museum, New York	39
2.2 Musée du Louvre, image tirée du <i>Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français , décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française</i> , 1793, Bibliothèque Nationale de France, Paris.....	40
2.3 Musée du Louvre, image tirée du <i>Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français , décrété par la convention nationale, le 27</i>	

	<i>juillet 1793 l'an second de la République française, 1793, Bibliothèque Nationale de France, Paris.....</i>	41
2.4	Schéma de Saussure, tiré de l'ouvrage <i>Cours de linguistique générale</i> , 1916.....	54
3.1	Jean Dubreuil, image tirée de l'ouvrage <i>Perspective practical, or, A plain and easie method of true and lively representing all things to the eye at a distance, by the exact rules of art</i> , 1698, The Getty Research Institute, Los Angeles.....	61
3.2	Hironymus Rodler, image tirée l'ouvrage <i>Eyn schön nützlich büchlin vnd vnderweisung der kunst des Messens, mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial</i> , 1531, Bibliothèque d'État de Bavière, München.....	62
3.3	Hironymus Rodler, image tirée l'ouvrage <i>Eyn schön nützlich büchlin vnd vnderweisung der kunst des Messens, mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial</i> , 1531, Bibliothèque d'État de Bavière, München.....	63
3.4	Girard Desargues, image tirée de l'ouvrage <i>La manière universelle de Mr Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral</i> , 1648, Institut national d'histoire de l'art, Paris.....	65
3.5	Carlo Urbino, image tiré de l'ouvrage <i>Codex Huygens, fol. 126</i> , 1560–1570, The Morgan Library & Museum, New York	67
3.6	Jean Dubreuil, image tirée de l'ouvrage <i>Perspective practical, or, A plain and easie method of true and lively representing all things to the eye at a distance, by the exact rules of art</i> , 1698, The Getty Research Institute, Los Angeles.....	72
3.7	Paolo Uccello (attribué à), <i>Studio prospettico di calice</i> , Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni, Florence (inventaire : 1758.A).....	74
3.8	Albrecht Durer, image tirée de l'ouvrage <i>Introductio geographica</i> par Petri Apiani (1532-1533), Bibliothèque nationale de France, Paris	79
4.1	Observatoire de Lyon, <i>Les lois de Kepler démontrées (première loi)</i> , 2014.	83

RÉSUMÉ

Résumé

La recherche préfigurée formule une critique du contemporain à travers le motif de l'ellipse. Elle s'ouvre avec l'œuvre *Decomposition of a Continuous Whole* (2009 – 2016) de l'artiste taisha paggett. Le Chapitre I, consacré au thème de l'Étude, explore l'identité du contemporain à partir de la définition qu'en fait Giorgio Agamben. Son motif du déphasage est recontextualisé dans une étude intersectionnelle du capitalisme et de l'accumulation dite initiale. Le Chapitre II axé autour de la thématique du Tableau se penche sur les circonstances de la formation du canon et revient sur le récit de son histoire naturelle. Nous y verrons que là où le contemporain est prévoyant, sa prévoyance a pour précondition l'omniscience inéluctable et soutenue du canon qui dicte les termes de tous ses rendez-vous. Le Chapitre III se penche sur la question de l'Ellipse et lève le voile sur la principale invention de la Renaissance: le contemporain lui-même, en sa qualité d'intelligence artificielle, et son hologramme. Il introduit un nouvel usage des yeux, canonique et capitaliste, encore prévalant aujourd'hui et compatible avec les ambitions actuelles de la réalité virtuelle. L'essai aboutit à une résolution par le poème tournée vers les possibles kairologiques du décolonial.

Mots-clés : étude, tableau, ellipse, canon, contemporain, capitalisme racial, accumulation initiale, décolonisation, décolonial, fugitivité, Renaissance, perspective, hologramme, taisha paggett.

INTRODUCTION

Commencer par la fin.

George Didi-Huberman inaugure son ouvrage *Devant l'image*, non pas d'une préface, mais avec un paratexte¹ sous la désignation *QUESTION POSÉE*. Son geste est évocateur du *Hors livre* qui fait office de « Préfaces » à *La dissémination* où Derrida remet en question la nécessité de l'instance préfacielle, elle est pour lui « ce bavardage de la petite histoire » qui « réduit *la chose même* » et qui « s'essouffle [...] au seuil de la science » (Derrida, 1972, p. 16).

La *QUESTION POSÉE* de Didi-Huberman n'annonce pas l'accomplissement d'une fin par le prélude, qui ne trouverait dans l'art « que les réponses *déjà donnée* par sa problématique de discours, elle aspire au contraire à faire du livre « l'écho prolongé de la question, comme le carnet toujours ouvert d'une discussion sans fin » (Didi-Huberman, 1990, pp. 11,17). En remplaçant l'introduction (d'une réponse) par une remise en question des certitudes de la discipline, l'auteur invite dans l'écriture un registre du temps enchevêtré et participatif, celui des savoirs vécus et vivants. Cela revient à sortir l'histoire de l'art des parages de la science, au profit d'un *apprendre-en-écrivain* tel qu'il se retrouve chez Clarice Lispector (Lispector, 2014, p. 8). Dans l'esprit d'une indécidabilité tentative de l'essai, et en réponse à la « question posée aux

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage *Seuils* de Gérard Genette où il n'hésite pas d'ailleurs à écrire que « la préface n'est jamais évidemment obligatoire » (Genette, 1987, p. 152).

fins d'une histoire de l'art » par Didi-Huberman, ce mémoire décide de travailler en ne commençant pas par la fin, donc d'ouvrir tout simplement et d'étudier.

PARATEXTE

DE LA DECOMPOSITION D'UN TOUT CONTINU CHEZ TAISHA PAGGETT

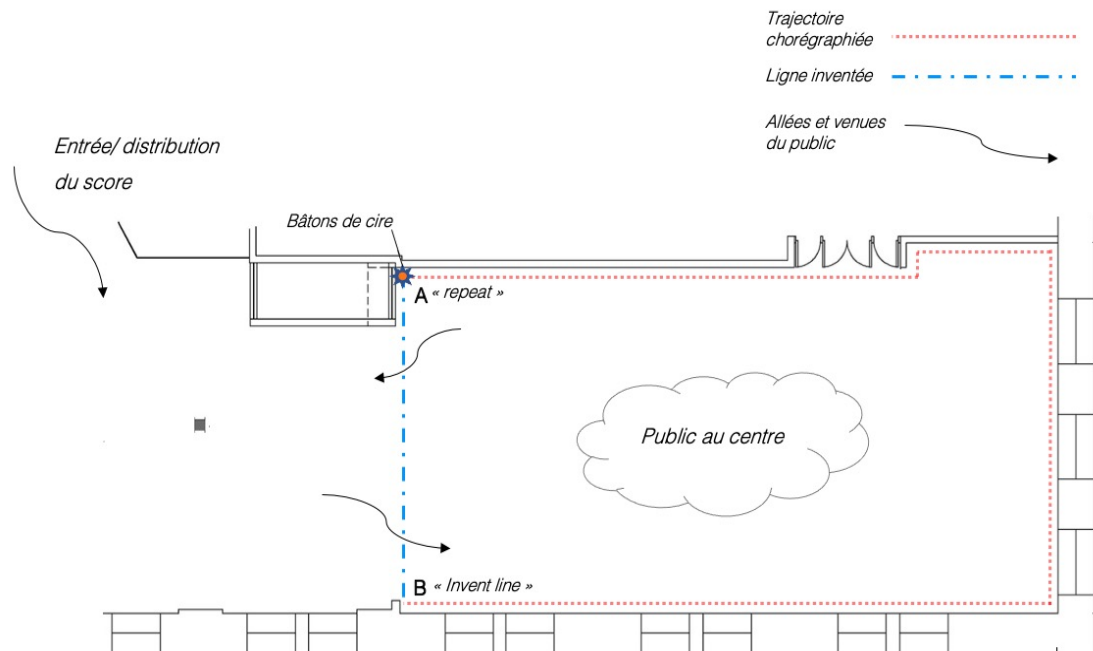


Figure 1.1 Plan de salle(notre schéma) taisha paggett, *Decomposition of a Continuous Whole* , 20 juin 2016, pour la programmation *Affinités* conçue par Barbara Clausen, dans le cadre l'exposition *From Away* de Joan Jonas. Centre Phi, Montréal.

point.	travel 1, 2, 3, 4. sit tall. return.
sink turn corner to rise.	travel 5, 6, 7, 8 gather arms.
pivot 1, 2, 3, 4 point.	side scoot, reach to pivot, sit.
leaning rise, step pause. pivot, pause	point. small high circles.
tall step 1, 2, 3. suspend lunge circle back.	elbow space hold. lateral lunge. straight line to sit.
high over-curve. pause.	hunched line. pivot. hunched line.
root to pivot	reach side to rise and lean.
descending diagonal.	stand pivot. lateral lunge. straight line to sit.
small circle, circle to stand.	tall line. pivot. tall line.
hop 1, hop 2, hop 3, hop 4. lateral lunge. drag at knee level. reach to rise squat and hold	reach side to rise and lean.
diagonal rise	stand pivot. lateral lunge. straight line to sit.
swing left, swing right	hunched line. pivot. hunched line.
gather over-curve.	reach side to rise and lean.
line.	stand pivot. small high circles.
reach high swipe, return	travel back. invent line.
descend to back	repeat.

Figure 1.2 taisha paggett, *Decomposition of a Continuous Whole* (Score de la performance), 20 juin 2016, pour la programmation *Affinités* conçue par Barbara Clausen, dans le cadre l'exposition *From Away* de Joan Jonas. Centre Phi, Montréal.



Figure 1.3 taisha paggett, *Decomposition of a Continuous Whole* (Montage d'images de la performance), 20 juin 2016, pour la programmation *Affinités* conçue par Barbara Clausen, dans le cadre l'exposition *From Away* de Joan Jonas.Centre Phi, Montréal. Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain. Photographie : Marc-Olivier Bécotte.

L'artiste a les yeux bandés. « *repeat* ». À partir du point A, qui n'est pas un point de départ mais le repère d'un recommencement, taisha paggett se penche pour choisir à l'aveuglette un bâton de cire dans l'amas de couleurs diverses mises à sa disposition. Elle danse avec précision, suivant les injonctions du score et sans jamais abandonner les murs. Tant qu'elle longe le périmètre de la salle comme on longe un précipice, toutes les surfaces qu'elle frôle et sur lesquelles elle s'adosse sont marquées par le tracé d'une ligne, aussi continue que possible. Arrivée au point B. « *Invent line* ». paggett se décolle du mur pour traverser le milieu de la salle, sans appui et sans chorégraphie prédéterminée. Suivant une bande bleue apposée au sol, elle *invente une ligne* et improvise son chemin vers le point A, où elle lâche son bâton de cire pour un autre. Re-voyage.

L'œuvre² dure ainsi quatre heures et désoriente son public qui ne s'attendait pas à se retrouver au centre de l'action. Car en choisissant de travailler les yeux bandés, autour d'une assistance qu'elle encercle à répétition, paggett interdit le spectacle. Elle déspectacularise les attentes de la performance en général et fait travailler le public qui se joint au score et pivote avec elle, il ne lâche son parcours des yeux que pour retrouver son double dans les notations imprimées. Il faut, pour sortir comme pour entrer de la salle, composer avec la chorégraphie, choisir un moment opportun.

Decomposition of a Continuous Whole se déploie comme un triptyque, suivant un triple score. Il y a bien entendu la feuille que nous avons en main (fig.0.2). Elle dirige l'artiste et l'assistance, tout en topologisant l'espace de la salle. C'est l'ossature sur laquelle la part charnue, somatique, de l'œuvre vient s'accrocher. Le deuxième score est

² *Decomposition of a Continuous Whole* de taisha paggett, telle que présentée au Centre Phi à Montréal, le 20 juin 2016 pour la programmation *Affinités* conçue par Barbara Clausen, dans le cadre l'exposition *From Away* de Joan Jonas.

graphique, il émane du premier et tient dans le tracé répété sur les murs des trajectoires oscillantes, multicolores et enchevêtrées de paggett. Le troisième quant à lui est score mnémonique, c'est le circuit d'origine appris et (re)porté par l'artiste, le secret des concordances qu'elle seule détient ; un secret presque affolant lorsqu'elle atteint le point B et doit inventer une ligne devant nous.

Lorsque paggett délaisse le support du mur, un changement de médium s'opère avec l'injonction « *invent line* ». *Voici qu'elle prend son temps*. Seulement ce qui est initialement vécu comme un arrêt ou une interruption dans l'écriture correspond plutôt à l'équivalent d'une ponctuation : les trois points de suspension (Laymon, 2013)³. Les intelligibles du triple score de l'œuvre sont ainsi perdus au profit de la survenue d'une formation autre, fugitive et elliptique, réminiscente peut-être de la logique du *Hors livre* derridien ; une ouverture en cohabitation avec une fermeture. L'injonction d'inventer une ligne annonce et abrite simultanément une ellipse qui plane sur l'événement, elle est continuellement anticipée, mais aussi révélée au point B, donc renouvelée. De ce fait, elle n'est jamais interrompue. L'événement de l'invention d'une ligne est lui-même autoréférentiel en ce que l'ellipse est essentiellement indocumentable car indocumentée, elle ne peut être ni mémorisée ni remémorée en dehors d'elle-même. De par la concomitance des trajectoires AB et BA (fig.0.1), les points nommés A et B sont tous deux simultanément, et à répétition, des lieux du départ et de l'arrivée. La performance produit simultanément un continuum et un discontinuum dont la cohabitation est brillamment portée par l'œuvre tout autant que par son titre : *Decomposition of a Continuous Whole*.

³ Je cite ici le roman *Long Division* de Kiese Laymon dans sa totalité pour son magnifique traitement de l'ellipse et des trois points.

L'ellipse, issue du grec *elleipsis* ou « manque », réfère à une figure de style qui permet « dans certaines situations de communication ou dans certains énoncés, [l']omission d'un ou de plusieurs éléments de la phrase, sans que celle-ci cesse d'être compréhensible » (Larousse). Ce que permet l'ellipse c'est donc la création d'un dispositif qui aboutit à un texte plein (dans le sens où il se sait complet) mais conscient toutefois de l'existence de ses absences. Le terme « s'applique à l'ellipse grammaticale, puisque quelque chose est supprimée, et à l'ellipse géométrique, parce qu'il lui manque quelque chose pour être un cercle parfait; de ἐν, etλείπειν, laisser, manquer » (Littré).

Donc l'ellipse présentifie le manque et sa propre incomplétion est la condition de son existence. C'est pourquoi elle laisse ou délaisse quelque chose, elle se défait de quelque chose d'elle-même, elle se prive et nous prive aussi. L'ellipse (nous) abandonne nécessairement parce qu'elle excède le tout par définition, elle porte concurremment l'accomplissement et le non-accomplissement, le savoir et le non-savoir des choses. Or en géométrie l'ellipse est aussi une ellipse en ce qu'elle désigne une « surface plane limitée intérieurement par la courbe précédemment définie » (Larousse). L'on pourrait alors parler d'une mnémonique de l'ellipse. Dans son absence-présence, l'ellipse est consciente du temps de son manque en plus de le porter: son travail est de se resouvenir de la forme que prend sa pleine réalisation, laquelle est aussi sa déréalisation.

CHAPITRE I

L'ÉTUDE

1.1 Qu'est-ce que le contemporain ?

Giorgio Agamben ouvre son séminaire sur le contemporain, donné à l'université IUAV de Venise, avec le double questionnement qui suit :

De qui et de quoi sommes-nous les contemporains? Et, avant tout, qu'est-ce que cela signifie être contemporains ? (Agamben, 2008, p. 7)

Les interrogations d'Agamben nous placent spontanément face à un défi mental. Il s'agit d'identifier le contemporain et de provoquer son apparition à partir du présent. La tâche est irrésistible : démontrer que le contemporain est connu de nous, revient à montrer qu'il nous reconnaît, qu'il se retrouve en nous, et qu'il répond à notre invocation. Une telle méditation renouvelle la relation que nous entretenons avec lui. Mais c'est aussi d'une certaine manière, la relation que le contemporain entretient avec lui-même qui est (re)produite à travers nous.

Le contemporain⁴ cesse d'apparaître comme une donnée externe – porté par certain.es et subi par d'autres – il se manifeste désormais comme un mouvement de l'esprit, une animation interne absolument intime, et comme un évènement perceptuel spéculatif, donc comme un vécu. Voici aussi une itération semblable au monologue, en ce qu'elle est expression d'un actuel qui tout en s'observant exister et arriver, se fait spontanément inactuel. Car le contemporain d'Agamben est avant tout inactuel, à la fois dans le sens de Barthes et dans celui de Nietzsche (Agamben, 2008, pp. 8-10). Il se concrétise dans une prédisposition particulière chez l'individu qui se pense contemporain, celui qui est pensé contemporain, à se positionner en retrait de son époque ; c'est « précisément par cet écart et cet anachronisme », qu'il « est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps » (Agamben, 2008, p. 10). Son identité est alors essentiellement et très immédiatement Benjaminienne, rappelant la description que fait Walter Benjamin de l'historien dans son essai *Sur le concept d'histoire* :

[...] l'historien tourne le dos à sa propre époque, et son regard visionnaire (*Seherblick*) s'allume à la vue des sommets qui s'estompent de plus en plus profondément dans le passé [...] ce regard de voyant lui rend sa propre époque plus nettement présente qu'elle ne l'est pour ses contemporains, qui eux marchent « au même pas » qu'elle. (Benjamin, 1991[1942], p. 354)

Ce *seherblick*, une vision prophétique, est le talent singulier du contemporain d'Agamben qui « fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité » (Agamben, 2008, p. 19), celui-ci se distingue de la foule par sa capacité à voir dans le noir ; son regard puissant « s'allume » et éclaire les opacités fuyantes et imminentes de son époque. Le contemporain est à la mode (Agamben, 2008, pp. 27-

⁴ L'usage du masculin est intentionnel en raison de l'identité intrinsèquement hétéropatriarchale de la notion de contemporain, cette décision est maintenue tout au long de l'essai.

32), aussi bien chez Agamben que chez Benjamin qu'il ne cite pas, mais pour lequel la mode « cite », elle « sait flairer l'actuel » (Benjamin, 2000[1942], p. 439).

Le contemporain d'Agamben flaire aussi l'actuel – il le voit venir de loin. D'une certaine manière ce contemporain attend l'actuel, mais il doit aussi l'appeler, le faire (ap)paraître ou même comparaître. Car citer c'est d'abord par définition convoquer en justice avant de signifier l'acte de reproduire avec exactitude les mots d'un.e auteur.e (TLFi). Simultanéité aussi dans cette revenance et cette relation quasi divinatoire qu'entretient la mode avec l'actuel de la répétition et de la conservation, de l'invocation et de l'évocation. Comme possédé par un ensorcellement ou pris dans une transe, le contemporain ne vit que pour être dans le vrai et tant qu'il s'imagine une longueur d'avance habitable.

« Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui » (Agamben, 2008, pp. 9-10). Le temps est pour le contemporain, « *son*⁵ temps », il s'en empare pour pouvoir y appartenir. À l'instar de Narcisse, vivant en perpétuelle attente de la formation de sa propre image, donc de la pertinence⁶ de celle-ci, le contemporain annule lui-même ces autres contours aqueux et ondoyants qu'il ne considère plus comme pertinents à mesure qu'il se renouvelle. Il contemple ses propres traces (Agamben, 2008, p. 17), naturellement ce travail se fait toujours dans le retrait, et avec le recul propre à une introspection anachronique.

Ainsi le contemporain doit contredire son temps pour coïncider nettement avec ses apogées, il doit produire (artificiellement) la dyschronie qui le maintient en vie. En ce

⁵ Notre emphase. Comme le poète Ossip Mandelstam écrit sur « *son* siècle » (Agamben, 2008, p. 13).

⁶ Dans le sens où ce qui est « contemporain » est déclaré pertinent (Didi-Huberman, 2000, pp. 14-15).

qu'il est par sa définition étymologique *avec le temps*, il doit se contredire pour parvenir à imiter, à mimer, cette dyschronie étrangère à sa nature première. Il doit la chercher ailleurs ; dans ce lieu des choses exaltée qui est le domaine de l'ellipse. C'est alors qu'il écrit « en trempant la plume dans les ténèbres du présent » (Agamben, 2008, p. 20). Son inactualité se déploie selon les termes d'une ubiquité spectrale, inhérente à la convocation de ce que l'on ne connaît pas, du moins ce que l'on ne connaît pas entièrement, mais dont on connaît l'occurrence, donc l'arrivée. Lorsque l'arrivée elle-même et sa possibilité deviennent familières, une brèche potentiellement grandiose s'ouvre : elle donne sur un savoir du non-savoir rendu possible par une certitude de l'incertitude. Nous sommes dans les mots de Didi-Huberman, « captifs et libérés dans cette tresse de savoir et de non-savoir » (Didi-Huberman, 1990, p. 9).

