

DOMINIQUE BERNARD FAIVRE

**ÉPHÉMÉRITÉ ET/OU MÉMORIALITÉ ?
UN 3^e PARADOXE PROPRE À L'ART CONTEMPORAIN**

SEANCE N° 9 DU 4 AVRIL 2024

PLAN DE LA SEANCE N° 9 DU 4 AVRIL 2024
EPHEMERITE ET/OU MEMORIALITE ?
UN 3^È PARADOXE PROPRE A L'ART CONTEMPORAIN

I - L'ART OU LA MÉMOIRE DE L'HUMANITÉ

- A. Art, histoire, trace et mémoire**
- B. De la trace de l'humain**
- C. Des menaces sur l'histoire et le patrimoine de l'humanité ?**

II - DE L'ART ÉPHÉMÈRE ET DE SA FONCTION MÉMORIELLE

- A. Performance et mémoire : Opalka, Orlan, Tunik**
- B. Installation, art *in situ* et traces : Boltanski, Linnenbrink**
- C. *Street-art, land-art* et mémoire : Katre, Haake**

III - TRACES, MÉMOIRES ET ANTINOMIES CONTEMPORAINES

- A. Spoerri et le réel/imaginaire : permanence ou impermanence ?**
- B. Klein et Magritte ou La trace comme non-présence de l'absent**
- C. Messenger, Klein et Stern ou L'empreinte argentique comme trace de l'absent**
- D. De la représentation à la présentation ou la trace du sacré : Bellini/Abramovic, De Champaigne/Freyer, Alvarado/Cattelan**

BIBLIOGRAPHIE ABREGEE ET PAR ORDRE ALPHABETIQUE

ARISTOTE (1980), *Physique*, trad. fr., Paris, Vrin.

ARISTOTE (1986), *Métaphysique*, trad. fr., Paris, Vrin.

BERNARD FAIVRE Dominique (2018), «Ephémérité et/ou mémorialité ? Un paradoxe propre à l'Art contemporain », in FERREOL Gilles (sous la dir. de), *Traces et Mémoires*, Louvain-la-Neuve, EME, pp. 179-187.

BUCI-GLUCKSMANN *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.

DAGOGNET François (1992), *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, Paris, Dis voir.

DEMOULE Jean-Paul (2013), « Nouveaux Réalistes, nouveaux archéologues », in *Les Nouvelles de l'archéologie*, n° 134, Décembre, pp. 25-29.

DEVILLERS Jean-François (2011), « Ouverture close/clôture ouverte. Les limites de la référentialité des images », in *Propos sur la photographie* [en ligne : theoriesdesimages.wordpress.com2011].

DUCHAMP Marcel (1994), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion.

GARRAUD Colette (1994), *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion.

KRÄMER Sybille (2012), « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? Etat des lieux », in *Trivium* [en ligne : <http://trivium.revues.org/4171>].

MAILLET Arnaud (2005), *Le Miroir noir : enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo & l'éclat.

MICHAUD Yves (2003), *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock.

NORA Pierre (1984), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

ROUILLE André (2010), « Les vérités relatives de la photographie », *Parisart*, n° 311, avril [en ligne : www.paris-art.com].

SOURIAU Etienne (1990) *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF.

INTRODUCTION

→ L'art contemporain, **historiquement situé dans la 2nde moitié du XX^e**, renvoie **d'avantage à une notion esthétique**, tout **comme l'art moderne** avait désigné une **esthétique nouvelle** s'opposant à celle de l'art classique.

→ Pour illustrer cette **révolution artistique**, appuyons-nous encore sur la **causalité chez Aristote** et sur le **parallélisme entre choses de la nature et choses de l'art**, puisque ce dernier use toujours de matières naturelles.

→ La **cause** est « *ce à partir de quoi quelque chose advient et qui lui appartient de manière immanente, par exemple le bronze [cause matérielle] est cause de la statue [cause formelle], l'argent de la coupe* ». Cette statue **nécessite néanmoins** l'intervention d'un **sculpteur [cause efficiente ou motrice]** et de son **intention préalable [cause finale]** ~ « *Tout ce qui devient, devient, par quelque chose, et à partir de quelque chose, quelque chose* ».

→ Avec l'art contemporain cependant, la causalité **MATÉRIELLE** ne relève plus de la nature mais de l'artiste même, lorsqu'avec **César** la matière initiale utilisée est du **métal compressé**, doublement issu du savoir-faire humain.

→ Quand c'est **Spoerri** qui conçoit un *Déjeuner sous l'herbe*, la cause **EFFICIENTE** ou **MOTRICE** de l'œuvre devient largement dépendante de son public, en accord avec l'adage duchampien « *ce sont les regardeurs qui font les tableaux* ».

→ En ce qui concerne en outre la **FINALITÉ**, elle ne relève plus de l'intention de créer un bel objet mais d'une **prise de position politique**, comme dans les performances d'**Abramovic**.

→ Lorsqu'il s'agit enfin d'une **installation de Christo**, la réalisation rompt encore le lien avec la tradition de l'œuvre éternelle puisque sa cause **FORMELLE** tient de l'éphémère.

