

M a r i a n n e M a s s i n
e t G a ë l l e P é r i o t - B l e d

Introduction

De trois pratiques itératives : problèmes et enjeux

Par leur succession, les verbes répéter, refaire, reprendre déclinent un même préfixe qui pourrait brouiller leur singularité et les rendre indistincts. Recouverts du masque de l'indiscernable, ils semblent nous ramener à une seule et même opération d'itération tombant sous le coup d'un jugement réprobateur : le préfixe *re-* affaiblissant parfois ce qu'il touche, il introduirait à des formes appauvries du dire, du faire et du prendre. « À quoi bon répéter, refaire, reprendre ? » C'est ce que demande l'écolier qui rechigne à répéter sa leçon, à reprendre la rédaction d'un paragraphe imparfait, à refaire un exercice, et qui répond avec insolence qu'« il n'en a rien à faire. » La fonction des usages itératifs ne s'impose pas avec évidence.

Que dire dès lors de la publication d'un volume collectif ? Répondant au programme *Répéter, refaire, reprendre*, ce volume a pris forme dans le sillage d'une journée d'études organisée en février 2021 au Centre Victor Basch de Sorbonne Université. Mais ne vient-il pas répéter, refaire, reprendre une journée plusieurs fois reportée, par suite des confinements successifs ? Replacer la réflexion dans ce contexte empirique nous offre l'occasion de mieux cerner la spécificité de chacun des trois verbes. En effet, programmer une journée, la suspendre, puis la reprogrammer après des semaines de mise en suspens, c'est alterner entre l'impatience – la joie d'un retour à des activités collectives de recherche – et la possible démotivation – la solitude et l'isolement pouvant nourrir l'aquoibonisme. Mais ce n'est rien répéter : tant qu'un événement n'a pas eu lieu, ce verbe est inapproprié. Nous pouvons en tirer un premier enseignement : ne se répètent que les formes qui se sont stabilisées dans l'élément du réel. En revanche, réunir des articles pour une publication n'exclut pas d'avoir à refaire, ni d'avoir à reprendre le projet sous des

modalités nouvelles et plus étendues : l'écrit n'est pas le double du « dit ». Et ce sera d'autant plus vrai ici que le volume présent ne « reprend » pas telles quelles les communications de la journée d'études mais en sollicite d'autres et s'organise de manière nouvelle¹. Aussi voyons-nous se dessiner plus précisément les contours des trois verbes. Le verbe refaire nous met sur la voie d'une entreprise plus radicale que répéter : il nous ramène aux commencements. Quant à reprendre, il s'agit de saisir une seconde fois ce qui est déjà né sans être encore bien mûr : on ne saurait reprendre ce qui n'offre pas de première prise. Après ce détour empirique, chacun de ces verbes semble s'articuler à une étape spécifique du processus de production. Refaire renvoie à l'origine même de l'acte poétique. Reprendre est au cœur du processus et permet de façonner, d'ajuster. Répéter se situe plus nettement dans l'après-coup en opérant sur la forme achevée, au risque de n'intervenir qu'en surface et sans atteindre le processus interne. Si nous poursuivons l'enquête, l'emploi de ces verbes dans leur usage réfléchi permet de donner des couleurs plus vives à cette première distinction. Que faut-il entendre par *se répéter*, *se refaire*, *se reprendre*? Nous remarquons que la première formule n'est jamais très positive (« tu te répètes »); en revanche, il est toujours bienvenu de « se reprendre en mains », et formateur d'être repris (« reprenez-moi si je me trompe »); mais il faut admettre qu'« on ne se refait pas », encore que l'on puisse tenter de « se refaire une réputation ». Autrement dit : la répétition a mauvaise presse, la reprise est généralement encouragée, et la *refaite* (le mot manque au français qui ne connaît que la *défaite*) se solde à la rigueur par une réductrice *réfection*.

Répéter, refaire, reprendre dans les arts

Mais que faire de ces distinctions pour l'étude des arts et des pratiques artistiques : peut-on dire que les œuvres gagnent à être répétées, refaites, reprises? En tant qu'elles résultent de processus de création qu'elles semblent parachever, les œuvres d'art sont souvent considérées comme des objets définitifs émancipés du temps, des ébauches et des repentirs. Achevées, unifiées, elles proposeraient au regard, à l'écoute et aux dispositions réceptrices en général, l'instauration d'un monde original en sa clôture propre. Pourtant certaines d'entre elles nécessitent des répétitions – nous pensons aux arts d'exécution et aux œuvres dites allographiques² – quand d'autres sont tramées par la récurrence d'un motif : motif des

• 1 – La journée d'étude comprenait les communications de Denis Guénoun, Marianne Massin, Gaëlle Périot-Bled, Natacha Pfeiffer, Justine Prince et Bernard Sève.

• 2 – Dans le prolongement de Nelson Goodman distinguant entre œuvre autographique et œuvre allographique (*Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 147), Gérard Genette propose la définition suivante : « Une œuvre allographique se prête à un nombre

