



L'œuvre éphémère ou l'expérience de l'inapparent

Charlotte Beaufort

► To cite this version:

Charlotte Beaufort. L'œuvre éphémère ou l'expérience de l'inapparent. Tetrade, 2016, Œuvre éphémère, œuvre détruite ou passée : expérience du temps accomplie, 2. hal-04169562

HAL Id: hal-04169562

<https://u-picardie.hal.science/hal-04169562>

Submitted on 24 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Présentation	Numéro 1
Direction et comité scientifique	Numéro 2
Centre de recherche en arts et esthétique	Numéro 3
	Numéro 4
	Numéro 5
	Numéro 6
	Numéro 7
	Numéro 8

L'œuvre éphémère ou l'expérience de l'inapparent. Autour de la phénoménologie et de Robert Irwin.

Charlotte Beaufort

Résumé : Les machines auto-détruites de Tinguely ne s'évoquent que rétrospectivement. Dans mes travaux avec la lumière, l'apparition de la couleur m'est apparue comme intermédiaire et relevant de ce que Heidegger a décrit comme une phénoménologie de l'inapparent, indissociable d'un rapport à la lumière et au temps—conditions inapparentes de l'apparition. Cet article décrit comment Robert Irwin, lecteur de Husserl et partisan d'un « art conditionnel », n'a cessé de méditer, de théoriser et de créer ces conditions inapparentes et éphémères de l'apparition—jusqu'à la disparition de l'objet, jusqu'au « jardinage phénoménologique ».

Mots-clefs : Art, lumière, perception, Robert Irwin, temps, phénoménologie, jardin, inapparent
Présentation de l'auteur : Artiste plasticienne et Maître de conférences en Arts à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens, Charlotte Beaufort développe ses recherches plastiques et théoriques autour d'un « art du phénomène ». Elle a dirigé deux ouvrages, *La lumière dans l'art* depuis 1950 (2009) et *Ambivalences de la lumière* (2016). Un troisième ouvrage *Transparence/Transparaître* est en préparation pour 2020.

*

L'œuvre éphémère ou l'expérience de l'inapparent. Autour de la phénoménologie et de Robert Irwin.

« It was something new » : paradoxe de l'expérience esthétique ?

Œuvres éphémères, détruites ou passées, expérience du temps accomplie, tout ceci ne peut qu'évoquer l'œuvre pionnière de Jean Tinguely, *Hommage à New York*, qui, selon la formule consacrée, s'« autodétruit » au MoMA le 18 mars 1960. Dans le montage des quelques images filmées qui nous restent de cet événement et que l'on peut trouver sur internet, figurent quelques réactions de personnes présentes. Un homme enthousiaste—artiste ou critique, il parle avec autorité—déclare que c'est ce qu'il a vu de plus enthousiasmant de toute la saison à New York. Quand on lui demande pourquoi, il répond d'une formule qu'on pourrait décrire comme typiquement moderniste : « It was something new ».

Mais si l'accent mis sur la valeur esthétique de la nouveauté en tant que telle est du registre, pour ainsi dire classique, des avant-gardes, on ne peut s'empêcher de souligner ce paradoxe que, dans l'immédiat après-coup de la présentation de l'*Hommage à New York*—c'est-à-dire à un moment où on n'en est pas encore à prendre une distance historique sur l'événement—, les conditions d'existence de l'œuvre, réduites finalement au moment de son autodestruction, imposent d'emblée au spectateur d'en parler au passé. « It was something new », puisque l'événement est terminé et que l'objet n'est plus là pour qu'on puisse en parler au présent. En fait, alors que la modernité et le modernisme ont toujours plutôt valorisé le présent et l'avenir, *Hommage à New York* est une œuvre « neuve » (et moderne) dont, paradoxalement, il n'aura jamais été possible de parler autrement qu'au passé.

Ce paradoxe est-il de nature à nous faire reconsidérer ce qui est neuf ? À nous inciter à redéfinir ce qu'il convient de considérer comme neuf dans une œuvre d'art ? A fortiori dans une sculpture ou une installation tridimensionnelle dont la définition usuelle renvoie plutôt à un objet le plus souvent fixe, solide et lourd ? Il me semble que dans l'exemple d'*Hommage à New York* plusieurs choses s'articulent qui en font un bon exemple des divers aspects de ces questions.

