

*Contribution au séminaire : les expériences du temps*  
 Dans le cadre du Labex : « Les passés dans le présent »  
 Le 05 novembre 2021

## Le feuilleté des temps au point du sujet

Christian Ruby

Résumé : Il s'agit d'analyser le regard spectatorial à partir de dénivellations temporelles dans l'ordre du simultané. La spectatrice ou le spectateur fonctionneraient dans un temps en quelque sorte multivers, dans un entrelacs ou une coexistence de temps différents, et sans doute poreux, dans le même temps du face à face avec l'oeuvre. Ce regard, mais on pourrait parler aussi de l'écoute, serait donc en permanence traversé de tensions : éducation passée, rumeurs reçues, sens du monde présent, allers et retours mémoriels, temps nécessaire à la visite, présage de l'après, etc. Des temporalités différentes et différenciées au sein d'une même impulsion spectatoriale qui peut elle-même être accélérée ou ralentie. L'idée d'une simultanéité passive du regard est ainsi mise à mal. Des forces diverses poussent sans cesse le spectateur à devenir et rester actif, ne serait-ce que pour que son regard ne soit pas démembré.

### Introduction

Si nombreuses sont les approches de la notion de temps dans le champ des arts plastiques d'exposition<sup>1</sup>, qu'il n'est pas inutile de préciser que, pour répondre à la sollicitation de François Dosse, Patrick Garcia et Christian Delacroix, notre exposé lors de leur séminaire, n'a pour objet :

- Ni une exploration technique historique portant sur la figuration du temps dans la multitude des œuvres d'art concernées (Goya, *Les Vieilles, le temps*, 1808), sur les œuvres qui parlent du temps « fugitif et transitoire »<sup>2</sup> dirait Charles Baudelaire (Arman, devant la Gare Saint-Lazare, Paris), les œuvres qui interrogent les formes déployées selon quatre dimensions (Duchamp, *Le nu descendant l'escalier*, les chronophotographies de Étienne Marey), voire celles qui rendent visible le temps de l'attention à l'œuvre en critiquant la perception dite « normale » (Hans Haacke : « faire quelque chose qui vit dans le temps et faire faire au spectateur l'expérience du temps » (1965) ;
- Ni une histoire du temps et de son impact sur ou dans la matérialité des œuvres d'art (détérioration, restauration, mais aussi disparition et retrouvaille) ;
- Ni une analyse des représentations du temps/éternité dans lesquelles on embarque les œuvres (l'illusion nazie d'une conquête de l'éternité par l'art, Éric Michaud), ou à l'inverse l'effet du temps « appauvri » dans les modes de production modernes et

---

<sup>1</sup> D'un côté, Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman » dans *L'inhumain, causeries sur le temps* (Paris, Galilée, 1988, pp. 89) distingue au moins 5 approches. De l'autre, Daniel Arasse, *Histoires de peintures* (2004, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006), précise : Tout objet d'art mélange trois temps au minimum. Tout d'abord notre temps (l'objet est présent de nos jours) ; ensuite le temps de sa production (dans lequel se mélangent encore des temporalités différentes qui se superposent et s'entrelacent, des éléments avancés et des modèles anciens) ; et le troisième temps qui passe entre les deux précédents, celui qui forme et informe « mon » propre regard sur l'œuvre, le temps de la réception (p. 226).

<sup>2</sup> Ainsi qu'il en va chez l'artiste peintre Roman Opalka, ou d'œuvres parlant du temps à écouter dans le temps de son déroulement : cf. le *Lamento d'Ariane* de Claudio Monteverdi, 1708 : « Lasciatemi morir ».

les modes de perception induits sur l'aura des oeuvres (Walter Benjamin, et le thème du cours de l'expérience qui a chuté, et celui du remplacement du récit et du temps du récit par l'information) ;

- Ni sur les conceptions du temps dans l'histoire de l'art (le passé conçu comme modèle, chez Johann Joachim Winckelmann par exemple), les conceptions des rapports entre l'art et son temps (Friedrich von Schiller, GWF. Hegel), celles d'un art intempestif (Friedrich Nietzsche) ou au contraire de la reprise des formes dans les oeuvres (Aby Warburg), etc. ;
- Ni, encore, l'histoire des expositions dans l'art d'exposition, ou l'histoire des mises en scène des oeuvres d'art.

De ce type de travaux, le phénomène que nous cherchons à expliquer diffère, même s'il leur reste associé d'une manière ou d'une autre parce qu'ils dessinent l'atmosphère qui suscite la réception dans les arts plastiques. Il est, en effet, question ici du temps de et dans l'activité de réception d'une œuvre d'exposition et de fiction, du temps dans l'exercice esthétique de l'artistique<sup>3</sup>, au sens occidental de ces termes, dans ce qui, à chaque fois, a l'intensité de ce qui n'aura peut-être plus lieu, intensité due certainement à ce que nous souhaitons nommer le feuilletage des temps dans le moment spectral (historique et culturel occidental). Il est donc question du travail du temps dans l'exercice de l'art (regard et ouïe) sous les espèces de temps feuilletés au point de la relation-corrélation entretenue avec les œuvres. Ce sont *des* temps ainsi soulevés et articulés. Ils fructifient au cours de la constitution, de la réalisation et de l'éloignement du rapport esthétique effectif (abord, entrée dans l'œuvre, sortie). Ils sont feuilletés, et non en palimpseste, selon une figure qui insiste moins sur la superposition (de temps différents) que sur le glissement des temps les uns sur les autres et leur imprégnation réciproque. Et ils sont constitutifs du sujet-spectateur-trice qui, ouvert par ses exercices esthétiques, fait tenir ensemble, durant un temps de réception plus ou moins long, cette discordance des temps face à un art d'exposition commensurable à l'humain, formant le regard occidental artialisé (écrit Alain Roger) et que les formats de l'art contemporain bouleversent sans que cette question du temps disparaisse (ni celle du temps, ni celle de l'espace et du corps).