« **César 2023, avec Alice Diop, couronnée pour Saint Omer, meilleur premier film**
NB le 23/02/24, César de la réalisation avec Anatomie d'une chute de Justine Triet ».



Reichstag, Berlin, par Christo, du 23/06 au 07/07/1995



→ Or c'est cette **dernière particularité** qui rend **paradoxe la juxtaposition des termes de mémorialité et d'éphémérité** : car cette **fugacité** propre à un certain nombre d'œuvres contemporaines **s'oppose radicalement à l'idée d'une mise en mémoire** liée au choix d'une technique et/ou d'un processus spécifique.

→ Examinons donc la **pertinence** d'une juxtaposition entre **art, histoire et mémoire**, **avant** de questionner ce qu'on peut appeler la **trace artistique de l'humain** et **l'éventuelle destruction** à laquelle elle a pu donner lieu ?

→ **Qu'est-ce** qui justifie **un art** qui se veut **éphémère** tout en usant de techniques lui permettant de **conserver la trace** d'une action artistique ?

→ **Quelle** **signification** retirer des **antinomies** artistiques **permanence/imper-manence**, **présence/absence** **ou** encore **présentation/représentation** ?

I. L'ART OU LA MÉMOIRE DE L'HUMANITÉ

A. Art, histoire, trace et mémoire

→ Considérant que **l'art commence avec l'humanité**, il en constitue la meilleure trace, l'empreinte. Reste à l'historien la charge de l'interpréter, sachant que « *l'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus* » (Nora, hist.).

→ Ce sont par ailleurs ces traces, **même imperceptibles et fugitives**, qui se mettent à occuper plus ou moins l'espace de la mémoire. En ce sens, l'auteur ajoute que : « *la mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel [alors que] l'histoire [n'est qu'une] représentation du passé* ».

→ Si enfin l'expérience de l'éphémère propre à **l'art contemporain n'est pas que légèreté et transparence** à opposer au poids de la mémoire des pierres, c'est parce qu'est venue l'idée d'accepter que « *le temps des formes laisse place aux formes du temps, au temps comme quatrième dimension de l'art* » (Buci-Glucksmann, phe).

B. De la trace de l'humain

→ Qu'il s'agisse de l'art pariétal issu de la **Grotte Chauvet**, d'art rupestre incarné par la **Vénus de Laussel**, ou bien encore d'art dit mobilier, telle la **Dame à la capuche**, toutes ces figurations apparaissent comme **artistiques en raison de la qualité de leur représentation.**

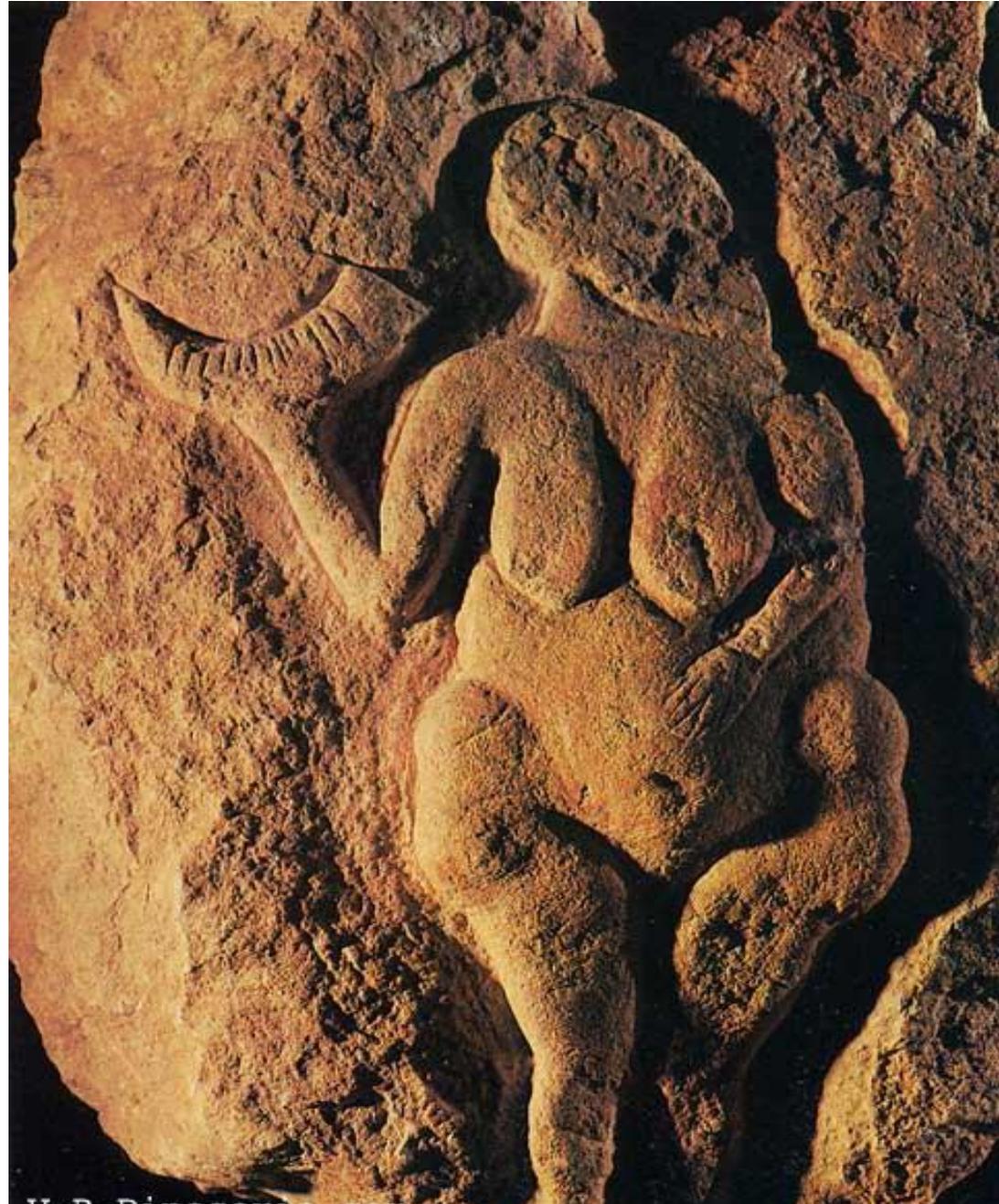
→ En ce qui concerne **leurs fonctions initiales**, elles ne peuvent être que l'objet de reconstitutions ou **interprétations de faits humains** préhistoriques, telles par exemple leurs **fonctions cultuelles**, mais n'appartenant **pas encore, par définition**, à la culture de l'écrit et à l'histoire.