baigneuses dans la peinture de Cézanne, des *Nymphéas* dans celle de Monet, des *Ten Lizes* ou de Marilyn Monroe chez Andy Warhol, motif du remariage dans les comédies hollywoodiennes explorées par Cavell, de l'*ostinato* du *Boléro* de Ravel, du *phasing* dans *Piano phase* de Steve Reich, *topos* du *theatrum mundi* dans le théâtre de Calderón et de Shakespeare, contraintes de la redonde ou du tautogramme chez les écrivains oulipiens... Les exemples empruntés aux différents médiums artistiques sont innombrables et les articles de ce volume en compléteront l'inventaire qui ne saurait être exhaustif. Parmi ces exemples, certains relèvent de pratiques qui recourent à la copie et à la duplication obtenues par reproduction mécanique et redonnent une valeur à un geste itératif que l'on pourrait accuser de dégrader ou dénaturer l'œuvre pour n'ouvrir qu'à la copie stérile. Le Pop Art est emblématique de ce moment où la « copie de copie [...] doit être poussée jusqu'au point où elle change de nature et se renverse en simulacre³ » écrit Gilles Deleuze. Sans ce renversement positif pour Deleuze, le factice tombe sous le coup d'une critique qui a connu bien des relais en philosophie. De la condamnation platonicienne des simulacres-phantasmes qui ont perdu toute ressemblance avec le modèle⁴, aux vaines délectations de l'habile qui peint un portrait ressemblant jusqu'à la nausée⁵, les pratiques mimétiques provoquent une chute dont l'esprit peine à se remettre. Et même si la reproductibilité technique ouvre un champ d'une grande fécondité pour l'art, elle peut poser le problème tant discuté de la déperdition de l'aura⁶. Dans ces conditions, une première interprétation hâtive de l'activité répétitive en art semble nous conduire tout droit sur la voie du blâme et de l'accusation de superficialité⁷.

indéfini d'exécutions correctes (c'est-à-dire conformes aux indications du texte ou de la partition), bonnes ou mauvaises, sans compter les incorrectes, et « une » interprétation, définie à la fois par sa conformité au texte et par son identité spécifique de performance, est toujours, selon les conventions du monde de l'art, considérée comme réparable dans les limites de cette conformité et de cette identité » (*L'Œuvre de l'art*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 109).

• 3 – DELEUZE Gilles, « Platon et le simulacre », in *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 307.

• 4 – PLATON, *Sophiste*, 236 b-c.

• 5 – HEGEL Georg W. F., *Esthétique*, I, « Introduction », trad. Ch. Bénard, B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Livre de Poche, 1997, p. 99.

• 6 – Walter Benjamin a mis en évidence le bouleversement de la chose transmise qu'impliquent la production mécanique et la diffusion d'œuvres en séries dans « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version), in *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 308-309.

• 7 – Pour avoir mentionné les pensées de Platon, de Hegel et de Benjamin, nous ne souscrivons pas pour autant à des présentations qui réduiraient chacune d'elles au trait que nous avons souligné. La *mimèsis* reçoit aussi chez Platon une acception moins défavorable en tant que *mimèsis eikastikè* (*Sophiste*, 235 e), l'imitation de la forme extérieure n'exclut aucunement chez Hegel une sympathie avec la vitalité de la nature (*Esthétique*, II, chapitre 1 : « La peinture », *op. cit.*, p. 253) et

Moins superficiel que le verbe répéter, celui de refaire semble jouir d'un prestige plus assuré. Walter Benjamin a ainsi souligné que refaire une œuvre d'art s'inscrit dans les pratiques caractéristiques de l'histoire de l'art, les répliques ayant permis la circulation des œuvres bien avant leur reproduction mécanique. En amont de l'œuvre, l'activité poïétique relève elle-même d'un « faire » qui implique souvent de « refaire » : dans les esquisses de Léonard de Vinci, dans l'acte de destruction de la figuration naissante, par Francis Bacon, donnant « une chance à la Figure⁸ », l'acte de refaire est commandé par une exigence telle que le premier élan créateur reste insuffisant. Mais le verbe refaire s'entend encore autrement en la forme substantive que lui donne l'anglais : le *remake* qui a imposé son sens au cinéma est une œuvre qui rend hommage au film source plutôt qu'il ne cherche à l'effacer. Ce sens semble proche de celui de la reprise musicale, à ceci près que l'acte de reprendre porte sur la partie plus que sur le tout : le *cover* désigne la reprise d'un morceau et se distingue du *remake* en ce que les arrangements restent proches de l'original. En ce sens, bien des œuvres sont tissées de reprises et d'échos : dans la nouvelle de Borges « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » qui renvoie à Cervantes, dans la *Traviata* de Verdi qui reprend la *Dame aux camélias* de Dumas, dans le spectacle *Pinocchio* repris de Collodi par Joël Pommerat... Ainsi la fécondité de l'œuvre peut-elle se mesurer à l'aune des reprises qu'elle inspire. Mais la reprise peut aussi provenir de l'artiste lui-même qui corrige une première version, sans pour autant tout refaire : dans ces autoportraits de Rembrandt auxquels le temps comme le geste apportent correction, dans ces fragments que Rodin prélève sur ses statues, dans le halo qui entoure et mord sur les figures peintes par Giacometti, nous trouvons autant de manières intentionnelles de reprendre par addition ou par soustraction. Le point limite de ces gestes est celui qu'atteint Frenhofer dans la nouvelle de Balzac : la quête de perfection qui motive la reprise conduit ici à ne produire qu'un fragment, un pied vivant sorti d'un brouillard sans forme. La reprise n'est pas ici la répétition des effets – Frenhofer fustige le « vil copiste⁹ » – mais elle s'expose au risque d'épuiser l'œuvre. Est-ce aussi le risque qu'encourent, dans un autre contexte, les reprises d'un spectacle qui, d'une saison à l'autre, le font insensiblement varier, voire de celles qui font suite à la mort d'un ou d'une artiste ? On sait par exemple que le répertoire de Pina Bausch continue d'être dansé par le *Tanztheater Wuppertal* dans un profond respect des intentions initiales. De telles reprises ne sont pas motivées par le désir de modifier

la reproductibilité technique des œuvres s'accompagne selon Benjamin d'une modification riche et profonde des propriétés des œuvres comme de la sensibilité (« L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 308-309).