Au demeurant, pour des raisons techniques (visuels et temps d'exposition), notre exposé porte plus spécifiquement sur la spectralité dans les arts d'exposition<sup>4</sup> plastiques (classiques, modernes, contemporains), sur ce moment où la spectatrice ou le spectateur, après avoir été « appelés »<sup>5</sup>, sont « touchés », « frappés », « mis en effervescence »<sup>6</sup> par l'œuvre, quand ce n'est pas « excité » par la surenchère de transgressions contemporaines (Nan Goldin, Marina Abramovic) ou bousculé par la force subversive du pathos (Christian Boltanski), en y intégrant les problèmes posés par les œuvres à déroulement ou à déambulation (Raphael Soto ou Georg Lendorff, Anish Kapoor (*Léviathan*), etc.), des performances, une pièce de Bruce Nauman (*Lived Tape video Corridor*, 1969), de Dan Graham (*Present continuous pasts*, 1974, la saisie

---

<sup>3</sup> « Le temps nécessaire pour regarder et comprendre cette œuvre (le temps de consommation) » dit Lyotard, *op.cit.*, p. 89. J'insiste sur « exercice », qui n'est pas « expérience. Certes, les deux notions s'opposent aux idées de contemplation ou de réception passives des œuvres. Et les deux affirment que cette activité est constitutive de la manière dont on les appréhende.

<sup>4</sup> C'est donc aussi une question d'anthropologie culturelle (l'attente du tonal et des harmoniques en musique, l'attente de la perspective en peinture, etc.). La dévotion et le ravissement, la mystique, par et dans les œuvres ne relèvent pas de la même approche que celle de l'art d'exposition. Cf. la différence entre art de culte/art d'exposition.

<sup>5</sup> Roger de Piles : « La véritable peinture doit appeler son spectateur, le spectateur surpris doit aller à elle », *Cours de peinture par principes*, 1708, Paris, Gallimard, Tel, 1989, p. 9 et 16.

<sup>6</sup> Ce sont les termes de Denis Diderot, Charles le Brun (*Conférence à l'académie*), Antoine Coyvel, ou de nos jours, Baldine Saint-Girons.

dans l'espace et le temps), de Jan Dibbets, l'art vidéo<sup>7</sup>, l'art dématérialisé du virtuel et les images flux<sup>8</sup>.

Pour autant, cet exposé ne peut s'interdire des allusions à d'autres arts, et il ne peut exclure entièrement l'idée selon laquelle il serait nécessaire de traiter, du point de vue du temps du spectateur-trice, de l'effet différentiel entre poésie, peinture et musique, comme l'étudie Diderot dans la *Lettre sur les sourds et les muets* (à propos de la mort de Didon)<sup>9</sup>.

### Des points d'appui

Il existe de très nombreuses descriptions de ce que des spectatrices ou spectateurs vivent et que nous appelons ici le « feuilletage des temps » dans le regard-spectateur.

En excluant les commentateurs spécialisés (Denis Diderot, Étienne La Font de Saint-Yenne, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé...), et sans préséance particulière, citons : George Sand, par exemple, dans *Histoire de ma vie* (IV<sup>ème</sup> partie, chapitre XII, Paris, Gallimard, Pléiade, tome II, p. 106) explorant son regard tout en regardant des œuvres au Louvre ; Stendhal, dans son *Histoire de la peinture en Italie* (ou plus intimement dans son *Journal*), décrivant les tensions de son regard ; Claude Simon parlant la bataille de San Romano en un récit d'histoire entremêlées, comme des collages, de mémoires, de projets, d'analogies (*La bataille de Pharsale*, 1969) ; Philippe Sollers réinventant sa propre jeunesse devant le *Baiser à la dérobée* de Fragonard (*Les Surprises de Fragonard*, 1987) ; ou encore Michel Leiris poussant à la rêverie devant les œuvres (*Le ruban au cou d'Olympia*, 1981).

Ces descriptions de divers moments-spectateurs, qui nous servent de fil conducteur, ont un point commun : affirmer que regarder une œuvre d'art, c'est *simultanément* aviver un jeu de mémoire (des formes, sans doute ce que repense Aby Warburg cité ci-dessus)<sup>10</sup> ; s'imposer un rapport à la patience (ou au décept : on ne peut tout voir) ou à l'impatience de son corps, sentir sourdre l'entrée en scène de la fatigue [parenthèse : qui motive les recherches des artistes sur le mobilier de l'exposition] ; enfin, solliciter le temps des allers et retours, des reprises, engager des effets de parole, etc., en somme, mettre en oeuvre différents temps qui ne coïncident pas : mémoire, physique du corps, stratégie de déplacement, exercice de la parole, etc.

Nous voudrions utiliser aussi trois références théoriques qui engagent d'emblée la question soulevée, en partant de positions différentes mais complémentaires.

La première renvoie à John Dewey (1859-1953). Elle relève de son ouvrage *L'art comme expérience* (1934)<sup>11</sup>. Le philosophe y donne l'exemple, emprunté à Max Eastman, des expériences du temps dont font preuve les passagers d'un *ferry-boat* au milieu de la baie de New York. Chaque expérience (aller au travail, visiter la ville, contempler l'approche de la ville, etc.) y est informée à la fois par le spectacle et par les histoires personnelles de chacun,

<sup>7</sup> Ne pas confondre avec le cinéma. Face aux arts plastiques, le spectateur peut arriver et repartir à n'importe quel moment. Il n'y a ni commencement, ni fin imposées. Cf. Victor Burgin.

<sup>8</sup> Le temps du faire et le temps du voir coexistent et se confondent. La temporalité de l'interlocuteur et la temporalité de la machine ne font qu'un. L'image n'est plus l'enregistrement d'une trace lumineuse ou énergétique comme c'était le cas avec la photographie ou la télévision, mais elle est désormais le résultat d'un calcul automatique. L'image numérique ne représente plus, ne présente plus mais elle stimule.