D'abord, l'objet-sculpture fini et exposé qui relèverait de la définition usuelle de l'œuvre d'art et dont il serait possible de parler au présent en sa présence, n'est plus d'actualité. Ensuite, il découle du principe de son autodestruction, érigée par Tinguely en spectacle artistique, que l'œuvre se réduit à un moment—

la durée de l'autodestruction—et que de ce moment, on peut éventuellement garder des traces mnésiques ou documentaires (photos, films, témoignages enregistrés ou écrits) ; et en même temps cette œuvre ne relève pas des arts du spectacle ou de la performance, parce que l'attention est bien focalisée sur l'objet s'autodétruisant, et non sur l'action de l'artiste qui ne consiste ici qu'à lancer un processus autonome.

Enfin, il apparaît que l'unique projet de cette œuvre néanmoins plastique est bien de laisser ces traces dans l'expérience, puis dans la mémoire des spectateurs présents.

« It was something new » pourrait donc signifier plus généralement quelque chose de la contradiction temporelle de l'expérience esthétique, dont il ne serait possible de parler qu'au passé—y compris lorsqu'il s'agit de l'expérience moderne du nouveau. Et ce alors même qu'elle relèverait, en contexte moderniste, de l'expérience du nouveau—et que ce qui est le plus généralement valorisé en elle, relève plutôt du présent de l'expérience.

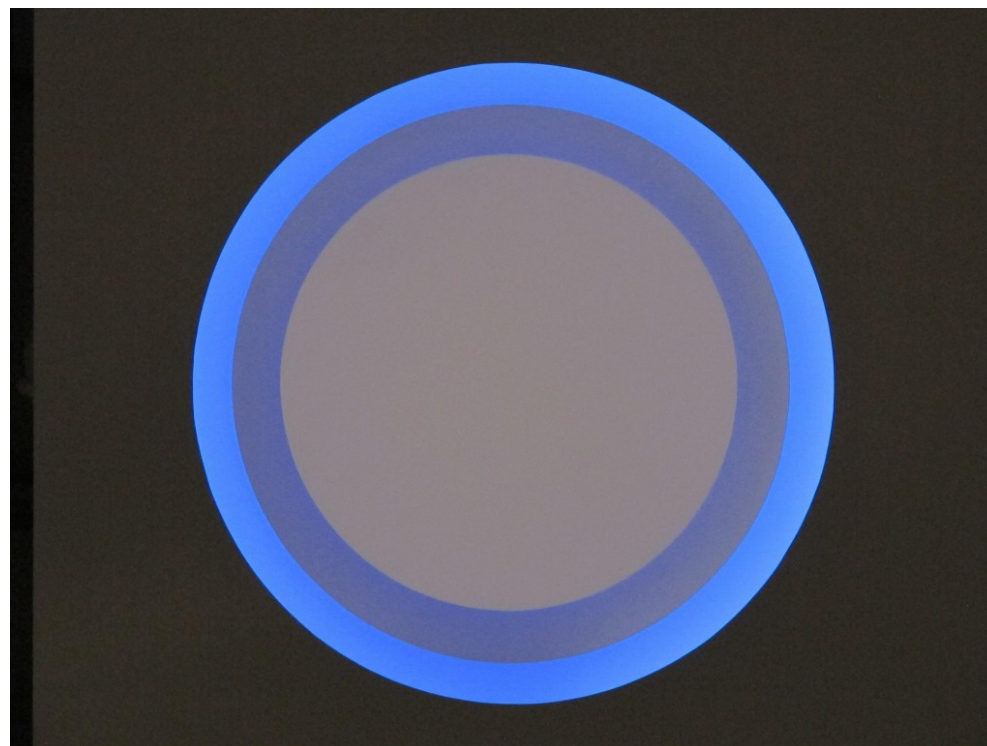
Il y a, me semble-t-il, dans cette espèce de contradiction performative imposée par le dispositif autodestructeur de Tinguely, à savoir cette impossibilité de parler du neuf au présent, un indice des contradictions—ou des complexités—temporelles, auxquelles nous réduit la nécessité de parler de l'expérience esthétique d'un objet unique—fût-il autodestructible ou non.

