

Comment penser la diachronie ? L'exemple de l'installation artistique

Marion COLAS-BLAISE
Université du Luxembourg

En quoi la perspective diachronique permet-elle de pousser plus avant une réflexion sémiotique qui s'est cristallisée largement, au cours de ces vingt dernières années, autour de l'opposition discontinuité vs continuité ? On sait que Greimas et Courtés (1979, p. 97) envisagent de « concevoir la diachronie sous forme de transformations situées à l'intérieur d'un système sémiotique (ou d'une langue naturelle), quitte à dénommer ensuite les tenants et les aboutissants de ces transformations comme des états sémiotiques (ou linguistiques) ». On se rappelle aussi que Coquet (1991, pp. 198-200) oppose la sémiotique de « première génération », qui ne retient que le temps du discontinu comme « lieu de la transformation », à la sémiotique de « deuxième génération », qui opère une inversion des catégories du discontinu et du continu : cette dernière subsume alors le devenir des états de choses.

Sur ces bases, nous nous proposons d'aborder la dichotomie synchronie/diachronie à nouveaux frais, l'hypothèse directrice étant qu'à la lumière de la diachronie mettant dans le jeu le discontinu et le continu, l'étude de la réception du changement diachronique permet de conférer une acuité nouvelle à des notions clefs telles que celles de la variation, de l'évolution, de la phase ou de l'esquisse.

Mais, d'entrée, remontons au *Cours de linguistique générale* de Saussure qui, au rebours d'une lecture déformée mettant en avant le seul Saussure synchronicien, permet de saisir l'interdépendance de la synchronie et de la diachronie (Wunderli 1990) : « [...] il n'y a que des états de langue qui sont perpétuellement la transition entre <l'état de> la veille et celui du lendemain », écrit Saussure (Engler 1974, p. 11). Ainsi, nous jetterons les bases de notre réflexion en prenant appui sur trois citations de Saussure.

(1) [...] il vaut mieux dire : ce qui est *diachronique* dans la langue (= les états de la langue successifs considérés les uns en face des autres) et ce qui est *synchronique* (= les faits de langue donnés quand on s'enferme dans un seul état) (Engler 1968, p. 479).

Dans ce cas, qu'implique la mise en face à face d'états successifs pour un sujet d'énonciation ? Comment rendre compte du *devenir autre* de l'objet ? Dans le sillage de Coquet, donnons la parole à Merleau-Ponty (1945, pp. 474-475) : « Le temps constitué, la série des relations possibles selon l'avant et l'après, ce n'est pas le temps même, c'en est l'enregistrement final [...]. Il doit y avoir un autre temps, le vrai, où j'apprenne ce que c'est que le passage ou le transit lui-même ». Du coup, nous chercherons à vérifier la pertinence de la distinction entre deux conceptions de la diachronie, qu'on pourra dire « faible » et « forte ». D'une part, le point de départ est fourni par deux états successifs qu'il importe de mettre en regard, l'analyse remontant le cours du temps : tel état présuppose tel autre ; la perspective est rétrospective. D'autre part, les états successifs sont considérés comme des suspensions ou des arrêts provisoires d'un processus capté dans son déroulement ; la perspective est prospective.

(2) La *linguistique statique* <se trouvera> s'occuper de rapports <logiques> et psychologiques <entre termes> coexistants, <tels qu'ils sont> aperçus par la même conscience collective (dont du reste la conscience individuelle peut donner l'image) et formant un système. La *linguistique évolutive* au contraire s'occupera de rapports

entre termes successifs, se remplaçant les uns les autres, non soumis à une même conscience, et ne formant pas entre eux de système (Engler 1968, p. 318).