→ Mais ces spécimens **constituent** en tout état de cause la **certification d'un vécu humain**, la **quintessence de la trace**, la **mémoire de civilisations** disparues, dont les préoccupations ont pu être, **selon les préhistoriens, de type totémiste, chamaniste ou encore symboliste...**

Grotte Chauvet, Ardèche



Vénus de Laussel, Dordogne



Dame à la capuche, Landes



« **Les architectures archaïques** évoquent, avant l'heure, l'une des fonctions mémorielles de l'art préhistorique, qu'on associe le plus souvent aux **rituels funéraires** : ici la **sépulture de Shanidar** atteste de la **mort d'un néandertalien** inhumé sur un lit de plantes fleuries de sept espèces différentes »,



*« avant que les sociétés humaines ne s'évertuent à donner le plus de faste possible à leurs cérémonies mortuaires en envisageant la construction d'édifices tels que le **Dolmen de Poulnabrone, Irlande** »*



« ou La Pyramide de Saqqarah, Egypte »



« ou encore le Temple-pyramide de Palenque, Mexique »



→ La **mémoire** des plus grands de ce monde est ainsi **assurée par l'architecture funéraire**, démontrant que l'une des fonctions artistiques relève du **culte de la mémoire** des êtres disparus, de l'**hommage fait à leurs engagements politiques** et enfin de leur **éternité** rendue possible par l'**art monumental, sculptural ou pictural**.

→ Ainsi en attestent, par exemple, les représentations de **Jules César au Jardin des Tuileries**,

→ de **Louis XIV au Musée d'Arras**,

→ ou encore d'**Obama par Yan Pei Ming**.

→ Mais elles ne sont **pas pour autant protégées** à jamais d'éventuelles **destructions...**