En ce que le retrait du contemporain est artificiel, l'atterrissage de son succès divinatoire n'est jamais tout à fait garanti. Au péril de manquer d'originalité et de trahir son déguisement dyschronique, il mesure bien ses risques quand il jauge l'ampleur de sa trajectoire. Le contemporain ne peut pas se permettre les fausses asymétries, trop faciles à (re)produire, que décrit admirablement Lispector : il doit trouver en lui-même « l'expérience ou le courage de réévaluer la symétrie »⁷ (Lispector, 2014, p. 69). Pareillement chez Agamben, « être contemporain est, avant tout, une affaire de courage » (Agamben, 2008, p. 24), sa recherche de l'inactuel est une recherche de l'inconfort, elle exige « une certaine disconvenance, un certain déphasage » (Agamben, 2008, p. 9).

⁷ *You need experience or courage to revalue symmetry, when one can easily imitate the falsely asymmetric, one of the most mundane originalities.* [Notre traduction]

1.2 Éphémérides : déphasages du contemporain et autres facteurs de puissance

Le terme « déphasage » est employé surtout dans le domaine des sciences physiques, il réfère à la « différence de phase entre deux phénomènes alternatifs de même fréquence ». Au sens figuré « déphaser » revient à créer un « décalage par rapport à la situation présente ». L'étymologie du terme s'appuie sur l'alliance du préfixe « dé- », marquant simultanément l'annulation et la restauration de quelque chose, et celle du mot « phase », du grec *phasis*, soit l'action de se montrer, de paraître et de briller (TLFi). L'on sait par exemple que l'expression « phase » décrit usuellement les variations régulières, ponctuelles et attendues du visage de la lune. Un déphasage est *une rébellion par le contraste*, une surbrillance mesurée et calquée sur l'actuel, générée par l'écart (ou par la décision de l'écart) et circonscrite dans l'équidistance.

Il n'est pas étonnant qu'Agamben capte le contemporain à partir d'un déphasage. Le sien est niché dans la doublure du présent où il trouve son ancrage. Il est « proche de l'*arkè* c'est-à-dire de l'origine » et « s'inscrit [...] dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque » (Agamben, 2008, p. 33), en même temps qu'il est une bifurcation ouverte sur l'anticipation d'un futur proche, un horoscope. Chez Derrida cependant l'origine est imbibée de pouvoir et « *Arkhe* [...] nomme à la fois le commencement et le commandement » (Derrida, 1995, p. 11), il écrit :

Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, *là où* les choses *commencent* – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent*, *là où* s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel *l'ordre* est donné - principe nomologique. (Derrida, 1995, p. 11)

Donc si le contemporain d'Agamben tient à sa mitoyenneté avec l'origine, c'est qu'elle lui confère son autorité et le commencement de son commandement. S'il travaille par le déphasage, il est tout autant ponctuel (Agamben, 2008, p. 25). Il « commence par

revenir » (Derrida, 1993, p. 32). Le motif de sa trajectoire est alors immanquablement sinusoïdal, il peut être représenté selon le schéma qui suit :

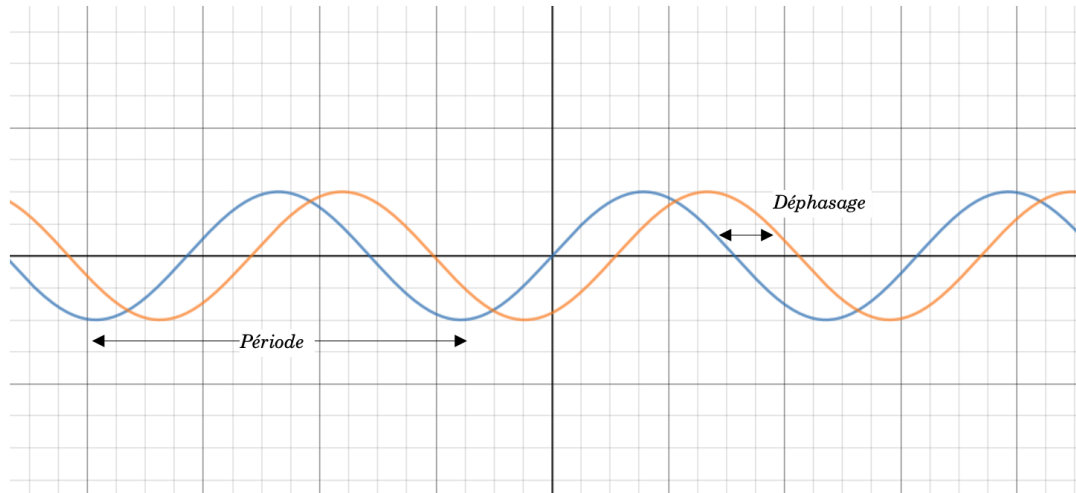


Figure 1.1 Déphasages du contemporain et autres facteurs de puissance [notre schéma]

Le contemporain mène ce que Paul Valéry appelle une « double-vie mentale » (Valéry, 1957, p. 19). Son introspection est scindée en deux, elle suit simultanément les cours de l'actuel et de l'inactuel, sans nécessairement pouvoir les différencier l'un de l'autre ni même savoir lequel devance l'autre, comme elle suivrait des yeux les plissements entremêlés de deux cordes jetées au même moment. Mais ces mouvances, aussi enchevêtrées soient-elles, sont ponctuelles. Leur déphasage reste intact, il est conservé dans (et par) ses déplacements car sa trajectoire ne dépend pas de lui. Il est tout simplement reporté par la gravité de forces qui le dépassent. Ce déphasage suit *à la trace* les cours de l'actuel et de l'inactuel, même lorsqu'il les devance pour ne pas dire surtout lorsqu'il les devance. C'est ainsi que « Chaque époque rêve la suivante » (Michelet dans Benjamin, 1991[1942], p. 352).

Il est possible selon ce schéma (fig.1.1) de penser le contemporain comme un travail de l'imaginaire qui produit constamment du (re)positionnement en reportant le déphasage. Il renouvelle son inactualité vis-à-vis de lui-même pour parvenir à exister en plus de se (re)produire. Son expression formée dans le retrait contemplatif du déphasage agit par onde ou par vague, en copiant son mouvement sur le parcours d'une expérience autre que lui, à l'extérieur de lui et déjà connue de lui, cumulative et quasi prévisible.

Herbert Spencer est le concepteur de la notion évolutionniste de *survival of the fittest*, usuellement traduite vers la « survie des plus forts » ou la « survie des plus aptes »⁸. En 1844, vingt ans avant cette invention, il s'improvise critique d'art dans ses écrits de jeunesse et s'exprime sur son contemporain William Turner. Il formule la remarque qui suit :

Le monde se trompe toujours dans son estimation des hommes marquants. Ils sont toujours très sur-estimés ou très sous-estimés. Puis, après que l'opinion a été à un des extrêmes, il vient une réaction, et elle va pour un temps à l'autre extrême, puis de nouveau la re-réaction va trop loin. Ces oscillations continuent à travers les âges [...] (Spencer, 1987[1844], pp. 101-102).

Spencer décrit clairement dans le phénomène du contemporain un non-conformisme spéculatif, oscillant et oscillatoire, qui traverse et (in)forme *son* temps. Ce contemporain, bien que proche sous d'autres aspects de celui d'Agamben, ne tient pas dans le talent rare de prophètes choisis⁹ mais dans des mouvances de groupe. Il est

⁸ Concept que Spencer prête à Darwin (Darwin, 2009[1876], p. 361).

⁹ À titre d'exemple, chez Agamben la mode « n'est identifiable par aucun chronomètre », son « maintenant » tient dans les décisions isolées d'individus influents (Agamben, 2008, pp. 28-29).

emporté par des effets de gravité inéchappables, les flux et reflux de «ruées» ou de marées. Spencer rejoint l'image de la mode amenée par Agamben et Benjamin :

Ces variables [...] sont inévitables. Il y a certainement une mode dans les jugements artistiques comme il y a une mode dans la toilette féminine [...] Cette manière d'agir engendre les ruées [...] le rythme est universel.

Et ici, j'observerai que la reconnaissance de l'existence du Rythme¹⁰ dans l'opinion artistique comme dans l'opinion sur d'autres sujets offre un moyen de corriger nos jugements, car nous pouvons voir dans quelle direction va le pendule, et nous pouvons juger approximativement de combien il s'écarte du point de repos et d'équilibre (Spencer, 1987[1844], p. 102).

Voici un contemporain semblable à celui d'Agamben par son aptitude à évaluer son époque et par sa ponctualité. Mais il est aussi conscient de son rythme quasi métronomé. La nuance est essentielle, même lorsque son rendez-vous «est, dans le temps chronologique, quelque chose qui le travaille de l'intérieur et le transforme» (Agamben, 2008, pp. 25-26), la ponctualité de l'anachronisme du contemporain n'est pas elle-même anachronique. En soulignant le primat du rythme, Spencer reconnaît que le déphasage est répété en plus d'être reporté, il est isochrone tout autant qu'il est synchrone, parce que régulé de l'intérieur par sa résistance aux foules.

De plus chez Spencer ce déphasage du contemporain permet de «corriger nos jugements», donc de *réviser les époques* en quelque sorte. En ce qu'il est continuellement revitalisé par un enchaînement cadencé de problèmes et de solutions,

¹⁰ Emphase de l'auteur.

il se rapproche de la proposition de Kubler dans *The Shape of Time* que Belting résume¹¹ comme il suit :

Les nouvelles séquences sont finies parce que le problème se modifie dans une phase donnée et il en résulte une nouvelle séquence qui trouve sa propre trajectoire temporelle d'après les conditions que connaît l'évolution du moment. La date d'une œuvre est à cet égard moins importante que son "âge" dans une suite donnée de tentatives et d'échecs [...] Le temps chronologique, où l'on regroupe les éléments simultanés sous la rubrique d'un "esprit du temps" est ici distinct du temps systématique qui est une courbe temporelle intérieure à un système, ou, comme le dirait Adorno, "sous l'unité d'un problème". Ce n'est pas la durée chronologique objective d'un cycle qui compte mais son tempo [...] (Belting, 1989, p. 29)

Nous avons proposé de lire le contemporain comme une mouvance, ondoyante et résonnante, dont la sinuosité calculée se dessine selon les contours des formes qu'elle pense trouver dans l'animation des (in)actuels. Il apparaît maintenant que le déphasage nécessaire à l'abstraction du contemporain n'est possiblement qu'une solution toujours temporaire à un problème pensé immanent. Ce déphasage introduit non seulement un dédoublement et un déplacement du temps, mais encore un *tempo* à suivre et à jouer. Le contemporain est scindé et étalé, il est lui-même dansé par le tempo de son époque. Par ses successions rythmées et recommencées, ponctuellement différées et différenciées, l'alternance des intervalles du contemporain forme maintenant le tableau d'une éphéméride voulue stable et prévisible à l'image du marché idéal, elle permet de

¹¹ Si Belting résume très bien la proposition anthropologique de Kubler, il la fait intervenir en solution au cœur de ses propres conclusions pour l'ouvrage *L'histoire de l'art est-elle finie ?* (Belting, 1989, pp. 114-117).

conserver l'intelligibilité des différences oscillantes entre ce qui est contemporain et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est pertinent et ce qui ne l'est pas¹².

Lorsque nous observons le schéma de la (fig.1.1), il est clair qu'une symétrie n'est possible que si les deux courbes qui représentent interchangeablement l'actuel et l'inactuel sont appréhendées à partir du point de vue du déphasage. C'est alors que se concrétise « l'espoir que deux asymétries se rencontrent dans la symétrie », c'est-à-dire dans une résolution par « la synthèse » de ce qui est « vécu puis revécu »¹³ (Lispector, 2014, p. 69). Travailler à partir de l'intervalle synthétique du déphasage reviendrait peut-être dans ce sens, à plonger dans l'imminence archaïque du contemporain d'Agamben (Agamben, 2008, p. 34), imminence qui coupe le souffle chez Lispector¹⁴ (Lispector, 2014, p. 68), mais aussi imminence immanente chez Franco "Bifo" Berardi, en sa qualité d'intériorisation par le contemporain de toutes ses évolutions possibles (Berardi, 2015, p. 145). Mais qu'est-ce que cette imminence sinon une accélération au bord de l'ellipse : le contemporain est parti à la chasse au contemporain.

Lorsque Agamben décrit son expérience du déphasage, ses déplacements personnels dans et vers le contemporain, il s'identifie implicitement à *un enfant de son siècle*¹⁵. L'emphasis sur la jeunesse du contemporain est essentielle : elle fait de lui un produit

¹² Retour de cette idée d'une pertinence de ce qui est déclaré contemporain (et vice-versa) critiquée par Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2000, pp. 14-15).

¹³ *It's touched by the hope that two symmetries will meet in symmetry. That as a third solution: synthesis [...] the delicateness of something lived and then relived [...]* [Notre traduction]

¹⁴ Chez Lispector, il est possible de « voir dans la synthèse » (Lispector, 2014, p. 70).

¹⁵ Dans le sens où il s'aligne avec poète russe Ossip Mandelstam et son poème *Le siècle* (Agamben, 2008, p. 13). Voir aussi « l'enfant du siècle » chez Benjamin (Benjamin, 2000[1942], p. 435).

inédit de son époque et renouvèle son innocence, tout autant que sa vaillance, devant le précipice de l'histoire. Héroïsme aussi du contemporain qui paye sa contemporanéité au prix de sa vie (Agamben, 2008, p. 14), car les contemporains comme les héros « sont rares » et « être contemporain est, avant tout, une affaire de courage » (Agamben, 2008, p. 24). Mais ce que le contemporain sacrifie dans l'exil désintéressé du déphasage, est recouvré dans la gloire, notamment chez Vasari décrivant les contemporains des siècles à venir : « Les jeunes qui suivront, stimulés par la gloire – l'intérêt est moins puissant – pourront être incités par l'exemple à la conquête de la perfection » (Vasari, 1981, p. 48).

Il est question, chez Vasari comme chez Agamben, d'une survie des plus aptes. Au-delà de la connaissance intime du déphasage et de la maîtrise de ses chorégraphies et de ses pourtours, Agamben détient le bon passeport, il est libre de traverser les frontières géographiques de ce monde, comme il traverse les espace-temps qui lui permettent de penser le contemporain ; de se penser et d'être pensé contemporain. Son aisance correspond à celle remarquablement décrite par Mallarmé dans sa préface à *Vathek*¹⁶ : « Rien d'aisé comme de devancer, par voie d'abstraction et purement, des verdicts inclus dans l'avenir, lequel n'est que la lenteur à concevoir de la foule » (Mallarmé, 1876, p. xxxvii).

Cela étant dit, la métaphore de la mode qu'emprunte Agamben à Benjamin pour décrire son contemporain est une citation non seulement inavouée, mais incomplète. Benjamin y attache une précision essentielle que nous ne retrouvons pas chez Agamben :

Elle [la mode] est le saut du tigre dans le passé. Mais ceci a lieu dans une arène où commande la classe dominante. Le même saut, effectué sous le

¹⁶ Un conte orientaliste de William Beckford.

ciel libre de l'histoire, est le saut dialectique, la révolution telle que la concevait Marx ¹⁷. (Benjamin, 2000[1942], p. 439)

Nous voici face à *deux vies du contemporain*. L'une est menée dans le domaine à ciel ouvert des plus aptes, où la propriété privée est immanente (elle a toujours été là) et innocente (elle n'a jamais été acquise). L'autre a pour habitat un non-lieu qui est aussi toujours un lieu de l'étude, on y sait sans être su, fugitivement dans la doublure des communs. Ce quartier n'est jamais sécuritaire¹⁸ (Harney & Moten, 2013, p. 28).

La duplication de la démarche du contemporain chez Benjamin est tout à fait cohérente avec son idée d'une bifurcation de l'espace-temps vers deux concomitances interdépendantes : un continuum des oppresseurs et un discontinuum – révolutionnaire – des opprimés (Benjamin, 1991[1942], p. 352). Cela explique possiblement pourquoi Agamben et Benjamin décrivent deux phénomènes antagoniques en mobilisant les mêmes mots.

Le contemporain d'Agamben œuvre à « revenir à un présent où nous n'avons jamais été » (Agamben, 2008, p. 36). Son odyssée prend la forme d'un discontinuum tourné vers l'expérimentation optimale de l'éventail des possibles du continuum. Elle est tournée vers l'accumulation du continuum à travers sa restauration, là où il n'existe pas. Le contemporain de Benjamin quant à lui revient, malmené par le progrès, d'un futur où il ne figure pas. Depuis qu'on lui a interdit de faire son deuil, il étudie les origines des tempêtes à contre-courant, le vent dans les ailes (Benjamin, 2000[1942], p. 434).

¹⁷ Nous savons aujourd'hui que toutes les applications révolutionnaires faites à ce jour au nom de l'idéal marxien n'ont pas restitué les futurs des opprimés, loin de là.

¹⁸ *The undercommons is therefore always an unsafe neighborhood* [Notre traduction].

1.3 Tempo du contemporain, dette du contemporain

Le contemporain d'Agamben est « proche de l'*arkè* c'est-à-dire de l'origine » du présent (Agamben, 2008, p. 33), mais c'est vers l'*arkhè* du capitalisme qu'il faut se tourner maintenant, donc vers l'accumulation originelle du capital, dite aussi « accumulation primitive » ou « initiale ». Marx invente ce concept en réponse à la doctrine d'Adam Smith selon laquelle le capitalisme se serait formé spontanément et à l'amiable, grâce au dur labeur de quelques entrepreneurs particulièrement aptes et motivés. Marx lui répond que « les méthodes de l'accumulation initiale sont tout ce qu'on voudra sauf idylliques » (Marx, 2014[1867], p. 804). Cette accumulation est obtenue par un pillage systématique et à grande échelle :

Pillage des biens de l'Église, aliénation frauduleuse des domaines de l'État, vol de la propriété communale, transformation usurpatoire de la propriété féodale et de la propriété du clan en propriété moderne, menée à son terme avec un terrorisme impitoyable: autant de méthodes idylliques de l'accumulation initiale. C'est par elle que furent conquis les champs pour l'agriculture capitaliste, que la terre fut incorporée au capital, et que fut créé pour l'industrie des villes l'apport nécessaire en prolétariat exploitable à merci¹⁹. (Marx, 2014[1867], pp. 824-825)

Marx ne se penche sur « l'histoire de cette expropriation [...] inscrite dans les annales de l'humanité en caractères de sang et de feu » (Marx, 2014[1867], p. 805) qu'à la toute fin du *Livre I* du *Capital*. Cette histoire est traitée en ellipse et les chapitres consacrés à la question de l'accumulation primitive forment presque, à l'intérieur du *Capital*, un livre à part ou un *Hors livre* se terminant énigmatiquement sur « le secret découvert dans le Nouveau Monde » (Marx, 2014[1867], p. 868). La manœuvre littéraire, sinon cinématique, de Marx est étonnante au point que David Harvey se demande s'il ne

¹⁹ Marx fait aussi un inventaire séparé des violences coloniales (Marx, 2014[1867], p. 843).

devrait pas essayer d'enseigner l'ouvrage à l'envers, en commençant par la fin (Harvey, 2011).

Retrouver l'origine du capital revient à retrouver la mémoire d'une fin (des communs). Le rideau est levé sur un tragique schisme cosmologique, une déterritorialisation vécue collectivement, et à même le corps :

Que font ces populations expulsées de leur terre? [...] Ne trouvant souvent pas d'emploi, ils deviennent, du moins aux yeux de l'État, des vagabonds, des mendiants, des voleurs, des bandits. L'appareil d'État adopte en effet des méthodes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours: il les criminalise, il les emprisonne, il les frappe avec la plus extrême violence (Harvey, 2012, p. 321).

Ce procès de l'accumulation par l'expropriation instaure une ère déployée sous le signe de l'errance, dans un phénomène que Cedric Robinson choisit d'appréhender en termes de « capitalisme racial » (*racial capitalism*). La théorie de Robinson postule que l'accumulation initiale se fait d'abord aux dépens de groupes européens marginalisés, notamment les Irlandais, les Juifs, les Roms et les Slaves (Kelley dans Wang, 2018, p. 100). C'est ainsi que dès sa genèse, l'expropriation capitaliste est justifiée par l'exagération de différences régionales, culturelles, et dialectiques en différences « raciales »²⁰ (Robinson, 2000, p. 26). La fin du Moyen Âge connaît ainsi l'apparition de la figure exilique de « l'immigrant indispensable » (Robinson, 2000, p. 25), mais elle préfigure surtout la violence inouïe de la traite esclavagiste transatlantique.