Dans ce cas, faut-il se satisfaire d'une conception de la diachronie faisant dépendre l'apparition d'un terme nouveau de la disparition d'un terme antérieur ? Eu égard aux modes d'existence définis par Fontanille (2003 [1998]), n'est-il pas nécessaire de supposer que, dans certains cas, du moins, le nouveau s'enlève sur de l'ancien qui lui sert d'arrière-plan. C'est à cette condition qu'il paraît possible de rendre compte de la « nouveauté mémorielle » selon Zilberberg (2010).

(3) Dans le jeu d'échecs le joueur a l'intention en déplaçant une pièce de faire le déplacement et d'opérer une action sur le système. Quand la langue fait un coup (un changement diachronique), elle ne prémédite rien (Engler 1968, p. 198).

La question qui affleure concerne les facteurs responsables des faits diachroniques et, parmi eux, l'intervention du sujet discursif. Prenons l'exemple du genre : au delà d'une vision hégélienne téléologique, qui soumet l'évolution du genre au principe du progrès, Brunetière (1890) fait dépendre son instabilité et son évolution de la race, de l'hérédité, de l'influence des milieux géographique, historique et social, mais aussi de l'individu.

Sur le fond de ces interrogations, la réflexion sur la diachronie et sa solidarité avec la synchronie sera déclinée en quatre temps : tout d'abord, il s'agira de confronter les deux approches de la diachronie, que nous avons dites « forte » et « faible » ; ensuite, l'accent sera mis sur les régimes diachroniques qui façonnent l'expérience du changement par un sujet sensible et cognitif ; par ailleurs, nous nous attarderons sur les formes que revêt le changement ; enfin, nous mettrons les considérations théoriques à l'épreuve d'un cas concret : l'installation *Lady Rosa of Luxembourg* (2001 et 2012) de Sanja Iveković, qui peut être interprétée comme un anti- ou contre-monument réenonçant le monument aux morts *Gëlle Fra* (« femme en or », Luxembourg, 1923) ou comme un non monument, une œuvre d'art en gestation, dont le devenir est rythmé par l'exposition dans un lieu public et par la réexposition au Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Luxembourg). Nous tâcherons de montrer que les interprétations de cette œuvre d'art sont fonction du point de vue sur la diachronie qu'elle appelle et autorise au gré de ses contextualisations.

1. Deux approches de la diachronie

Donnons d'abord la parole à Saussure :

Il reste à considérer le *Champ diachronique* : vue de la langue à travers le temps. Dans cette autre moitié de la linguistique, on peut considérer les choses d'après deux perspectives : la prospective (suit le cours du temps) et la rétrospective (remonte le cours du temps). [...] <En linguistique diachronique>, on peut opposer <en grande partie> prospectif et rétrospectif comme *synthèse* et *analyse* [...]. (Engler, 1968, p. 200, 480/81)

Sur ces bases, nous nous proposons d'éclairer davantage le fait diachronique, qui ne peut être ramené ni à une pure distribution de successivités closes sur elles-mêmes, ni à la prise en considération d'un continu ignorant toutes les bornes. Plus précisément, nous nous interrogerons sur les demandes qui sont adressées au sujet récepteur, les deux perspectives engageant des économies du temps différentes.

Une approche « rétrospective » de la diachronie invite à articuler différentes étapes qui rythment un parcours : la mise en regard de deux états, qu'il s'agisse de deux états de langue ou, comme nous allons le voir par la suite, des états d'une forme définie par Focillon comme une « construction de l'espace et de la matière [...] architecturée, sculptée, peinte ou gravée », manifestée par l'« équilibre des masses, par les variations du clair à l'obscur, par le ton, par la touche, par la tache » (2010 [1943], p. 3)¹ ; le déploiement des variations en remontant le cours du temps ; la validation du changement diachronique et l'ordonnancement des états successifs dans le temps.

