

A contretemps

Puissance de l'espace

Pierre-Damien Huyge

Nous transcrivons et parfois résumons la conférence de Pierre-Damien Huyghe.

" A contretemps " : non pas le fait de tomber sur le temps faible d'une cadence mais ce qui, dans notre expérience, pourrait se dégager de l'emprise du temps.

" Puissance de l'espace " : au sens traditionnel de l'être en puissance, l'espace se présente dans l'expérience sans se donner vraiment et cette puissance nous importe.

On procédera pas à pas.

Question initiale (faisant suite à la conférence de Bernard Stiegler) :

Pouvons-nous espérer échapper au flux des agencements préfabriqués structurant notre expérience ordinaire du monde ?

Y a-t-il quelque chose dans notre expérience qui soit en mesure de déranger le flux temporel et qui, d'une certaine manière, pourrait nous laisser hors du temps ? Hors du temps ?

Même si l'extase est impossible, le temps n'est pas la forme suffisante de notre être-au-monde, il peut nous arriver quelque chose qui ne se relève pas dans le temps et cela par l'entremise de l'œuvre d'art.

Cette proposition semble aller à l'encontre de philosophies éminentes.

Hegel, au début de la Phénoménologie de l'Esprit en examinant l'expérience inaugurale de l' " ici et maintenant " l'inscrit et pour la conscience sensible et pour le penseur dans le registre de la temporalité : le privilège du temps est posé d'entrée de jeu.

Heidegger, dans Etre et temps pense la spatialité du Dasein à l'intérieur d'une interprétation centrée sur la temporalité. Il distingue espace et spatialité. Spatialité du Dasein : l'être-au-monde n'a pas besoin de savoir ce qu'est l'espace dans l'expérience qu'il fait de la spatialité. La description de la marche comme mise en jeu de possibilités d'éloignement et de rapprochement est comparable à ce que fait voir la peinture perspectiviste issue de la Renaissance et théorisée notamment par Alberti (le point de fuite est celui où le corps pourrait se rendre et où il se situe imaginativement). Cette expérience de la spatialité est déjà inscrite dans le temps d'un déplacement possible. Le marcheur ou le spectateur, dans leur visée, leur attente ou leur projet, vont toujours au-delà de l'instant selon le temps d'une démarche possible..

Les propos philosophique s'illustrent tôt ou tard dans une certaine expérience de l'art : dans l'analyse qui précède l'expérience artistique considérée (le tableau perspectiviste) n'est pas tenue pour foncièrement différente de l'expérience du regardeur-marcheur ordinaire. On peut penser à l'inverse que l'art délivre une expérience voire une épreuve à contresens de cette expérience ordinaire et avancer l'hypothèse qu'une expérience esthétique est un cas de conscience extraordinaire qui dérange les formes établies de la conscience. Une œuvre, l'œuvre sur le fait même, donne à la conscience de quoi penser à nouveau.

La musique de Schoenberg met en difficulté la capacité de protention et de rétention constitutive selon Husserl (Leçons sur la conscience intime du temps) du flux continu de la conscience. Elle perturbe la linéarité dans laquelle les attentes se confirment comme dans la musique harmonique ou tonale. Cette musique interroge la capacité de la conscience d'anticiper ses propres expériences, elle produit sans doute une forme de mémoire qui lui est spécifique, elle implique quelque chose comme une spatialisation (en un sens qu'il va falloir déterminer).

Kandinsky et Malevitch ont employé tous deux la même expression pour désigner leurs propres œuvres : peinture sans (l') objet. Dans les grandes compositions de Kandinsky des années 1911-1913 la scénographie disparaît, la profondeur s'estompe ; ne reste peu à peu que le pan(neau) proche de l'écran.. Malevitch dans sa période suprématisiste a peint des formes rectangulaires qui semblent tomber ou glisser sur une surface sans profondeur. On peut penser dans les deux cas à des atomes sans repère.

Admettons que les cas évoqués ci-dessus sont des œuvres d'art, que nous les entendons et voyons autrement que des œuvres de la Renaissance. Qui sommes-nous pour être sensibles à cet art-là et à l'autre, à plusieurs musicalités, à plusieurs picturalités, à un art divers ou qui s'est diversifié?