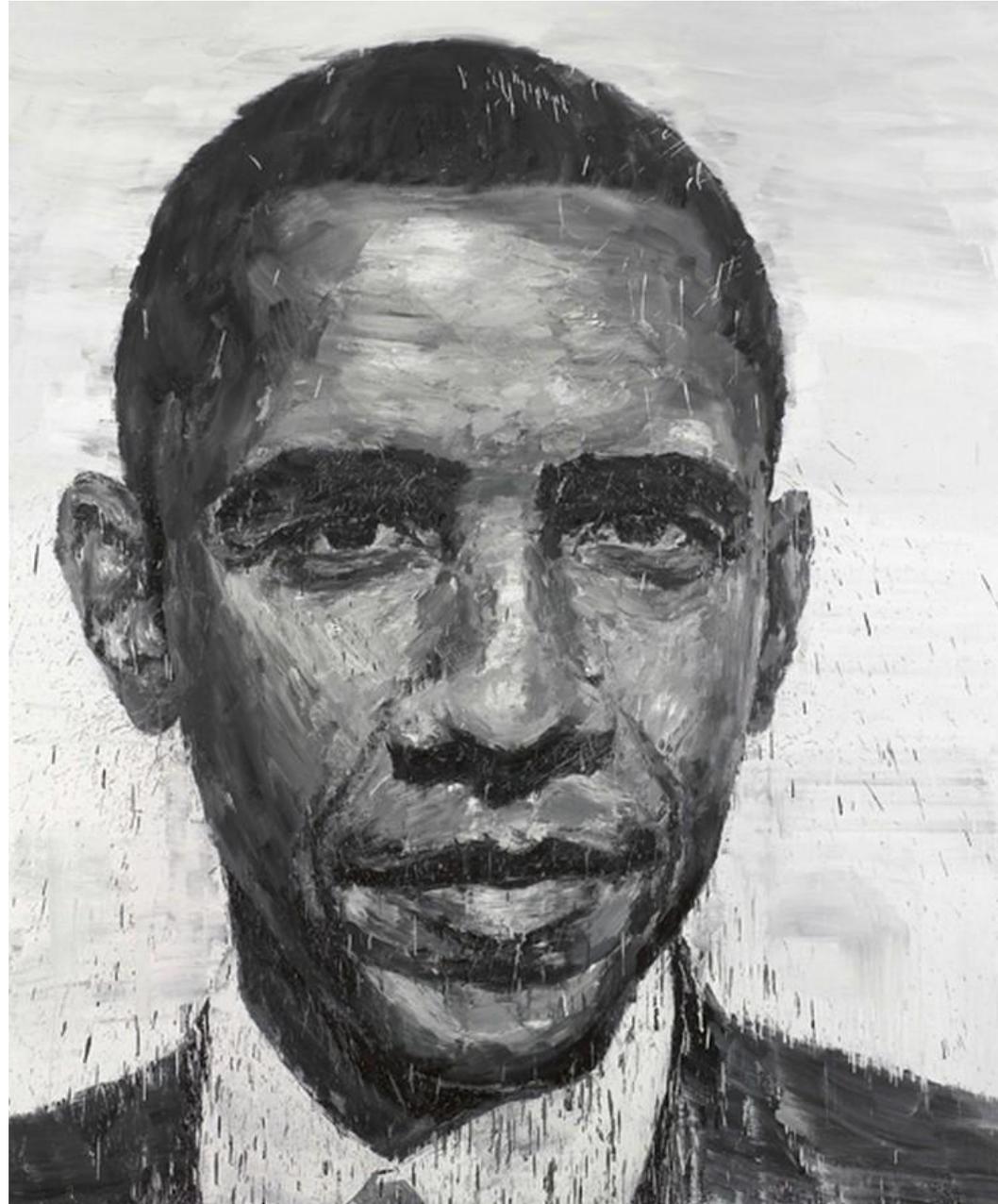
Jules César au Jardin des Tuileries



Louis XIV au Musée d'Arras



Obama par Yan Pei Ming, Miami en 2008



C. Des menaces sur l'histoire et le patrimoine de l'humanité ?

« Des lieux historiques furent et sont encore l'objet de saccages en raison de leurs fonctions religieuses initiales jugées idolâtriques, comme l'indique la destruction de statues du V^e siècle en Afghanistan »,

Bouddha à Bamiyan



Avant 2001

Après la destruction
des Talibans - 2001

« Ou celle du Musée de Mossoul, Irak, le 26 février 2015 »



« Ou encore de sites et monuments à Palmyre, Syrie, le 21 mai 2015 »



→ Or c'est la force déployée à **détruire ces traces** de cultures passées qui **rend le mieux compte** de leur **influence intemporelle**. Loin de laisser indifférents leurs successeurs, elles **constituent** en soi une **menace idéologique** qui ne peut se **résoudre que** par une menace de **destruction**.

→ Tel est donc le sort d'un certain nombre de créations artistiques du passé dont la trace **pourrait bien** être interprétée comme **mémoire dangereuse de l'humanité**.

→ **EX** : le « **déboulonnage** » de statues (Napoléon au profit de G.Halimi à Rouen en 2020 ?), voire la « **cancellation** » d'Agatha Christie : *Ils étaient 10 !*

→ Pour ce qui est de la **majorité de ce patrimoine universel néanmoins**, il reste en quelque sorte la **mémoire vive du passé**, grâce aux « **traces de l'éphémère** ».

II. DE L'ART ÉPHÉMÈRE ET DE SA FONCTION MÉMORIELLE

- Les **artistes contemporains refusent** généralement l'**œuvre éternelle** et ouvragée au **profit du *work in progress***, où le processus de création est privilégié sur la production d'une œuvre.
- Or il semble **inévitabile de déceler**, dans ces formes privilégiant l'éphémère, la conscience, voire le **caractère totalement assumé de la finitude consubstantielle à l'humain**.
- **Quel autre but** que d'inscrire la durée et ses effets dans la destinée humaine pourraient bien avoir les innombrables **traces filmiques, vidéographiques ou photographiques** ?
- En d'autres termes, **n'est-ce pas la technologie** qui permet aujourd'hui de **lier inéluctablement art éphémère et durée**, ainsi qu'en atteste **Opalka** qui, de **1965 à sa mort en 2011**, se prendra en photo après chaque séance de travail ?



A. Performance et mémoire

→ Le **baiser de l'artiste (1977)** est une **installation-performance** à visée féministe :

→ pour **5 francs** glissés dans la fente du mannequin en bois figurant son buste nu derrière lequel elle se place, **Orlan** propose au public du **Grand Palais** de choisir entre le baiser de l'artiste ou l'achat d'un cierge placé devant son effigie déguisée en madone.