• 8 – DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 89.

• 9 – BALZAC Honoré, *Le Chef-d'œuvre inconnu, La Comédie humaine*, t. X, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1979, p. 418.

ou de corriger, elles sont travaillées par la puissance du souvenir. La question se pose alors de savoir à quoi tient la valeur des gestes de refaire et de reprendre et comment ils échappent eux aussi aux discours dépréciatifs et aux jugements réprobateurs.

Position du problème

Cette valeur semble aujourd'hui largement reconnue si l'on en juge par le nombre de colloques et d'ouvrages consacrés aux enjeux de la répétition, du *remake* et de la reprise. On remarquera d'ailleurs que les titres font souvent fonctionner ces notions en triptyque : *Reprise, Répétition, Réécriture*¹⁰, *Réemplois, détournements et assemblages*¹¹, *Remake, reprise, répétition*¹², *Faire, faire faire, ne pas faire*¹³, comme si les occurrences itératives gagnaient à être redoublées et déclinées, comme s'il fallait répéter les répétitions pour identifier leurs différences, pour mesurer le « degré de fidélité » ou le degré d'écart « entre les différentes versions¹⁴ ». Les modalités itératives commencent au pluriel et font du double une unité minimale. Au gré de ces démultiplications, la pensée moderne s'est éloignée de la visée du modèle comme de celle de l'original, pour saisir dans les rapports de répétition la source même des images. Passer de la chose-modèle à la relation-source constitue un déplacement de taille. L'intérêt de la recherche actuelle pour les figures de la répétition accompagne également la multiplication des formes itératives à l'époque contemporaine sous les formes du *remix*, du *remake*, du *reboot*, du détournement et du recyclage¹⁵, dans l'entrecroisement de la création et de la réception des œuvres¹⁶.

Au regard des publications que nous avons pu consulter, le présent volume ambitionne de les compléter en s'en distinguant sur trois plans au moins. Premièrement, nous ne privilégions ni un champ artistique (comme cela a été le cas dans certains des travaux cités qui portaient une attention particulière à la littérature, ou aux nouveaux médias¹⁷, et/ou à l'écran¹⁸), ni une inscription

• 10 – *La littérature dépliée, Reprise, Répétition, Réécriture*. XXXIV^e congrès de la SFLGC, université de Poitiers, 7-9 septembre 2006, [<https://books.openedition.org/pur/35004?lang=fr>], dernière consultation le 12 octobre 2023.

• 11 – *L'art de la reprise : remplois, détournements et assemblages*, Paris, Louvre, mai 2008.

• 12 – Revue *Marges*, n° 17, 2013.

• 13 – PARVU Ileana, BOLAY Jean-Marie, LE PIMPEC Bénédicte et MAVRIDORAKIS Valérie (dir.), *Faire, faire faire, ne pas faire*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.

• 14 – GLICENSTEIN Jérôme, Éditorial de *Remake, reprise, répétition*, revue *Marges*, n° 17, 2013.

• 15 – POPELARD Marie-Dominique (dir.), *La Reprise en actes*, Rennes, PUR, 2017.

• 16 – CHATEAU Dominique et MOURE José (dir.), *Esthétique de la récréation*, Rennes, PUR, 2019.

• 17 – COLAS-BLAISE Marion et TORE Gian Maria (dir.), avec la collaboration de Paul di Felice, Emmanuelle Pelard, Céline Schall, « *Re-* ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Sesto S. Giovanni, Paris, Éditions Mimésis, 2021.

• 18 – *Ibid.*

dans un type d'approche (comme celle de la psychanalyse¹⁹, celles de la sémiotique²⁰ ou de la pragmatique dialogique²¹ qui ont fait l'objet de publications). Les contributions que nous rassemblons proposent plusieurs prismes de lecture, puisqu'elles relèvent de disciplines (philosophie, littérature, histoire de l'art) et de méthodes différentes, puisqu'elles portent sur des champs pluriels (arts plastiques et visuels, musique, littérature, arts de la scène), puisqu'elles le font avec des focales différentes – certaines études étant centrées sur un seul médium, voire un seul artiste, voire une seule œuvre; d'autres forgeant une problématique plus transversale en prenant appui sur plusieurs médiums. Nous souhaitons que cette alternance de focales complémentaires permette au lecteur d'instaurer à son tour des comparaisons et des prolongements. Deuxièmement, prenant acte du fait que la recherche sur ces formes d'itération est en étroite corrélation avec les pratiques artistiques actuelles, notre volume fait la part belle à ces pratiques non seulement en réfléchissant théoriquement sur elles, mais en donnant la parole aux artistes dans les entretiens que nous avons pensés comme des « intermèdes », respirations vivifiantes venant ponctuer le travail pour construire des allers-retours entre théorie et pratique. Troisièmement et enfin, si ce livre reprend à son tour la forme du triptyque, son originalité est de proposer une réflexion non sur trois substantifs, mais sur ces trois formes verbales et proprement actives que sont répéter, refaire, reprendre. Comment penser la spécificité de ces trois modalités d'action? Quelles relations temporelles et causales, quelles considérations ontologiques sur l'œuvre se trouvent engagées? Dans le champ des arts plastiques, dans celui des arts du langage ou des arts de la scène, répéter, refaire et reprendre connaissent des actualisations spécifiques et ouvrent à des questionnements différents que les articles et les entretiens ici réunis permettent d'explorer. Nous reviendrons plus loin sur sa composition, mais s'il est une ligne de force qui se dégage des contributions théoriques et pratiques qui le composent, c'est celle qui met en tension l'activité poïétique et l'action itérative dans les déclinaisons du répéter, du refaire et du reprendre. En effet, ces trois actes, selon leurs modalités spécifiques, relèvent d'une *praxis* qui vient discuter le modèle poïétique et le travailler du dedans.