Ainsi, le passage d'un simple rapprochement de deux formes à leur comparaison est solidaire de l'hypothèse d'un fond identitaire – d'un « noyau immuable » (Ricœur 1991, p. 35) –, qui sous-tend les différences, d'une permanence (*mêmeté*) qui supporte le changement (*altérité*) et lui permet de se définir par rapport à elle ; l'hypothèse est forgée dans l'« immédiateté du sentiment, de l'intuition » (*ibid.*). En cela, cette première étape correspond au dédoublement des états de la forme, c'est-à-dire à la prise de conscience de la capacité du langage à signifier *le même en l'autre*. Achard-Bayle (2001, p. 47) résume ainsi le principe de double similarité, développé également par Quine : « [...] non seulement la vérité d'une expression du type "a = b" dépendra de la condition relative que a est le même *quelque chose que* b, mais aussi du fait que des objets seront réidentifiables comme les mêmes à travers le temps ». De ce point de vue, que l'identité soit ou non considérée comme une illusion, au sens où l'entend Hume, l'identification, c'est-à-dire ici la reconnaissance dans un cas d'observation non continue, réclame la reconstruction d'une permanence à partir de la perception d'états différents, séparés dans le temps. Le défi qu'il s'agit de relever concerne le seuil au delà duquel, face à la nouveauté intégrale, il n'est plus possible de dire, comme pour le bateau de Thésée, que l'objet B est un avatar de l'objet A dont les parties ont été changées de proche en proche, la frontière au delà de laquelle le moment d'unité (Bordron 1991) se perd. L'identification suppose ainsi une gestion du temps spécifique : une centration sur le maintenant du sujet récepteur qui, donnant lieu à une orchestration interne particulière, rend à nouveau présent un état antérieur.

Dans un deuxième temps, il s'agit de « remonter le cours du temps » à partir d'un état final, en ouvrant sur les phases d'une évolution, la limite de l'état s'offrant à la dé-limitation, l'équilibre tendant vers le déséquilibre, la forme appelant la dé-formation. Il importe alors de dérouler la chaîne des transformations, en cultivant la contiguïté et la discrétion. Le regard rétrospectif du sujet perceptif lui permet de traverser le temps en direction de l'état initial de la forme, à l'affût de *l'autre en le même* (Achard-Bayle 2001, p. 25). Selon le principe de la subordination par présupposition, le sujet prend la mesure des altérations, qui affectent des compositions de parties se réalisant différemment. Sans doute le texte verbal fait-il appel au temps du passé composé pour rendre compte de cette reconstitution du passé, le passé composé étant l'« annexe » du présent, selon l'expression de Zilberberg (2000, p. 111), parce qu'il garde un contact intime avec lui.

La troisième étape fait prévaloir l'extériorité du point de vue d'un sujet qui valide la succession des synchronies. Si les premier et deuxième temps prévoient différents degrés d'embrayage sur le sujet, le troisième se caractérise par un mouvement de débrayage, qui favorise l'ordonnancement des états de langue ou de forme successifs dans un temps objectivé. Sans doute le temps du passé simple, déconnecté du maintenant, est-il le plus apte à traduire cet effort d'établissement d'une chronologie qui mobilise également les conventions sociales collectives. Différents modèles d'organisation d'états qui se confèrent mutuellement leurs limites sont possibles, certains combinant une vision du temps historique avec un

¹ La forme selon Focillon se démarque ainsi de la « forme-structure » d'origine saussurienne, ou de la « forme-algèbre » hjelmslëvo-greimassienne (Parret 2006, p. 194)

réembrayage sur le sujet, dont la capacité mémorielle doit gérer les phénomènes de survivance ou de renaissance.