<sup>9</sup> En ce qui concerne la musique, donc l'audition, cf. Lyotard, « Dieu et la marionnette », in *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, pp. 165. L'auteur y réfléchit sur le temps en musique et distingue le temps déterminé de la constitution de la musique, le temps singulier de l'exécution, (variation, nuance, pas de répétition), et le temps de l'audience (l'oreille et la nécessité d'échapper à la répétition supposée par l'entendement), un temps sans synthèse ni répétition.

<sup>10</sup> GWF. Hegel, *Esthétique*, II, Paris, Aubier, p. 245 : « Le souvenir, la conservation des images qui entrent dans la conscience par la contemplation singulière » et qui se subsument sous des généralités, et mises en relation et en unité avec celles-ci par la puissance d'imagination... »

<sup>11</sup> John Dewey, *L'Art comme expérience*, 1934, Université de Pau/Farrago, 2000.

ses attentes, intérêts, objectifs, etc., en conséquence de quoi le temps spectral diffère pour chacune (jeter seulement un regard, ne pas regarder, regarder longuement et comparer avec des tableaux, etc.), la dernière seule étant esthétique, ayant épuré et porté à son intensité maximum les dynamiques de l'expérience ordinaire (p. 135). Il y aurait bien enjeu du temps dans une différentielle des exercices du regard.

La deuxième renvoie à ce que Daniel Arasse, par exemple dans *Histoires de peintures* (2004), nous apprend à accomplir devant une toile : s'exercer (*ex-arcere*, maintenir un écart) à examiner en prenant du temps. Il écrit ainsi : « Il m'a fallu du temps pour percevoir ce qu'il en est » de la Joconde (p. 37). Cependant il se demande aussi si le « temps » est un bon outil pour aborder son objet : ce qui touche dans une peinture. En particulier, parce que, comme le souligne Marcel Proust, le feuilletage entre une sensation passée et une sensation présente, devant ou dans l'œuvre, fait goûter à l'extra-temporel, appelé le « temps retrouvé ». Face à l'œuvre, la « contemplation » devient une minute affranchie de l'ordre du temps linéaire et continu, un temps retrouvé, libéré des inquiétudes de la mort, feuilletant autrement la mémoire, le quotidien, les œuvres connues, etc.

La troisième nous incite à retenir un propos d'Albert Lorenz (dans un écrit portant sur la structure de l'*Anneau* de Richard Wagner), relevé par Theodor W. Adorno<sup>12</sup>, certes à propos de la musique : « Quand on possède complètement par cœur une grande œuvre dans tous ses détails, apparaissent parfois des instants où la conscience du temps disparaît soudain et où l'œuvre entière est présente en même temps, « spatialement », avec la plus grande précision ». Dans l'œuvre d'art s'accomplit le dépassement du temps au profit d'un feuilletage des temps qui produirait un bloc de sensation spatialisé.

Trois leçons peuvent se dégager de ces références :

- Il y aurait bien un enjeu temporel dans l'exercice esthétique, qui dépasse le seul calcul du temps du regard ;
- Cet enjeu consisterait en un feuilletage de temps dispersés ;
- Ce feuilletage, par ses glissements et ses imprégnations, engagerait un sujet-spectateur ouvert et mobile, actif, dans un devenir spectateur-trice<sup>13</sup>.

Ce sont ces phénomènes immanents au rapport spectateur/œuvre d'exposition, ce moment du *rapport* à l'œuvre qui fait ce *devenir* spectateur-trice, un « point du sujet » qui n'est pas statique, mais toujours remis en question. C'est cela que nous souhaitons interroger. En particulier en remontant de l'art contemporain à l'art classique dont il met l'éducation en question et les traits en avant. Ce sont des phénomènes individuels mais impossibles à réduire à un atomisme idiosyncrasique d'un individu percevant tout d'un seul coup et définitivement toutes choses. Des phénomènes se nouant justement en un feuilletage de temps dans une *action* particulière sollicitée par les conditions concrètes prêtées par un objet d'art singulier<sup>14</sup>.

## Une trajectoire mouvementée

Afin de répondre plus directement à la sollicitation qui nous est faite, tentons maintenant d'étudier cette question des temps feuilletés dans l'exercice individuel (mais pas socialement indépendant) de la présence active à des œuvres d'art en situation particulière (pas le quotidien, mais un musée, une galerie, même un lieu public, etc.) et la manière dont ces temps aiguissent

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, *Esthétique 1958-1959*, Paris, Klincksieck, 2020, note 593, p. 263.

<sup>13</sup> Au sens de mon ouvrage : *Devenir spectateur, invention et mutation du public culturel*, Toulouse, L'Attribut, 2017.

<sup>14</sup> Orientée par l'objet qui suscite l'exercice. Et en premier lieu le parcours, donc le temps, imposé au spectateur par les figures : suivre par exemple le dispositif de vision de *La Dentellière* de Vermeer, ie le fil entre les mains de la dentellière conduit aux fils des tissages et par là au fil constitutif de la toile même sur laquelle tout cela est peint. Un problème un peu différent se lit dans Nicolas Poussin, *Paysage avec un homme et un serpent*, 1648.

la faculté esthétique. Cela revient donc à se heurter à la question : un temps ou des temps ? Un temps moteur de l'exercice ou un exercice qui soulève des temps ? Un feuilletage lui-même temporel qui, quoi qu'il en soit, empêche de réduire l'exercice esthétique à la passivité (mais n'exclut pas le problème de la routine) ou au seul moment de la « contemplation », pour s'attacher à la trajectoire – qui n'est ni le parcours, ni la traversée de l'exposition – complète de la spectatrice ou du spectateur vis-à-vis de soi-même.