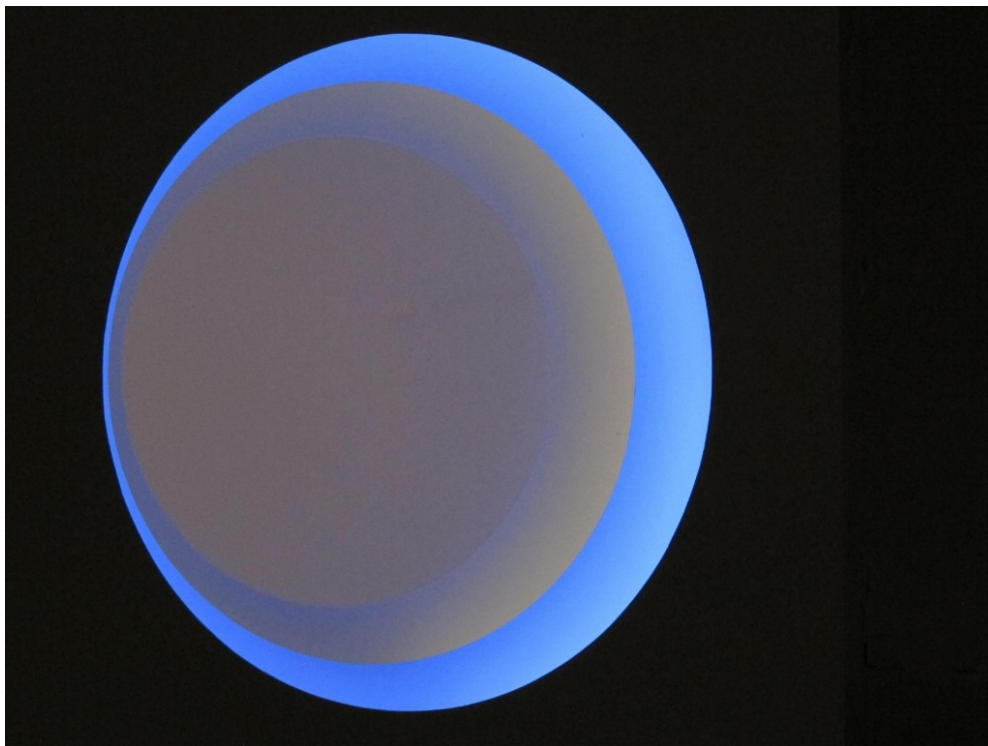
En particulier, il me semble que le hiatus temporel souligné par cet énoncé paradoxal (« it was something new »), prononcé sur les restes encore fumants d'Homage à New York, pointe en fait quelque chose qui ne se situe pas seulement au cœur du discours sur l'expérience esthétique—discours qui, lui, est nécessairement prononcé dans l'après-coup—mais quelque chose d'autre, bien avant cela, et qui est au cœur de la temporalité esthétique, à savoir, la question de notre rapport au phénomène.