Nous noterons que chez Robinson, ces différences ne sont pas propres à l'ère capitaliste mais plutôt, elles sont des reconductions émanant du Moyen Âge (Wang, 2018, pp. 99-

²⁰ L'usage de guillemets dans le passage original est retenu. (Robinson, 2000, p. 26).

100). Robinson reste dans ce sens très près de la proposition marxienne selon laquelle « La structure économique de la société capitaliste est issue de la structure économique de la société féodale. C'est la dissolution de cette dernière qui a libéré ces éléments » (Marx, 2014[1867], p. 805).

Silvia Federici fait dans son ouvrage, *Caliban and the Witch, Women, the Body and Primitive Accumulation*, un inventaire détaillé des luttes qui ont marquées la fin du servage en Europe. Chez Federici, l'accumulation initiale du capital constitue avant tout une « accumulation des différences » qui passe par l'exploitation et la dépossession des femmes, tout autant qu'elle concerne l'exploitation et la dépossession (également genrée) des Noir.es et des Autochtones dans les colonies (Federici, 2009, pp. 63-64). Là où Robinson relevait, dans l'émergence du procès capitaliste, la mobilisation d'une différenciation raciale par l'exagération des différences culturelles, Federici relève l'histoire d'une destitution des femmes à travers l'imposition de nouvelles conceptualisations exagérément dichotomiques du genre²¹ (Federici, 2009, pp. 100-101).

À première vue, cette emphase sur les procès de différenciation inhérents au capitalisme peut sembler contredire l'idée selon laquelle il produit des homogénéités. Jackie Wang réinscrit très aptement et sans contradiction, le facteur de différenciation dans une identité double du capitalisme. Elle écrit :

²¹ « On the one hand, new cultural canons were constructed maximizing the differences between women and men and creating more feminine and more masculine prototypes (Fortunati 1984). On the other hand, it established that women were inherently inferior to men — excessively emotional and lusty, unable to govern themselves — and had to be placed under male control» (Federici, 2009, pp. 100-101).

Si l'axe de *l'exploitation*²² est caractérisé par l'homogénéisation de la relation salariale (dans la mesure où elle produit des travailleurs-sujets qui n'ont rien d'autre à vendre que leur force de travail), alors l'axe de *l'expropriation*²³ dépend d'une logique de la différenciation qui reproduit des sujets racisés (tout autant qu'ils sont genrés)²⁴ [...] (Wang, 2018, p. 101)

L'interprétation synthétique de la dualité des pôles interdépendants *exploitation-homogénéisation* et *expropriation-différenciation* qui nous est offerte par Wang est précieuse. Elle nous permet d'étudier l'événement de l'accumulation dite primitive comme une occurrence mixte de continuum et de discontinuum, à la fois multifocale et de temporalité hétérogène, telle qu'elle nous est révélée dans la déclaration qui suit de Glen Coulthard :

Je voudrais souligner [...] qu'en ce qui concerne la thèse de l'accumulation primitive, il [me] semble que [c'est] une histoire et une expérience de la *dépossession*, et non pas de la prolétarianisation, qui a principalement structuré le caractère de la relation historique entre les peuples Autochtones et l'état Canadien [...] la dépossession continue à informer les modes dominants de résistance et de critique Autochtones que cette relation a provoqués »²⁵ (Coulthard, 2014, p. 13)

²² Emphase de l'auteur.

²³ Emphase de l'auteur.

²⁴ *If the exploitation axis is characterized by the homogenizing wage relation (insofar as it produces worker-subjects who have nothing to sell but their labor-power), then the axis expropriation relies on a logic of differentiation that reproduces racialized (as well as gendered) subjects.* [Notre traduction]

²⁵ *What I want to point out, rather, is that when related back to the primitive accumulation thesis it appears that the history and experience of dispossession, not proletarianization, has been the dominant background structure shaping the character of the historical relationship between Indigenous peoples and the Canadian state. Just as importantly, I would also argue that dispossession continues to inform*

C'est cela par ailleurs qui fait que « pour que les nations Autochtones puissent vivre, le capitalisme doit mourir »²⁶ (Coulthard, 2014, p. 173). Les remarques de Coulthard contredisent toute lecture linéaire qui voudrait que le procès d'accumulation ait simplement consisté en une campagne de prolétarianisation des paysans européens à la fin du Moyen Âge, elles réfutent aussi la possibilité que l'accumulation du capital ait été primitive ou initiale. En ce que « les méthodes utilisées aux fins de l'accumulation initiale ne s'arrêtent pas lorsque le mode de production capitaliste devient dominant dans un contexte spécifique »²⁷ (Luxemburg dans Wang, 2018, p. 107), nous avons affaire manifestement au phénomène d'une « accumulation par la dépossession »²⁸ à l'identité spécifiquement racisée (Wang, 2018, pp. 113-114). Ce procès est continuellement reporté, tout autant qu'il est résisté, sinon reporté car résisté.

Mais lisons maintenant, à la lumière de cette réinterprétation, de cette traduction du capitalisme vers la notion de capitalisme racial, la formulation suivante de Marx:

La soi-disant accumulation initiale n'est donc pas autre chose que le procès historique de séparation du producteur d'avec les moyens de production. Ce procès apparaît comme « initial », parce qu'il constitue la préhistoire du

the dominant modes of Indigenous resistance and critique that this relationship has provoked. [Notre traduction]

²⁶ *For Indigenous nations to live, capitalism must die.* [Notre traduction]

²⁷ In other words, according to Luxemburg, the methods used for primitive accumulation do not end when the capitalist mode of production becomes dominant in a specific context. [Notre traduction]

²⁸ L'expression reprise ici par Wang est de Harvey.

capital et du mode de production qui lui est adéquat. (Marx, 2014[1867], p. 805)

Cette accumulation qui n'est initiale que dans la mesure où elle renouvelle le caractère initial de l'*arkhè* du capital, soit l'imminence immanente de sa propre préhistoire, se manifeste désormais comme une maintenance (du pillage), dans et par l'ellipse. C'est ce qui explique pourquoi Smith condamne l'esclavage. Il le décrit comme une pratique abjecte, non capitaliste, que les sociétés riches et libres déplorent et dont elles perçoivent clairement les désavantages aussi bien moraux qu'économiques. Si l'on se fie à Smith, l'esclavage n'a persisté que parce que des peuples barbares, indisposés au progrès, n'ont pas pu s'en passer (Smith, 1982, pp. 181-187), il conclue : « Donc l'institution de l'esclavage, qui a pris place au commencement de toute société, n'a aucune possibilité d'être abolie »²⁹ (Smith, 1982, p. 187).

Il faut lire cette phrase en deux mouvements, car Smith recule et avance dans un même temps ; il s'exprime en contemporain. Smith se tourne d'abord vers le lieu originel du progrès, c'est-à-dire le lieu où le progrès est attendu, et où des sociétés débutantes (ou arriérées) réclament l'esclavage. Puis il pivote vers un futur, où la maintenance de cette institution est automatiquement prophétisée. Smith (se) représente l'esclavage comme une entreprise exotique, étrangère à son monde, mais elle est tout autant pour lui une occurrence simultanément initiale et immanente dont il ne parvient pas à imaginer l'éradication. Il ne peut pas s'en passer, dans la même mesure où l'industrie textile britannique de son temps ne pouvait pas s'en passer. Elle allait chercher son coton aux États-Unis, là où il était le moins cher (Wang, 2018, p. 107).

²⁹ *This institution therefore of slavery, which has taken place in the beginning of every society, has hardly any possibility of being abolished.* [Notre traduction]

Le déni de Smith produit immanquablement du contemporain en ce qu'il le repositionne en retrait du domaine de la violence, et en retrait des domaines d'expropriation toujours inédits qu'il s'invente. Se pourrait-il alors que les déplacements du contemporain soient calqués d'après la trajectoire déphasée de l'accumulation ? Le contemporain est contemporain parce qu'un.e autre ne l'est pas, dans la même mesure où le capitaliste est capitaliste parce qu'un.e autre ne l'est pas. Il est contemporain parce qu'il a baptisé l'origine de l'accumulation et parce qu'il protège le commencement de son commandement. En cela, le contemporain correspond peut-être moins à une attitude, ou à une aptitude, et plus à un usage spécifiquement capitaliste du temps tourné vers l'invention perpétuelle de la destitution.

L'aube du XIV^e siècle est marquée par l'invention de l'horloge à contrepoids (dont les premiers modèles documentés avec certitude sont une horloge à Padoue en 1344 et une autre à Douvres en 1348). Simultanément, la main d'œuvre paysanne, dont nous avons décrit l'expropriation, est employée dans les villes à un travail de plus en plus mécanisé. La cloche de travail qui résonne dans les quartiers manufacturiers européens fait désormais concurrence à celle de l'église et même lorsque les bronzes ecclésiastiques annoncent le coucher du soleil, les usines, dont la journée n'est pas finie, continuent à tourner. Cette disruption et cette désynchronisation des cycles circadiens accélère les vécus et porte une incidence sur le sens même de la vie³⁰. Elle marque aussi une rupture importante avec la croyance médiévale qui voulait que le temps appartienne à Dieu et que l'on ne puisse pas exploiter son écoulement (Forti, 2011, pp. 45-48). En cela le contemporain, suivant la ruée du capital, est possiblement usurier.

³⁰ L'on pourrait dire qu'elle ajoute à l'offense de la déterritorialisation celle d'une décorporéalisation.

Gilles de Lessines aborde la question de l'usure dans son traité *De Usuris*³¹, rédigé entre 1278 et 1284, il écrit :

C'est donc par le temps que l'usurier se propose de faire la compensation en recevant plus qu'il n'avait donné. Or le temps est un bien commun, ce n'est la propriété de personne et Dieu le donne également à tout le monde. (De Lessines, 1858, p. 584)

Chez de Lessines, l'usure est « condamnée comme un péché grave et mortel », non pas seulement en ce que l'usurier insulte Dieu et exproprie autrui lorsqu'il « met à prix un don gratuit », mais aussi parce qu'il « gagne autant en dormant qu'en veillant, dans les jours de fêtes que dans les jours ouvrables » (De Lessines, 1858, p. 584). Il exproprie le temps lui-même de ses usages, notamment en le rançonnant après la tombée du soleil. Ce qui alarme de Lessines, au-delà des enjeux de l'usure, c'est bien la généralisation et la normalisation exponentielles de l'acquisition des « surabondances » par le pillage des communs. Il préfigure déjà l'effet croisé de la dette et de la colonisation qui se développe quelques deux siècles plus tard et que David Graeber étudie de près :

[...] on comprend mieux pourquoi l'Église s'était montrée si intransigente à l'égard de l'usure. Ce n'était pas seulement un problème philosophique ; c'était une question de rivalité morale. L'argent a toujours le potentiel de devenir lui-même un impératif moral. Permettez-lui de s'étendre, et il pourra vite devenir une moral si impérative que toutes les autres paraîtront futiles en comparaison. Pour le débiteur, le monde est réduit à un ensemble de dangers potentiels, d'instruments potentiels et de marchandises potentielles. Même les relations humaines deviennent une question de calcul coût/avantages. C'est ainsi, manifestement, que les conquistadors voyaient les mondes qu'ils portaient conquérir. (Graeber, 2013, pp. 388-389)

³¹ Texte faussement attribué à Thomas d'Aquin, correction d'après (Lapidus, 1987, p. 1102).

L'analyse de Graeber est tournée vers une histoire de la dette inséparable du procès de l'accumulation dite primitive³². Il décrit l'installation d'un nouveau système de valeurs, qui jouera un rôle crucial dans le procès colonial dès la fin du XVe siècle, à une époque où les rois, aussi bien que les colons sont endettés. Lorsque les hommes de Cortés arrivent au Mexique, leurs officiers supérieurs sont aussi leurs créanciers, la dette procure l'excuse d'une violence sans précédent, à l'issue de laquelle pourtant plusieurs (incluant Cortés lui-même) ne parviennent pas à payer leurs dus (Graeber, 2013, pp. 382-387). Ces événements, marquant le passage d'une « dette finie » vers une « dette infinie », sont symptomatiques d'une réalité capitaliste tournée vers « la production de l'homme endetté qui n'en finira jamais de rembourser » (Lazzarato, 2011, p. 61).

Or le contemporain vit sur un temps toujours prêté, il n'avance que par la translation de sa dette, en imposant les déphasages forcément. En ce que son travail est invariablement une expropriation du futur, sa recherche de l'origine n'aboutit tragiquement qu'à des fins. Candice Hopkins isole le moment de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique comme celui d'un bouleversement du temps, « le début d'une fin du monde » pour ces millions de personnes habitant déjà les « nouveaux mondes » (Hopkins, 2011, p. 65) ou, dans les mots de Jabès : « une fin » qui est « le commencement d'une destruction sans fin » (Jabès, 1984, p. 141), telle est peut-être d'ailleurs la mission du contemporain.

³² Pour une explication de la position de l'auteur vis-à-vis de la question de l'accumulation initiale voir n 66 (Graeber, 2013, p. 614).

CHAPITRE II

LE TABLEAU

2.1 « Lisez l’histoire avec le tableau »³³

Comment recevoir le contemporain dans une discipline habituée à travailler avec le recul ? L’histoire de l’art serait-elle trop dépendante de la rétrospection pour être dans le vrai (Preziosi, 1989, pp. 17-23) ? Serait-elle donc en cela endettée ou même usurière³⁴ ? Chez Didi-Huberman, ce « malaise dans la méthode » tient dans la difficulté à évaluer « la "bonne distance" que l’historien rêve d’entretenir avec son objet » (Didi-Huberman, 2000, p. 21). Il propose une remédiation :

Il ne faut ni prétendre fixer, ni prétendre éliminer cette distance : il faut la faire *travailler dans le tempo différentiel* des moments de proximités empathiques, intempestifs et invérifiables, avec les moments de reculs critiques, scrupuleux et vérificateurs. Toute question de méthode revient peut-être à une question de tempo. (Didi-Huberman, 2000, p. 21)

Voici que le tempo inéchappable du contemporain se fait entendre à nouveau. Là où l’art rêve de l’histoire (de son histoire) et convoite son intronisation par elle, l’histoire

³³ (Poussin, 1824, p. 18)

³⁴ Je pense ici très littéralement aux enjeux de restitution muséale des objets Autochtones volés.

de l'art est déjà partie à sa recherche dans les bassins archaïques de l'inactuel. Là où l'art attend celle-ci (là où il recule), l'histoire de l'art œuvre au rattrapage (elle le devance). Ces rendez-vous se produisent toujours de justesse. Bien qu'elle soit téléologique, la rétrospection de l'histoire de l'art n'est jamais purement linéale, puisque ses vas-et-viens sont régulièrement calqués sur les introspections oscillantes du contemporain. Ces manies aux allures de retards, si souvent interprétées comme symptomatiques d'une désuétude de la discipline, correspondent simplement au mode de survie du contemporain. C'est en créant une mesure du contemporain, son tempo, que l'entreprise canonique harmonise (l'histoire) et que la pensée décide qu'elle doit reculer pour mieux avancer. Son retrait garantit une maîtrise des risques associés à la perpétuation du même propre à la pensée Blanche (Ahmed, 2012, p. 38) ; il protège le déphasage qui *institutionnalise* et abrite simultanément l'accumulation par la dépossession et la fabrication des consentements.

Une proposition émerge. Si l'histoire de l'art nous enseigne le procès de sa rétrospection dirigée vers l'inactuel, si elle travaille en spéculant et en recalculant continuellement les coordonnées de sa coïncidence optimale avec le savoir de l'art, la spontanéité qu'on lui octroie, cette spontanéité essentielle au contemporain, relève plus du réflexe que de l'élan. C'est ainsi que la discipline travaille en accumulant et en jugeant, à partir d'un retrait appris du canon et reproducteur du canon.

Son procès ne diffère pas grandement du pas en arrière – vacillant — que l'on fait inconsciemment face à une œuvre d'art exposée en galerie. Nous chancelons toujours, au moins un peu, lorsque nous nous retrouvons au musée, et c'est peut-être d'ailleurs précisément là que tient la fonction première de ce lieu : faire trembler.

Enveloppé dans la *terribilità* du contemporain, le corps doute de ce qu'il sait déjà, avant de se lancer dans les automatismes tentatifs par lesquels il reconstitue fiablement le déphasage canonique exigé de lui. Si nous reculons devant un tableau comme devant

une frontière, c'est peut-être en raison d'une discipline du recul qui nous a fait intérioriser les normes de l'éducation par le déphasage. Sous ces conditions, connaître revient à savoir vaciller, donc à savoir rejoindre l'intervalle idéal de l'accumulation à même la mémoire du corps et protéger, au moins pour un temps, l'intégrité de l'horizon canonique. Les accrochages initiaux de la discipline, ceux du Louvre (fig.2.1), font encore trembler aujourd'hui, ils induisent inévitablement par leur caractère agrégatif³⁵ bien des contorsions canoniques.



Figure 2.1 Pietro Antonio Martini, *Exposition au Salon du Louvre en 1787*, 1787, Metropolitan Museum, New York.

³⁵ Agrégatif comme peut l'être le tableau de la Renaissance (Panofsky, 1975, p. 82), nous y reviendrons.

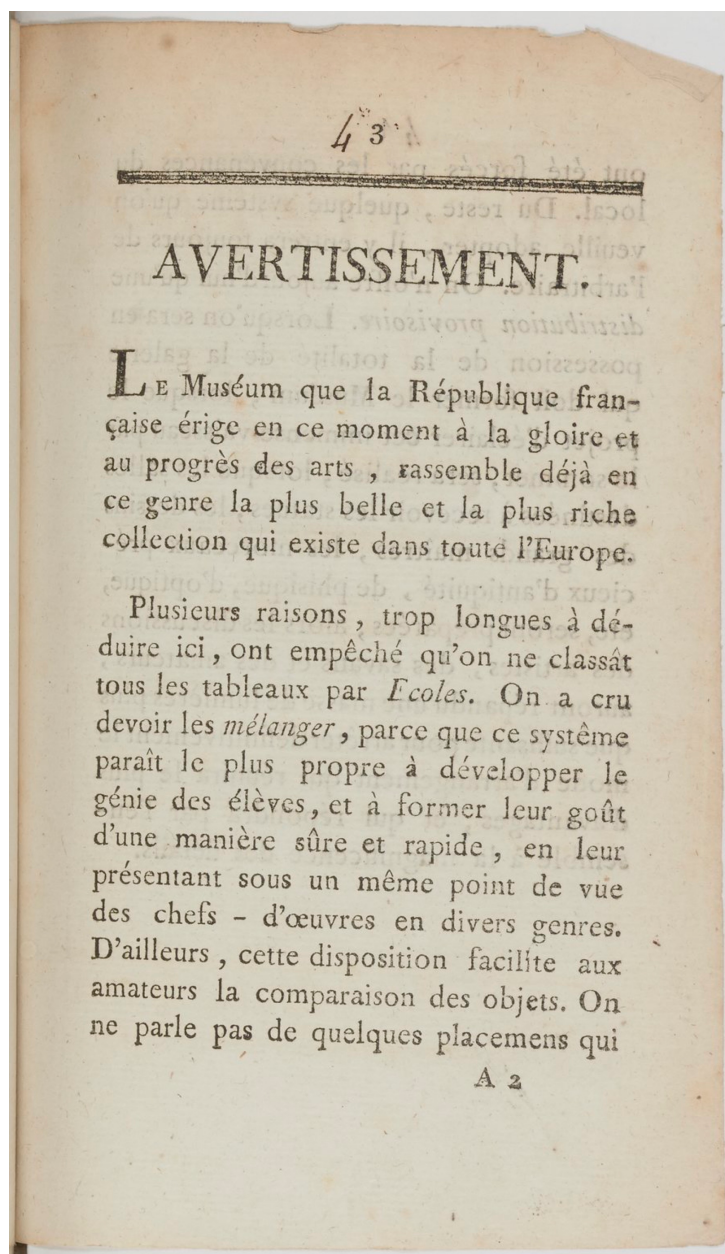


Figure 2.2 Musée du Louvre, image tirée du *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français , décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française*, 1793, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