Autrement dit, en outre de l'œuvre, la réception, qui correspond à un rapport dynamique, fait d'une pluralité de temps un de ses sujets principaux. Une pluralité de temps que l'on ne peut dégager si on se contente, dans une sociologie mécanique, de chronométrer le temps de la visite, ou si on s'impose un modèle de temps conçu comme dimension le long de laquelle se juxtaposeraient des phases successives de la vision, réduisant la réception à un jeu de surface miroir, fixe, plane et mécanique. Il s'agit bien d'un feuilletage ou d'une polyphonie de temporalités, d'ailleurs sans clôture possible, dans le champ moteur de corps agissants, du moins par les yeux (pour entendre la ligne, il faut la suivre, parcourir une image, suivre le fil d'une musique, la couleur et le temps ?), de façon à construire à chaque fois une vision singulière quoique partageable. Le fait de parler de « feuilletage » vise alors à éviter le risque de parler d'une addition des temps. On serait sans doute plus proche d'une condensation des temps (selon le vocabulaire psychanalytique) si, habituellement, on ne se contentait pas de suggérer par là une interpénétration de l'ancien et du nouveau, du passé et du présent. Or, ici, il s'agit de bien plus encore. D'ailleurs, en intégrant la sortie de l'œuvre au processus analysé, on s'aperçoit que ce feuilleté, très actif, se convertit en une puissance qui alimente l'existence hors de l'œuvre.

Aussi articulons-nous deux traits à ce qui peut passer finalement aussi pour un éloge du regard (ou de l'oreille) esthétique (spectatoriel) :

- Des œuvres qui mettent en question nos relations habituelles à l'espace et au temps esthétique (donc à une certaine éducation), en produisant un autre temps (une autre éducation). C'est le cas de Bruce Nauman, de Dan Graham cités ci-dessus<sup>15</sup>. Ces artistes proposent des œuvres qui éclatent le temps dans lequel on a enfermé longtemps la contemplation classique, sollicitant des déplacements, des distorsions, des réactualisations, qui pluralisent le temps de l'exercice esthétique.
- L'élargissement de la perspective au processus global de la présence à l'œuvre de la spectatrice ou du spectateur, une présence/un présent qui n'est pas un instant – au sens d'un court laps de temps, d'une immédiateté, même si Francis Picabia parlait d'instantanéisme –, mais qui englobe l'accès à l'œuvre, le regard sur l'œuvre et la « sortie » hors du champ de l'œuvre, et qui est proprement esthétique.

Pourquoi ce choix ? Parce que toute présence à l'œuvre est précédée d'un premier feuilletage complexe : celui de l'aller au musée, au concert, celui de s'y préparer, de se mobiliser pour accéder aux œuvres.

Et elle est suivie d'un autre feuilletage de « sortie » hors de l'œuvre.

La présence réelle à l'œuvre en tant que telle ne se situe qu'au milieu de cette trajectoire. Et elle enveloppe son propre feuilletage : celui des mouvements des yeux, des mouvements du corps (les maux de pieds de Diderot), des humeurs : parfois l'ennui (l'absence de « soulèvement »<sup>16</sup>) ou au contraire l'enthousiasme – on sait, depuis Immanuel Kant (*Critique du jugement*), que le temps intervient dans l'enthousiasme esthétique conçu comme jeu des facultés, le jeu qui va de la sensation du corps aux Idées esthétiques et revient au corps) –, celui

<sup>15</sup> Mise à mal du dispositif spéculaire et de l'idée de représentation, et fin de la définition du tableau selon Alberti (fenêtre ouverte) car ici chambre close. De plus, on s'y voit voyant...

<sup>16</sup> Par exemple André Gide face à *La Chanson de Roland*, in *Journal*, par différence avec l'attitude de Paul Valéry face à *l'Illiade*.

tantôt de la lenteur et tantôt de la vitesse<sup>17</sup>, celui qui noue de surcroît passé et (ou dans le) présent. Ce deuxième feuilletage (médian) se recompose d'ailleurs dans la sortie de l'œuvre, incluant, par exemple, la conversation post-visite, en tant qu'elle peut remanier le souvenir de la visite et/ou pousser à retourner voir les œuvres.

Ce qui s'appelle ici « trajectoire » (ou triple feuilletage) a pour propriété de ne pas être *entièrement* conditionnée par le temps social ou le temps quotidien, parce que cette trajectoire est corrélée à l'œuvre et se joue dans un temps propre, momentané et d'abord individuel<sup>18</sup>. Mais cela ne nous renvoie pas pour autant à une phénoménologie de la temporalité du regard<sup>19</sup>, ni à un bergsonisme<sup>20</sup> de la conscience intime du temps, ni aux enquêtes « sociologiques » sur le minutage du temps passé à regarder une œuvre.

Ce qui nous intéresse est bien cette cristallisation ou ce(s) feuilletage(s) des temps dans l'exercice esthétique<sup>21</sup>. Plus précisément un feuilletage de temps discordants dans l'approche de l'œuvre, l'accueil, la jouissance et la postjouissance de l'œuvre d'art. Ce sont des temps montés ensemble, feuilletés et fendus par la vie du spectateur. Et des temps qui peuvent se dévorer, se dissoudre, se contrecarrer, se défaire, et se réagencer.

Aussi n'y a-t-il pas d'unidimensionnalité de l'exercice esthétique dans un temps homogène et linéaire<sup>22</sup>. Ce sont bien plusieurs temporalités qui se constituent dans la position du spectateur (classique, moderne ou contemporain<sup>23</sup>), organisant le feuilleté des temps au « point du sujet » ou au « point d'écoute ».

Relevé d'appentis, maintenant, en trois moments : accueil à l'œuvre, regard *sur* l'œuvre, sortie *hors* de l'œuvre.

### **L'accueil à l'œuvre<sup>24</sup>**

Tout commence par une chaîne de verbes d'action (avec préposition ou complément) : se décider (à aller), se renseigner (sur), marcher ou se rendre (vers), bien avant la suite concernant le rapport direct à l'œuvre : regarder ou écouter l'œuvre, la parcourir, imaginer à partir d'elle, tisser des liens avec d'autres œuvres, parler à son voisin, etc.