Couleur, lenteur et temporalité

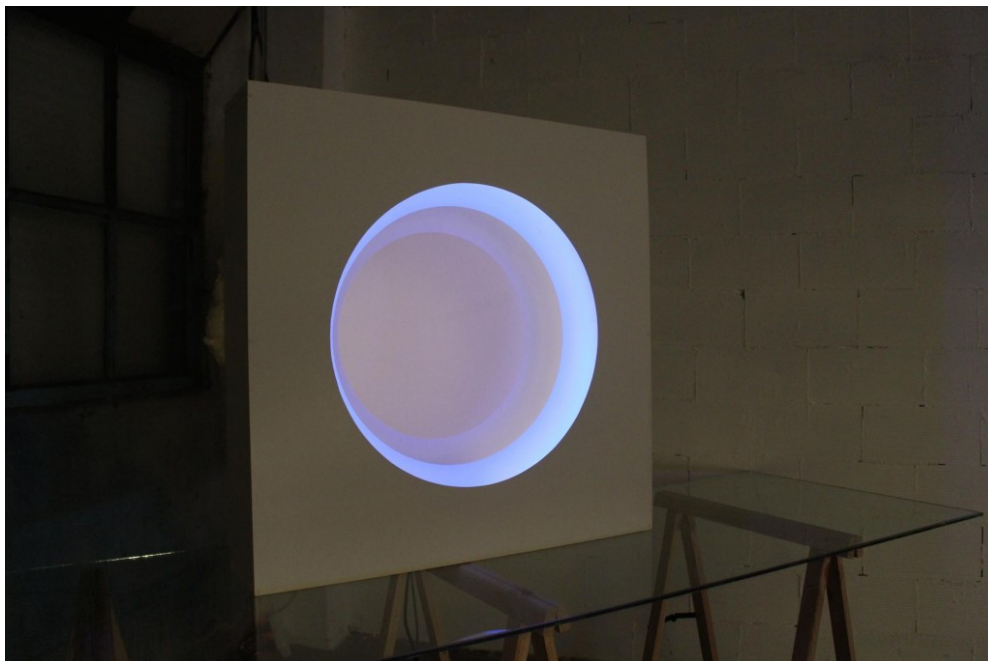
Je souhaiterais développer cette question phénoménologique et l'illustrer de quelques exemples de l'œuvre de Robert Irwin. Toutefois, ces interrogations ne sont pas sans rapport avec une réflexion personnelle. C'est pourquoi, à ce stade, il me paraît utile, pour clarifier mon propos, d'indiquer brièvement en quoi cette question de la temporalité et du phénomène a un rapport étroit avec une pratique qui est la mienne—dont la lumière est le matériau et que j'ai axée sur l'expérience de la couleur et de la lenteur.

A titre d'illustration partielle de ces centres d'intérêt, on trouvera ci-dessous quelques images d'installations lumineuses réalisées en 2015 et 2017. Ces images sont prélevées sur deux partitions : Sans titre n°2, 2015 et Sirius, 2017 d'une durée respective de 7'36 et de 8'56".



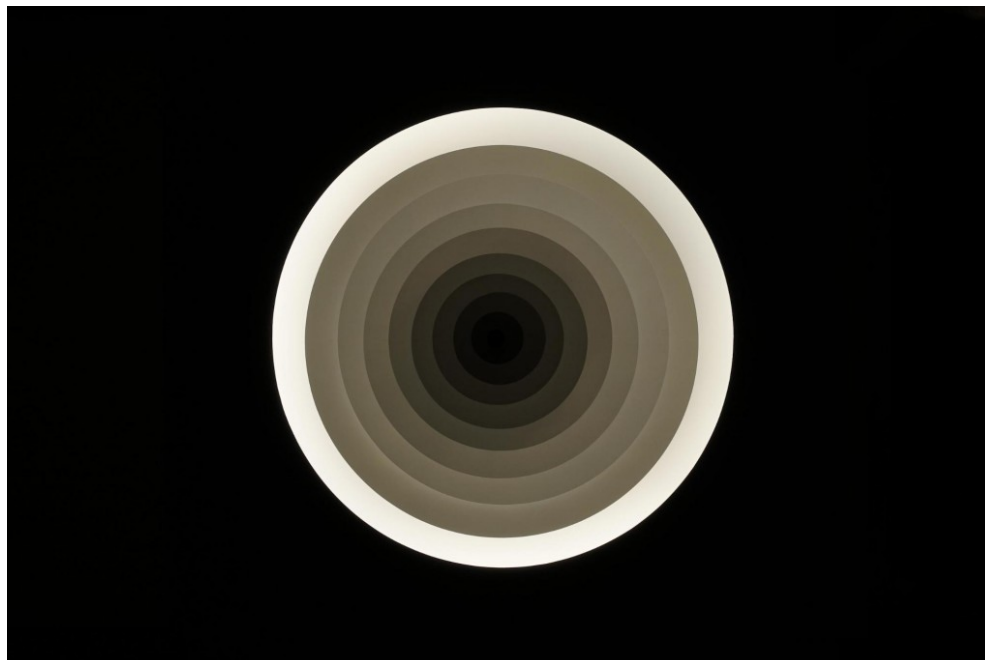


Charlotte Beaufort, Sans titre n°2, Série Photosphère, 2016 (durée : 7'36")



Charlotte Beaufort, Sans titre n°2, Série Photosphère, 2016 (durée : 7'36")
Dimensions : 102 cm x 102 cm x 102 cm