Proposition de réponse : une œuvre d'art est un cas d'histoire, une singularité que l'on ne comprend pas en la plaçant dans une chronologie ; elle nous retient (ce n'est pas nous qui la retenons, mais peut-être retient-elle quelque chose de nous sur elle), elle nous garde sur son fait (c'est un fait, c'est fait, cela a été fait) et cela nous saisit. Dans cette épreuve saisissante quelque chose ne passe pas, c'est pourquoi l'œuvre n'est pas séduisante (séduire - de ducere c'est, même en détournant, conduire à soi, faire passer d'un état à un autre, par exemple de la sensibilité à la raison). L'œuvre d'art ne fait pas image et s'il y a image quelque chose d'autre a lieu en elle : le fait de l'art qui nous retient sur son fait même. L'imagination ou la conscience de l'image ne fait pas voir le fait, fait passer sans faire voir le fait (Kant : l'imagination fait passer de la sensibilité à l'entendement, c'est l'" art caché " d'un passage). Lorsqu'il y a manifestement art le travail de l'imagination est empêché, l'objet ne se laisse pas comprendre, interpréter, expliquer, traduire.

Que peut-on dire d'une expérience aussi rare que difficile ? On proposera plusieurs distinctions.

Percevoir n'est pas apercevoir. Dans le cours ordinaire de la vie la perception est nécessaire mais non l'aperception ; une certaine " inaperception " ou distraction est nécessaire à la relève temporelle de l'expérience usuelle. Avec l'œuvre d'art, ça ne passe pas, la conscience ne se relève pas (alors que selon Hegel on ne s'arrête pas sur la conscience immédiate, une forme supérieure de conscience la relève ou dépasse). L'expérience esthétique nous invite à penser les conditions de possibilité du fait de l'aperception.

Commenter une œuvre, ce n'est pas l'expliquer ni l'interpréter. L'expérience esthétique, expérience de ce qui ne passe pas, ne passe pas non plus dans le langage mais il n'est pas question prôner le mutisme car seul l'essai de traduction permet de dégager ce qui ne peut être relevé et dont on ne peut faire la synthèse. L'explication et l'interprétation cherchent en vain à déterminer la mesure d'une œuvre dans un langage proportionné (celui de la ratio). Dans " commentaire " il y a mens (une

certaine idée de l'esprit et de la mémoire). Rien de plus nécessaire, dans une culture non interprétative, que le commentaire : ce en quoi s'écrit ce qui ne peut pas s'écrire, l'expérience esthétique elle-même (on témoigne ainsi de ce qui ne passe pas, comme certains textes de Diderot y parviennent).

La conscience n'est pas le sujet. L'expérience de l'art met le sujet en difficulté. Dans la Critique de la raison pure Kant pose le problème de la coordination de la synthèse d'appréhension dans l'intuition sensible, de la synthèse de reproduction dans l'imagination, de la synthèse de reconnaissance dans l'entendement. L'imagination assure le passage de la première à la troisième synthèse dans laquelle le sujet (transcendantal) effectue la coordination. Dans une note de la première édition (sur laquelle il est revenu ensuite et que l'on peut associer à certains §§ de la Critique de la faculté de juger) Kant ouvre la possibilité de distinguer la conscience et le sujet. La conscience, dit-il en substance, doit être toujours possible mais n'est pas toujours empiriquement réalisée. La fonction du sujet est d'assujettir le monde aux catégories, les deux premières synthèses à la troisième. La conscience peut, idéalement ou théoriquement, s'identifier au sujet transcendantal. La conscience peut, empiriquement, se soumettre aux opérations synthétiques : c'est ce qu'elle fait dans la perception usuelle. La conscience peut aussi faire une autre expérience du monde, une expérience qui ne serait pas celle de l'assignation ni même celle d'une identification idéale au sujet souverain. Dans cette expérience la conscience (l'être-à) est d'autant plus à vif que l'être-sujet est en difficulté, que les synthèses ne se coordonnent pas, que ça ne passe pas, qu'il y a saisissement. Une autre forme d'aperception que l'aperception d'entendement serait sollicitée. C'est en ce sens que le ralentissement de la fonction subjective est une des conditions de possibilité de l'aperception (sur cette épreuve et sa traversée cf. la conférence de Patrice Loraux : Du bon usage de l'impasse dans la pensée, Cahier 3).

Quelles seraient précisément les caractéristiques de ces cas d'expérience mettant la conscience à vif ? Hypothèse : ces cas ont en commun de manquer des qualités du temps avec lesquelles la subjectivité fonctionne. Ils vivent la conscience.

On ne peut effectuer ce dernier pas qu'en pensant à partir de cas relevant de l'espace, et il est difficile de parler positivement de l'espace après avoir souligné que la fonction sujet s'ancre dans la temporalisation.