Ce sont en effet ces actions qui font surgir des temps : le temps chez soi (celui de la préparation), le temps de chercher le renseignement (qui dépend donc d'un temps extérieur au chez soi), le temps d'approche (le trajet qui dépend aussi d'un temps social : les transports).

<sup>17</sup> Des critiques le conseillent même : devant Cézanne, « Si vous visitez l'exposition avec une femme dans une position intéressante, passez rapidement devant le portrait d'homme de M. Cézanne... cette tête couleur jaune... » donnerait la fièvre jaune à votre futur enfant (1877, dans *Le Charivari*, Louis Leroy).

<sup>18</sup> Pour moi, les émotions et le temps esthétique diffèrent qualitativement de la vie réelle, loin d'Aristote...

<sup>19</sup> Je ne suis pas phénoménologue, je ne poursuis pas la genèse intime du temps à la conscience, ni le « vécu ». Cela étant, j'ai au moins un point commun avec quelques phénoménologues, la notion de corrélation : cf. Ingarden, élève de Husserl : pas le « vécu » du sujet spectateur (cf. Dictionnaire Talon-Hugon, p. 315), mais tout de même la corrélation. Œuvre = proposition, et le spectateur l'active. L'un ET l'autre. Cette activité, cependant, n'est pas pure saisie par une conscience intentionnelle d'un objet intentionnel. Mais pour autant, oui, elle est bien une activité, saisie d'une totalité (quand c'est possible et non pas automatiquement, dont il y faut des exercices) et donc aussi exercice (et non expérience), etc.

<sup>20</sup> Le présent se « dédouble à tout instant, dans son jaillissement même, en deux jets symétriques, dont l'un retombe vers le passé tandis que l'autre s'élance vers l'avenir », *Énergie spirituelle*, Chapitre V.

<sup>21</sup> Cf. Ernst Bloch, détourné ; conférence de 1956 sur les *Différenciations dans le concept de progrès* (à propos des différentes temporalités dans le même moment chronologique à la surface du globe), Tübingen. Ce que reprend d'une certaine manière Georges Didi-Huberman, dans *Survivance des Lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

<sup>22</sup> Il faudrait comparer ce moment avec celui du téléspectateur dans la mesure où le temps direct de la télévision reçu par le téléspectateur se caractérise par la coexistence de temporalités hétérogènes

<sup>23</sup> Christian Ruby, *La figure du spectateur*, Paris, Armand Colin, 2012.

<sup>24</sup> Nous distinguons l'accueil à l'œuvre : l'accueil que le public, les médiateurs réservent à l'œuvre (approches, fréquentations, enquêtes, sondages, réceptions) ; et l'accueil *de* l'œuvre, la manière dont l'œuvre elle-même accueille le public.

C'est déjà une multitude de temporalités qui s'agencent et se confrontent là, bien avant de se synthétiser dans le point du sujet ou le point d'écoute, dans le spectateur-trice, regardeur ou auditeur-trice. Une multiplicité qui prend sens dans une histoire sociale toujours déjà engagée, et se rapporte à une histoire des arts toujours secouée et débordée (par les œuvres nouvelles, non plus dans une galerie mais dans la rue par exemple, impliquant le temps des rumeurs, des horizons d'attente).

Il me semble qu'on ne peut travailler l'accès aux œuvres sans y inclure cette différentielle des temps, et sans insister sur l'idée selon laquelle la réception esthétique relève bien d'une mobilisation des temps et d'un devenir, lequel lui donne sa chair sociale et culturelle. Cette réception ne doit pas être confinée dans l'étroite enclave du colloque dit singulier. Elle se déploie dans un mouvement, s'ouvrant par le « sortir de chez soi », le temps d'approche qui articule des temps différents (encore une fois, la préparation, l'horizon d'attente, l'idée que l'on se fait de l'aller à l'œuvre) qu'on en sente l'appel ou qu'on soit poussé à aller la rencontrer (par l'école, la publicité, la réclame, etc. interposées).

Ce complexe de temps de l'accueil à l'œuvre synthétisé dans le devenir spectateur est bien décrit par Barbara Formis<sup>25</sup>, mais non moins dans de nombreux récits qui l'évoquent (Jean-Jacques Rousseau, par exemple), ou dans ces récits qui mettent en fiction l'aller au musée (rue ou chemin de campagne) pour avancer vers un tableau (Denis Diderot). Il est aussi possible de lire la Lettre 23 des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (humain) de Friedrich von Schiller en ce sens : il y évoque le passage du passif à l'actif comme passage de l'individu et/ou foule à une position spectatorielle, en somme un public qui est en train de se constituer<sup>26</sup>.

Ceci sans oublier que cet accueil à l'œuvre est tributaire d'une histoire et d'une culture. Celles de l'art d'*exposition* (ou de la musique d'*exécution*), de l'exercice esthétique et du corps forgé dans l'exercice esthétique de l'exposition (classique, moderne, contemporaine ou labyrinthique) ainsi que de la constitution d'une espace public esthétique. Autant qu'il devrait être tributaire d'un principe : en matière de culture et de rapport à l'art, il importe toujours de rappeler à chacune et chacun sa capacité à être la cause de son projet et de son jugement, à ne pas suivre ce qui se dit partout par crainte de se distinguer, à ne pas avoir peur du dialogue esthétique (corrélat de l'exposition ouverte à tous).

De toute manière, c'est bien en elles (histoire et culture) que l'accueil à l'œuvre fait jouer ces temporalités avant même le rapport entre l'activité de l'œuvre et le plein devenir « spectateur ».