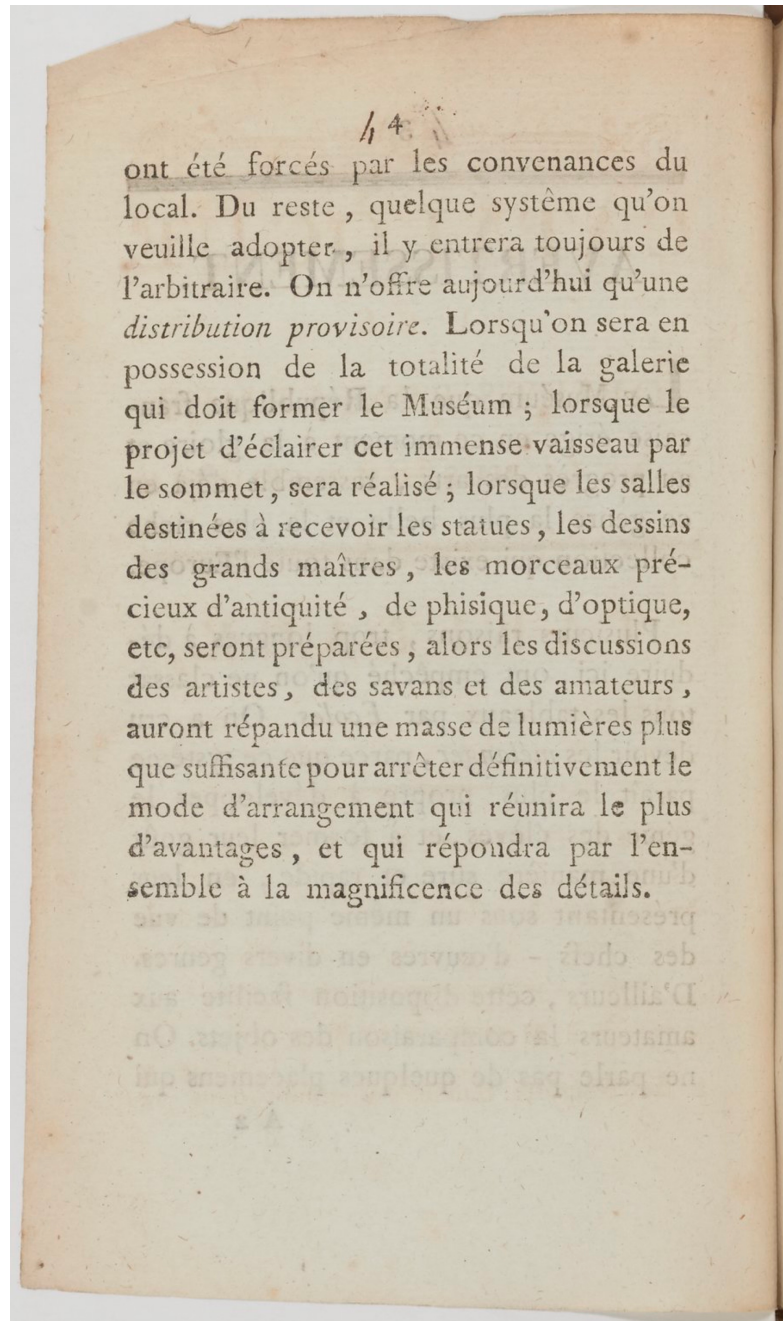


Figure 2.3 Musée du Louvre, image tirée du *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français*, décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française, 1793, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Un document d'époque, le *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français* (fig.2.2 et 2.3) produit par le Louvre en 1793, éclaire les motivations de cette disposition en présentant d'entrée de jeu un « avertissement » :

Le Muséum que la République française érige en ce moment à la gloire et au progrès des arts, rassemble déjà en ce genre-là plus belle et la plus riche collection qui existe dans toute l'Europe.

Plusieurs raisons, trop longues à déduire ici, ont empêché qu'on ne classât tous les tableaux par *Écoles*. On a cru devoir les *mélanger*, parce que ce système paraît le plus propre à développer le génie des élèves, et à former leur goût d'une manière sûre et rapide, en leur présentant sous un même point de vue des chefs-d'œuvres en divers genres. D'ailleurs, cette disposition facilite aux amateurs la comparaison des objets. On ne parle pas des quelques placemens qui ont été forcés par les convenances du local. (Louvre, 1793, pp. 3-4)

D'entrée de jeu, le Louvre tient compte des vacillations par l'anachronisme qu'il génère. Il est absolument au fait des désorientations qu'il dicte à son public à travers le choix d'une disposition mélangée et pléthorique de sa collection d'œuvres aux appartenances hétérogènes. Mais cette conscience dyschronique est poussée plus loin, elle est amplifiée dans le sens d'une revendication de ses bienfaits pédagogiques. Même lorsque les méthodes du musée sont initialement arbitraires, et quelles que soient les impositions énoncées par le local, le travail commissarial du Louvre est présenté en tout temps comme une préméditation totale. La volonté muséologique est cohérente par défaut. C'est ainsi qu'elle protège la validité didactique des chorégraphies qu'elle génère et des déphasages qu'elle fait vivre au « génie des élèves ». Le texte poursuit sur ces enjeux :

Du reste, quelque système qu'on veuille adopter, il y entrera toujours de l'arbitraire. On n'offre aujourd'hui qu'une *distribution provisoire*. Lorsqu'on sera en possession de la totalité de la galerie qui doit former le Muséum ; lorsque le projet d'éclairer cet immense vaisseau par le sommet, sera réalisé ; lorsque les salles destinées à recevoir les statues, les dessins

des grands maîtres, les morceaux précieux d'antiquité, de physique, d'optique, etc, seront préparées, alors les discussions des artistes, des savans et des amateurs, auront répandu une masse de lumières plus que suffisante pour arrêter définitivement le mode d'arrangement qui réunira le plus d'avantages, et qui répondra par l'ensemble à la magnificence des détails. (Louvre, 1793, p. 4)

Ce fragment étonne. Il porte une conscience pleinement affirmée du contemporain, là où l'on s'attendait peut-être à rencontrer l'exposé candide, insolite et aléatoire d'une *préhistoire du contemporain*. Or une préhistoire du contemporain est tout simplement impossible, dans le même sens où une préhistoire du capitalisme est impossible, et nous avons vu que le contemporain émerge d'une *arkhè* qu'il reporte directement devant lui. Sa genèse se fait en bloc et d'une seule traite, elle est analogue à la naissance musclée de la déesse Athéna qui surgit du front de son père parfaitement réalisée ; casquée, armurée, avec lance et bouclier.

Le discours du Louvre est contemporain en ce qu'il convoite le progrès en reculant et en reportant ses arrivées. Il s'agit moins du pas en arrière qu'il oblige une spectatrice de l'époque à faire devant un *tableau d'histoire* de Poussin, que du recul que prend le Louvre lui-même. Le musée doute, tremble et vacille face à « la plus belle et la plus riche collection qui existe dans toute l'Europe ». Il est dépaysé par la portée canonique de l'accumulation à l'ère d'une France simultanément postrévolutionnaire, impérialiste et esclavagiste. C'est excédé par son butin, que le Louvre admet devoir rétrograder et acheter du temps, notamment lorsqu'il accepte et fait acceptables des aménagements qu'il sait relever de « l'arbitraire » et du « provisoire », dans l'attente de la spécialisation éclairée qui lui permettra enfin d'« arrêter définitivement le mode d'arrangement qui réunira le plus d'avantages ». Cette prévoyance du Louvre fait et démontre son contemporain. L'institution fait son tableau, et met en tableau, dans le sens de Foucault :

La première des grandes opérations de la discipline c'est donc la constitution de "tableaux vivants" qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées. La constitution de "tableaux" a été un des grands problèmes de la technologie scientifique, politique et économique du XVIII^e siècle : aménager des jardins de plantes et d'animaux, et bâtir en même temps des classifications rationnelles des êtres vivants ; observer, contrôler, régulariser la circulation des marchandises et de la monnaie et construire par là même un tableau économique qui puisse valoir comme principe d'enrichissement [...] Le tableau au XVIII^e siècle, c'est à la fois une technique de pouvoir et une procédure de savoir. (Foucault, 1975, p. 150)

À partir du lieu de l'histoire de l'art, l'étude de ce passage ouvre spontanément la voie à un rapprochement dont on reconnaîtra la facilité ; notre champ d'études est souvent compris à tort et avant tout comme une science des tableaux. Mais l'on peut aussi aisément avancer que l'édification de l'histoire de l'art en discipline, donc en champ du savoir discipliné, a pris part à l'événement de la mise en forme de ces « tableaux économiques » et de ces « principes d'enrichissement » que décrit Foucault. Dans les faits, la discipline a travaillé depuis l'aube de son itération canonique vasarienne à mettre en tableau les tableaux eux-mêmes. Mais l'étude de la proposition de l'auteur peut être renouvelée au-delà de ces constats préliminaires. L'on se heurte dans ce fragment de Foucault à un nœud fondamental, c'est à la fois un problème de point de vue et un problème de temps ; donc possiblement *un problème de perspective*.

La datation qui situe la mise en tableau chez Foucault au XVIII^e siècle pose une complication avant tout en ce qu'elle exile l'origine de l'accumulation, et les données relatives à la colonisation et à l'esclavage. D'autant plus que ce n'est pas seulement cet extrait choisi de *Surveiller et punir* qui fait abstraction des effets de l'impérialisme, mais bien l'ouvrage dans sa totalité qui ne mentionne à aucun moment le fait colonial en son lien avec l'avènement du capitalisme racial policé que nous connaissons aujourd'hui. Ce système est essentiellement préfiguré par le modèle de la plantation comme nous le rappelle Achille Mbembe lorsqu'il déclare : « Avant que les colonies

ne deviennent les grands laboratoires de la modernité au XIX^e siècle, la “plantation” préfigure déjà une nouvelle conscience du monde et de la culture » (Mbembe, 2006).

Ma proposition est que la datation tardive de la mise en tableau théorisée par Foucault, ainsi que l’omission des origines des richesses qui y est reconduite, correspondent possiblement aux symptômes d’une dissociation³⁶ qui produit du déphasage. Le raisonnement qui résulte de cette décision représente, non sans prétendre à une certaine transparence, l’avènement d’un nouveau modèle économique disciplinaire et carcéral comme une crise et une mutation autonomes, car *vécues de l’intérieur* par l’occident exclusivement et en occident exclusivement, similairement d’ailleurs aux manières dont l’histoire de l’art vit son canon, et dont le contemporain vit son contemporain. Voici qu’en occultant l’accumulation qui alimente le tableau vivant, Foucault fait la démonstration de la fonction primordiale de la mise en tableau: elle fabrique les ellipses. Ce tableau taxinomise les surabondances en brouillant les provenances de la dette, il dérober au regard des origines d’accumulations qui ne sont en aucun cas des accumulations originelles.

L’inventaire du Louvre est un échantillon exemplaire du tableau. Des meubles en albâtre « oriental », des vases de Chine et du « Vieux Japon », des figures Égyptiennes et des armoires en ébène d’Afrique s’y côtoient déjà (Louvre, 1793, pp. 104-120), presque naïvement d’ailleurs. Les arrivées anonymes de ces objets, leurs mitoyennetés bigarrées, paraissent accidentelles. Dans ce catalogue comme dans bien d’autres, « un musée vient d’une succession de hasards heureux » (Malraux, 1965, p. 11).

³⁶ En ce que l’auteur est très certainement au fait de l’évènement colonial son raisonnement résulte d’une décision intellectuelle.

Quand il y est question du « mode d'arrangement qui réunira le plus d'avantages, et qui répondra par l'ensemble à la magnificence des détails» (Louvre, 1793, p. 4), nous avons affaire à une description parfaite du procès de la mise en tableau en tant qu'arrestation par la représentation de l'ensemble des expertises d'un savoir capitaliste aménagé pour optimiser les avantages, donc les accumulations, tout en consacrant une réponse par l'ensemble à l'exigüité, à la singularité et à la multiplicité du détail. Le tableau sert une fonction « d'enrichissement » (Foucault, 1975, p. 150), donc une fonction de dépossession, laquelle constitue simultanément et en *champ-contrechamp* son travail mnémonique de la conservation. En d'autres mots, le tableau est en mesure de se lancer virtuellement à la recherche de chacun des objets qu'il taxinomise³⁷. Il le retrouve inmanquablement puisqu'il en (re)connaît intimement la localisation dans sa propre coupe transversale en sa qualité de gestalt. Cette introspection du tableau est analogue à celle du canon diachronique et monumental de l'histoire de l'art que décrit Preziosi, un canon qui procède par le sondage synoptique des généalogies (Preziosi, 1989, p. 23).

2.2 Le canon ne fait pas de sauts

Nous touchons maintenant à la rive d'une proposition selon laquelle le canon et le tableau partagent possiblement une seule et même mentalité. Là où la mise en tableau collecte, là où elle mine les terrains conquis pour leurs trésors, le tableau lui-même collectionne; il agence des découpages d'espace-temps ou des pans d'agréats qui généalogisent. Charles Darwin fait dans *L'origine des espèces* la déclaration qui suit:

Comme la sélection naturelle agit uniquement en accumulant de légères variations successives favorables, elle ne peut pas produire de modifications de grande ampleur, ou soudaines ; elle peut agir seulement

³⁷ Cela équivaut à reculer.

par étapes courtes et lentes. C'est pourquoi le canon "*Natura non facit saltum*", que chaque nouvel ajout à nos connaissances tend à confirmer, est intelligible si l'on se fonde sur cette théorie. (Darwin, 2009[1876], pp. 852-853)

Natura non facit saltum, soit la nature ne fait pas de sauts, est un axiome qui nous provient de Leibniz. Il est tiré de sa seconde loi de la nature qu'il intitule « loi de la continuité »³⁸ et « en vertu de laquelle entre autres effets, tout changement doit arriver par des passages inassignables et jamais par sauts » (Leibniz dans Boi, 1995, p. 420). L'hypothèse est invariablement précédée dans *L'origine des espèces* par l'indispensable descriptif « canon », ce qui a pour effet d'accroître sa force en l'isolant de ses enchevêtrements avec d'autres hypothétiques lois naturelles. C'est ainsi que Darwin en fait une instance d'autorité pure, à la fois originelle et téléologique.

À la lumière de cette définition, il est possible d'interpréter la précédente déclaration de Darwin en trois temps. Une première remarque est que Darwin fait le portrait d'une nature qui procède par accumulation, « accumulant de légères variations successives favorables » (Darwin, 2009[1876], p. 852). Ensuite, celle-ci est tout sauf brusque, elle ne procède que par « étapes courtes et lentes » (Darwin, 2009[1876], p. 853). Elle est en marche, elle avance, mais à tâtons et sans devancer personne. Enfin, la nature ne fait pas de sauts. Elle ne sait pas l'ellipse. Tandis que l'auteur œuvre à retrouver les pistes des trajectoires jadis ésotériques du vivant, le vivant lui-même se porte volontaire à l'étude et accepte de poser pour ce tableau qu'est *Le spectacle de la nature*³⁹ ; un catalogue ouvert à la fois luxuriant et sans surprises, car la nature « est prodigue de variété, quoique avare d'innovation » (Darwin, 2009[1876], p. 853). Quand on la sait

³⁸ La première étant la loi de la conservation de la force absolue.

³⁹ Titre de l'œuvre de l'abbé Pluche populaire au XVIII^e siècle.

collectionniste, prévoyante et prévisible, elle se fait intelligible systématiquement, transparente devant le faisceau large de la science.

Supposons maintenant l'inverse; que ce soit plutôt la science qui agisse « seulement par étapes courtes et lentes » (Darwin, 2009[1876], p. 853). Elle insiste sur la véracité de ses instincts initiaux en répétant ses inventions les plus favorables et travaille par « petites touches » (Stiegler, 2019, pp. 8-9) pour faire son tableau. Pour rester dans le vrai, le scientifique n'a pas de choix que de ralentir virtuellement le vécu de la nature pour mieux le maîtriser. Darwin ajuste la temporalité du vivant au rythme de la démarche intellectuelle qu'il poursuit. Sa méthode est de rapprocher la nature vers lui pour en faciliter l'investigation détaillée, plutôt que d'aller vers elle au risque de s'y perdre. On ne s'étonnera pas alors d'apprendre que Nietzsche « voyait en Darwin l'exemple même de celui qui étudie la nature sans savoir s'extraire de la "conscience de soi" » (Deneault, 2019, p. 81).

Cette interprétation du procès de Darwin est confirmée par l'économiste britannique Alfred Marshall lorsqu'il inaugure son ouvrage *Principles of Economics* avec l'adage *Natura non facit saltum*. Il amorce sa préface en augmentant la technique darwinienne et écrit :

Ces manifestations de la nature qui se présentent le plus fréquemment, lesquelles sont si ordonnées qu'elles peuvent être observées de près et étudiées de manière détaillée, sont la base du travail économique comme elles le sont pour tout autre travail scientifique; tandis que celles spasmodiques, rares et difficiles à observer sont communément réservées à un examen spécial et à un stade ultérieur : [et] le motto *Natura non facit*

saltum est particulièrement approprié pour un volume sur les fondations économiques [...]»⁴⁰ (Marshall, 1920, p. xiii)

Marshall éclaire distinctement en quoi les mentalités des sciences capitalistes incluant l'économie ⁴¹, et dont on peut compter l'histoire de l'art, sont non seulement homologues dans leurs entreprises canoniques mais encore, inséparables de par leurs parentés épistémologiques. Leurs effets sur la nature se rejoignent invariablement. Aussi les travaux de Marshall et Darwin exigent-ils des aplanissements du temps de l'histoire (de la nature), des écrans continus aptes à recevoir l'omnivoyance du canon et des tables rases qui sont aussi des tables de dissection. Leurs connaissances générales sont invariablement des invasions d'intimités.

Une telle mentalité généralise en cherchant et en confirmant les répétitions du vivant plutôt que ses singularités. Seulement, si la nature ne fait pas de sauts, si elle se réforme elle-même graduellement et imperceptiblement, ses moments de transition échappent à la science et se changent en hantises. Devant la rareté des métamorphoses qu'il convoite, Darwin s'interroge, il écrit : « [...] puisque selon cette théorie d'innombrables formes de transition ont dû exister, pourquoi n'en trouvons nous pas des quantités illimitées enfouis dans les profondeurs de la croûte terrestre? » (Darwin, 2009[1876], p. 462). Le scientifique répond à cette question en nommant une grande

⁴⁰ Those manifestations of nature which occur most frequently, and are so orderly that they can be closely watched and narrowly studied, are the basis of economic as of most other scientific work; while those which are spasmodic, infrequent, and difficult of observation, are commonly reserved for special examination at a later stage: and the motto *Natura non facit saltum* is especially appropriate to a volume on Economic Foundations [...] [Notre traduction]

⁴¹ Dans ce sens Marshall a bien raison de les grouper.

coupable : c'est « l'imperfection de l'archive géologique »⁴² (Darwin, 2009[1876], p. 462). Il poursuit le problème de cet obstacle primordial à l'application de sa recherche plus loin dans l'ouvrage :

Que l'archive géologique soit imparfaite, tout le monde en conviendra ; mais qu'elle soit imparfaite au degré requis par notre théorie, peu seront enclins à en convenir. Si nous examinons des intervalles de temps assez longs, la géologie déclare clairement que toutes les espèces ont changé ; et elles ont changé de la manière requise par la théorie, car elles ont changé lentement et d'une manière graduée. (Darwin, 2009[1876], p. 847)

Le ton de Darwin préfigure déjà des développements anthropocènes à venir, pour lui la croûte terrestre n'est pas seulement une archive qui contredit la science, elle est tout autant un musée, une institution archaïque avec laquelle il doit composer :

La noble science de la Géologie perd de sa gloire à cause de l'extrême imperfection de l'archive. Il ne faut pas regarder la croûte terrestre, avec ses restes enfouis, comme un musée bien rempli, mais comme une pauvre collection constituée au hasard et à des intervalles clairsemés. (Darwin, 2009[1876], p. 872)

Mauvaise bureaucrate et mauvaise commissaire, la nature fait des mauvais tableaux. Ses sauts aux intervalles incommensurables, car elle fait bien des sauts, (se) collectionnent mal. Quant à sa contribution à la science, elle se livre par fragments, effritée et parsemée de mutismes. Darwin trouve malgré tout un moyen de s'octroyer le dernier mot :

En nous fondant sur la théorie de la sélection naturelle, nous pouvons comprendre clairement la pleine signification de ce vieux canon de

⁴² Le procès de Darwin est « gradualiste » avec pour référent la conception géologique du temps de Charles Lyell dont il tient aussi l'idée d'un registre géologique lacunaire voir n204 Tort dans (Darwin, 2009[1876], p. 149)

l'histoire naturelle, "Natura non facit saltum". Ce canon, si nous regardons les seuls habitants actuels du monde, n'est pas rigoureusement exact ; mais si nous incluons tous ceux des temps passés, qu'ils soient connus ou inconnus, il doit être selon cette théorie, rigoureusement vrai. (Darwin, 2009[1876], pp. 507-508)

Le canon « n'est pas rigoureusement exact » en même temps qu'il est « rigoureusement vrai » ; c'est là une déclaration absolument contemporaine au sens d'Agamben, donc au sens d'un contemporain qui est *à la fois une survie du plus apte et une aptitude à survivre (au présent)*. Car Darwin travaille à partir d'un déphasage tourné vers l'*arkhè*. Le tempo de sa pensée est la constante omnisciente qu'il trouve dans une agglomération systématique des sus et des non-sus. Le scientifique est le contemporain et la nature, dont il égalise les imperfections, est son canon. Là où le contemporain est prévoyant, sa prévoyance a pour précondition la prévisibilité du canon, donc la maintenance de cette prévisibilité. Mais le canon ne fait pas de sauts, il se doit de continuer à continuer au risque d'être vaincu et achevé par le prospect de sa propre ignorance. Ainsi peut-être parvient-il à régner, en garantissant la prolongation de futurs impossibles et contre-nature car écologiquement non viables.