Si le parcours que nous avons esquissé donne sa place à un continu enserré par deux phases, la place du continu est faible. Elle est plus forte si nous adoptons la perspective « prospective ». L'accent est mis non sur l'état final qui se défait, en engageant une vision rétrospective qui, dans le meilleur des cas, restitue une continuité, mais sur le *devenir une autre phase*, sur le façonnement des formes, tel qu'il peut être ressaisi par le sujet à des intervalles plus ou moins réguliers. Partageant une même frontière, les compositions déjouent la stabilisation et échappent en partie à la discrétion : certes, en affleurant, elles autorisent leur identification provisoire, mais elles ne sont jamais extraites ni isolées complètement du flux des sémioses, toujours mises au service de ce qui se prépare. Du point de vue de leurs modes d'existence (Fontanille 2003 [1998]), la remise en forme est de l'ordre de l'actualisation, c'est-à-dire de l'advenue au champ de présence, la réalisation étant indéfiniment reportée. En même temps, prendre en considération toutes les phases de l'évolution des compositions, c'est tenir compte d'une certaine épaisseur de sens, chaque composition transitoire remettant dans le jeu des éléments qui persistent à l'arrière-plan : les transitions, toujours précaires, sont tendues entre le « encore » et le « ne plus », entre le « déjà » et le « pas encore ». Comme le montre la sculpture du Bernin, Daphné n'est plus une femme et pas encore un laurier – ou peut-être, transitoirement, les deux à la fois.

Dans ce cas, à la faveur d'une espèce d'immersion dans un « devenir-présent »² (Coquet 1991, p. 209) rythmé par le redéploiement des états, le sujet est sensible aux ébauches de forme qui signifient à chaque fois une nouvelle incertitude : s'il est vrai que l'inaccompli, l'imperfectif finissent par se résoudre dans le perfectif et que le devenir cherche sa borne, toute composition est impatiente de ses limitations.

Nous montrerons dans la quatrième partie que les approches diachroniques « forte » ou « faible » sont dans une certaine mesure dans la dépendance des compositions dont elles construisent le sens. Dans tous les cas, quelle que soit l'approche retenue, le récepteur doit conjuguer la *mêmeté* et l'*altérité*, la permanence et la nouveauté. C'est sur la réception de la différence que nous mettrons l'accent maintenant.

2. Les régimes diachroniques

« De la différence, il faut donc dire qu'on la fait, ou qu'elle se fait, comme dans l'expression faire la différence », écrit Deleuze (1968, p. 43). Comme pour l'éclair qui se distingue du ciel noir et le « traîne » avec lui, la différence suppose l'arrachement à l'« abîme indifférencié » et, plus que des déterminations « flottantes », le « moment de la présence et de la précision » : une cristallisation se forme sur un fond indéterminé, une fixation dans l'instant, plus ou moins préparée dans la durée et annoncée, qui s'enlève sur une pluralité de différences qui continuent à agir à l'arrière-plan, « un élément réel plus profond qui se définit et se détermine comme une multiplicité informelle et potentielle » (*ibid.*, p. 71).

Pour autant que la différenciation est solidaire de l'établissement d'un lien avec ce qui a été et s'envisage dans le cadre d'un « dédoublement » des formes, elle est au fondement d'une pensée de la diachronie. Il nous importe, ici, de montrer que la réception de la différence est à la base de *régimes diachroniques*.

La différence mobilisant à la fois des critères de qualité et de quantité, d'intensité et de durée, les régimes diachroniques appellent une modélisation tensive qui permet notamment de rendre compte des changements de *tempo* responsables de la cadence des différenciations. On se souvient que le formaliste russe Tynianov (1965 [1927], cité par Ducrot et Schaeffer 1995

² Le « présent » signifie un embrayage sur le sujet, sans que l'étude du devenir soit réduite à une appréhension synchronique.

[1972], p. 629), distingue trois rythmes temporels différents : rapide (passage d'un auteur à l'autre), moyen (l'enfilade des époques) et lent (l'espacement des siècles).

Soit donc un premier régime : quand les valeurs sur les deux axes sont faibles, des différences fugitives et à peine perceptibles, qui n'accrochent pas le regard du récepteur, tendent vers leur épuisement. La diachronie se résout dans l'a-chronie.