Évidemment, cette réflexion sur un premier feuilletage des temps a une incidence sur les conceptions, développées par beaucoup, de cet accueil à l'œuvre. Elle montre qu'il ne s'agit pas d'une relation mécanique, susceptible d'être soumise d'avance à des « méthodes » « avérées » ou à des recettes de réussite par des médiateurs-trices culturels. Ce qui signifie qu'afin de saisir la question de l'accueil du public de la culture et des arts à bras-le-corps, il faut éviter de poser l'accueil uniquement comme une question technique déroulée en « manière de faire médiatrices » pour accueillir, et en faisant comme s'il y avait production immédiate d'effets. Ces manières (techniques) de réfléchir l'accueil reposent sur une série d'impasses :

- La réification de l'œuvre d'art, pensée d'emblée comme donnée et sans appel à de futurs spectatrices et spectateurs (des intermédiaires, par exemple) ;
- La réification des futurs spectatrices ou spectateurs, par la déclaration de leur incompétence, de leur déficit de vision et de culture (à pallier) ;
- L'idée d'un accueil qui pourrait consister en une simple communication entre le futur spectateur-trice et l'accueillant.

<sup>25</sup> Barbara Formis, « Le piratage du sensible », in In Octavo, *Des formats de l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 125.

<sup>26</sup> Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1794, Paris, Aubier, 1992, p. 293sq.

De toute manière de telles recettes, formelles et uniformes, répétables partout, ne tiennent jamais compte de la culture relative des spectateurs, à l'époque où pourtant les droits culturels sont devenus centraux. Elles ne seraient que des béquilles pédagogiques. Une sorte de faux universalisme imposé par la spectatrice ou le spectateur (occidental ?) réputé compétent au spectateur réputé incompetent.

### La présence à l'œuvre

Dans son tableau intitulé *La condition humaine*, René Magritte montre que la peinture se donne à être regardée. Elle appelle une pratique du regard qui s'effectue au moment où la peinture se donne à voir. Cette pratique est elle-même la condition de possibilité pour que la peinture se donne à voir dans la représentation qu'en donne un tableau. C'est évidemment le cas encore plus flagrant dans les performances, etc. Après le premier moment du devenir spectatrice ou spectateur décrit ci-dessus (aller vers), voilà qui engage une deuxième réflexion portant cette fois sur l'attention spécifique à l'œuvre, mais que nous ne déconnectons pas des modifications possibles de cette attention par la présence (et les bruits) des autres, la présence de médiateurs, la lecture des cartels et des livrets, etc.

Nous en arrivons ainsi à l'analyse du temps du regard, de ce qui peut paraître le plus fugitif (on ne l'a pas vu passer) ou de ce dont on se plaint (après avoir minuté la station devant une œuvre). À l'analyse de ce que John Dewey appelle « l'aspect temporel de la perception », sur lequel il écrit ceci : « On n'a en aucun cas perception d'un objet sans un processus qui se développe dans le temps », auquel est associé, ajoute-t-il « une autre dimension du temps, celle du cumul des expériences passées ». Et il complète ces mots, par une analogie : « Si notre vision du monde ne consistait qu'en une suite de coups d'œil instantanés, il n'y aurait pas de vision du monde ni d'aucune chose en son sein »<sup>27</sup>. Ce qui revient à faire l'éloge du regard esthétique éminemment actif, et dont rend compte, sur le plan historique, mon ouvrage *Devenir spectateur*. D'une manière ou d'une autre ce temps de la réception est aussi pluriel.

Il existe des œuvres contemporaines qui explorent ce feuilletage des temps dans l'exercice esthétique du spectateur, et qui complètent notre remarque énoncée ci-dessus portant sur l'artiste Hans Haacke. Nous pensons à Thomas Struth, à Martin Parr et quelques autres. Encore peut-on s'atteler à des œuvres classiques et interroger, nous l'avons souligné, le regard que l'on porte sur des pastorales (par exemple chez Jean-Auguste-Dominique Ingres, Paul Gauguin), soit des œuvres qui présentent un feuilleté suspendu, celui de convivialités heureuses. Peut-on éviter par exemple l'étrange effet de *Luxe, calme et volupté* de Henri Matisse (1904), confrontant le temps suspendu dans l'œuvre avec la nostalgie qui pointe dans le regard du spectateur, et ressemble à « cet heureux temps [qui] n'est plus » (Hippolyte, *Phèdre* de Racine).

En somme, non seulement il y a bien du temps dans l'exercice du regard – sinon on ne se proposerait pas d'éduquer le regard ou de purifier les émotions par l'art, catharsis –, mais ce temps est pluriel. Ce sont des temporalités et ce sont des temporalités que l'artiste peut décaler, déboussole, etc., nous l'avons indiqué avec le travail cité de Dan Graham. L'attention à l'œuvre impose le temps de regarder, le temps de déambuler avec l'œuvre et le rythme de la visite, le temps de se repérer en elle, le temps de parcourir l'œuvre et de se défaire du rapport au réel (l'œuvre n'est pas le réel, ni imitation, ...), voire le temps répété des réappropriations successives, le temps de se distancier, le temps de se reprendre et enfin le temps de la discussion, de la parole, du commun<sup>28</sup>, sur lequel nous reviendrons. S'y ajoutent : les réapparitions provoquées par l'œuvre, dans une autre discordance des temps (l'œuvre permet de se relier au

<sup>27</sup> John Dewey, *Art comme expérience*, op.cit., p. 211, 219, 262.

<sup>28</sup> Le sens commun de Immanuel Kant, la religion de l'art des romantiques, etc. : la vérité de la sensation s'empare de tous, tous se sentent unis dans cette dépendance écrit Philipp Otto Runge, lettre de 1802.



passé autrement qu'en lui tournant le dos, un passé qui n'est pas ce qui pèse ou endette, il vibre encore dans ce que je vois).

C'est d'ailleurs ainsi que Schiller s'exprime dans la Lettre 22 (*op.cit.*, pp. 283), parlant de l'action du spectateur. Il parle de l'état esthétique, tel qu'il résulte de la mise en œuvre de la disposition esthétique (*die ästhetische Stimmung des Gemüts*), celle qui tient le spectateur s'abandonnant à la jouissance de l'œuvre en maintenant ensemble dans leur opposition même les désirs (la sensation immédiate, matière sans forme, forces passives) et les règles (et idées abstraites, forme sans matière, forces actives). Il insiste sur cette disposition – la pulsion de jeu aidant – dont la particularité est qu'elle n'a ni contenu ni fonction ni aptitude en elle-même. Pour autant, englobant la totalité de l'être humain dont elle secoue les limites, elle est active et ouvre ou rend possible la voie à/de la connaissance et la moralité. Elle met l'être humain au seuil de l'infini (l'arrache au temps...).