Deux siècles plus tôt, Pascal est plus élégant dans sa *Préface au traité du vide*, qui se lit d'ailleurs comme un traité sur le contemporain⁴³. Il écrit :

Les secrets de la nature sont cachés; quoiqu'elle agisse toujours, on ne découvre pas toujours ses effets ; le temps les révèle d'âge en âge, et quoique toujours égale en elle-même, elle n'est pas toujours également

⁴³ Il y déplore le sort de « ceux de leur temps » pour qui il fut difficile de « recevoir les nouveautés » et qui « se seraient privés eux-mêmes et leur postérité de leurs inventions ». Son contemporain s'exprime comme « une hardiesse » vis-à-vis des savoir établis (sauf ceux théologiques) car il est question de « mesurer » (Pascal juge comme Agamben) le « respect » dû à un corpus de savoir ou à un autre (Pascal, *De l'esprit géométrique. Entretien avec M. de Sacy sur la grâce et autres textes*, 1985[1651], pp. 59-60).

connue. (Pascal, De l'esprit géométrique. Entretien avec M. de Sacy sur la grâce et autres textes, 1985[1651], p. 60)

Pascal résout le problème de l'imperfection de l'archive naturelle en reportant sa révélation vers le lieu de l'ellipse. Le canon qui découle de cette interprétation de la nature ne tient pas à correspondre aux strates du vivant, mais à celles de son « mouvement occulte » (Pascal, 1985[1651], p. 61), même lorsqu'il est égal en lui-même, il n'est pas toujours également connu. Ce canon agrégatif est mixte de connu et de méconnu, de sondable et d'insondable, tant que les surfaces des origines y sont parfaitement étagées, chaque objet mêlé à ses densités composites est une annonce à part entière. Mais l'intégrité de tels enchâssements normatifs dépend de l'aptitude consolidatrice d'un liant soluble, un sel qui enveloppe, reporte et préserve les contours du canon : c'est le déphasage du contemporain.

2.3 Paradoxes du canon : ses diachronies, ses synchronies

Le canon porte le paradoxe de son double travail. D'une part, il veille à l'accumulation d'objets dont il préserve les différences. D'une autre part, il compresse ou détruit ces mêmes objets par l'érosion et le polissage. Il collectionne les singularités, en même temps qu'il les égalise. En cela le canon fonctionne largement sur le registre du capitalisme racial. Sa double mission rejoint la dualité des pôles interdépendants *exploitation-homogénéisation* et *expropriation-différenciation* relevés chez Jackie Wang dans le chapitre premier de ce mémoire. Nous avons affaire à une occurrence simultanément normative et cumulative, en tout temps horizontale et orthogonale à l'image du tableau ; elle est synchronique tout autant qu'elle est diachronique.

Le qualificatif « synchrone » de *syn* (avec) et *chronos* (le temps) renvoie à ce qui « se produit dans le même temps », soit à ce qui *est avec* le même temps. En physique, un phénomène synchrone, généralement une oscillation, « se produit au même moment

qu'un autre ou à intervalles réguliers par rapport à un autre ». Un pendule ou une horloge synchrone est « de même période qu'un autre pendule, qu'une autre horloge et passant en même temps que l'autre par sa position d'équilibre », tandis qu'un moteur synchrone est un « moteur de vitesse constante, basée sur la fréquence du courant alternatif » (TLFi).

Ce qui est synchronique est ce qui se produit dans le même temps et en relation simultanément. Un « tableau synchronique » est un « tableau où sont rapprochés les événements arrivés en différents lieux à la même époque », la désignation synchronique se dit aussi « des phénomènes qui s'accomplissent en même temps, comme la contraction des deux ventricules du cœur » (Littré). En anglais *synchronous* est utilisé au sens de « contemporain » dès 1669 (TLFi), le Littré abonde dans cette direction avec une nuance admirable: un « synchroniste » y est quelqu'un qui « s'est dit pour contemporain » (Littré).

La diachronie tiré du grec *dia* (à travers) et *chronos* (le temps), est une invention linguistique plus récente. Elle définit depuis Ferdinand de Saussure, le « caractère des faits linguistiques considérés du point de vue des phases de leur évolution dans le temps »(TLFi). Chez Saussure, la synchronie travaille à partir d'une perspective unique exprimée dans le présent, elle consiste à recueillir un témoignage, tandis que la diachronie porte deux perspectives, « l'une *prospective*, qui suit le cours du temps, l'autre *rétrospective*, qui le remonte » (Saussure, 2005[1916], p. 128). Au même temps où la synchronie présentifie un état, la diachronie fait la loi et l'ordre, elle ordonnance l'évolution de la synchronie dans l'histoire et relate sa chronique.

Il n'est pas question ici de reporter les constats de Saussure sur le sujet du canon de l'histoire de l'art, ni d'approfondir des enjeux de linguistique qui dépassent les compétences de cette recherche, mais tout simplement d'accepter l'invitation que l'auteur nous fait lorsqu'il écrit :

Il est certain que toutes les sciences auraient intérêt à marquer plus scrupuleusement les axes sur lesquels sont situées les choses dont elles s'occupent ; il faudrait partout distinguer selon la figure suivante : 1° *l'axe des simultanités* (AB), concernant les rapports entre choses coexistantes, d'où toute intervention du temps est exclue, et 2° *l'axe des successivités* (CD), sur lequel on ne peut jamais considérer qu'une chose à la fois, mais où sont situées toutes les choses du premier axe avec leurs changements. (Saussure, 2005[1916], p. 115)

Saussure accompagne sa proposition du schéma qui suit :

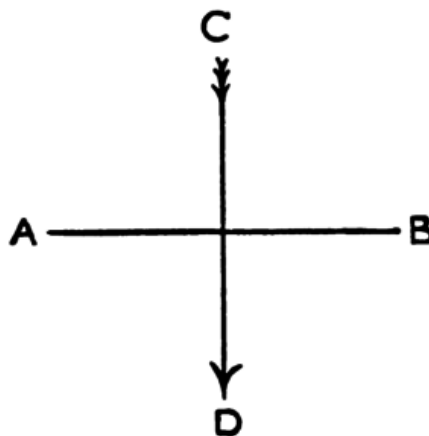


Figure 2.4 Schéma de Saussure, tiré de l'ouvrage *Cours de linguistique générale*, 1916.

Ce schéma défie les attentes. Je pensais y trouver un axe diachronique horizontal, car renvoyant à un principe de successivité. Je pensais aussi y trouver un axe synchronique des simultanités perpendiculaire à celui-ci, car représentatif par son orthogonalité d'une urgence prophétique synchroniste. Mais cette décision, même lorsqu'elle est ressentie comme un inversement, est justifiée :

La loi synchronique est générale, mais elle n'est pas impérative. Sans doute elle s'impose aux individus par la contrainte de l'usage collectif [...]

Simple expression d'un ordre existant, la loi synchronique constate un état des choses[...] Et l'ordre qu'elle définit est précaire, précisément parce qu'il n'est pas impératif [...] si l'on parle de loi en synchronie, c'est dans le sens d'arrangement, de principe de régularité.

La diachronie suppose au contraire un facteur dynamique par lequel un effet est produit, une chose exécutée. (Saussure, 2005[1916], p. 131)

Cette proposition veut que la loi synchronique soit générale, à l'instar du mouvement qui régit la mode selon le raisonnement spencerien amené dans le chapitre premier ; « elle s'impose aux individus par la contrainte de l'usage collectif », mais encore, elle est elle-même emportée par l'impératif de l'évolution diachronique, comme par une « ruée » pour reprendre ce mot bien choisi de Spencer.

Observons maintenant ces axes de plus près. Considérons comment l'axe diachronique des successivités CD est représenté à l'image d'une flèche qui oppose, croise⁴⁴ et traverse l'axe synchronique AB. Une lecture possible de ce schéma est la suivante. Le canon est simultanément présentifié par ces deux axes et leur rencontre. Quant au contemporain, il se situe possiblement au moment de leur intersection, un point de croix parmi d'autres, qui marque l'inactualité de son domicile et la résistance de sa synchronie à la pression diachronique. À partir de ce lieu, ses reculs et ses avancées, ses mouvances avec et à travers le temps, sont rythmées d'après la valse oscillante de l'impératif canonique. C'est donc avec retenue que le contemporain convoite l'inactuel. Il doit perpétuer son adhérence au dynamisme de la grille diachronique au risque de se perdre (dans l'ellipse) et sans quoi sa rébellion anachronique serait totale : rappel à l'ordre et incorporation du contemporain par le canon. Il n'est pas question ici d'aborder le canon comme pure diachronie, ni d'aborder le contemporain comme pure

⁴⁴ « cette opposition et ce croisement de deux ordres de phénomènes relatifs au même objet » (Saussure, 2005[1916], p. 117).

synchronie ; nous avons possiblement affaire à deux codépendances partageant une seule et même mentalité. Le canon correspondrait peut-être à une diachronie synchronique, là où le contemporain se présente comme une synchronie diachronique.

Car la dénomination « canon », issue de la racine grecque *kanôn* soit la loi, la règle et la mesure (Gaffiot, 1934, p. 254), désigne un dispositif simultanément prescriptif, défensif et offensif. Le canon réfère chez les anciens à une règle de charpentier, utilisée en conjonction avec « la norme » (*státhmē*) et faite à partir d'une tige de roseau (Peck, 1898). Le canon montre et démontre sa propre existence, il corrige (les disciples) et défend l'idéal. De ce fait il bat une mesure, celle de l'unité isochrone qui homogénéise les va-et-vient des sus et des non-sus en vue d'en garantir la reproduction. C'est ainsi que le canon fait l'éducation du contemporain qu'il travaille de l'intérieur, sa main invisible détermine la « bonne distance » (Didi-Huberman, 2000, p. 21) nécessaire à la mise en forme, au renouvellement et à la reconduction de sa réincarnation en tableau vivant.

Si pour certain.es le canon arrive dans la modernité en sa qualité d'instance panoptique (Preziosi, 1989, p. 59-67), je voudrais proposer que la préméditation quadrillée du canon est aussi simultanément un ouvrage panoramique. L'existence d'une logique carcérale intra-muros se dédouble – elle s'est toujours dédoublée – d'une expansion coloniale hors-les-murs qui vend du paysage. La perspective de cette mise en tableau érode les territoires et les mine au nom du progrès jusqu'à toucher la paroi sacrée du noyau. Elle œuvre aussi simultanément à garantir une constante que seul peut offrir un portfolio de ressources inépuisables. Comment résoudre la contradiction de cette double mission ? En promettant l'arrivée d'un horizon impassible du savoir, dont le travail principal est de se tenir à distance. C'est alors que dans les mots de Harney et Moten : « ce qui est vécu comme du savoir est l'horizon absolu du savoir dont le nom

est banni dans le bannissement de l'absolu. C'est tout simplement un horizon qui ne tient pas à se faire possibilité⁴⁵ » (Harney & Moten, 2013, p. 34)

⁴⁵ [...] *what is experienced as knowledge is the absolute horizon of knowledge whose name is banned by the banishment of the absolute. It is simply a horizon that does not bother to make itself possible.*
[Notre traduction]

CHAPITRE III

L'ELLIPSE

3.1 La fenêtre

Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire. (Alberti, 1992[1435], p. 115)

Plus qu'une méthode, la fenêtre mise en tableau par Alberti convoque une apocalypse, une instance oraculaire découpée à même la matière première du réel, qui fait basculer l'esprit de son instigateur d'une mentalité vers une autre. Ce tableau, cette fenêtre, renferme en son sein une mission civilisatrice à part entière ; elle institue l'école perceptuelle d'un contemporain⁴⁶ qui tire sa force vitale de son point de vue. En regardant par sa fenêtre, l'homme de la Renaissance surplombe, il accède à « des *visions*, dont la puissance fait la sienne » ; elles émanent du « lieu géométrique » où il « rapporte son histoire » (Valéry, 1957, p. 16). Voici un domaine où les épiphanies

⁴⁶ Alberti est conscient de la nature inédite de la perspective, il écrit « nous avons été le premier à mettre par écrit cet art très subtil » (Alberti, 1992[1435], p. 235) mais il s'attend aussi à être dépassé par des vagues subséquentes de contemporains, par ceux « s'il en est qui nous dépassent par leur effort et leur talent » (Alberti, 1992[1435], p. 237). Le contemporain tire aussi sa force de son appartenance à des vagues de contemporain, à des ruées.

abondent et où se décuplent les possibles de l'invention : « *De là*⁴⁷ tombent ces décisions qui étonnent, ces perspectives, ces divinations foudroyantes » (Valéry, 1957, p. 16). La fenêtre préfigurée par Alberti, encore ouverte aujourd'hui, est à la fois un laboratoire et le point d'un rendez-vous. Nous la retrouvons chez Pascal au cœur du XVIIe siècle :

C'est *de là*⁴⁸ que nous pouvons découvrir les choses qu'il leur était impossible d'apercevoir[aux Anciens]. Notre vue a plus d'étendue, et, quoiqu'ils connussent aussi bien que nous tout ce qu'ils pouvaient remarquer de la nature, ils n'en connaissaient pas tant néanmoins, et nous voyons plus qu'eux. (Pascal, 1985[1651], pp. 60-61)

Lorsque Pascal fait la déclaration « notre vue a plus d'étendue », sa formule implique une double portée : elle touche simultanément à la « vue » et à son « étendue »⁴⁹, deux instances que la fenêtre albertienne parvient à unifier et à systématiser. À partir *de là*, le lieu de l'*arkhè* qui marque le commencement et le commandement chez Derrida (Derrida, 1995, p. 11), donc à partir du lieu de rendez-vous sous-entendu du contemporain, il devient possible de percevoir ce qui était invisible, impensable et impossible, aux yeux des anciens. L'équipement visuel de l'homme européen, comme touché par un miracle inopiné, se trouve augmenté et investit des pouvoirs inédits qui lui dévoilent la perspective.

Cette mutation du spécimen humain s'opère par un saut, non pas un saut de la nature mais un saut dans le capitalisme, dont les intermittences sont calquées sur les arcs de

⁴⁷ Notre emphase.

⁴⁸ Notre emphase.

⁴⁹ Donc à la durée de cette étendue.

trajectoire de la dépossession. Une évolution des yeux par les yeux ne se fait pas toutefois sans résistances. La proposition de la perspective est effectivement contrariée dans un premier temps, en atteste l'impatience manifeste d'un Alberti qui refuse catégoriquement d'écouter « ceux qui disent qu'il est peu utile qu'un peintre s'habitue à ces choses » (Alberti, 1992[1435], p. 149). S'il a fallu s'y habituer, c'est que la perspective est le produit d'un conditionnement. Elle s'enseigne par un entraînement soutenu et mécanisé du regard comme en témoigne l'apparition et l'utilisation persistante, à travers les siècles et encore aujourd'hui, de nombreuses machines à dessiner dont *l'intersecteur* d'Alberti, ou encore la *tavoletta* de Brunelleschi et les machines de Léonard, de Dürer et de Dubreuil (fig. 3.1).

Chez Dürer le "mot latin"⁵⁰ *perspectiva* signifie « vision traversante » (Dürer dans Panofsky, 1975, p. 37) et une correction étymologique de Panofsky nous apprend que ce mot « ne devrait pas dériver de *perspicere* pris au sens de "voir au travers", mais de *perspicere* pris au sens de "voir distinctement", de sorte qu'il remonterait à une traduction littérale du terme grec *optiké* » (Panofsky, 1975, p. 37). L'auteur note que très vite, les maîtres de la Renaissance (notamment della Francesca) préfèrent substituer *perspectiva* par *prospettiva*, soit « voir de l'avant » (Panofsky, 1975, p. 37). Si ce relevé étymologique de l'auteur semble pointer vers des discontinuités, l'on pourrait aisément avancer que la perspective, en tant que produit et en tant qu'outil de propagation du contemporain, réunit ces trois effets simultanément et sans contradiction aucune soit : voir au travers, voir distinctement et voir de l'avant.

⁵⁰ Guillemets de Panofsky.

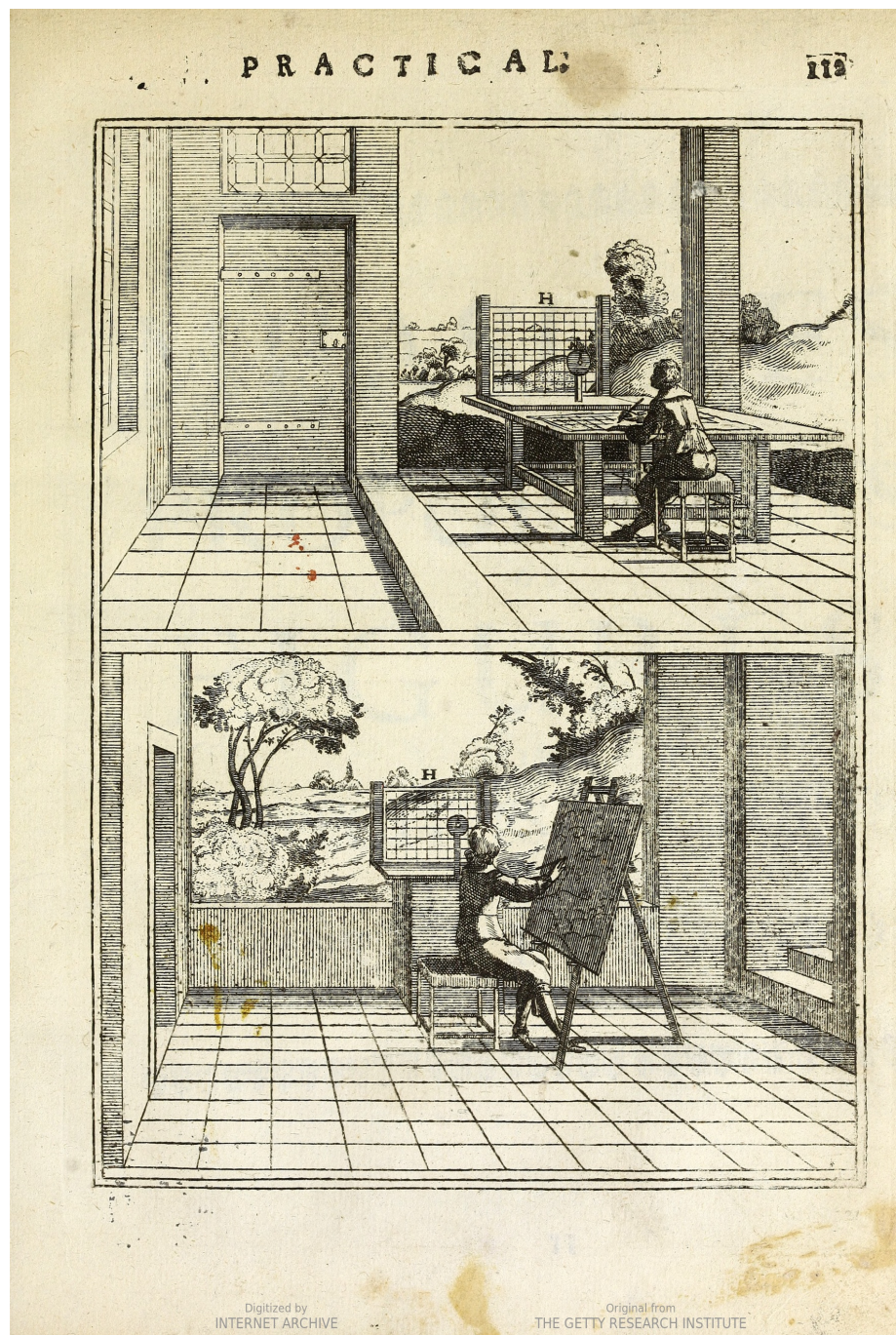


Figure 3.1 Jean Dubreuil, image tirée de l'ouvrage *Perspective practical, or, A plain and easie method of true and lively representing all things to the eye at a distance, by the exact rules of art*, 1698, The Getty Research Institute, Los Angeles.

beynen/vnd dergleichen dingen/alles wie dich die rame/es sei off linien oder spatie weiset/so komen alle ding gerecht. Also theyl auch das gemälde/in eyn fleynner papir/oder off andere ding/ ab/ so du es off eyn fleynneren platz machen wilt/vnnd dieses ist eyn subtil bewert stück der malerei. Gleichertweise halt dich mit den Landschaftten. Vnnd ist dir des alles zu besserem bericht/die vorgesezte figur im diß büchlin gestellt/darinn du die abtheilung der sädem über den Landtsknechte vnd Landschaft/klarlich siehest.