→ Cette réalisation **voulue ponctuelle** est cependant **programmée pour être vidéographiée**.



→ De son côté, le photographe **Spencer Tunick** fait poser cent volontaires femmes le 17 juillet 2016, veille de la **convention nationale républicaine** chargée de **nommer** et de confirmer officiellement les **candidats à la présidence**, ici **Trump**, à **Cleveland, Ohio**, avec un **slogan** indiquant que les miroirs réfléchissent **« la connaissance et la sagesse des femmes progressistes » !**

→ Rappelons que le nu, encore appelé « *académie* », est une **pratique artistique confirmée** et qu'en tant que matériau artistique de prédilection par l'artiste, il **peut être vu comme une forme de clin d'œil** fait à cette **tradition**, alors que l'installation et l'art *in situ* sont proprement **contemporains**.





B. Installation, art *in situ* et traces

→ Lorsque **Christian Boltanski** conçoit des **installations** évoquant le **culte des morts**, comme dans sa réalisation intitulée ***Images noires* (1989, depuis 2020 Fondation Lambert)** il finit par **ne montrer que** le sous-verre de **photos d'êtres disparus**, lequel ne renvoie plus que le reflet du spectateur lui-même.

→ Et bien que ce soit l'oubli qui empêche la mémoire de se trouver saturée, il **justifie son œuvre** de cette manière : **« *Un des désirs de l'artiste est de rendre compte de la réalité et à la fois de la protéger contre l'oubli et la mort* »** (Maillet, hist.).



« Évoquons en outre, **parmi** les œuvres d'un **art qu'on appelle in situ**, la commande faite en **2012 à Markus Linnenbrink**, de peindre de **couleurs vives** le couloir des visiteurs de la **prison de Düsseldorf** »



C. Street-art, land-art et mémoire

→ Mais c'est sans doute dans le *street* et dans le *land art* qu'il faut voir le **paradigme de l'art éphémère**, dont la postérité ne conservera que les images qui ont été faites de leurs réalisations.

→ Avant la **destruction** annoncée de la **Tour de Paris XIII en 2014**, quelques 80 artistes du *street-art* – dont **Katre** – ont été **invités** à réaliser des œuvres dans et **sur les façades du bâtiment**, lesquelles sont aujourd'hui, grâce à Internet, encore visibles intégralement.

→ C'est encore à Paris que Katre s'est vu confier, **en 2009, l'habillage artistique de la Tour Bédier**, jusqu'à ce qu'elle soit **détruite fin 2016**.



« Quant au land-art, Saype nous fait ce plaisir de réaliser, en 2016 et en cinq jours, une fresque de un hectare figurant un berger endormi sur le versant même d'une montagne suisse, à l'aide de pigments cent pour cent biodégradables que la pluie et la repousse de l'herbe feront progressivement disparaître ».









« Si l'on en croit Hans Haake, *Grass Grows, 1967* permet de « faire quelque chose qui éprouve l'environnement, réagit face à lui et fait faire l'expérience du temps au spectateur » (Garraud, hist.). La trace ne serait alors qu'une redondance à la fois signifiante et nécessaire de la temporalité humaine ».



III. TRACES, MÉMOIRES ET ANTINOMIES CONTEMPORAINES

A. Le réel et l'imaginaire : permanence ou impermanence ?

→ Et l'examen de ce que nous osons appeler les **antinomies de l'art contemporain devrait nous conduire davantage à nous éclairer sur cette finalité artistique que vers des apories à proprement parler** ».

→ **Découvrir** et innover, en science comme en esthétique, c'est **partir de postulats** et réalisations afin de **les mettre en question**, comme semble l'indiquer le **clin d'œil** effectué par **Spoerri, dans son *Déjeuner sous l'herbe* de 1983**

→ au ***Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet en 1862**

→ qui, lui-même, faisait un clin d'œil au ***Concert champêtre* du Titien en 1509.**







« Persée et Andromède »(1554-1556)



« Diane et Callisto » (1556-1559)



« La mort d'Actéon » (1559-1575)



→ Spoerri répond en effet à Manet par son **Déjeuner sous l'herbe**, le **23 avril 1983**.

→ Mais il s'agit d'une **performance – happening à l'époque** – qui consiste à **partager un repas** réunissant une **centaine de convives** dans le **parc du château du Montcel à Jouy-en-Josas** (île de France) et à en **enfouir les reliefs**, les meubles **et la vaisselle** utilisés dans une **tranchée de 40 mètres** réalisée par une pelle mécanique.

→ De **nombreuses photographies** en ont été prises à l'époque, mais aussi **27 ans après**, lors de l'**excavation** de la performance, le **5 juin 2010**, qui s'est voulue à la fois entreprise **artistique et archéologique**.