Pour formuler le problème auquel conduit cette ligne de force, il nous faut revenir à la distinction conceptuelle entre *poïesis* et *praxis* dans la pensée antique. Selon la définition qu'en donne Aristote au chapitre 1 du livre I de l'*Éthique à Nicomaque*, l'art vise des fins distinctes de ses activités mêmes et ses « œuvres sont par nature supérieures aux activités qui les produisent²² ». Même s'il existe des

-
- 19 – DELAPLACE Joseph (dir.), *L'art de répéter, Psychanalyse et création*, Rennes, PUR, 2014.
 - 20 – *Ibid.*
 - 21 – POPELARD Marie-Dominique (dir.), *La Reprise en actes, op. cit.*
 - 22 – ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, I, 1, 1094 a7, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1990.

articulations entre domaine technique et domaine pratique, le chapitre 4 du livre VI rend la distinction plus explicite encore : « puisque production et action sont quelque chose de différent, il faut nécessairement que l'art relève de la production et non de l'action²³ ». La *Métaphysique* complète cette distinction : « l'auteur d'une décision est cause de l'action²⁴ » ; par ailleurs, « seul le mouvement dans lequel la fin est immanente est l'action²⁵ ». Dès lors, s'il est un acte poïétique, cet acte n'est pas « une action achevée²⁶ », mais une activité de mise en forme de la matière qui tend à s'effacer et à s'oublier au profit d'une production finale. Par différence avec la *praxis*, la *poïesis* est l'activité de fabrication d'un objet extérieur (une œuvre) et elle se distingue de l'activité d'un agent qui est cause et fin de l'action. La disposition à produire ne se confond pas avec la disposition à *se* produire. Ainsi, à la question de savoir si répéter, refaire, reprendre sont des actions ou des activités strictement poïétiques, il apparaît qu'elles modifient sensiblement la manière dont l'activité artistique pense et vise ses fins. Car même lorsqu'elles prennent une œuvre ou l'une de ses parties pour objet, elles la replacent au cœur de la *praxis* et intriquent l'ordre poïétique et l'ordre praxique, voire décrètent le primat du praxique sur le poïétique. Nous le remarquons déjà dans la répétition verbale : le dire semble y faire du sur-place, ne parvenant pas à atteindre une formulation efficace du sens. Mais que penser d'un faire qui, au lieu de tendre vers une forme achevée, se replie sur lui-même dans le refaire ? Il s'agit là d'une activité productrice qui bégaie ; et ce bégaïement n'est pas toujours le signe d'une faillite, il peut venir signaler que la fin visée n'est pas dans l'objet définitif comme réalité externe et supérieure.

Pour autant, ne s'émancipe pas du processus poïétique qui veut : l'intérêt que nous accordons aux étapes répétitives de ce processus est souvent articulé à l'intérêt pour l'œuvre. Ainsi notre chemin se fait-il à rebours, de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci à ses esquisses, et quand nous les exhumons, c'est généralement après-coup et à l'aune de la valeur du chef-d'œuvre. Mais dans ce retour sur l'activité poïétique qui se répète, se refait et se reprend, nous découvrons autre chose : il faut sans doute sortir de l'opposition entre *poïesis* et *praxis* et penser l'œuvre dans son articulation nécessaire au processus et à l'agent qui ne vise pas seulement une fin extérieure lorsqu'il répète et se reprend. La *poïesis* est praxique comme l'a souvent souligné le courant pragmatiste, de John Dewey à Richard Shusterman²⁷.

• 23 – *Ibid.*, livre VI, 4, 1140a18.

• 24 – ARISTOTE, *Métaphysique*, livre V (Δ), 2, 1013 a30, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1991.

• 25 – *Ibid.*, livre IX (Θ), 6, 1048 b 23-24.

• 26 – *Ibid.*

• 27 – Dans *L'Art à l'état vif*, Richard Shusterman revient sur l'héritage aristotélicien et souligne l'impasse d'une séparation entre *poïesis* et *praxis* : « Repenser l'art comme expérience permet de sortir de cette impasse [...]. Car l'expérience, comme le souligne Dewey, implique à la fois une

Mais faut-il entendre par là un repli de la fin du processus artistique dans l'immanence d'une activité voire dans la subjectivité de l'agent? Il arrive bien sûr que les pratiques itératives relèvent d'une *automimésis*, répétition incontrôlée qui, « avant de devenir le lieu de l'effort artistique, manifeste la tendance du peintre à se reproduire dans son œuvre, "d'une manière qui, s'il n'y prend garde, peut tourner à une sorte d'autocaricature"²⁸ ». Mais nous pouvons aussi y voir une autre répétition, celle par laquelle Léonard de Vinci enjoignait à ses élèves de se confronter à l'erreur, de ne pas chercher le trait définitif, de travailler le repentir et l'esquisse informe pour faire « palpiter » la peinture²⁹. Car là est sans doute la véritable fin, qui peut être indiscernable dans l'expérience de réception des œuvres, comme dans l'acte poïétique lui-même.