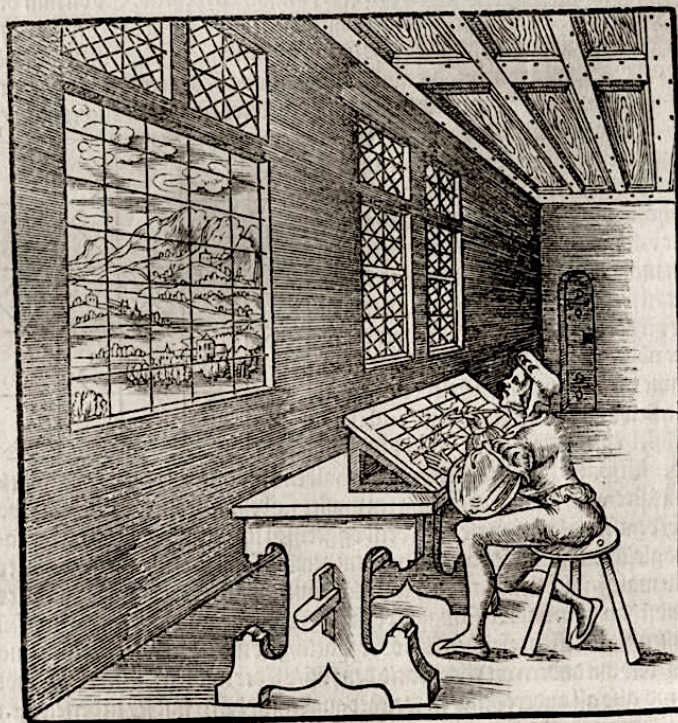


Figure 3.2 Hironymus Rodler, image tirée l'ouvrage *Eyn schön nützlich büchlin vnd vnderweisung der kunst des Messens, mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial*, 1531, Bibliothèque d'État de Bavière, München.



Figure 3.3 Hironymus Rodler, image tirée de l'ouvrage *Eyn schön nützlich büchlin vnd vnderweisung der kunst des Messens, mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial*, 1531, Bibliothèque d'État de Bavière, München.

D'ailleurs selon Alberti, nous ne voyons distinctement que lorsque nous voyons à travers la fenêtre et à travers la grille. Il invente un dispositif qu'il nomme *l'intersecteur* et qu'il introduit enthousiasmement à ces contemporains en affirmant :

[...] qu'on ne peut rien trouver de plus pratique que ce voile que j'ai l'habitude avec mes amis d'appeler "intersecteur" et dont le premier j'ai inventé l'usage. Il est fait de cette manière : c'est un voile de fils très fins, tissé lâche (Alberti, 1992[1435], p. 147)

Jean Louis Schefer, traducteur d'Alberti, décrit l'usage de *l'intersecteur* comme il suit :

L'intersecteur est placé devant la surface à circonscrire. Le contour de la surface, tel qu'il s'inscrit dans les divisions du voile de l'intersecteur, est reporté sur une feuille de papier, elle-même divisée en autant de carrés que l'est le voile. Au lieu de fils tendus, l'intersecteur pouvait consister en une plaque de verre sur laquelle le peintre traçait les contours du modèle. (Schefer dans Alberti, 1992[1435], p. 249)

Alberti propose qu'en regardant par ce voile (*veli*) et en travaillant à partir de lui, l'on puisse parfaire la « circonscription » donc la « notation des contours » de ce qui est vu (Alberti, 1992[1435], pp. 145,147). Si *l'intersecteur* nous rend le « service non négligeable de maintenir une chose toujours identique au regard » (Alberti, 1992[1435], p. 149), il achève cet objectif en feignant la transparence (on lui substitue d'ailleurs une vitre). La finesse de son tissage ne change rien au fait que *l'intersecteur* est une grille tout autant qu'il est un voile, à la fois interférence avec le vivant et déformation de sa profondeur. Lorsque Hieronymus Rodler, vulgarisateur allemand d'Alberti, représente un artiste au travail, celui-ci a les yeux rivés sur une fenêtre grillagée (fig.3.2 et 3.3). Rodler nous apprend que la fenêtre et le voile sont un seul et même dispositif.

Alberti écrit que *l'intersecteur* maintient « une chose toujours identique au regard » (Alberti, 1992[1435], p. 149), cette description suggère que le dispositif intercepte les erreurs de l'œil lui-même. Les intersections de *l'intersecteur*, ses rendez-vous implacables, prennent la grille plutôt que la nature pour référent. Inversement, c'est l'œil tout autant que la nature qui sont ici corrigés et appelés à adhérer au treillis et aux secteurs de la fenêtre. Si l'auteur n'hésite pas à postuler qu'il serait « plus sûr d'enlever les erreurs en esprit que de les effacer de l'œuvre » (Alberti, 1992[1435], p. 225), c'est que son initiative émane d'une foi totale en la véracité du canon et en sa suprématie absolue, aussi bien sur la nature que sur les perceptions. Là encore, il est question de faire douter les corps, de corriger les imaginaires, faute de pouvoir rectifier le canon.

Le manuel du français Girard Desargues issu au XVII^e siècle, propose à cet effet des exercices qui sont autant de « moyens pour aider l'imagination à se représenter ce qu'on nomme rayons visuels et rayonnement de la vue » (Desargues, 1648, p. 59). La mention essentielle de l'imaginaire revient encore lorsque l'auteur fait sa propre interprétation de *l'intersecteur* :

[...] par le moyen de semblables filets vous pourrez bien promptement venir à vous imaginer les rayons visuels par où l'on conçoit que l'œil voit un corps tel qu'il soit, quand même vous n'en auriez jamais auparavant eu la pensée [...] (Desargues, 1648, p. 61).

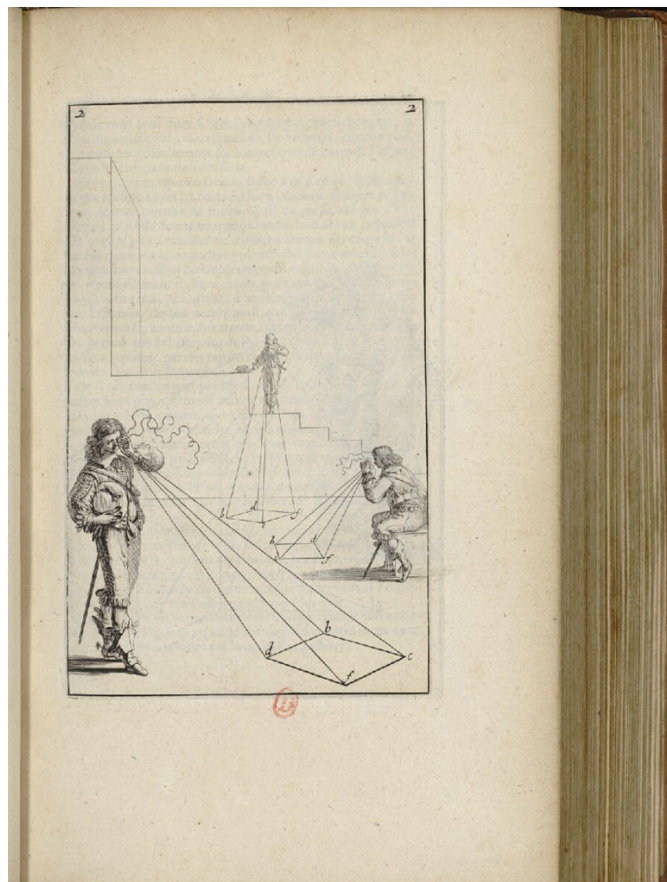


Figure 3.4 Girard Desargues, image tirée de l'ouvrage *La manière universelle de Mr Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral*, 1648, Institut national d'histoire de l'art, Paris.

À force de pratique, *l'intersecteur* induit dans l'imaginaire du contemporain une habileté extra-ordinaire à percevoir et à reconnaître les trajets fantomatiques des rayons visuels qui éclairent le visible à partir de l'œil. Mais l'œil de Desargues n'est pas les yeux, il correspond à un rayonnement euclidien qui éclaire et géométrise. Il est le produit d'une révolution monoculaire du regard, achevée par l'invention d'un troisième œil omniscient et autologique, pour ne pas dire omniscient car autologique. Sur une planche annexe au commentaire de Desargues (fig.3.4), plusieurs personnages s'attèlent à la production d'instances de la « pyramide visuelle » albertienne dont la pointe « repose dans l'œil » (Alberti, 1992[1435], p. 89). Chacune de ces pyramides est un monument⁵¹ à la fois personnel et impersonnel, elle mobilise l'extériorisation d'une intériorité, l'imaginaire et l'imaginé du contemporain, pour découper dans le réel un pan de tableau ou une fenêtre (dé)voilée.

Similairement sur le folio 126 du *Codex Huygens* (fig.3.5), attribué à Carlo Urbino, l'objet étudié par chacune des deux regardantes n'est pas le corps étendu au sol, mais les rayons qu'elles font pleuvoir sur lui. Il n'est donc pas perçu pour lui-même, mais entraperçu par les entrebâillements de la vision traversante. La présence d'outils de travail dans les mains de ces deux figures interpelle un commentaire ciblé de Panofsky. Il remarque que « la figure debout tient un compas et une équerre » et que « celle qui est assise tient un compas et une tablette », ce qui donne à voir « les observatrices du folio 126 [...] caractérisées comme personnifications de la perspective » (Panofsky, 1996, p. 58).

⁵¹ Si l'on se fie à Anne Boyer l'intérêt principal d'un monument est qu'il diminue tous les autres aspects du paysage (Boyer, 2015, p. 4).



Figure 3.5 Carlo Urbino, image tiré de l'ouvrage *Codex Huygens*, fol. 126, 1560–1570, The Morgan Library & Museum, New York.

En se rapprochant de la figure de gauche, l'on peut voir qu'elle ne tient pas seulement ses outils de mesure, elle les brandit presque furieusement. Ce faisant, elle insiste sur leur autorité mais elle indique aussi paradoxalement qu'elle peut s'en passer. Ces deux avatars sont donc les incarnations d'une possession totale de la géométrie⁵², elles correspondent à « la définition de la perspective [...] comme une "seconde nature" pour l'artiste qui, dira Michel-Ange, doit avoir le "compas dans l'œil" et non à la main » (Arasse, 2008, p. 203). À travers le travail de ces deux figures, la géométrie nous est dévoilée comme le principe canonique, naturel et invincible, qui organise irréfutablement le monde. En cela, elles sont les ambassadrices d'une ère omnivoyante, rationnelle et rayonnante, qui « n'entre jamais dans l'ombre, elle tient nos yeux fixés sur les trois dimensions qui n'admettent pas les sophismes et les tours de passe-passe » (Blanqui, 2002[1872], p. 81). Nous retrouvons ce même regard chez Descartes lorsqu'il déclare : « la lumière naturelle me fait connaître évidemment que les idées sont en moi comme des tableaux, ou des images [...] » (Descartes, 2011[1641], p. 111). La réflexion est particulièrement éclairante dans sa version latine : « Adeo ut lumine naturali mihi sit *perspicuum*⁵³ ideas in me esse veluti quasdam imagines » (Descartes, 2011[1641], p. 110), car Descartes choisit son mot : *perspicuum* de *perspicere*. Sa pensée est chatoyante – une vision traversante, ou une vision d'initié – et les idées lui arrivent en perspective, comme des tableaux.

D'ailleurs Alberti fait faire le travail de la perspective à la nature elle-même. Il soutient que peindre revient à représenter « une figure telle que nous-même la voyons peinte

⁵² Dans le sens où Alberti voulait que l'artiste « possède bien la géométrie » (Alberti, 1992[1435], p. 211)

⁵³ Notre emphase.

*sur le voile par la nature*⁵⁴ » (Alberti, 1992[1435], p. 223). Il répond à ses détracteurs que si la perspective déçoit, « il faut ici s'en prendre à la nature plus qu'à nous-même puisque l'on voit bien que c'est elle qui a imposé aux choses cette loi » (Alberti, 1992[1435], p. 237), une loi qu'elle « montre clairement » (Alberti, 1992[1435], p. 151). Car la nature peint avec le voile et il est évident qu'elle prend même « plaisir à peindre » (Alberti, 1992[1435], p. 143). Elle est à la fois artiste et pédagogue à l'image de l'auteur, elle est aussi à ses yeux une école qu'il est possible, voire désirable, de dépasser comme en témoigne la réflexion qui suit :

La nature a pourvu chaque talent de dons particuliers, mais nous ne devons pas nous en contenter au point de renoncer à toute tentative de les dépasser. Il faut que nous cultivions et développons les lois de la nature par le travail, l'étude et l'entraînement. (Alberti, 1992[1435], p. 229)

Chez Alberti, comme chez Darwin plus tard, l'entreprise canonique émerge de la nature sans correspondre proprement à une création de celle-ci. C'est pourquoi l'homme européen qui émerge du Moyen Âge – le contemporain – conçoit voir son propre œil pour lui-même. Son canon tient dans le dévoilement infrastructurel et rétroéclairé du monde, il reconduit une exégèse, quasi prométhéenne et toujours inconséquente, qui sonde l'intelligence du vivant pour en dupliquer et en dépasser les possibles.

Seulement si le dépassement semble être le travail primordial du contemporain, *l'étendue* à laquelle il fait face ne peut l'accommoder que si elle est faite à l'image de *l'indépassable*. Un indépassable comme l'air qui persiste dans sa forme gazeuse malgré l'indentification scientifique de ses composants (Marx, 2014[1867], p. 85), et un indépassable qui mène deux vies concomitantes quoique séparées, l'une synchronique et l'autre diachronique, que la fenêtre albertienne parvient à invoquer simultanément

⁵⁴ Notre emphase.

en appliquant sa grille à une « planche qui fuit » (Desargues, 1648, p. 71). Mais qu'est-ce qu'une planche qui fuit sinon un miroir ? Désormais « l'Homme [de la Renaissance] est le miroir de tout, contenant tout et s'en offrant à lui-même l'image » (Cassirer, 1983, p. 354), il est lui-même le monde et le reflet du monde, un contemporain.

3.2 L'hologramme ou l'intelligence artificielle du canon

En ce que « le miroir n'est pas quelque chose qui est créée mais quelque chose qui naît »⁵⁵, son travail est à la fois émergence et engendrement. Chez Lispector le miroir n'est pas un mot, mais une émergence en soi, une extraction ou un matériau, elle s' imagine même que des « mines de miroirs » doivent exister quelque part (Lispector, 2014, p. 70). Véritable mine de miroir, la perspective centrale aboutit à « un espace infini, continu et homogène » (Panofsky, 1975, p. 42) qui est aussi nécessairement « un espace engendré par une construction » (Cassirer dans Panofsky, 1975, p. 42). Semblablement à une graine germée, cette perspective contient d'emblée les coordonnées de son déferlement et sait par cœur le programme rigoureux de la construction qui l'engendre. Elle extrait son propre mode d'approfondissement et de dissémination d'en-dessous des fondations de la grille et formule ainsi son invitation au voyage, froide et ordonnée, vers une géomancie aux augures indestructibles.

Pourtant Alberti propose à ses disciples qu'il est peut-être « plus profitable de s'exercer à sculpter qu'à peindre » et qu'on « obtient plus facilement les reliefs en sculpture qu'en peinture » (Alberti, 1992[1435], p. 225). Sa remarque n'est pas innocente, elle arrive comme une exhortation à sculpter avec les yeux et nomme par la même occasion

⁵⁵ *Mirror is not something created but something born.* [Notre traduction]

les désirs latents⁵⁶ de l'élan perspectiviste, ses envies de reliefs et sa faim de gains tangibles. La préméditation de la fenêtre est donc sculptée tout autant qu'elle est quadrillée. Sa construction mathématique est faite pour faire-imaginer un monde en constante édification, les possibles de l'exploitation y sont renouvelés à mesure qu'il s'engendre. En cela la portée du tournant perspectiviste excède les enjeux de représentation artistique, elle autorise une conquête de l'espace par laquelle l'homme européen acquiert la troisième dimension toute entière avant de se diriger vers les Amériques.

Ce qui différencie selon Arasse (et Panofsky) la perspective albertienne des autres expressions de la perspective lui ayant préexisté, dont celles déployées à l'antiquité, c'est qu'elle témoigne de l'établissement d'un rapport nouveau de l'homme occidental à lui-même et à l'espace, pour ne pas dire à lui-même dans ce qu'il se représente désormais comme *son* espace (Arasse, 2008, pp. 203-205). Hans Belting, s'intéresse à l'influence des recherches en mathématiques issues du monde arabo-musulman sur l'art de la Renaissance. Il remarque que « Les deux cultures partagent la même théorie mathématique mais diffèrent dans son application et sa signification » (Belting, 2010, p. 39) et écrit :

La géométrie [arabe] qui transporte les rayons visuels comme dans une mosaïque, point par point, est une chose ; une autre est l'image intégrale qui naît dans le cerveau. La Renaissance s'est engagée dans une autre voie, lorsqu'elle introduisit la perspective picturale avec l'idée de construire des

⁵⁶ Il cite en exemple le peintre athénien Nicias dont les images génèrent « une grande impression de relief – ce qu'un artiste doit désirer avant tout » (Alberti, 1992[1435], p. 193).

images qui m'apprennent la façon dont je vois ou, pour le dire autrement, reproduisent ma perception comme un miroir⁵⁷. (Belting, 2010, p. 39)

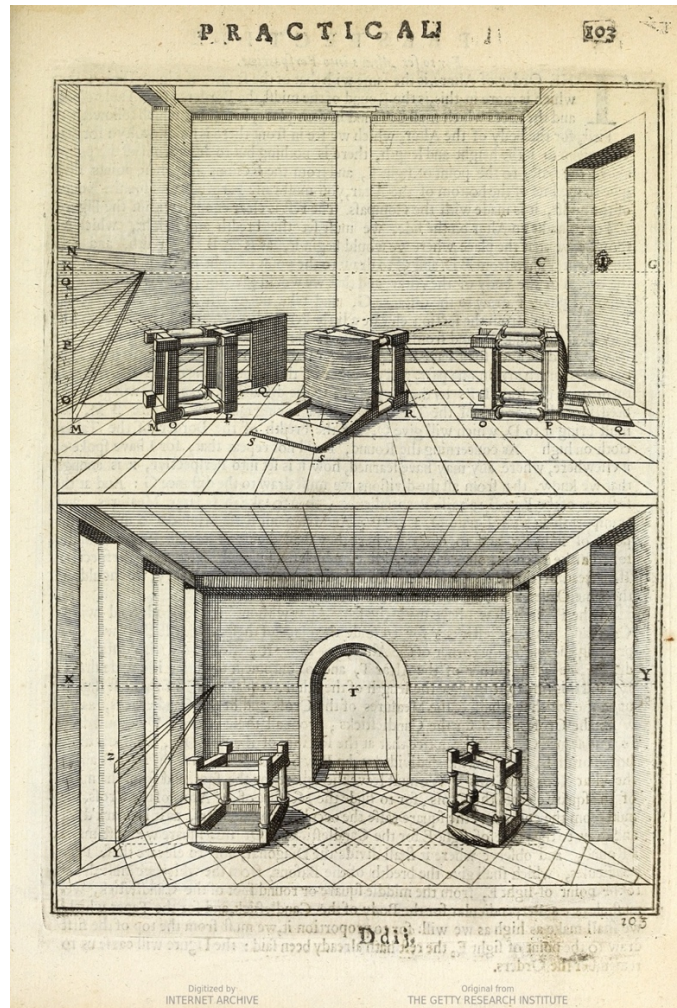


Figure 3.6 Jean Dubreuil, image tirée de l'ouvrage *Perspective practical, or, A plain and easie method of true and lively representing all things to the eye at a distance, by the exact rules of art*, 1698, The Getty Research Institute, Los Angeles.