Charlotte Beaufort, Sirius, Série « Photosphères », 2017. Musique Mark Lockett. (Durée : 8'56")
Dimensions 2,50 m x 2,50m x 3m



Charlotte Beaufort, Sirius, Série « Photosphères », 2017. Musique Mark Lockett. (Durée : 8'56")
Dimensions 2,50 m x 2,50m x 3m

Ce travail est avant tout un travail sur la lumière, la couleur et la temporalité, c'est-à-dire, sur les limites de la perception et donc sur notre rapport au monde phénoménal dans ses aspects à la fois les plus immédiats et les moins évidents—c'est-à-dire les moins immédiatement visibles. A ce titre, et pour diverses raisons (liées, entre autres, à des différences irréductibles entre le fonctionnement de l'œil humain et celui de l'appareil photographique), en présenter une captation vidéo est un non-sens.

Toutefois, je voudrais souligner qu'une part de ce travail consiste à mettre sous les yeux du spectateur le changement, mais le plus souvent en l'étirant de telle manière que l'instant du changement ne soit pas identifiable, localisable dans le temps successif. Ce n'est que par un travail de comparaison rétrospective que le spectateur est en mesure de déterminer après-coup que la couleur est devenue différente et qu'il est mis face à un changement continu mais imperceptible.

Les variations lumineuses et colorées introduisent l'intervalle, la transition, et la durée au cœur de l'expérience de l'avènement de la couleur. Or inversement, travailler à l'avènement de la couleur—du phénomène coloré—, c'est travailler sur la durée.

C'est que la sensation colorée proprement dite est qualité pure. Son apparence est instable. Comme l'écrit Josef Albers:

« une couleur n'est presque jamais vue telle qu'elle est réellement—telle qu'elle est physiquement. [...] La couleur [est] le moyen d'expression artistique le plus relatif. [...] La couleur trompe continuellement. [...] Une seule et même couleur appelle des lectures innombrables. »^[1]

Autrement dit, travailler sur l'avènement de la couleur revient à travailler sur l'apparition du phénomène—l'apparition d'un phénomène lumineux. Plutôt que de chercher à fixer la couleur^[2] ou à l'imposer par des changements rapides et violents qui la font disparaître au profit de l'agitation visuelle, il convient d'étirer chaque instant.

Car dans ces conditions, la couleur advient, non pas au moment de tel état lumineux prédéterminé comme une étape de la temporisation, mais en mouvement, dans les intervalles entre les états, chaque état devenant lui-même alors un nouvel intervalle dans le flux complet. Et l'état n'est perceptible comme avènement de la couleur que parce qu'il devient à son tour intervalle.

Cet avènement de la couleur dans la durée lente revient à organiser dans le temps ce que bien des peintres ont perçu dans l'espace ou le plan. Ainsi, lorsque Matisse, à propos de la chapelle de Vence, écrit :

« On ne peut pas y introduire du rouge dans cette chapelle...Pourtant ce rouge existe et il existe par contraste des couleurs qui sont là. Il existe par réaction dans l'esprit de celui qui observe »^[3]

lorsque, par ailleurs, il déclare :

« Mon accord rouge, vert, et bleu suffit à créer l'équivalent du spectre. Ces trois notes réagissent d'ailleurs l'une sur l'autre et créent des nuances que les tons purs ne possèdent pas. Il les faut assez énergiques pour remplacer, par leur action de contrastes, les couleurs qui manquent à notre palette »,^[4]

il définit précisément cette nature intervallaire de l'avènement de la couleur. Et comme le précise Florence de Mèredieu,

« [les couleurs n'existent] qu'en fonction de leurs accords. Une couleur absente peut être ressentie comme présente, parce qu'appelée par les autres couleurs pour parfaire l'harmonie du tout. [...] La présence physique ou stricte matérialité n'est donc pas nécessaire pour qu'une couleur soit effectivement perçue. [...] Comme en musique, ce qui compte est l'intervalle, le vide, la relation et l'accord. Il s'agit donc de composer la couleur, de faire valoir ses différences. La couleur est affaire non pas tant de quantité que de choix et d'organisation. »^[5]

Mais ce que Florence de Mèredieu écrit ici de la couleur en peinture, il faut l'imaginer se déployant non plus sur le plan de la toile mais dans le temps. Il est symptomatique, à cet égard, que pour traiter de la complexité du phénomène coloré, elle en vienne à s'appuyer sur l'exemple de la musique, et plus particulièrement, dans la musique ou la peinture, sur ce qui ne s'impose pas à la vue ou à l'oreille, mais au contraire semble ne pas se montrer, ne pas se faire entendre, ne pas faire l'objet d'une perception, et se situe entre les taches de couleur ou entre les notes : l'intervalle, le vide, la relation, l'accord. Précisément ce qui se joue diversement dans une partition de lumière...