Ce feuilletage des temps au point du sujet ou au point d'écoute amplifie bien la teneur du processus esthétique (imagination, mémoire peut-on dire pour résumer), et il requiert vigilance pour ne pas être détourné, tandis qu'il est pris entre deux extrêmes (les deux extrêmes schillériens de la seule matière et de la seule forme) :

- Car il peut être submergé par l'émotion : c'est le cas du pompier du théâtre qui intervient à propos d'Othello et par racisme (il ne sera pas dit qu'un Noir...), décrit par Stendhal ;
- Ou il peut être supprimé lorsqu'on impose la rumeur et le goût avant même de regarder les œuvres, impliquant qu'il n'est plus besoin de les voir...

Encore une fois, ce feuilletage prouve qu'un exercice esthétique instantané est une impossibilité. Mais simultanément, il nous place devant un paradoxe : ce feuilletage aboutit à la suspension du/des temps. Ce qui rejoint le propos d'Albert Lorenz, cité ci-dessus, relevé par Adorno (ici même p. 4).

Des preuves tangibles :

- Rousseau, dans *Les Confessions*, devant un opéra : « quel ravissement ! quelle extase quand j'ouvris au même instant les oreilles et les yeux ! Ma première idée fut de me croire au paradis ».
- Stendhal, dans la *Vie de Henry Brulard* : il est captivé par la chanteuse, ému, et ne voit pas qu'il lui manque une dent devant.
- Honoré de Balzac, dans *Massimilla Doni*, faisant raconter par des spectateurs un opéra (Mosè) de Rossini.

On pourrait évoquer encore ETA Hoffmann (*Don Juan*) ou Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, et l'épisode de l'opéra à Rouen).

Rejoindrions-nous en ce point ce que pense Henri Bergson ? L'art lui sert toujours d'exemple (souvent contesté, d'ailleurs) pour penser les cas de dépassement des limites de notre connaissance et d'accès à l'absolu (l'intuition philosophique donc, et la liberté), et cela dès son premier livre (*l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, de 1889, où l'acte libre est comparé à une œuvre d'art) et cela jusque dans son dernier livre (*Les deux sources de la morale et de la religion*, de 1932), où la création et l'émotion esthétiques servent de modèles pour penser l'ouverture à la métaphysique de l'intuition. Il nous permet d'atteindre la durée (la conscience immédiate et l'essence des choses).

C'est d'une certaine manière ce qu'amorçait Schiller dans les propos évoqués ci-dessus. La véritable œuvre d'art éprouvée dans le temps nous laisse dans la plus haute liberté... (au point que nous ne pouvons pas toujours revenir immédiatement au monde prosaïque, aux tâches de la vie quotidienne, après l'avoir rencontrée).

Après la jouissance d'une belle musique : notre sentiment s'anime...

Après une belle poésie : notre imagination est stimulée...

Après une belle œuvre plastique ou la vision d'un édifice : l'intelligence est excitée...

Il reste, encore une fois, que l'effet de l'œuvre n'est total que si on est dans l'état esthétique, ni trop tendu (accueil par la seule intelligence, un intérêt seulement moral) ni trop relâché (accueil par ses seuls sens, un intérêt seulement matériel), deux temporalités à écarter<sup>29</sup>, car alors on ne saisit pas la totalité de l'œuvre, mais des parties... Au passage, une œuvre qui ne nous laisserait pas dans cet état n'aurait pas une qualité esthétique véritable, si elle nous rend inapte à agir ou mal disposé.

En tout cas, pour conclure ce deuxième relevé d'appentis, on pourrait affirmer que l'exercice esthétique du sein même de la pluralité des temporalités déploie une mutation du temps en espace, momentanée, puisque les temporalités reviennent vite.

### **La « sortie » hors de l'oeuvre**

Dernier relevé. Pour intégrer ce dernier point concernant les temps après l'œuvre, le retour au monde prosaïque, à notre réflexion ou à notre parcours, deux références sont éclairantes en ce qu'elles soulignent qu'une clôture de la (ou sur la) réception n'est pas justifiée.

C'est encore John Dewey affirmant : « Le travail opéré par l'objet esthétique n'est pas interrompu quand cesse l'acte direct de perception » (*op.cit.*, p. 146), mais c'est aussi Romeo Castellucci se demandant si, plutôt que de s'interroger sur l'accueil de l'œuvre ou sa perception, on ne devrait pas plutôt se préoccuper de la « sortie » hors de l'oeuvre : « Le problème, écrit-il<sup>30</sup>, c'est comment sortir, comment sortir du plateau, comment sortir de la scène », et plus largement comment sortir du musée ou de la salle d'exposition ?

Cette sortie de l'œuvre est rarement explorée, sauf étonnement en littérature. Concernant ce moment d'arrachement au moment du regard, il convient de relire le cas du personnage de Tiburce (Théophile Gautier, *La toison d'or*, 1839), et de sa difficulté à se remettre de sa fusion avec la *Descente de Croix* de Rubens ; voire de relire Sigmund Freud, qui en explore quelques traits lui aussi dans la *Gradiva de Jensen* (1907).