Cette palpitation est évoquée par Merleau-Ponty quand il montre dans *Signes* que la fonction du musée n'est « pas uniquement bienfaisante³⁰ ». Si le musée « rend possible une histoire de la peinture³¹ », il change aussi « des tentatives en "œuvres"³² » et a tendance à transformer le souffle et la vie des œuvres en une « faible palpitation à leur surface³³ ». Aussi devrions-nous selon lui aller au musée comme se y rend le peintre qui nourrit son travail en répétant, refaisant, reprenant des œuvres de la tradition car dans ces gestes se trouve « le milieu vrai de l'art³⁴ ». Les pratiques itératives nous invitent à rappeler les œuvres à la profondeur de leur « historicité secrète, pudique, non délibérée, involontaire, vivante enfin³⁵ » qui se révèle davantage dans l'activité du peintre qui exerce son geste au contact des œuvres du passé que dans celle du visiteur contemplatif. Car c'est dans le geste qui hésite, se répète et se reprend, que Merleau-Ponty voit la pulsation intérieure qui

attitude réceptive et une action productive, absorbant et reconstruisant en retour ce dont on a fait l'expérience, et où le sujet de l'expérience donne forme et se forme lui-même » (*L'Art à l'état vif, La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. C. Noille, Paris, L'Éclat Poche, 2018, p. 133-134). Voir John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, 2010.

• 28 – Marina Seretti cite ici André Chastel (« Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique », 1959, p. 103) dans un article qu'elle consacre aux esquisses de Léonard de Vinci. Elle cite aussi Léonard qui s'en prend au défaut des peintres répétant « dans une composition les mêmes mouvements et les mêmes visages et draperies ». Marina Seretti, « Esquisser un monde : l'exercice de la rêverie selon Léonard de Vinci », *Methodos*, 21 | 2021, [<http://journals.openedition.org/methodos/7912>]; DOI : [<https://doi.org/10.4000/methodos.7912>], dernière consultation le 12 octobre 2023.

• 29 – *Ibid.*

• 30 – MERLEAU-PONTY Maurice, « Le langage indirect et les voix du silence », *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 77.

• 31 – *Ibid.*, p. 78.

• 32 – *Ibid.*

• 33 – *Ibid.*

• 34 – *Ibid.*

• 35 – *Ibid.*

impose à une œuvre son rythme comme son style. Dès lors, interroger les activités itératives revient à repenser la relation de l'activité créatrice à ses fins qui ne sont jamais directement visées.

« Peut-être est-il essentiel aux hommes de n'atteindre à la grandeur dans leurs ouvrages que quand ils ne la cherchent pas trop, peut-être n'est-il pas mauvais que le peintre et l'écrivain ne sachent pas trop qu'ils sont en train de fonder l'humanité, peut-être enfin ont-ils, de l'histoire de l'art, un sentiment plus vrai et plus vivant quand ils la continuent dans leur travail que quand ils se font "amateurs" pour la contempler au Musée³⁶. »

S'installer dans l'acte de répéter, au risque d'y perdre l'œuvre de vue, révélerait une historicité de vie dont l'œuvre est issue :

« Il y a une historicité de vie, dont [le Musée] n'offre qu'une image déçue : celle qui habite le peintre au travail, quand il noue d'un seul geste la tradition qu'il reprend et la tradition qu'il fonde, celle qui le rejoint d'un coup à tout ce qui ne s'est jamais peint dans le monde, sans qu'il ait à quitter sa place, son temps, son travail béni et maudit, et qui réconcilie les peintures en tant que chacune exprime l'existence entière, en tant qu'elles sont toutes réussies, – au lieu de les réconcilier en tant qu'elles sont toutes finies et comme autant de gestes vains³⁷. »

Loin d'effacer ces tentatives dans le résultat, l'historicité de vie se trouverait dans un acte poïétique qui n'est jamais neuf absolument mais qui « recommence sa tentative de fond en comble³⁸ » ; et sans doute se joue-t-il quelque chose de ce genre dans les pratiques itératives. Un des moments importants de la réflexion de Merleau-Ponty dans *Le Langage indirect et les voix du silence*³⁹ est constitué par la reprise du concept de *Stiftung*, aussi traduit par institution :

« Husserl a employé le beau mot de *Stiftung*, – fondation ou établissement, – pour désigner d'abord la fécondité illimitée de chaque présent qui, justement parce qu'il est singulier et qu'il passe, ne pourra jamais cesser d'avoir été et donc d'être universellement, – mais surtout celle des produits de la culture qui continuent de valoir après leur apparition et ouvrent un champ de recherches où ils revivent perpétuellement⁴⁰. »

• 36 – *Ibid.*

• 37 – *Ibid.*, p. 79.

• 38 – *Ibid.*, p. 99.

• 39 – Il faut noter que ce texte est lui-même une reprise du « Langage indirect » publié dans le recueil posthume de *La Prose du monde* mais antérieur à la version de *Signes*.

• 40 – *Ibid.*, p. 74.

Par un curieux paradoxe, le nœud créateur se fait dans un entre-deux caractérisé par une double cécité : le point aveugle du passé (on ne sait pas tout ce qu'on répète, ni tout ce qu'on refait ni tout ce qu'on reprend, et il y a en ce sens un oubli des origines) et celui de la fondation nouvelle (on ne sait parfois qu'après coup, voire jamais, ce que l'on a fondé). L'itération ouvre un temps qui n'annule pas l'écart entre passé et présent, mais qui nivelle l'institué et l'instituant en un moment horizontal.

Ce dernier point a son importance : à regarder de près ce qui se joue ou ce qui se révèle dans les pratiques itératives, on voit poindre une mise à mal du système hiérarchique. Nous le sentions déjà lorsque nous mentionnions la distinction entre le factice et le simulacre introduite par Gilles Deleuze. Contre le mouvement descendant d'héritage platonicien qui fait chuter le produit de la répétition hors du champ de la ressemblance, il est une « montée des simulacres⁴¹ » particulièrement marquée à l'époque contemporaine : « l'art n'imité pas, mais c'est d'abord parce qu'il répète⁴² ». Sortant de la problématique de la *mimèsis*, la répétition signale l'entrée en scène d'œuvres non hiérarchisées qui intéressent le philosophe. L'itération n'est plus accusée de produire de pâles copies mais témoigne d'un nouveau régime mis au jour par Deleuze, dans *Différence et répétition* comme dans *Logique du sens*, celui du simulacre qui se manifeste dans la multiplicité des masques ou sur fond d'une caverne qui, comme l'écrit Nietzsche, ne cesse d'ouvrir sur le fond d'une autre caverne⁴³.