C'est que, si le phénomène advient, c'est nécessairement dans un certain rapport à la temporalité—ce qui nous ramène à la question posée par l'énoncé descriptif d'Hommage à New York (« it was something new ») ; mais c'est aussi que l'apparition et l'expérience du phénomène se fondent sur ce qui n'apparaît pas et qui néanmoins déterminent, conditionnent ou impulsent l'apparition du phénomène, l'expérience du spectateur.

Or cet inapparent est précisément ce dont, à la toute fin de sa vie, Heidegger propose de faire l'objet paradoxal de la phénoménologie.

La phénoménologie « tautologique » de l'inapparent

Objet paradoxal, parce que l'objet principal de la phénoménologie, le phénomène, se définit par son apparition, tant et si bien que la phénoménologie se préoccupe avant toute chose des questions de l'apparaître. Qu'une « science » de l'apparaître s'occupe finalement de l'inapparent peut donc paraître étrange, mais c'est en même temps par ce biais qu'elle renoue avec le temps.

Dans son dernier séminaire de Zähringen en 1973, Heidegger commente la notion d'intuition catégoriale de Husserl et distingue voir et voir, ce qui l'amène à mettre en avant l'importance de l'inapparent :

« quand je vois ce livre, je vois bien une chose substantielle, sans pour autant voir la substantialité comme je vois le livre. Or c'est pourtant la substantialité qui, dans son inapparence, permet à ce qui apparaît d'apparaître. En ce sens on peut même dire qu'elle est plus apparente que l'apparent lui-même »,^[6]

A partir de ce constat, commentant Parménide [esti gar einai : l'être est] et appelant « une pensée tautologique [...] au sens originnaire de la phénoménologie »^[7], Heidegger—selon Françoise Dastur—,

« détermin[e] paradoxalement la phénoménologie comme une “phénoménologie de l'inapparent”, un voir de ce qui par essence ne se montre pas. Une telle indication, même si elle conserve pour nous un caractère énigmatique, atteste néanmoins que l'instance du voir, que la dimension du regard, parce qu'elle s'oppose au geste de capture qui caractérise le Be-greifen, le concevoir, ne se trouve pas fondamentalement dépréciée alors même que se trouve réévaluée la tautologie parméniennienne [esti gar einai] comme modèle d'une parole qui [...] ne ferait voir rien d'étant, mais uniquement ce qui est le plus “inapparent” dans l'étant : l'entrée en présence elle-même, l'événement de la présence »,^[8]

Comme le précise ailleurs Françoise Dastur,

« la tautologie parméniennienne [est] une parole inouïe car “elle se fonde sur ce qui est apparu au regard”, elle n'est qu'une “pure remarque” (eine reine Bermerkung) par laquelle on prend en vue l'inapparent lui-même : l'entrée en présence de ce qui est présent, l'Anwesen des Anwesenden. Un telle pensée, la pensée tautologique, [...] coïncide avec la “phénoménologie de l'inapparent” qui nous mène devant ce qui advient [...] »^[9]

Or cette question du rapport entre l'inapparent et l'entrer en présence de l'entrée en présence doit être comprise dans ses rapports avec la lumière, le temps et l'art.