⁵⁷ Marquons une pause dans la citation pour noter l'usage du présent et de la première personne chez Belting qui se voit et se reconnaît dans le miroir perspectiviste de la Renaissance. Une manifestation parmi d'autres de la persistance de la fenêtre et de son contemporain.

« La Renaissance s'est engagée dans une autre voie » et c'est en soumettant à un usage spécifiquement capitaliste de savoirs scientifiques, autrement partagés avec d'autres cultures, qu'elle obtient des résultats historiques différents. À partir des savoirs techniques de l'époque, un « certain choix s'opère parmi les différents modes possibles de représentation » (Arasse, 2008, p. 203) et la décision canonisante n'est pas arbitraire. Forme et fond se suivent absolument dans cette expression de la perspective qui n'est qu'un motif parmi d'autres de la fuite en avant inventée à la fin du Moyen Âge. Sa mentalité est compatible avec celle de l'accumulation dite primitive, celle-là même qui destitue par le procès colonial : elle est tournée vers une possession totale des surfaces.

Quand Dubreuil étudie un ensemble de chaises (fig.3.6), celles-ci sont renversées pour que nous puissions les saisir simultanément sous toutes leurs coutures. Depuis la confiscation de leurs identités de sièges, leur vie ne fait plus de sens ; des objets dévitalisés et inertes gisent maintenant là où elles s'asseyaient. Cette disposition induit un malaise particulier, car nous venons de rencontrer en l'image une méconnaissance de la vie et une interdiction des coexistences, tout en sachant que connaître les reliefs de quelque chose ne peut valoir à connaître la chose pour elle-même. Un regard homogène et quadrillé interdit forcément les ellipses nécessaires à la (sur)vie. Il ne rencontre que des surfaces d'objets sans vouloir comprendre leurs revers et intériorités, procédant au contraire par aliénation, en les extériorisant et en les exilant vers un monde de pur revêtement, un champ de relations topologiques abstraites que Cassirer décrit avec une précision remarquable :

L'homogénéité de l'espace géométrique repose en dernière analyse sur le fait que tous les points qui s'agglomèrent dans cet espace ne sont rien d'autre que de simples déterminations topologiques qui ne possèdent, en dehors de cette relation, de cette "situation" dans laquelle ils se trouvent, aucun contenu propre et autonome. Leur réalité est intégralement contenue dans leur rapport réciproque ; il s'agit d'une réalité "fonctionnelle" et non plus substantielle. Étant donné que ces points sont au fond vides de tout contenu, et qu'ils sont simplement devenus l'expression de relations

idéelles, il ne peut être question pour eux aussi, d'une quelconque diversité de contenu. (Cassirer dans Panofsky, 1975, p. 42)

Cassirer nomme une activité essentielle de la perspective, elle double sa fonction agrégative (Panofsky, 1975, p. 82) d'une mission excavatrice qui mine les apparences en les drapant du voile quadrillé de la grille. Les chaises de Dubreuil ne comptent pas pour elles-mêmes, elles sont creuses, inaptes à contenir, comme d'ailleurs le calice quasi holographique attribué à Paolo Uccello (fig.3.7).

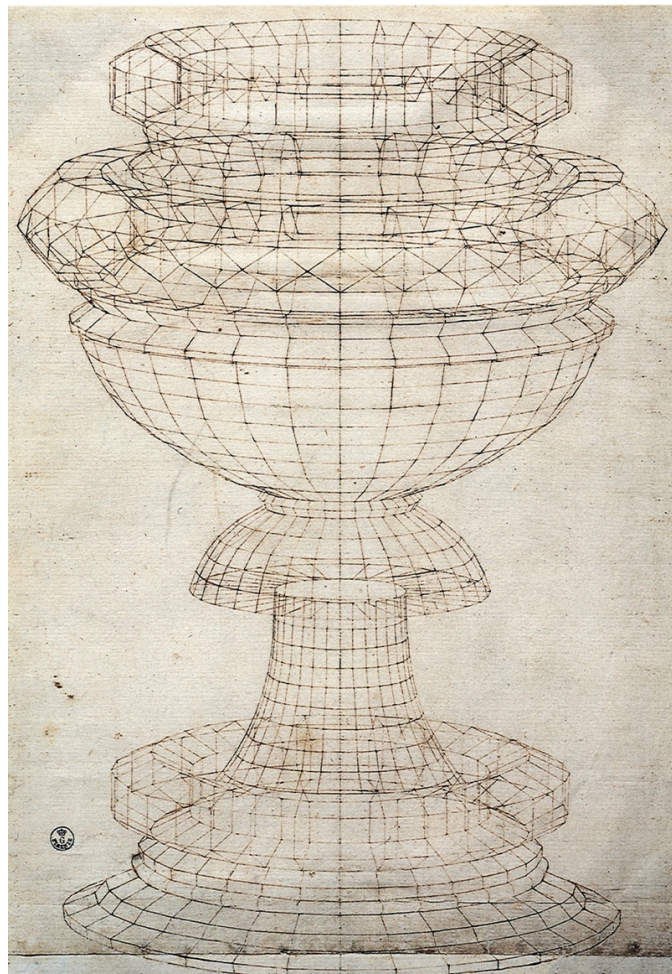


Figure 3.7 Paolo Uccello (attribué à), *Studio prospettico di calice*, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni, Florence (inventaire : 1758.A).

Le mandat de la perspective linéaire tient principalement dans le perfectionnement de « tout ce qui se rapporte à la fois aux contours et aux qualités des surfaces » (Alberti, 1992[1435], p. 127). Le traçage ininterrompu et homogène de sa grille sculpte et fait émerger sur son passage des variations de reliefs qui sont aussi nécessairement des relations situationnelles. L'espace qu'elles produisent préfigure et corrobore la pensée à venir d'un Descartes qui écrit :

[...] les mots de lieu et d'espace ne signifient rien qui diffère véritablement du corps que nous disons être en quelque lieu, et nous marquent seulement sa grandeur, sa figure, et comment il est situé entre les autres corps (Descartes, 2001[1647], IXb, 69-70)

D'ailleurs, chez Arasse nous devons « attendre⁵⁸ le XVII^e et Descartes pour trouver clairement posé le concept de la "matière étendue" » (Arasse, 2008, p. 210), autrement auguré par la mentalité de la perspective. Mais la « réalité "fonctionnelle" et non plus substantielle » (Cassirer dans Panofsky, 1975, p. 42) donc exotérique exclusivement de la perspective est tout autant mathématiquement construite. En ce lieu les « expériences qui nous donnent l'intelligence multiplient continuellement » et « à proportion » (Pascal, De l'esprit géométrique. Entretien avec M. de Sacy sur la grâce et autres textes, 1985[1651], p. 60), dans la même mesure où plus tard chez Darwin la survie des plus aptes se fait « à proportion » lorsqu'il écrit:

La survie des individus et des races favorisés durant la Lutte pour l'Existence qui réapparaît constamment nous fait voir une forme de Sélection puissante et dont l'action est perpétuelle. La lutte pour l'existence résulte inévitablement de la forte raison géométrique de l'accroissement [...] (Darwin, 2009[1876], p. 849)

⁵⁸ Notre emphase.

Didi-Huberman écrit que « l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités » (Didi-Huberman, 2000, p. 15) mais c'est peut-être aussi un report perpétuel des proportions qui traverse tous les contemporains, soit la prescience de ce qu'il appelle justement la « bonne distance » (Didi-Huberman, 2000, p. 21) par l'étude des taux du déphasage et la projection de leurs amplitudes calculées *à proportion*. Nous retrouvons immanquablement l'identité du contemporain dans l'élan perspectiviste renaissant, dans son étendue métronomée, déphasée, capable de se renouveler dans la distance par elle-même et *à proportion*. Le contemporain endette (et s'endette) d'abord en esprit et par préméditation, il est perspectiviste dans le sens de voir à travers et voir clairement et prospectiviste dans le sens de devancer. C'est en pleine connaissance des proportions de l'histoire que sa *longue-vue*⁵⁹ sonde les surfaces de l'inventaire dense du vivant et autorise la survie des plus aptes dans un monde régi par la dépossession.

En ce sens la fenêtre albertienne tient la promesse d'un avantage divinatoire sur la durée de l'histoire, elle est ouverte sur la totalité des possibles de l'indéfini et de l'indépassable et connaît possiblement toutes les facettes du vivant : la trame du réel et l'esquisse de son dessin. Cette fenêtre rafraîchit continûment les contours de ce qu'elle pense connaître (les objets creux qu'enrobe la grille) par un scannage qui « perfectionne l'espace donné en se souvenant d'un précédent » (Valéry, 1957, p. 26), de sorte que l'on parvienne à un site immersif et clignotant formé par l'intermittence de la confiscation coloniale, somme toute à un hologramme.

L'hologramme du grec *holos*, « entier, qui forme un tout » et *gramma*, « tracé, dessin », correspond à l'enregistrement d'un « phototype » qui « éclairé en lumière cohérente et suffisamment ponctuelle, fournit une image aérienne donnant la sensation de

⁵⁹ Christophe-Colomb est d'ailleurs souvent représenté affublé d'une longue-vue bien qu'elle n'aie pas encore été inventée en son temps.

relief »(OQLF). En ce que l'hologramme prend pour référent une origine autre que lui-même qu'il éclaire à intervalles réguliers, qu'il enregistre et qu'il reporte, il est une instance mnémonique mise au service de l'*arkhè*. À l'instar du contemporain, son travail qui rejoint la synchronie et la diachronie consiste à mettre en relief une itération surbrillante et déphasée du réel.

3.3 Dépossession par le contemporain, ellipse dans le canon

De qui et de quoi sommes-nous alors les contemporain.es ? À la question posée par Agamben, une réponse plausible est que nous soyons les contemporain.es d'un hologramme : il tient dans l'introspection d'une simulation du vivant qui arrive par la redoutable fenêtre albertienne⁶⁰. Mais le contemporain est encore l'être, l'éclaireur surconfiant, qui rejoint l'étendue de cette réalité virtuelle. Il s'incorpore à elle pour parvenir à invoquer et à dupliquer ses précipices indépassables, indéfiniment. La corporéalisation fusionnelle de ces virtuels « indéfiniment étendus » est décrite par Descartes dans ses *Principes de la philosophie*. Il considère que « L'espace, ou le lieu intérieur, et le corps qui est compris en cet espace, ne sont différents [...] que par notre pensée » (Descartes, 2001[1647], IXb, 68). Il pose aussi une frontière fondamentale à cette expérience de l'étendue (par la pensée), c'est l'indéfini :

[...] ce monde, ou la matière étendue qui compose l'univers, n'a point de bornes, parce que [...] nous pouvons encore imaginer au-delà des espaces indéfiniment étendus, que nous n'imaginons pas seulement, mais que nous concevons être tels en effet que nous les imaginons (Descartes, 2001[1647], IXb, 74)

⁶⁰ Celle de la modernité.

Sans enlever à Dieu le monopole de l'infini, Descartes fait avec les limites d'un corps qu'il détermine incapable de le gérer. Ce même corps gagne en puissance et en compétence lorsqu'il est placé face à un indéfini qui le dépasse sans l'excéder et qu'il peut donc connaître. Descartes ne fait que nommer la solution (totale) à un problème (total) qui se pose à la fin du Moyen Âge et dont Cassirer résume les termes comme il suit :

L'infinité du cosmos, il est vrai, menace non seulement de limiter le moi mais également de le réduire à néant ; et pourtant dans cette infinité réside la source de sa constante élévation : *l'esprit égale le monde qu'il conçoit*⁶¹.
(Cassirer, 1983, p. 241)

En inventant l'indéfini, Descartes nomme tout simplement le vécu du contemporain depuis la Renaissance, il clarifie les termes de corporéalisation de son identité en tant que citoyen et régisseur de son propre imaginaire. Ce contemporain renaissant est alors « Tel le Ganymède de Goethe [...] en présence de la divinité et de l'univers infini [...] dans la situation de l'« englobant-englobé » » (Cassirer, 1983, p. 241). Mais l'englobant-englobé désigne tout autant l'état du contemporain, dépassé par le canon, et happé par un hologramme qu'il s'invente et dont il ne sait pas revenir.

Avec l'arrivée du tournant perspectiviste à la fin du Moyen Âge, l'aplomb de la ligne tirée exhausse les souhaits de l'englobant-englobé : un surplus de grille excède sa fenêtre et recouvre le monde. Lorsque Dürer illustre un frontispice pour l'ouvrage *Introductio geographica* (1532-1533) de son ami géographe Petrus Apian (fig.3.8), le globe qui y figure est présenté comme le canon à partir duquel toutes les proportions d'un monde uniformément conquis sont vérifiées, c'est alors que « s'établit [pour l'englobant-englobé] entre le moi et le monde une constante réciprocité d'action, ainsi

⁶¹ Notre emphase.

qu'une constante conversion de l'un dans l'autre » (Cassirer, 1983, p. 241). Ce globe est découpé par « le mouvement des géomètres » lequel « est avant tout une translation⁶² » (Koyré, 1966, p. 330), des « lignes de force » le compartimentent (Fanon, 2002, p. 41), son revêtement est une répétition du même : c'est le motif de la colonie.



Figure 3.8 Albrecht Dürer, image tirée de l'ouvrage *Introductio geographica* par Petri Apiani (1532-1533), Bibliothèque nationale de France, Paris.

⁶² Note au sujet de la pensée cartésienne qui se serait limitée à seulement connaître ce mouvement du géomètre. Chez Koyré, la « géométrisation à outrance, à laquelle succombe Descartes défait l'œuvre du temps » remplaçant dangereusement le mouvement par la trajectoire (Koyré, 1966, p. 331).

Ne nous étonnons pas alors d'apprendre que Philippe II (1527-1598), puissant roi d'Espagne⁶³ qui occupait quatre continents et détenait en son temps le monopole du pillage des Amériques, avait pour devise *Non Sufficit Orbis*, « le monde (le globe) ne suffit pas » (Drelichman & Voth, 2014, p. 243).

Les possibles de la circumnavigation et les moyens de la traversée transatlantique étaient connus avant la Renaissance. Cela ramène les faits à l'idée que l'amorce coloniale de 1492 relève plus d'un basculement cosmologique drastique en Europe que d'un progrès technique soudain. La mise en tableau du globe amène l'invention de la planisphère et incite l'impensable, l'impensé jusque-là, et octroie au capitaliste son audace, « cette heureuse hardiesse » omnivoyante qui ouvre « le chemin aux grandes choses » (Pascal, *De l'esprit géométrique. Entretien avec M. de Sacy sur la grâce et autres textes*, 1985[1651], p. 60) et qui fait une acquisition de tout ce sur quoi le regard se pose. Gayatri Chakravorty Spivak pose toutefois une remarque essentielle à ce sujet ; les agents de cette transformation cartographique ne sont pas seulement les grands noms de l'art, mais aussi et surtout des bureaucrates méconnus de l'histoire, leur technique est « la grande technique anonyme du capital »⁶⁴ portée par la physiocratie, le mercantilisme, le libre-échange et la mission civilisatrice⁶⁵ (Spivak, 1999, p. 212).

Les mouvements holographiques de la cartographie et de la perspective sont inséparables de l'événement colonial et Arasse en fait état clairement :

⁶³ Roi tout aussi puissant qu'il était endetté.

⁶⁴ *the great anonymous technique of capital* [Notre traduction]

⁶⁵ Spivak travaille à partir de *A Rule of Property* de Ranajit Guha.

De même ce n'est pas simple coïncidence si la mesure mathématique de "l'espace" est contemporaine de progrès considérables dans la mesure rigoureuse du "temps" ; l'homme italien se livre en fait à un repérage de son cadre naturel, et l'approche en est renouvelée. L'espace pictural n'est pas seul à être réaménagé : l'espace géographique lui aussi, au travers d'un progrès considérable de la cartographie. Conséquence de ces « mensurations » nouvelles : la découverte de l'Amérique en 1492... (Arasse, 2008, p. 205)

La mention de l'événement colonial est *arrêtée* dans le texte par trois points de suspension, suite auxquels l'ouvrage change de mise en page pour des analyses isolées des effets de la perspective dans deux œuvres phares de Piero Della Francesca, la *Flagellation* (1450) et la *Pala de Brera* (1475), pour enfin revenir vers le texte avec le commentaire qui suit :

Plus qu'une découverte, donc, la perspective est un choix pictural correspondant à une réorientation en profondeur des intérêts et des comportements humains ; le système "albertien" fournit "des moyens non à la compréhension abstraite d'une réalité théorique, mais à l'aménagement d'un nouveau matériel imaginaire" (Francastel) (Arasse, 2008, p. 210).

Voici que l'ouvrage lui-même opère une circumnavigation ; il s'engage dans une traversée de l'Atlantique à même le texte qui rejoue la « réorientation en profondeur des intérêts » qui y est décrite. Les trois points suspendent la question de « la découverte de l'Amérique », à teneur explicitement coloniale, pour revenir vers les enjeux d'un nouveau matériel imaginaire – le contemporain, à teneur implicitement coloniale. La forme suit le fond et l'arrangement visuel du livre bascule pour accommoder l'écriture en isolant les capsules dédiées à l'analyse des œuvres.

L'événement de ponctuation ci-observé relève possiblement du réflexe. *A priori* ces points de suspension renverraient simplement à une évidence, en ce que tout individu appréhendant l'ouvrage est nécessairement au fait des conséquences de l'invasion des Amériques. Mais l'on peut aussi lire ces trois points comme une manœuvre

pacificatrice qui sauve le texte d'un exposé des violences et des accumulations par la dépossession⁶⁶. Cette instance de ponctuation est peut-être d'ailleurs elle-même englobante-englobée, elle endigue l'histoire tout en occultant la suite de l'hologramme, mais elle suspend aussi l'écho de la double mention de l'événement du progrès qui la précède ; je veux dire que le progrès s'accumule en ces trois points comme le contemporain s'accumule dans le déphasage. En ce que l'usage qui est fait ici du terme « progrès » est sincère, la conséquence coloniale qui y est associée est immanquablement naturalisée par l'écriture : elle est ainsi elle-même convertie en progrès.

Ce fragment, « la découverte de l'Amérique en 1492... », est une invitation à inventer une ligne. Mais les trois points qui l'enveloppent ne sont qu'une variation de relief parmi bien d'autres ; elles animent la surface de l'ellipse et nomment une par une les destitutions inhérentes à l'exercice du contemporain, elles nous font connaître les contours d'un décolonial absent-présent qui s'actualise malgré sa condition spectrale et à même la manœuvre qui l'abjure, elles nous apprennent à vivre et à œuvrer invu.es du voile jeté de l'hologramme.

⁶⁶ Cette manœuvre rappelle celle de Foucault relevée dans le chapitre I lorsqu'il admet le rôle de l'inventaire sans mentionner ses exploitations.

CONCLUSION

Étymologiquement parlant l'ellipse renvoie à un cercle manqué ; elle a perdu l'attribut qui fait sa perfection circulaire (Littre), pourtant du point de vue de la géométrie, l'ellipse est en excès comparativement au cercle, là où le cercle tourne autour d'un centre unique, l'ellipse existe à deux foyers en plus d'avoir un centre. Lorsque Kepler défini la première loi des mouvements planétaires dans son *Astronomia Nova* en 1609 il écrit : « Les planètes décrivent autour du soleil des orbites en forme d'ellipse. Le soleil n'est pas au centre de l'ellipse mais sur le côté, en un point nommé "foyer" » (Kepler dans Roy, 1982, p.125). C'est ainsi qu'en une traite, Kepler a fait basculer l'occident d'une cosmologie médiévale géocentriste et circulaire, vers la généralisation d'un héliocentrisme excentré, déphasé et dont les orbites hétérogènes s'esquissent autour d'un soleil lui-même déplacé « sur le côté ».

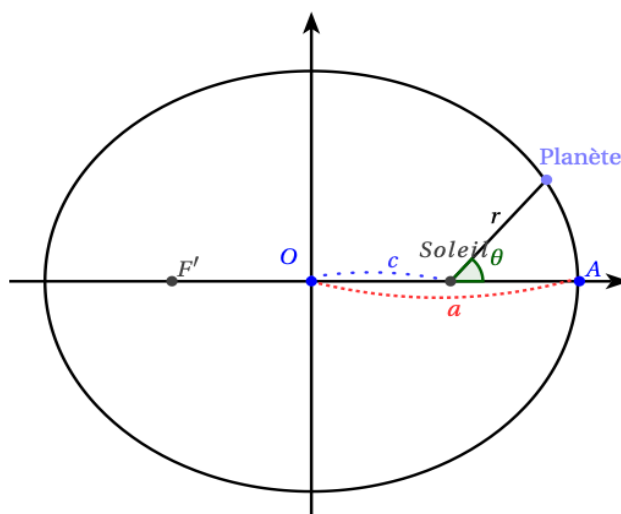


Figure 0.1 Observatoire de Lyon, *Les lois de Kepler démontrées (première loi)*, 2014.