L'enjeu est le temps de l'extraction de soi du spectateur-trice hors de l'exercice qui l'a sollicité en spectateur (contemplation, audition), un « s'en sortir » de l'œuvre qui a envahi le regard (ou l'audition), une manière de prendre ses distances avec le moment d'immersion, et un « en sortir » au sens de se déprendre de la pression exercée, soit pour revenir au quotidien, soit pour passer à la critique, soit pour envisager d'approfondir sa propre démarche dans une autre voie. Peut-être qu'à cet égard, le plus important pourrait être moins d'être invité à l'oeuvre que de s'en échapper, parce qu'alors le spectateur prend conscience des limites de l'espace, du temps et des règles de l'art (ainsi que des institutions qui structurent ce champ) au-delà desquelles les vies peuvent se redessiner (et des vies, pourquoi pas, collectives).

Dans ce moment, l'œuvre d'art de laquelle on vient de « sortir », devient étrangère et muette mais simultanément, le spectateur-trice se trouve souvent dans l'impossibilité de revenir immédiatement au quotidien. Alors dans cette déchirure, le spectateur prolonge certains effets : il compare l'œuvre vue avec d'autres images dans le cas des arts plastiques, ou siffle tel passage de l'œuvre<sup>31</sup>, etc. Et il est conduit à se demander : qu'est-ce que cela dit ? Il entre dans une nouvelle phase de l'exercice esthétique qui ne peut être surmontée que par la reprise théorique de l'art et la discussion.

---

<sup>29</sup> Cf. Daniel Payot, *Retours d'échos*, Strasbourg, L'atelier contemporain, 2021, p. 26 : « De ce point de vue, si tous ont quelque chose pour eux dans la toile, ce que chacun y perçoit dépend beaucoup de la qualité de ses dispositions ».

<sup>30</sup> Roméo Castellucci, dans *Le cinquième mur*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, p. 88.

<sup>31</sup> Relevé par Th. W. Adorno, *Esthétique 1959*, Paris, Klincksieck, 2019, p. 164.

Comme l'écrit Bertolt Brecht : « Mais ce qui, dans les théâtres d'aujourd'hui, constitue notre plus grand sujet d'espoir, ce sont les gens qui, après la représentation, sortent par la grande porte ou par l'entrée des artistes : ils sont mécontents »<sup>32</sup>.

Autrement dit, la sortie de l'œuvre est bien décisive, elle amorce le moment où quelque chose est retenu de la confrontation avec l'œuvre. Olivier Neveux, de son côté, y insiste pour la situation contemporaine. Constatant que l'œuvre peut défaire le partage entre le permis, le promis, le possible et le pensable, il précise : « il est possible d'en sortir très en colère, ahuri, exaspéré, ricanant – ou sidéré, ou intimidé, ou léger. Quelque chose a passé, qui n'est pas nécessairement de l'ordre du choc, la combustion peut être lente, à bas bruit. »<sup>33</sup>.

Au demeurant, cette « sortie » n'exclut pas le jugement. D'ailleurs, on ne peut empêcher ce dernier de pénétrer la perception esthétique, à tout le moins de se greffer sur une première impression qualitative globale non analysée. Alors, « sortir » c'est aussi proclamer qu'une œuvre est « nulle » ou « géniale », sous forme d'une qualification immédiate, d'une évaluation à partir de ses propres valeurs, avant qu'il soit question de passer à l'examen des propriétés objectives de l'objet considéré.

À quoi se lie l'intersubjectivité sous les espèces de la conversation ou du débat post-regard sur l'œuvre, ce moment de l'accès à la parole que fait naître l'œuvre et qui pousse à s'adresser aux autres et à examiner ensemble ce que l'on en retient. Ce qui est montré finit par provoquer la parole, l'échange de paroles dans lequel à nouveau le « moi » est mis en question, puisque si on parle, il faut aussi écouter, et chacun doit puiser dans son regard/oreille des arguments grâce auxquels faire marcher la conversation, si possible d'ailleurs moins dans des discours sur l'œuvre (bavardages, au mieux des discours d'impression, parfois placages de modèles), mais dans des discours de l'œuvre. De ce fait, cette sortie pourrait aussi entraîner à se demander s'il ne convient pas d'aller voir l'œuvre à nouveau, pourquoi pas avec l'interlocuteur, afin de raffiner son appropriation. La sortie de l'œuvre devient commerce des paroles, un commerce qui doit être conduit par un œil attentif aux œuvres d'art concrètes plutôt que par des spéculations laborieuses menées dans l'abstraction. Elle ne saurait correspondre à une clôture de l'exercice esthétique. Ce dernier n'a pas de fin ultime, il est régénération, renaissance au monde, attente nouvelle, etc.

Avec nouveau feuilletage, car il y a alors dissension entre un vécu global et un dire dans la succession. Surtout dans le cas des œuvres d'art plastique qui distendent au maximum l'espace de l'œuvre et le temps du discours. Et un dire qui peut englober la dissonance entre l'œuvre et son époque...

C'est de ce dernier feuilletage que résulte un public qui peut se rassembler autour des œuvres sous forme d'un public qui va à l'unisson (par ex. tout le monde pleure en lisant *La Nouvelle Héloïse* et on pleure en commun, ou on se suicide après la lecture de *Werther*), ou au contraire se forge dans le dissensus.

\*\*\*\*

Une telle réflexion portant sur le feuilletage des temps dans la réception des œuvres (d'art plastique) oblige à saisir le regard comme variation et transformation. Si on tient compte de cela on comprend que le regard n'est ne peut être pensé comme sensibilité figée, répétitive, uniforme... Il est sans cesse reconfiguré dans la simultanéité des temps.

<sup>32</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2000, p. 67.

<sup>33</sup> Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 134.

Tout cela prouve que le rapport à l'œuvre n'est pas mécanique. Pas de communication directe. Pas un exercice clos sur lui-même. / pas de limite, la sortie est relance...  
Que cet exercice du temps n'induit aucune passivité, même si on est assis...  
Importance pour l'art public : comment un passant est mué en spectateur...

Restent deux choses :

- Que se passe-t-il dans le *Home movie*, le regard-film chez soi... (modification du feuilletage ?)
- Quel rapport au temps dans le fonctionnement de l'interface homme-machine rapporté aux arts. En quoi le regard et le temps du regard sont-ils modifiés ?