Un deuxième régime se construit sur la corrélation de valeurs fortes au niveau de l'étendue – un déploiement qui peut être heurté ou lisse, avec ou sans battements – avec des mutations quasiment insensibles, même si elles acceptent le statut de phase ; établissant un lien avec ce qui a été, la gradualité appelle une saisie homogénéisante. On songe à l'âge qui laisse des traces ou à tel passage de Proust – l'ancien sire de Guermantes « passait du vert chou au bleu prune, selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises » – qui illustre, selon Jean-Claude Coquet, la « déformation continue des objets » (1991, p. 208).

On distinguera de ce régime celui de l'événement selon Zilberberg (2006), au principe duquel se trouve la concession. Le surcroît de la tension dû à la saturation des valeurs intensives de *tempo* et de tonicité, contre l'atonie caractéristique de l'implication, est alors responsable du surgissement de la forme qui rompt promptement avec celle qui la précède immédiatement (même si elle la perpétue jusqu'à un point) ; la diachronie tend vers la synchronie. Ce changement brutal, fortement saillant, bénéficie d'un resserrement maximal de la durée ; en raison d'une intensification violente, il risque de subjuguier le récepteur. Il peut être de l'ordre de la dégradation soudaine d'un monument.

Enfin, la modélisation tensive laisse prévoir un quatrième régime : l'événement du changement de forme se prépare et s'annonce ; l'éclat ou l'acmé sanctionne une direction non plus décadente, mais ascendante (Zilberberg 2000, p. 105), en vertu d'une logique implicative. Un tel régime semble attesté par l'évolution qui, à coup d'esquisses, s'achemine vers l'œuvre qui instaure l'inachevé en fin.

Dans la troisième partie, nous mettrons au centre de notre réflexion les formes du changement ainsi que les outils conceptuels qui nous permettront d'en rendre compte.

3. Les formes du changement

Faisant un détour par la philosophie, l'esthétique et la poétique, nous cherchons à vérifier la pertinence de la distinction entre l'identité numérique et l'identité qualitative développée entre autres par Strawson (1973) – le même individu est défini comme le « même-un » et le « même semblable » – et par Prieto (1988). Reprise par Genette (2010 [1994]), elle est appelée à entrer dans la définition de la « pluralité » ou de la « diffraction opérable » et à fonder un des modes de transcendance. On peut ainsi rendre compte des transformations dues à l'action, progressive ou instantanée, du temps qui passe et de tous ces agents extérieurs (démolition, intempéries, pollutions, craquelures...) responsables de mutations plus ou moins perceptibles :

Les objets physiques « uniques » en quoi consistent ces œuvres ne le sont donc que du point de vue de l'identité numérique : qualitativement, ils ne le sont que dans l'immutabilité purement théorique de l'instant ; dans la durée de leur persistance, ils sont temporellement pluriels [...] (*ibid.*, p. 357).

Prenons la mesure des conséquences d'une telle approche. La « diffraction opérable », résumée par la formule « *n œuvres pour 1 objet d'immanence* » (*ibid.*, p. 253), présuppose que les formes sont pourvues d'un degré de stabilité et d'autonomie, l'établissement de l'identité « numérique » pouvant s'opérer rétrospectivement, par la mise en regard d'une forme d'abord considérée comme distincte avec une autre forme qui la précède dans le temps.

Une autre approche est toutefois possible, que nous rapprocherons du point de vue prospectif : l'identification opérable – « *n objets d'immanence pour l'œuvre* » (*ibid.*, p. 252) – peut donner une cohésion à un certain nombre d'esquisses ou de phases successives. Focillon rend compte en ces termes de la « diversité des figures » pour une forme éminemment mobile :

Construite par assises, taillée dans le marbre, [...], l'œuvre d'art n'est qu'apparemment immobile. Elle exprime un vœu de fixité, elle est un arrêt, mais comme un moment dans le passé. En réalité elle naît d'un changement et elle en prépare un autre. [...]. Les croquis de Rembrandt fourmillent dans la peinture de Rembrandt. L'esquisse fait bouger le chef-d'œuvre (2010 [1943], p. 8).