« Que dire de l'œuvre inspiratrice, celle de Manet en l'occurrence ? Que Spoerri s'en inspire indéniablement puisque le titre original devient « sous l'herbe ». Que la part d'imaginaire consistait à représenter en plein air, au milieu d'hommes habillés, une femme nue dont le regard est clairement dirigé vers le spectateur, comme le fut, l'année suivante, celui de l'Olympia (1963) ? »



→ Que dire de l'œuvre de **Spoerri** ? Qu'elle est **signée d'un artiste** appartenant au **Nouveau Réalisme**, dont l'un des centres d'intérêt est ce qu'on appelle **l'*eat art*** et qu'elle se situe au **carrefour du réel et de l'imaginaire**, mais **aussi de l'éphémère et du mémoriel**, comme le souligne l'archéologue **Jean-Paul Demoule** rapportant cette expérience artistique **dans son article : « *Nouveaux Réalistes, nouveaux archéologues* ».**

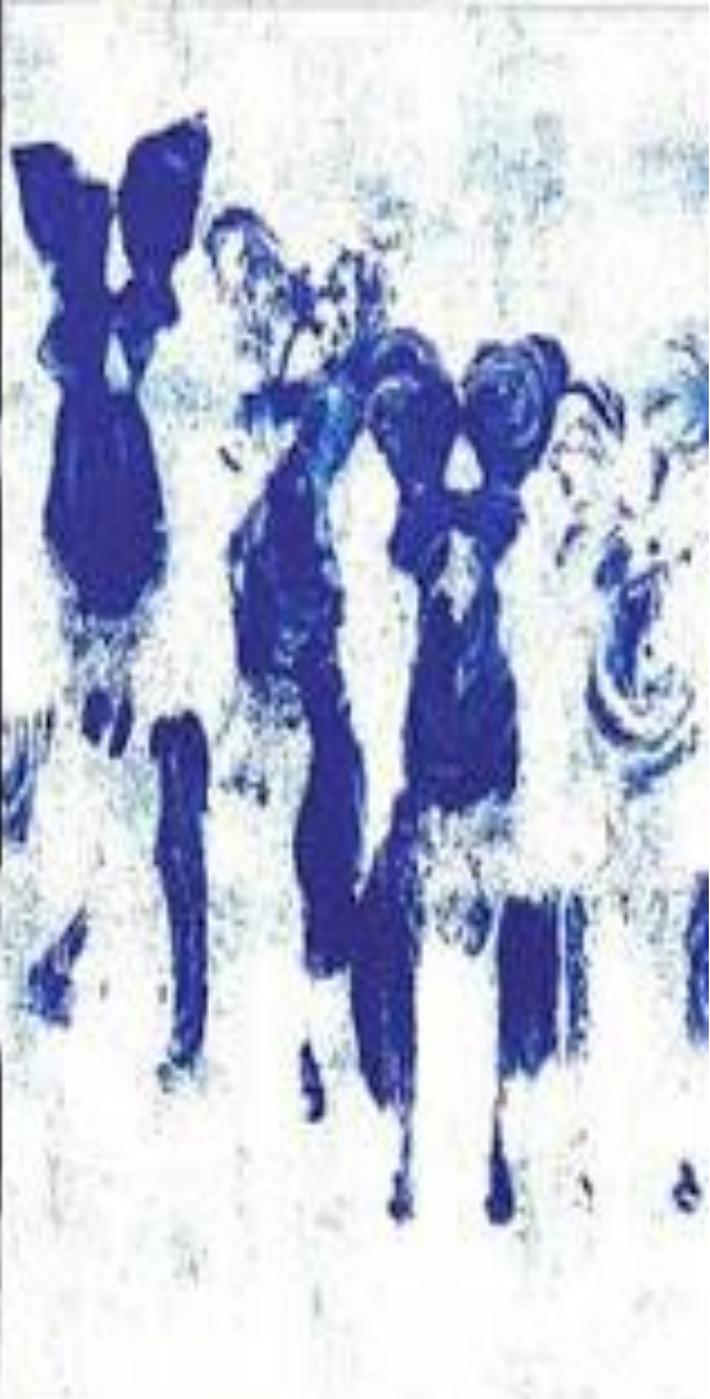
→ Or si **permanence et impermanence** constituent à la fois des **contradictions formelles et temporelles** de l'art contemporain, celui-ci est **également** aux prises avec des **particularités technico-ontologiques**.

B. La trace comme non-présence de l'absent

→ Avec les **Anthropométries d'Yves Klein** réalisées en **1960**, il y a bien une **trace, une empreinte**, une marque laissée par le corps des modèles enduits de peinture bleue.

→ **Mais** ces contours, ces lignes **rendent assez mal** compte de la **silhouette féminine** qui les a produits.