« Aucun modèle ne résiste au vertige du simulacre. Il n'y a pas plus de point de vue privilégié que d'objet commun à tous les points de vue. Il n'y a pas de hiérarchie possible : ni second, ni troisième... La ressemblance subsiste, mais elle est produite comme l'effet extérieur du simulacre, pour autant qu'il se construit sur les séries divergentes et les fait résonner. L'identité subsiste, mais elle est produite comme la loi qui complique toutes les séries, et les fait toutes revenir en chacune au cours du mouvement forcé⁴⁴. »

Dans ce trouble qui affecte la perception lorsqu'elle se perd dans la répétition des masques, Deleuze voit le signe de la modernité. Il fournit l'exemple de *Finnegan's Wake* de Joyce où les répétitions se succèdent au point que chute toute

• 41 – DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, op. cit., p. 302.

• 42 – DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2015, p. 375.

• 43 – Dans « Platon et le simulacre », Gilles Deleuze fait référence à Nietzsche et au paragraphe 289 de *Par-delà le bien et le mal* : « Derrière chaque caverne une autre qui s'ouvre, plus profonde encore, et au-dessous de chaque surface : un monde souterrain plus vaste, plus étranger, plus riche, et sous tous les fonds, sous toutes les fondations, un tréfonds plus profond encore ». Comment Socrate s'y reconnaîtrait-il dans ces cavernes qui ne sont plus la sienne? » *Logique du sens*, op. cit., p. 304.

• 44 – DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, op. cit., p. 303.

référence au modèle. De telles œuvres non hiérarchisées où opèrent les gestes de répéter, de refaire et de reprendre confirment la renégociation du schéma poétique que nous annonçons plus haut. Sous une perspective différente de celle de Deleuze, ce renoncement au modèle hiérarchique est un trait de l'analyse de Jacques Rancière dans le préluce à *Aisthesis* :

« Le paradigme esthétique se construit contre l'ordre représentatif qui définissait le discours comme un corps aux membres bien ajustés, le poème comme une histoire et l'histoire comme un arrangement d'actions. Cet ordre alignait clairement le poème – et les productions artistiques auxquelles il servait de norme – sur un modèle hiérarchique⁴⁵. »

Faisant écho à la *mimésis* sans la reconduire, le nouveau régime de l'*aisthesis* fait chuter le modèle hiérarchique constitué par le paradigme organiciste, celui-là même qui avait permis de construire le concept d'œuvre dans la *Poétique* d'Aristote : « Pour qu'un être soit beau, qu'il s'agisse d'un être vivant ou de n'importe quelle chose composée, il faut non seulement que les éléments en soient disposés dans un certain ordre, mais aussi que son étendue ne soit pas laissée au hasard⁴⁶. » Parmi les formes que met au jour Jacques Rancière en étudiant la révolution moderne, une statue mutilée d'Hercule, un peuple qui joue, de petits mendiants qui ne font rien, un corps cinématographique subissant le mécanisme des événements sont saisis comme des attitudes où le modèle hiérarchique se trouve mis à mal. Aussi peut-on penser à nouveaux frais les actes de répéter, de refaire et de reprendre par cet empiètement du praxique sur le poétique dont nous parlions plus haut. Proposer la logique de la *praxis* comme alternative à la *poiesis* exige de préciser ce que l'on entend par action. Car le « corps bien ordonné où le supérieur commande aux inférieurs » est aussi le « privilège de l'action, c'est-à-dire de l'homme libre, capable d'agir selon des fins, sur le cours répétitif de la vie des hommes sans qualité⁴⁷ ». Par conséquent, si l'émergence de pratiques itératives peut s'articuler à la « révolution esthétique qui se développe comme une interminable rupture avec ce modèle hiérarchique⁴⁸ », cette rupture est aussi rupture avec une certaine conception de l'action et du sujet doué de raison. Dans leurs formes les plus radicales, les pratiques itératives contribuent à dérouter notre réception des œuvres comme résultats achevés et à interroger certains modèles et figures d'autorité qui ont largement dominé la pensée de l'histoire comme la pensée de l'art. En répétant les œuvres mais aussi dans les œuvres, en refaisant et en repre-

• 45 – RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis*, Paris, Galilée, 2011, p. 15.

• 46 – ARISTOTE, *Poétique*, 7, 50b34, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.

• 47 – RANCIÈRE Jacques, *op. cit.*, p. 15.

• 48 – *Ibid.*

nant, ce sont les fins de l'activité créatrice qui se trouvent interrogées, comme la position des modèles et la destination des œuvres, et jusqu'au sens même de ce qui s'y énonce. Ainsi la dynamique de ces trois verbes peut-elle relever d'actions qui ne s'inscrivent pas nécessairement dans le choix des moyens et des fins, mais témoignent d'un pur agir pour rien.