La sérialité cause un étirement de l'expérience esthétique, la durée de la gestation étant scandée par des fixations éminemment transitoires, entre assumption par le sujet et dépassement. La série des *Femmes debout*³ par Giacometti peut donner à imaginer les étapes par lesquelles l'œuvre a transité : « Nous [la] regardons [...], note Kintzler (2008, p. 21), non pas comme des polarisations, des cristallisations, ni même comme des fragments, mais comme des jalons d'une sculpture essentielle et asymptotique qui les parcourt ».

Dans la dernière partie, mettant ces notions à l'épreuve de l'installation *Lady Rosa of Luxembourg* de Sanja Iveković, nous viserons à montrer en quoi les points de vue rétrospectif et prospectif sont largement responsables de ses interprétations.

4. *Lady Rosa of Luxembourg* : diachronie et subversion

Réalisée dans le cadre de l'exposition collective *Luxembourg, les Luxembourgeois. Consensus et passions débridées* (2001), le projet artistique *Lady Rosa of Luxembourg* de Sanja Iveković est installé au cœur de la ville de Luxembourg, sur une place publique devant le Casino – Forum d'art contemporain et à quelques mètres du monument aux morts *Gëlle Fra* (« femme en or ») de Claus Cito, qui a été érigé une première fois en 1923. L'installation en constitue une réénonciation⁴ jugée subversive : en effet, tout en respectant la scénographie codifiée du monument aux morts – un socle avec des inscriptions et une figure allégorique symbolisant la déesse de la victoire –, elle modifie l'identité qualitative ou spécifique de la sculpture en représentant une femme en or enceinte. Par ailleurs, elle remplace les textes célébrant les actes de bravoure des combattants par des mots en trois langues distribués librement sur les faces du support : « Kitsch », « Kultur », « Kunst », « Kapital », « La Résistance », « La Justice », « La Liberté », « L'Indépendance », « Whore », « Bitch », « Virgin », « Madonna ».

Or, si l'installation déchaîne les passions et donne lieu à une vaste polémique⁵, c'est dans une large mesure parce qu'elle impose au public un point de vue diachronique rétrospectif : la

³ *Les Femmes debout* sont exposées à partir de 1947.

⁴ De manière générale, on peut pointer trois principes de variation majeurs qui présupposent, grossièrement, des opérations de réarrangement, de suppression et d'addition d'éléments (cf. aussi Bordron 2009) : les changements de « dominante » responsables, selon Jakobson (1973 [1935], pp. 148-149), de « glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système » ; l'exploitation des disponibilités du système, c'est-à-dire la mise à contribution de la gamme des virtualités réunies en paradigme, prêtes à passer à l'état actualisé et à l'état de variante réalisée ; l'infléchissement des praxis.

⁵ Pour avoir une idée des réactions contrastées du public, on pourra consulter la revue de presse chronologique « Sanja Iveković. *Lady Rosa of Luxembourg*. De l'œuvre d'art à l'affaire politique » qui constitue une annexe du livre *Sanja Iveković, Lady Rosa of Luxembourg*, édité par le Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Mudam) Luxembourg, et le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain en 2012, à l'occasion de l'exposition de *Lady Rosa of Luxembourg* au Mudam.