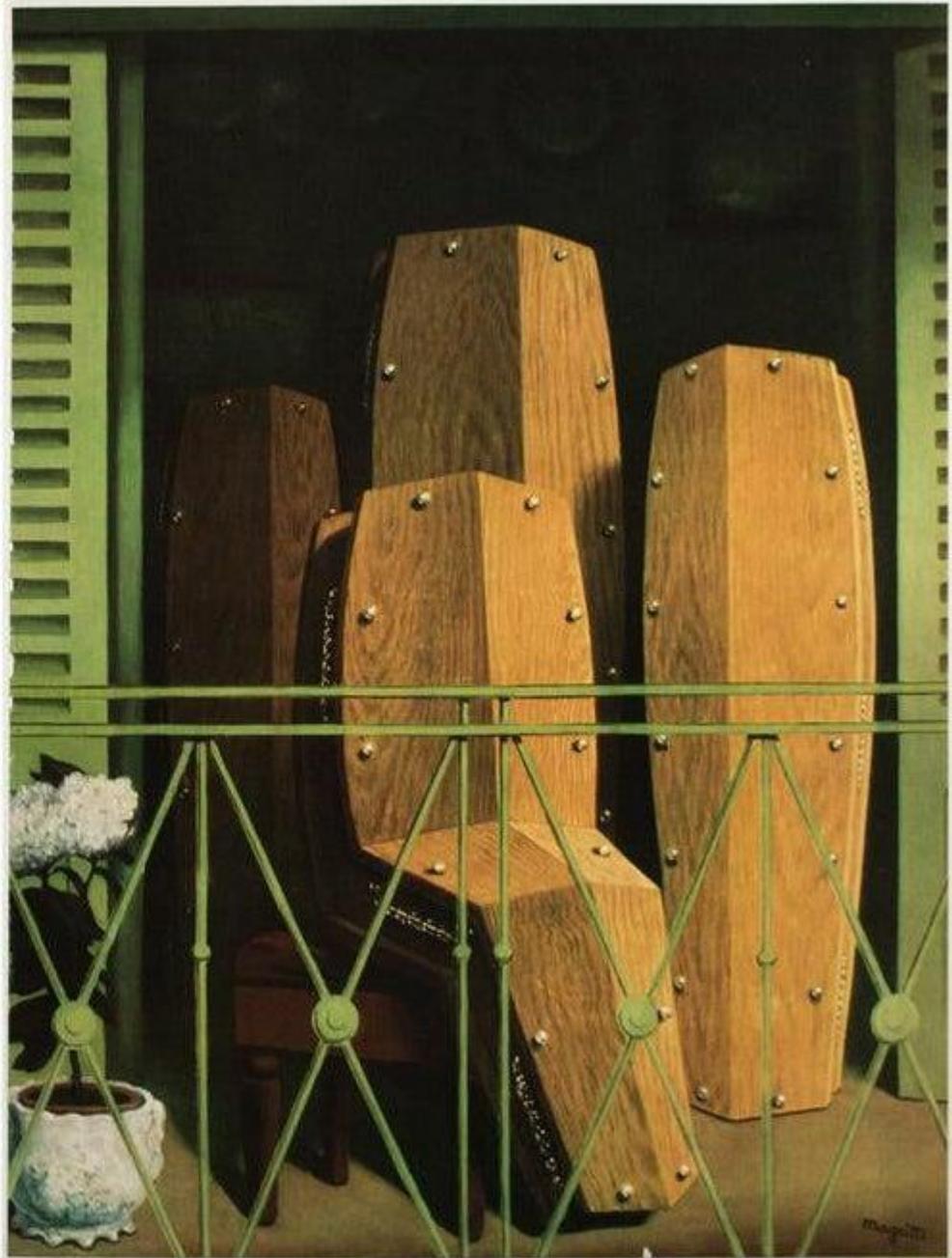
→ En ce sens, il est possible d'attester qu'il y a bien une **trace**, mais que celle-ci reste **impuissante à nous signifier** son **origine** exacte, **si l'on ne s'appuie pas sur la photographie** de la performance juxtaposée à celle des empreintes.



→ Lorsqu'il s'agissait, en **1950**, de ***Perspectives II* de Magritte** – inspirées du ***Balcon de Manet*** –, la **même inquiétude** pouvait envahir le public non averti **quant à la mystérieuse présence** qui se cache **au fond de ces cercueils** dont la fonction est, précisément, d'abriter des personnes mortes, donc absentes.

NB : Berthe Morisot *Le Berceau* (1872)

→ **En revanche**, certaines techniques, dont la **photographie argentique**, donnent un **véritable accès** à l'être du modèle.





C. L'empreinte argentique comme trace de l'absent

→ L'image photographique ne nous livrerait les choses « *qu'en tant qu'elles sont photographiées* » (Devillers, phe). Car en raison de son statut d'analogon de l'objet de référence, elle n'en est qu'une icône, une simple copie et non pas l'objet en soi.

→ Mais c'est pourtant en raison même de sa nature qu'elle renvoie nécessairement à cet objet, ainsi qu'à l'écriture de la lumière comme l'indique l'étymologie de " photographie".

→ En d'autres termes, ce qui apparaît est le résultat d'une « *empreinte, grâce à l'action d'un flux de photons qui provient de l'objet empreint ou est réfléchi par lui* » (Souriau, phe) .

→ Non seulement icône (*copie du modèle*) mais aussi indice, si l'on adopte la terminologie piercienne, la photographie est « *trace, enregistrement, fonctionnement machinique* » (Rouillé, hist.).