Pour l'historien des sciences Alexandre Koyré, cela fait de Kepler « le premier esprit de son temps », il écrit :

Du point de vue strictement scientifique, Kepler est sans doute le premier esprit de son temps. N'a-t-il pas uni à un génie mathématique de tout premier ordre une hardiesse de pensée sans égale, hardiesse qui lui a permis de libérer l'astronomie, et par là même la physique et la mécanique, de la hantise de la circularité? (Koyré, 1966, p. 187)

Kepler est « le premier esprit de son temps », mais Koyré précise que cela s'applique uniquement à partir « Du point de vue strictement scientifique », car sur le plan philosophique, un Kepler aristotélicien serait « encore un homme du moyen âge » (Koyré, 1966, p. 187). Pourtant la « hardiesse de pensée sans égale » de Kepler annule cette contradiction, elle est immédiatement compatible avec l'identité paradoxale de englobant-englobé renaissant, c'est elle qui fait de lui un contemporain. S'il est question d'une « hantise de la circularité »⁶⁷, c'est que l'on œuvre déjà – collectivement et « sous l'unité d'un problème »⁶⁸ – à son bannissement. Kepler rejoint la vague de cet effort et confirme à son époque ce qu'elle sait déjà : il lui apprend qu'elle est définitivement sortie de la circularité du Moyen Âge.

L'ellipse, loin d'être un cercle brisé ou manqué, est au fait de la circularité, elle abrite la concomitance de son souvenir et répète secrètement la régularité de son pourtour. Le cercle est nécessaire à la survie de l'ellipse, dans la même mesure où le contemporain a toujours le canon à l'esprit.

⁶⁷Voir aussi la très belle correspondance de Panofsky et de Koyré au sujet de cette hantise du cercle dans *Galilée, critique d'art* (Panofsky, 2001[1954]). Il y est aussi inévitablement question de contemporain.

⁶⁸ (Adorno dans Belting, 1989, p. 29)

Koyré pense peut-être à Kepler comme au « premier esprit de son temps » parce que celui-ci est parvenu en premier à mathématiser l'ubiquité de nos existences. En définissant la trajectoire elliptique de la planète, il nous a fait savoir qu'elle tournait autour du soleil et de son double – lequel est son absence – un autre « point nommé "foyer" » (Kepler dans Roy, 1982, p.125). Connaître l'ellipse c'est donc possiblement connaître deux soleils et deux domiciles à la fois. Ultime contemporain, Kepler annonce une nouvelle qui le dépasse ; elle accueille le travail intermittent, synchronique-diachronique, de l'englobant-englobé.

L'ultime contemporain d'Agamben quant à lui est poète, et vice-versa le poète est contemporain, presque par défaut, car ces deux identités sont pour lui interchangeables (Agamben, 2008, pp. 15-19). Le contemporain, le poète, qu'Agamben décrit retranscrit ses visions « en trempant [sa] plume dans les ténèbres du présent » (Agamben, 2008, p. 20), son occupation est comme un état second dont la matière première est puisée dans l'ellipse. Car l'ellipse – pleine de la conscience de son double-foyer – est au fait de l'autre, en plus d'être au fait de l'*arkhè*. C'est en existant automatiquement au bord d'une imminence de la relation qu'elle est apte à produire des poèmes. Fanon s'amarre à cette localisation elliptique du travail poétique et cite René Char dans *Partage formel*, il écrit :

[...] le poème émerge d'une imposition subjective et d'un choix objectif. Le poème est une assemblée en mouvement de valeurs originales déterminantes, en relations contemporaines avec quelqu'un que cette circonstance fait premier(Char dans Fanon, 2002[1961], p. 215)

Fanon s'intéresse ici précisément à un travail décolonial du poème, cet ouvrage ne s'arrête pas à « rejoindre le peuple dans ce passé où il n'est plus mais dans ce mouvement basculé qu'il vient d'ébaucher et à partir duquel subitement tout va être mis en question » (Fanon, Les damnés de la terre, 2002[1961], p. 215). Ce fragment de l'auteur, comme bien d'autres d'ailleurs, affiche *des airs de contemporain*. Mais une

lecture rapprochée de Fanon démontre qu'il est motivé par un idéal restitutionnel qui contrecarre et désynchronise le tempo colonial de la dépossession, par la remémoration et le réapprentissage d'un mouvement libre autrement confisqué (Fanon, *Les damnés de la terre*, 2002[1961], pp. 41-44,211). Il écrit :

[...] Il importe de ne point parler rendement, de ne point parler intensification, de ne point parler rythmes. Non il ne s'agit pas de retour à la Nature. Il s'agit très concrètement, de ne pas tirer les hommes dans des directions qui les mutilent, de ne pas imposer au cerveau des rythmes qui rapidement l'oblitérent et le détraquent. Il ne faut pas sous prétexte de rattraper, bousculer l'homme, l'arracher de lui-même, de son intimité, le briser, le tuer. (Fanon, *Les damnés de la terre*, 2002[1961], p. 304)

Loin de l'exhortation d'un retour à la nature, il est ici question d'une « réhumanisation » des existences (Fanon, *Les damnés de la terre*, 2002[1961], p. 303) et d'une critique de l'intelligence artificielle du contemporain, du règne nécropolitique de l'hologramme.

Nous l'avons vu, pour que le contemporain puisse se penser contemporain, il faut qu'il devance un.e autre et qu'il avance à ses dépens. Son poème n'est jamais innocent. *Le contemporain part à la chasse au contemporain*. Sa conscience de l'autre, qu'il puise dans l'ubiquité de l'ellipse, est mise au service d'une accumulation rythmée par la dépossession qui reporte les apocalypses (notamment écologiques), elle est diamétralement opposée à celle de Fanon lorsqu'il déclame: « Non, nous ne voulons rattraper personne. Mais nous voulons marcher tout le temps, la nuit et le jour, en compagnie de l'homme, de tous les hommes. » (Fanon, *Les damnés de la terre*, 2002[1961], p. 304)

Marcher tout le temps, la nuit et le jour, revient à désendetter simultanément le non-savoir et le savoir, et à libérer les corps, le temps lui-même, du mandat corrosif de la dépossession porté par le canon.

Ce mémoire a voulu connaître la vie intérieure du contemporain ; nous y avons suivi la trajectoire clignotante qui mène à son arrivée perpétuelle devant le canon, nous nous somme retrouvés devant la façade, monumentale et monumentaliste, d'un savoir colonial réflexif qui procède par érosion et par polissage.

Le miroir du canon occulte pour pouvoir réfléchir, mais oublie ce faisant que son revers obsidien reste ouvert à l'étude. Il est possible d'y poser des inventions. Mais il ne faut pas se méprendre, cela ne signifie en aucun cas que le canon puisse être réécrit, ni réformé pour la simple raison que la restitution des communs est contraire à sa mentalité: ce canon veut que nous nous percevions nous-mêmes comme le problème (Harney & Moten, 2013, p. 29). D'où la décision de l'étudier dans cet essai principalement en sa qualité d'intelligence artificielle, renouvelée par une intériorisation sinusoïdale du contemporain dont les automatismes, les réflexes, excèdent l'individu tout autant que les institutions.

À l'issue de ce procès déployé *en retrait du contemporain*, la nécessité du contemporain tout entière, la validité de son existence, est remise en question, dans le même sens où Ursula K. Leguin remet le capitalisme en question lorsqu'elle déclare : « Nous vivons la réalité du capitalisme, son pouvoir semble inéchappable – tel fut le cas aussi jadis du droit divin des rois »⁶⁹ (Le Guin, 2015).

En éclairant le tissage holographique du capitalisme, Leguin expose la fabrication mensongère de son inévitabilité, elle nous invite à la rejoindre dans une réalité où nous nous en sommes déjà passés, de l'autre côté de l'ellipse. La manœuvre puissante de l'auteure remédie à un manque d'imagination du contemporain, elle autorise sans

⁶⁹ *We live in capitalism, its power seems inescapable – but then, so did the divine right of kings* [Notre traduction]

délais et sans concessions l'invention d'un mode d'existence autre que dépossessionnel. Ici travailler à partir de l'ellipse revient à rencontrer et à nommer ses irréalisés débordants, des impensables dont le répit est secrètement vécu.

Replongée⁷⁰. Ensevelissement volontaire dans ce qui est omis, dérobé et protégé. La mémoire s'enveloppe dans l'occultation soyeuse et hermétique du manteau de l'ellipse, dont les contours s'animent (inopinément) et appellent la restitution. Puis remontée vers la surface, regain de la visibilité si aptement décrite par Audre Lorde, que l'on craint mais sans laquelle l'on ne peut pas véritablement vivre⁷¹ (Lorde, 2019, p. 31).

Pour Henri Bergson, nous comprenons ce qui nous est dit de la même manière que nous retrouvons un souvenir. Il décrit ce processus comme « un travail de tâtonnement, analogue à la mise au point d'un appareil photographique », le souvenir nous apparaît « comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel il passe à l'état actuel... » (Bergson dans Deleuze, 1966, p. 51). Deleuze décrit cet acte comme un saut dans un « passé en général qui rend possibles tous les passés », c'est un saut qui se fait *d'emblée*⁷² dans la Mémoire⁷³ immémoriale, donc dans l'ontologie (Deleuze, 1966, pp. 51-52). Sa trajectoire est possiblement partagée avec toute mnémonique de la retrouvaille tournée vers l'imagination d'un à venir.

⁷⁰ Dans le sens de Fanon. (Fanon, Les damnés de la terre, 2002[1961], p. 211)

⁷¹ [...] *we fear the visibility without which we cannot truly live* [Notre traduction]

⁷² Emphase de l'auteur.

⁷³ Emphase de l'auteur.

L'intervalle entre deux vagues est nécessaire à la vie, il est le contraire du rattrapage et l'arrivée de l'ellipse qui promet et qui recommence. Son détachement méditatif, remédie à l'essoufflement de la pensée en la faisant attendre, en cela cet intervalle correspond peut-être à la marge de manœuvre expérimentale composée par taisha paggett.

Lorsque paggett invente une brèche kairologique en improvisant l'intempestif au bord de l'ellipse, l'origine de la ligne qu'elle invente n'est pas un point de départ (l'*arkhè* du contemporain), mais l'aventure toute entière d'un saut dans l'ontologie et l'émergence d'un mouvement qui commence à partir de la discontinuité⁷⁴ (Ó Murchadha, 2013, p. 144). Car ce point dans le temps désigné par *kairos* n'est pas chronologiquement *contenu* dans le futur, il est dans le sens de Heidegger le moment entre passé et futur où réside *déjà* la décision de la foi (Ó Murchadha, 2013, p. 14).

La clairière ouverte par paggett ne se referme jamais vraiment, car sa portée poétique enveloppante⁷⁵ est indéfiniment répétée par le score. Mon espoir est que ce mémoire soit parvenu, au moins un peu, à faire persister son travail autrement que comme le cas d'une étude. Comment conclure alors cet exercice, sinon dans l'esprit de l'ellipse, par un (re)commencement, une préface, l'admirable *Présentation* du recueil *Fastes* d'Édouard Glissant que voici :

⁷⁴ Je reprends les termes de la très belle description que fait l'auteur de la temporalité kairologique du poème: *The origin is not the first step – indeed it is not a step at all – but rather a leap, that is, a sudden emerging of movement, a beginning out of discontinuity* [Notre traduction].

⁷⁵ Les propriétés kairologiques du poème font qu'il est abordé dans l'ouvrage en sa qualité d'instance enveloppante (Ó Murchadha, 2013, p. 145).

Allouer à l'éloge une géographie souterraine, d'où les ruptures ne s'effacent pas...Rappeler voyants et demeurants, qu'ils se reconnaissent entre eux...

Mon temps s'est pris à leurs images : pays et bois qui me hélèrent, sables où j'ai erré.

Leur offrir un convenir de langage et d'obscurité, par où perdure en un tout l'imprévu de la parole : comme d'une épaille grandissant ses lunes, sur des ombres toujours sculptées.⁷⁶

⁷⁶ (Glissant, 1991, p. 9)

BIBLIOGRAPHIE

- Ó Murchadha, F. (2013). *The Time of Revolution: Kairos and Chronos in Heidegger*. London & New York: Bloomsbury Publishing.
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* (M. Rovere, Trad.) Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Ahmed, S. (2012). *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham; London: Duke University Press.
- Alberti, L. B. (1992[1435]). *De la peinture. De Pictura (1435)*. (J. L. Schefer, Trad.) Paris: Macula, Dédale.
- Arasse, D. (2008). *L'homme en perspective. Les primitifs d'Italie*. Paris: Éditions Hazan.
- Belting, H. (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- _____, H. (2010). *La double perspective. La science arabe et l'art de la Renaissance*. Lyon: Les presses du réel, Presses universitaires de Lyon.
- Benjamin, W. (1991[1942]). *Écrits français*. (J.-M. Monnoyer, A. Monnier, G. Freund, & J. Selz, Éd.) Paris: Gallimard.
- _____, W. (2000[1942]). *Oeuvres*. (M. d. Gandillac, R. Rochlitz, & P. Rusch, Trads.) Paris: Gallimard.
- Berardi, F. B. (2015). *AND: Phenomenology of the End*. South Pasadena: Semiotext(e).
- Blanqui, A. (2002[1872]). *L'éternité par les astres*. Paris: Les impressions nouvelles.

- Boyer, A. (2015). *Garments Against Women*. Boise, Idaho: Ahsahta Press.
- Cassirer, E. (1983). *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. (P. Quillet, Trad.) Paris: Les Éditions de Minuit.
- Coulthard, G. S. (2014). *Red Skin, White Moks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Darwin, C. (2009[1876]). *L'origine des espèces. Par le moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie*. (P. Tort, M. Prum, Éd., & A. Berra, Trad.) Paris: Honoré Champion Éditeur.
- De Lessines, G. (1858). De usuris in communi et de usurarum in contractibus. Dans T. D'Aquin, *Opuscles de Saint Thomas d'Aquin. Traduits par M. Védrine, M. Bandel [et] M. Fournet*. (Vol. 7). Paris: Librairie de Louis Vivès.
- Deleuze, G. (1966). *Le bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deneault, A. (2019). *L'économie de la nature*. Montréal: Lux Éditeur .
- Derrida, J. (1972). *La dissémination* . Paris: Éditions du Seuil.
- _____, J. (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Éditions Galilée.
- _____, J. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée.
- Desargues, G. (1648). *Manière universelle de Monsieur Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral*. Paris: Imprimerie de Pierre Des-hayes.
- Descartes, R. (2011[1641]). *Méditations métaphysiques*. (J.-M. B. Michelle Beyssade, Éd.) Paris: GF Flammarion.
- _____, R. (2001[1647]). *Oeuvres complètes de René Descartes. Les principes de la philosophie de René Descartes*. (A. Gombay, Éd.) InteLex Corporation. Récupéré de http://pm.nlx.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/xtf/view?docId=descartes_fr/

descartes_fr.09.xml;chunk.id=div.descartes.Principes_de_la_philosophie.3;toc.id=div.descartes.Principes_de_la_philosophie.3;brand=default

Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit.

_____, G. (2000). *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Drelichman, M., & Voth, H.-J. (2014). *Lending to the Borrower from Hell: Debt, Taxes, and Default in the Age of Philip II*. Princeton: Princeton University Press.

Fanon, F. (2002[1961]). *Les damnés de la terre*. Paris: Editions La Découverte & Syros.

Federici, S. (2009). *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.

Forti, A. (2011). *Aux origines de l'Occident: machines, bourgeoisie et capitalisme*. (P. Vighetti, Trad.) Paris: Presses Universitaires de France.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard.

Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire Illustré Latin-Français*.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

Glissant, É. (1991). *Fastes*. Toronto: Éditions du Gref.

Graeber, D. (2013). *Dette: 5000 ans d'histoire*. Paris : Les liens qui libèrent .

Harney, S., & Moten, F. (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. New York: Autonomedia.

Harvey, D. (2011). *Class 13 Reading Marx's Capital Vol I with David Harvey*.
Récupéré de
<https://www.youtube.com/watch?v=4qUHGiLXgPg&list=PL0A7FFF28B99C1303&index=13>

- _____, D. (2012). *Pour lire le capital*. (N. Vieillescazes, Trad.) Paris: éditions la ville brûle.
- Hopkins, C. (2011). Why can't Beauty be a Call to Action? Dans S. F. Racette (Éd.), *Close Encounters. The next 500 years* (pp. 64-75). Winnipeg: Plug In Editions.
- Jabès, E. (1984). *Le livre des marges*. Paris: Fata Morgana.
- Koyré, A. (1966). *Études Galiléennes*. Paris : Hermann.
- Lapidus, A. (1987). La propriété de la monnaie : doctrine de l'usure et théorie de l'intérêt. *Revue économique*, 38(6), 1095-1110.
- Laymon, K. (2013). *Long Division: a novel*. Chicago: Bolden Books.
- Lazzarato, M. (2011). *La fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Le Guin, U. K. (2015, Novembre 20). *Ursula K Le Guin's speech at National Book Awards: 'Books aren't just commodities'*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/books/2014/nov/20/ursula-k-le-guin-national-book-awards-speech>
- Lispector, C. (2014). *Água Viva*. (B. Moser, Éd., & S. Tobler, Trad.) London: Penguin Classics.
- Lorde, A. (2019). *Sister Outsider*. London: Penguin Random House.
- Louvre, M. d. (1793). *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français , décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française*. Paris: De l'Imprimerie de C.-F. Patris, imprimeur du Muséum national. Récupéré de : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538356m.image>
- Mallarmé, S. (1876). Préface à *Vathek*. Dans W. Beckford, *Vathek*. Paris: Adolphe Labitte.
- Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.

- Marshall, A. (1920). *Principles of Economics*. Huitième édition. London: Macmillan.
- Marx, K. (2014[1867]). *Le capital. Livre premier*. Paris: Presses universitaires de France.
- Mbembe, A. (2006, Décembre). Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? *Esprit*, 117-133. Récupéré de: <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/espri.0612.0117>
- Panofsky, E. (1975). *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Les éditions de minuit.
- _____, E. (1996). *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*. (D. Arasse, Trad.) Paris: Flammarion.
- _____, E. (2001[1954]). *Galilée, critique d'art*. (N. Heinich, Éd., & N. Heinich, Trad.) Paris: Les impressions nouvelles.
- Pascal, B. (1985[1651]). *De l'esprit géométrique. Entretien avec M. de Sacy sur la grâce et autres textes*. (A. Clair, Éd.) Paris: Flammarion.
- Peck, H. T. (1898). *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*.
- Poussin, N. (1824). *Collection de lettres de Nicolas Poussin*. (A. Quatremère de Quincy, Éd.) Paris: Imprimerie de Firmin Didot. Récupéré de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106522t/f35.item.r=lisez>
- Preziosi, D. (1989). *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven & London : Yale University Press.
- Robinson, C. J. (2000). *Black marxism : the making of the Black radical tradition*. Chapel hill & London: University of North Carolina Press.
- Saussure, F. d. (2005[1916]). *Cours de linguistique générale*. (T. d. Mauro, Éd.) Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Smith, A. (1982). *Lectures on Jurisprudence*. (R. L. Meek, D. D. Raphael, & P. Stein, Éds.) Indianapolis: Liberty Fund.

- Spencer, H. (1987[1844]). *Autobiographie. Naissance de l'évolutionnisme libéral*. Paris: Presses universitaires de France.
- Spivak, G. C. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.
- Stiegler, B. (2019, Novembre 21). Entretien avec Barbara Stiegler : Autour de « Il faut s'adapter. Sur un nouvel impératif politique ». (P. Crétois, Intervieweur) Actua Philosophia. Récupéré de : <http://www.actu-philosophia.com/entretien-avec-barba-stiegler-autour-de-il-faut-sadapter-sur-un-nouvel-imperatif-politique/>
- Valéry, P. (1957). *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard.
- Vasari, G. (1981). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Vol. 1). (A. Chastel, Éd.) Paris: Bibliothèque Berger-Levrault.
- Wang, J. (2018). *Carceral Capitalism*. South Pasadena: Semiotext(e).