différence sur un fond d'identité est ressentie vivement, selon une logique concessive. Interprétée comme un anti- ou contre-monument, *Lady Rosa of Luxembourg* réintroduit la diachronie doublement : à travers, d'une part, la dénonciation de la conception traditionnelle du monument aux morts, d'autre part, la remise en cause de l'immutabilité de la *Gëlle Fra*. D'un côté, en donnant la parole aux oubliées de l'histoire – à la femme héroïne ou pute –, elle combat la « déréalisation » de l'histoire dont, non sans paradoxe, le monument aux morts est responsable. Elle interroge, en effet, la conception traditionnelle du monument du souvenir qui, en célébrant la mort du combattant mâle au nom de la patrie, sur le fond de l'imaginaire d'une guerre juste et d'un excès de valeur, n'est pas seulement un « indice de rappel » (Ricœur 2000, p. 49) ravivant la mémoire : il favorise une crispation nationale, voire nationaliste que résume le mythe d'une identité unifiée dans un présent élargi, donnée par essence. L'installation fait ainsi prendre conscience de l'évolution non seulement d'une société dont elle critique les structures patriarcales et dont elle défait les dichotomies récurrentes (résistant vs collaborateur, femme au foyer vs héroïne vs pute), mais du monument aux morts lui-même. De l'autre côté, le projet artistique arrache la *Gëlle Fra* à une illusoire immutabilité. On comprendra mieux pourquoi certains pourfendeurs du projet ont rapproché l'acte de Sanja Iveković de la démolition de la statue par les Nazis en 1940 : dans les deux cas, la modification de l'identité qualitative ou spécifique conduit à une pluralité opérable que certains jugent insoutenable.

Mais si l'installation retient notre attention, c'est parce qu'elle engage aussi un point de vue prospectif, selon une logique davantage implicite. En effet, la migration de l'installation « nomade » (Casetti 2009) du lieu public dans le grand hall du Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Mudam) à Luxembourg en 2012 s'accompagne de ce qui peut d'abord apparaître comme une recontextualisation de l'œuvre à travers l'exposition conjointe, au sous-sol, de documents et d'articles de presse témoignant de sa réception en 2001. L'interprétation du projet artistique comme un anti- ou contre-monument, qui est rappelée opportunément, est alors concurrencée par une deuxième lecture : l'installation comme un non monument qui, à la faveur d'un repli méta-artistique, et au delà même de la contestation d'un modèle de société patriarcal, montre la capacité de l'œuvre d'art à évoluer dans le temps. En effet, au delà d'une simple recontextualisation, le non monument rend raison à la nature de l'œuvre d'art contemporaine infiniment mouvante, qui s'invente et se réactualise à travers des esquisses « faisant œuvre ». Mettant en tension « des matériaux hybrides et des espaces hétérogènes », « se situ[ant] toujours plus ou moins du côté de l'expérimentation, de l'expérience et de la *performance* » (Parfait 2006, p. 3), l'installation se prête tout particulièrement à cette évolution. En l'occurrence, en rendant « possible (conceptuellement) et sensible (artistiquement) la présence de l'objet » (Alberganti 2013, p. 106), la redéfinition de l'espace est largement responsable de la formation d'une nouvelle unité de sens, toujours provisoire, intégrant l'ensemble socle-statue et les documents verbaux. La mise en exposition joue ainsi un rôle central dans la production variable du sens : « [...] l'accrochage n'est pas une opération secondaire indifférente à l'œuvre d'art, note Marin (1986, p. 207), mais une des séquences de sa production, le terme même de production – emmener ou conduire l'œuvre d'art "en avant" d'elle-même, la pousser à l'être – désigne la monstration comme l'une de ses composantes ». En l'occurrence, il ne s'agit pas seulement de montrer une œuvre d'art constituée, mais de capter son devenir à travers des esquisses.

Mais franchissons un ultime pas en comparant l'œuvre d'art à une partition au sens où l'entend Goodman (1990), en attente d'une ou plusieurs exécutions : nous dirons que la mise en exposition, elle-même variable d'un musée à l'autre, confère à l'œuvre « allographisée » un caractère sémantiquement dense :

[...] en dépit de la définition des œuvres par des partitions, l'acte d'exemplifier ou d'exprimer au moyen d'une exécution tout ce qui dépasse la partition fait référence dans un système sémantiquement dense, et pose un problème d'ajustement infiniment fin (*ibid.*, p. 281).