« Ainsi en attestent **Mes vœux (1989) d'Annette Messager** sous-titrés : 263 épreuves gélatino-argentiques encadrées sous verre maintenues par un papier adhésif noir et suspendues au mur par de longues ficelles ».



« Mais aussi le fameux Saut dans le vide effectué par Yves Klein en 1960, dont l’empreinte obtenue par les sels d’argent, ainsi que l’instantanéité de la performance lui donnent une valeur de vérité ».



« Ou encore le portrait de 1962 réalisé par Bert Stern, qui fait office de véritable empreinte, de trace ou, si l'on ose dire, d'indice de l'icône Marilyn. Ajoutons que « contrairement au signe », « la matérialité de la trace n'est pas subordonnée à la représentation. Les traces ne représentent pas : elles présentent quelque chose » (Krämer, phe).



D. De la représentation à la présentation ou la trace du sacré

→ La thématique du **sacré traverse l'art contemporain, même** si c'est de manière plus **sporadique** qu'elle le fut dans l'art médiéval par exemple.

→ En outre, la mise en question de la représentation se situe au cœur même de l'esthétique contemporaine et, notamment, de l'apologie qu'en fait le **philosophe François Dagognet** :

→« Après avoir travaillé à la représentation (le premier moment de l'art), après l'avoir renouvelée de façon si originale et superbe, prenant en compte ce que la vision ordinaire délaissait (deuxième temps, celui de l'enrichissement), après avoir esquissé une sortie en dehors du système figuratif (saturé), voici venu le temps positif de la "présentation" (son apothéose) ».

→ Aussi le passage de la **Piéta de Bellini (1505) (ou, bien plus tard... de celle de Pierre Cayol en 2012)** à la **performance d'Abramovic, en 1983**, illustre-t-il le glissement de la **représentation figurative** à la **présentation** et le **rapport éphémérité-mémorialité**, puisque ce dernier événement artistique a été conçu de telle façon qu'il laisse une trace, ici photographique.

→ Dans un **premier temps**, la **nuance temporelle est de taille** puisque la représentation d'un modèle par la peinture ou la sculpture ne peut se matérialiser que **de manière différée**.

→ Le ***happening*** ou **l'installation**, au **contraire**, se présente **directement au public**, sans autre médiateur que l'artiste lui-même : il **relève davantage de l'instantanéité**, jusqu'à ce que la saisie **photographique** soit à son tour livrée aux **spectateurs**.

***Piéta* de Bellini, 1505**





Performance d'Abramovic et Ulay, en 1983



→ Dans le même esprit, il est possible de juxtaposer le ***Christ en croix* par Philippe de Champaigne en 1655** et la ***Piéta* de Paul Freyer en 2006**.

→ Même s'il s'agit ici d'une installation, dont le caractère éphémère est moins notoire que dans la performance, la réalisation est faite à partir de bois, de cire et de cheveux humains et n'a en aucun cas la longévité attendue d'un marbre.

→ Son caractère de trace est pourtant similaire à la réalisation d'Abramovic puisque quantité de photographies en ont été faites au moment de son exposition à la cathédrale de Gap.

→ Ajoutons ici que la référence chrétienne se mêle au politique puisque l'analogie entre la crucifixion et la chaise électrique renvoie à la question de la torture comme phénomène heureusement rare mais effectif au cours de l'humanité.

***Christ en croix* par Philippe de Champaigne, 1655**



***Piéta* de Paul Freyer, young british artist cf Damian Hirst (2006), Cathédrale de Gap
Personnage en CIRE, bois, cuir, métal, tissu, cheveux 122 x 71 x 87 cm**



→ Reportons-nous enfin au portrait peint de **Jean-Paul II par Bosco Alvarado en 2012**, puis à ***La Nona Ora*, installation de 2004 par Cattelan**, qui nous montre le **même pontife** terrassé par une météorite.

→ Et précisons que cette œuvre **n'a pas soulevé d'importantes contestations**, même dans le monde catholique le plus traditionnaliste : il n'y a **en effet pas d'égalité entre les trois monothéismes** en ce qui concerne la marge de dérision possible, en raison même de leur position respective **face à la figuration** et de leur degré de laïcisation.

Jean-Paul II par Bosco Alvarado en 2012



***La Nona Ora*, installation de 2004 par Cattelan**



→ Enfin, la même remarque que celle de l'œuvre précédente s'impose à propos de l'installation et de sa trace photographique :

→ **L'art contemporain** n'a de cesse de travailler cette **contradiction entre permanence et impermanence** : même si installations et performances ne signent pas « *la fin de l'art* », elles attestent de « *la fin de son régime d'objet* » (Michaud, phe).

→ **Notons alors, en guise de conclusion, que cette obstination à osciller entre éphémérité et mémorialité constitue le meilleur paradigme de la temporalité humaine** dans la mesure où, sans renier pour autant la durée, **c'est bien « *l'éphémère qui nous fait voir le temps* »** (Buci-Glucksmann).

En vous remerciant de votre bienveillante attention