Structure du volume

Ces analyses introductives n'engagent pas directement les articles qui sont réunis dans ce volume mais suivent un fil qui trouve des points d'ancrage dans nombre d'entre eux. Leur réunion répond aux ambitions que nous avons dégagées plus haut : privilégier la pluralité des approches et la variété des objets d'étude pour les mettre en dialogue, inscrire en regard des contributions théoriques sur l'art la parole des artistes eux-mêmes dans des « intermèdes », décliner les valeurs actives des trois verbes (soit en les étudiant tous trois, soit en se focalisant sur l'un ou l'autre). Pour ces raisons, au lieu d'ordonner les contributions par types d'approche ou par médiums, nous avons préféré le faire selon une logique qui donne toute sa place à la temporalité. Ils sont donc distribués en trois temps : « Secondarités », « Diffractions de la reprise », « En finir avec la répétition ? »

Intituler la première partie « Secondarités » pourrait sembler paradoxal ; ce n'est qu'une apparence puisque la trilogie des verbes impose nécessairement cette secondarité. Nous en prenons donc résolument acte pour nous situer d'emblée au cœur de cet éventail des pratiques secondes et de leurs enjeux. L'article de Bernard Sève déploie d'abord le capharnaüm de ces usages seconds (auctoriaux ou poly-auctoriaux), il propose ensuite de les ordonner selon quatre critères : la taille de l'élément réutilisé, les modalités techniques et artistiques du prélèvement dans l'œuvre première et de l'insertion dans l'œuvre seconde, la nature et l'ampleur du retravail sur lui, le fait que l'œuvre seconde cache ou affiche la relation à une œuvre première. Les deux textes suivants analysent les modalités de ces pratiques secondes et montrent chaque fois sur un cas précis les enjeux qu'elles ont sur l'identité de l'œuvre. Centré sur la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, appuyé entre autres sur la lecture de la partition et sur des textes de Hans Blumenberg, Roman Ingarden, Carl Dalhaus, Hermann Cohen, l'article de Quentin Gailhac interroge la manière dont la perte de la dimension proprement liturgique oblige à repenser cette *Passion* : à une répétition dégradée (parce que mutilée de sa fonction liturgique), il oppose une répétition productive et interprétative, transfigurant la *Passion* en œuvre d'art et déployant une écoute esthétique. Dans l'article de Maki Cappe, cette question de l'historicité est envisagée du point de vue de l'exposition, la conservation ou la restauration des installations ; à partir de l'étude de *The wider*

the flatter de Ger van Elk, elle propose une distinction forte entre « installer une œuvre » (laquelle, située dans un espace, peut être dés-installée et ré-installée) et « faire une installation » ce qui instaure un espace-temps à part entière et sollicite des expériences esthétiques spécifiques. En cas de changement ou de détérioration, on ne peut se contenter de répéter, déplacer, il faudra refaire l'installation.

Le deuxième moment du volume interroge les « Diffractions de la reprise » sous différents angles. Marianne Massin propose l'hypothèse selon laquelle ce « re » commun aux trois verbes pourrait procéder non par ajout mais par soustraction. Pour l'explorer, elle privilégie quatre axes : le déplacement substitutif, le déplacement soustractif, la reprise proliférante qui défait, un refaire-défaire qui procède par inversion et à rebours. Elle les pense respectivement selon quatre figures (le palimpseste, la nymphe Écho, l'épanorthose, et l'anacyclique), pour mettre en valeur chaque fois l'attitude spectatorielle sollicitée et les enjeux temporels. Si son article prend appui sur différents médiums (arts visuels et littérature), les deux articles suivants portent sur la seule littérature, chacun sur un auteur et une œuvre précise. Consacrée à une étude du texte de Bonnefoy, *Le Digamma* (où l'on retrouve l'idée de soustraction dans la disparition), l'étude de Patrick Werly montre comment la reprise y est à l'œuvre sur différents plans, dans la composition même du texte, dans la reprise de ceux de Shakespeare (et l'évocation des répétitions théâtrales), dans des reprises internes aux œuvres de Bonnefoy, et dans l'ouverture interrogative sur le recréer. Loin de se confondre avec une répétition stérile, l'écrivain conçoit la reprise, dans le sillage du concept kierkegaardien, comme un effort de ressaisie de la valeur du réel. Elle serait ainsi une forme propre à toute « pensée figurale », vouée à ne pas pouvoir avancer avec la même rectitude que la prose ordinaire. L'article de Justine Prince pourrait prolonger une telle suggestion, puisqu'elle met en valeur « une écriture de la discontinuité » dans *Si une nuit d'hiver* d'Italo Calvino. Elle y étudie comment l'auteur enchevêtre les procédés de reprise et de répétition, entrelaçant intimement les deux, par le jeu d'une écriture intertextuelle, où la répétition devient aussi reprise par la réutilisation d'un matériau déjà employé. Ces procédés créent une délinéarisation du discours et ouvrent la voie d'une littérature réflexive dans l'exposition des multiples possibilités du langage par l'auteur, et dans la suggestion pour le lecteur des combinaisons illimitées. Enfin l'article de Céline Flécheux clôt cette partie, elle étudie les « rebondissements du préfixe RE », pour souligner la dissymétrie de l'espace et du temps, et l'irréversibilité irréductible propre à ce dernier ; en conséquence le « re » n'est pas toujours itératif et peut prendre une valeur dite « de retour » dans le mouvement du revenir. Dans cette perspective, le préfixe peut jouer et déjouer l'itération pour les trois verbes du volume, il peut aussi se déployer dans d'autres formes, celles du retournement et du renversement.