Conclusion

Au terme de ce parcours, la pertinence et l'utilité d'une double approche du fait diachronique, rétrospective et prospective, paraissent confirmées. Nous avons pu montrer, en particulier, comment ce double point de vue, qui fait résonner ensemble la *mêmeté* et l'*altérité* et détermine différents régimes diachroniques en réception, permet de rendre compte des étapes de l'évolution de l'œuvre d'art contemporaine ainsi que du passage qui s'opère d'une étape à une autre. Concrètement, que l'attention se porte sur la pluralisation opérée, sur la multiplication des esquisses ou sur une « allographisation » de l'installation proposée à des interprétations différentes, la prise en considération de la diachronie invite à repenser, fondamentalement, l'idée de l'unicité de l'œuvre d'art.

Bibliographie

- ACHARD-BAYLE, Guy (2001), *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- ALBERGANTI, Alain (2013), *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan.
- BORDRON, Jean-François (1991), « Les objets en parties, esquisse d'ontologie matérielle », *Langages*, 103, pp. 51-65.
- (2009), « Métamorphoses et identités », in Colas-Blaise & Beyaert-Geslin (éds), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, PULIM, pp. 49-62.
- BRUNETIERE, Ferdinand (1890), *L'origine des genres dans l'histoire de la littérature*, t. 1, Paris, Hachette.
- CASETTI, Francesco (2009), « Elsewhere. The Relocation of Art », *Valencia 09/Confines*, pp. 348-351 ; <<http://www.FrancescoCasetti.net>> (consulté le 1^{er} mai 2013).
- COQUET, Jean-Claude (1991), « Temps ou aspect ? Le problème du devenir », in Fontanille (éd.), *Le discours aspectualisé*, Limoges, PULIM, pp. 195-212.
- DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie (1972), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil ; nouv. éd. 1995.
- ENGLER, Rudolf (1968), *Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale*, t. 1, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.
- (1974), *Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale*, t. 2, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.
- FOCILLON, Henri (1943), *Vie des formes*, Paris, PUF ; nouv. éd. 2010.
- FONTANILLE, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim ; nouv. éd. 2003.
- GENETTE, Gérard, (1994), *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil ; nouv. éd. 2010.
- GOODMAN, Nelson (1968) *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs merrill ; tr. fr., *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éd. J. Chambon, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- JAKOBSON, Roman (1935), « La Dominante », in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

- JAUSS, Hans Robert (1974), *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag ; tr. fr. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KINTZLER, Catherine (2008), « La série en art et ses paradoxes », *Bulletin de la société française de philosophie*, 102, n° 1, pp. 4-28.
- MARIN, Louis (1986), « Réponses au questionnaire "Accrocher une œuvre d'art" », *Cahiers du MNAM*, 17-18.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- PARFAIT, Françoise (2006), « L'installation en collection », in *Collection Nouveaux médias installations*, Paris, Éd. Centre Pompidou.
- PARRET, Herman (2006), *Épiphanies de la présence*, Limoges, Pulim.
- PRIETO, Luis (1988), « Le mythe de l'original », in Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.
- RICŒUR, Paul (1991), « L'identité narrative », *Revue des Sciences Humaines*, t. LXXXV, 221, pp. 35-47.
- (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- STRAWSON, Peter (1959), *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, Methuen, Londres ; tr. fr. *Les individus*, Paris, Seuil, 1973.
- TYNIAOV, Yuri (1927), « L'évolution littéraire », in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, pp. 263-307.
- WUNDERLI, Peter (1990), *Principes de diachronie. Contribution à l'exégèse du « Cours de linguistique générale » de Ferdinand de Saussure*, Francfort-sur-le-Main – Berne – New York – Paris, Peter Lang.
- ZILBERBERG, Claude (2000), « Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin », *Langages*, 137, pp. 102-121.
- (2006), *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.
- (2010), « Spatialité et affectivité », *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2528>.