La lumière d'abord. Dans le séminaire de 1973, Heidegger rappelle le rôle de la lumière dans l'apparition des choses :

« Que “fait” la lumière ? [interroge-t-il ?] Elle procure la clarté. Et que rend possible la clarté ? Qu'avant tout, je puisse parvenir jusqu'aux choses. »^[10]

Ainsi, la lumière est cette condition inapparente de l'apparition, ce qui, soi-même invisible, permet aux choses d'entrer dans la présence. Heidegger reprend ici ce qu'il disait de la lumière vingt ans auparavant. Commentant déjà Parménide et remarquant que les pensées profondes se disent parfois discrètement, dans « une proposition subordonnée ajoutée sans bruit », il expliquait alors que

« Le jeu de la lumière qui appelle, déploie et aide à la croissance, ne devient pas lui-même visible. Il brille, aussi peu apparent que la lumière du matin sur la somptuosité tranquille des lis dans le champ, et des roses dans le jardin ». ^[11]

Ainsi, les jeux de la lumière qui rend visible peuvent devenir une illustration visuelle de ce qu'est cette phénoménologie de l'inapparent. C'est pourquoi, une recherche artistique sur la lumière (comme médium) ne peut véritablement s'effectuer que si elle prend cette dimension à bras-le-corps—si elle se définit comme une telle recherche phénoménologique.

Or si, comme nous l'avons vu tout à l'heure, cette recherche sur la lumière et la couleur n'est pas dissociable d'une expérience du temps, c'est sans doute aussi que la phénoménologie de l'inapparent est profondément liée à la question du temps. C'est du moins ce que Dominique Janicaud s'est attaché à démontrer dans un chapitre Chronos, car pour lui, « c'est la question du temps qui permet de jeter une lumière décisive sur la mutation radicale que Heidegger fait subir à la phénoménologie »^[12] en y introduisant la question de l'inapparent.

La formulation de la question du temps par Janicaud (« comment penser et articuler une phénoménologie de ce “non-phénomène” qu'est le temps ? »)^[13] renvoie directement à la phénoménologie de l'inapparent, voire de l'inapparent lui-même que serait le temps : la dimension qui porte l'entrée dans la présence. Janicaud présente ainsi la démarche de Heidegger :

« L'inapparent dont s'enquiert Heidegger se dérobe doublement : à l'apparaître direct et au regard eidétique ; il n'est ni une manifestation immédiate ni une essence. Qu'est-il ? De quel ordre est sa phénoménalité ? C'est justement ce que la phénoménologie doit penser. Or quelle est la phénoménalité par excellence qui, ni immédiate ni ontique, ne se laisse pas non plus réduire à une visée eidétique ? C'est précisément celle qui réserve la plus problématique des “phénoménalités” : la dimension temporelle ». ^[14]

Or, pour penser la spécificité du temps, Heidegger s'appuie sur l'expression allemande « Es gibt Zeit », où « Es gibt » qui signifie à la fois « il y a » et « cela donne ». Comme le précise Janicaud,

« Ce don (ou plutôt ce “donner”, car il s'agit d'un infinitif : *Geben*) est pensé comme la quatrième dimension, la plus intime du temps, celle qui dispense les trois autres, passé, présent et avenir, mais qui surtout est préalable à la mise en présence (*Anwesenheit*) du “maintenant”, tout comme de ce qui a été ou sera ». ^[15]

Ainsi se dégage une « approche du temps comme don », une approche du temps dans son « intimité préalable »^[16] comme condition inapparente de l'entrée en présence du phénomène.

Ces développements peuvent paraître nous éloigner de nos problématiques artistiques, mais il n'en est rien. En effet, ce projet de phénoménologie de l'inapparent, qui mêle phénomène, lumière, temps et don, mène la philosophie aux confins de l'art. Comme l'a écrit Janicaud à propos de ce qu'il appelle « phénoménologie minimale »^[17] dans une référence—peut être abusive—à l'art minimal,

« s'il est vrai que c'est en s'imposant les contraintes phénoménales les plus strictes que l'œuvre d'art porte l'humain à ses plus hautes possibilités, le travail phénoménologique renouvelé ne devra-t-il pas lui-même se faire art ? »^[18]

C'est tout à fait la même idée que suggérait Marc Richir en 1990, lorsqu'il affirmait qu'

« il n'y a pas de science phénoménologique, seulement un art ou une sensibilité phénoménologique, non technique, car plutôt artistique au sens contemporain du terme ». ^[19]

De tels propos ne sont pas sans poser à certains philosophes (phénoménologues) de graves questions sur l'autonomie et sur la définition du champ de validité du discours philosophique.^[20] Tel n'est pas notre problème, puisque nous ne sommes pas philosophe.