L'espace est ce qui ne se relève pas dans le temps, ce dont nous ne nous relevons pas. L'espace est ce qui fonde une situation de mise en tension de la subjectivité qui peut aller jusqu'à la dislocation, ou la condition d'une épreuve de dissemblance entre pôles. L'espace serait la puissance même de l'aperception. La puissance du temps consisterait à faire passer les perceptions. L'espace serait ce qui tient l'être-à de l'être-au-monde (cf. les réflexions de Jean-luc Nancy). D'ordinaire, on ne peut en rester au saisissement qui sollicite l'aperception, on ne peut en rester là, en rester à ça, il faut que ça passe, on laisse passer. L'espace qui nous tient se tient entre deux temporalités. Il pourrait y avoir en nous une tension entre l'expérience tactile et l'expérience optique. En témoigneraient la Lettre sur les aveugles de Diderot et certains propos de Braque sur la peinture cubiste qui ferait l'expérience de l'écart entre un pôle tactile et un pôle optique ; ces pôles tiennent d'ordinaire ensemble. Peut-être le grand art classique est-il marqué par la domination de la temporalité optique ; bien dessiner reviendrait alors à soumettre l'expérience tactile à l'expérience optique. L'expérience moderne dissocie le tactile et l'optique. Paul Klee est l'un des peintres chez lesquels cette dissociation a sa forme la plus aboutie (à partir de son Journal on pourrait proposer cette image : des bras qui s'écartent sans pouvoir rassembler l'expérience que l'on a de ce que l'on fait).

La puissance de l'espace s'inscrit dans la possibilité d'être entre deux. Cette idée fait partie de la culture depuis le moment Diderot-Lessing. Lessing (Laocoon) dissocie ce que la tradition classique associait en se conformant à la phrase de Horace (ut pictura poesis : la poésie est comme une

peinture ; Aristote considérait plutôt que la peinture est comme la poésie...). Lessing met en tension dans l'art la possibilité poétique et la possibilité plastique. Diderot, dans son Essai sur la peinture (Suite du chap. III : Examen du clair-obscur) distingue deux sortes de peinture : la peinture qui est un art de l'image et une illustration du mythos (Diderot pense sans doute à Rubens, le peintre parfait selon Roger de Piles qui écrivit à la fin du 17^e s.), la peinture qui saute aux yeux, qui nous arrête sur son fait même, celle de Rembrandt. De prime abord on ne reconnaît rien, on n'y voit rien. On ne peut l'interpréter qu'à partir d'un seul point (de plus loin, on ne voit pas, de moins loin on ne voit plus).

Les dispositifs de l'artiste américain Dan Graham (dont une rétrospective -malheureusement incomplète- a eu lieu en 2001 à Paris au Musée d'art moderne) offrent aujourd'hui le cas qui aura inspiré les réflexions et formulations ici proposées. Ces dispositifs provoquent une expérience vive de la spatialité. Dans le plus simple des dispositifs, on entre dans une pièce fermée tapissée de miroirs où les images sont sans cesse réinjectées et démultipliées : on se voit voyant, se voyant et vu, démultiplié à l'infini de façon insaisissable. Dans un dispositif plus subtil (qui est resté longtemps installé à Beaubourg) on est filmé par deux caméras dès l'entrée ; les images filmées par l'une d'entre elles sont diffusées par magnétoscope avec six secondes de retard : on se voit bouger avec retardement. Du temps enregistré est réintroduit dans le temps vécu. L'expérience n'est soutenable que quelques secondes non parce qu'elle est surchargée d'éléments pathétiques mais parce qu'elle heurte le flux continu de la conscience auquel il faut bien revenir (le dispositif s'intitulait : Le présent continue le passé !). On ne peut rester dans cette expérience mais il en reste l'idée de l'espace. Une telle expérience (elle n'est sans doute pas la seule à le faire) ne rend-elle pas manifeste la sélection qui constitue le temps vécu, ne permet-elle pas à ceux qui passent par là de passer à la conscience, de se séparer du temps vécu en une véritable parturition, ne donne-t-elle pas la condition d'existence (au sens radical du mot ex-sistere : sortir de) de la conscience ? Les dispositifs de Dan Graham ne produisent pas un feed-back brut avec abrégation mais suscitent une expérience artistique échappant au flux temporel, expérience dans laquelle le caractère spatialisé de l'être-au-monde est aperçu.

C'est en échappant au flux temporel qu'une expérience de l'espace aurait lieu, exceptionnellement.

Nous regrettons de n'avoir pu enregistrer ni transcrire l'intervention de Bernard Stiegler faisant suite à la conférence et les réponses de Pierre-Damien Huyghe.

Pierre-Damien Huyghe est professeur de Philosophie de l'Art à l'Université Paris I.

Il a publié notamment :

- Art et industrie. Philosophie du Bauhaus (Circé, 1999).
- Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma (Circé, 2002).