« En finir avec la répétition ? » Cette troisième partie met l'accent sur les valeurs complexes de la répétition. Natacha Pfeiffer étudie « l'instabilité temporelle des œuvres sérielles », en se focalisant sur la série des arbres de Mondrian, et en discutant les positions de N. Goodman, de C. Wood et A. Nagel et de R. Krauss. Elle montre que la série, pratique répétitive, non seulement ne s'oppose pas à l'idée de développement ou d'histoire, mais pourrait la soutenir, réalisant ainsi la possibilité d'une continuité discontinue, d'une multiplicité unifiée, étant ainsi « pratique concrète de transformation ». Une telle pratique de répétition sérielle est interrogée dans un autre contexte par l'article de Louis-Antoine Mège, centré sur la représentation des « ateliers » dans la dynamique d'Art & Language. Elle y prend une force critique : l'entropique réitération du motif de l'atelier permet à Baldwin et Ramsden de ruiner l'idéal moderniste de progrès et de pureté, d'inclure une dimension parodique, de proposer enfin un cadre expérimental qui affiche une forme de théâtralité et qui, reprenant des procédés brechtiens de distanciation, s'inscrit ainsi dans une perspective politique plus vaste. Si ces deux articles posent ainsi la question de la répétition pour les arts plastiques et de l'auctorialité, le dernier article prend la suite du deuxième pour se consacrer à la scène théâtrale. Gaëlle Périot-Bled montre en effet que la scène est prise en hiatus entre d'un côté le fait de répéter un spectacle, ce qui relève d'une démarche prospective où l'objet n'est encore qu'en puissance, de l'autre le fait de répéter un texte, instance exogène qui préexiste. Dans le premier cas la dimension du *re-petere* (la riposte, réplique au présent tendue vers un avenir) est forte, dans le second le *re* domine comme le passé. Contre le primat du texte dans la tradition aristotélicienne, elle analyse les ripostes de la scène dans ce travail du texte qui peut aller jusqu'à son devenir fantomal et, s'appuyant sur Deleuze, elle fait surgir une troisième forme qui ne soit ni répétition fondée ni répétition fondatrice mais répétition *effondée* que travaillent acteurs et actrices dans l'oubli du texte et dans l'ignorance du spectacle qui va suivre. La question dès lors n'est plus seulement celle de l'auctorialité mais celle de « l'actorialité ».

À l'intersection de ces trois temps, s'insèrent deux intermèdes, constitués par des entretiens menés par Gaëlle Périot-Bled avec des artistes appartenant à des champs artistiques distincts. Le premier intermède réunit un entretien de 2010 avec l'artiste Christian Boltanski et un second avec Didier Warin, installateur de certaines de ses œuvres. Le second intermède est composé de deux autres discussions, l'une avec le poète oulipien Frédéric Forte, l'autre avec la circassienne Inbal Ben Haim. Dans ce dialogue entre théorie et pratique, autour de répéter, refaire et reprendre, plusieurs lignes peuvent être dégagées.

Dans le prolongement des « Secondarités », on trouve dans l'entretien avec Christian Boltanski une réflexion sur la composition et le répertoire, notions

empruntées au domaine musical, pour penser l'exposition des installations comme une forme d'interprétation. Dans un dialogue entre l'éphémère d'une œuvre conçue pour un lieu déterminé et la postérité qu'assure la transmission d'un script, une certaine permanence s'esquisse dans les formes itératives évoquées par Boltanski : rejeu, réincarnation, réinvention, réactivation... Dans le second entretien du premier intermède, ce sont ces termes qui sont confrontés au regard de Didier Warin, lui qui doit adapter techniquement l'installation à son nouveau lieu d'exposition, mais aussi la répéter en préservant son identité d'origine. Or cette identité est instable lorsque l'on parle d'œuvres qui sont consubstantielles au contexte. L'intermède propose ainsi un heureux contrepoint aux réflexions des articles de la première partie sur la secondarité, l'identité de l'œuvre, l'installation à refaire ou réinstaller.

Le second intermède permet d'articuler les « Diffractions de la reprise » au dernier temps de réflexion « En finir avec la répétition ? » Il prend ancrage dans la littérature et ouvre aux arts de la scène. Les échanges avec Frédéric Forte permettent d'appréhender la répétition faisant série, selon des modalités rigoureusement déterminées dans les écritures oulipiennes. Cependant, la répétition ne s'observe pas seulement dans ces règles de composition, mais encore dans l'acte d'écrire. Frédéric Forte confie ainsi son goût pour la copie graphique du poème déjà fait et son amour compulsif pour les listes qui ressaisissent un ensemble de titres ou de noms, en lui donnant une forme d'unité. Dans le dernier entretien avec Inbal Ben Haim, les trois verbes répéter, refaire, reprendre font l'objet de distinctions nouvelles. La pratique circassienne se trouve prise entre la nécessité de la répétition de figures (indispensable à leur maîtrise technique) et le risque d'un enfermement dans la tradition. Les échanges permettent d'aborder la question du plagiat et de l'appropriation. Inbal Ben Haim témoigne de l'importance d'instaurer un dialogue avec la tradition ou avec l'artiste repris. À la forme figée du refaire, elle préfère la reprise vivante et, si les figures sont un vocabulaire constamment répété, celui-ci doit être réinvesti dans des situations ouvertes. L'intermède joue ici le rôle d'une transition temporelle, entre les articles de la deuxième partie sur la diffraction de la reprise (notamment ceux qui portent sur la littérature) et ceux de la troisième partie qui questionnent d'une autre manière la répétition dans la série et les arts du spectacle.

Il est temps à présent de laisser place aux textes composant ce volume mais avant de clore cette introduction nous tenons à remercier très chaleureusement toutes celles et tous ceux qui y ont participé, en leur témoignant notre reconnaissance pour leurs contributions et pour la qualité des échanges que nous avons eus ensemble. Nous remercions également Sorbonne Université et plus particulièrement le Centre Victor Basch et l'Unité de recherche *Métaphysique* :

histoires, transformations, actualité pour le soutien apporté à cette publication qui nous permet de partager plus largement ces réflexions autour de *Répéter, refaire, reprendre*.