

MEMOIRE DE 4^{ème} ANNEE

PEUT-ON PARLER D'INSTANT ARCHITECTURAL ?

Mémoire suivi par :
H. Hatzfeld
F. Tran

SOMMAIRE :

I.	INTRODUCTION – la question de départ.....	6
a)	Objectif de départ.....	6
b)	Question de départ	7
c)	Les présupposés et hypothèses.....	8
d)	Choix des sources	10
e)	Présentation de l'argumentation	10
II.	LE TEMPS – quelques définitions choisies	13
a)	La valeur du temps – le choix des auteurs	15
b)	Les temps philosophiques	16
•	La différence entre temps et espace – non simultanété, discontinuité, indirection ...	16
•	Temps physique– temps humain (psychologique).....	18
•	La durée – passé, présent, futur	21
•	Le Passé – la rétention, la mémoire, la trace,.....	22
•	Le Futur – la protention, le devenir	23
•	Le Présent – l'action, l'instant, l'évènement, l'expérience du présent, la réminiscence, la conscience, le lieu de, du changement	23
c)	Bachelard et la Durée.....	25
•	La durée est discontinue.....	26
•	La continuité est une construction – l'effort de continuation	27
•	La mémoire est une construction au présent.....	28
•	L'intériorisation – la consolidation – l'intercalation	29
•	Superpositions temporelles	31
•	La part du vide dans le rythme.....	33
•	Temps vertical – temps à degrés/exposants	33
d)	Exister et existant – de l'Autre à l'image de l'Autre	35
•	Exister et présent.....	35
•	Existant et présent	37
•	Autrui et le présent.....	41
•	De la notion d'Autrui à celle d'Altérité	42
•	Conclusion	43
III.	L'ART – des rapports au temps	45
a)	L'Art, une confrontation à l'Autre.....	45
•	L'Art : de la rupture à l'Autre.....	46
•	L'Art et le créateur.....	48
•	Du créateur à l'Oeuvre.....	51
b)	L'Oeuvre – image, symbole, médium.....	53
•	L'œuvre – image de son créateur.....	53
•	L'œuvre – symbole	54
•	L'œuvre – médium.....	55
c)	L'œuvre et le spectateur.....	56
•	Le spectateur fait l'art	56
•	La rupture d'avec le quotidien	57
•	L'intégration de l'oeuvre	59

•	L'aspect socialisant de l'œuvre d'Art	60
•	Conclusion	61
d)	L'expérience du temps devant l'œuvre	62
•	L' « instant artistique »	62
•	L'instant : deux points de vue	63
•	Différentes appropriations du temps selon les oeuvres.....	63
•	La question de l'oubli	64
•	Conclusion	65
IV.	L'ARCHITECTURE – si l'architecture est art	68
a)	Quand pourrait-on parler d' « œuvre » architecturale ?.....	68
b)	Remplir les conditions d' « œuvre »	68
•	L' « autre » de l'espace.....	68
c)	Introduire le temps - l'exemple du parcours	68
•	L'oubli.....	68
•	La surprise.....	68
•	L'irréversibilité du parcours	68
d)	Le statut spécifique de l'œuvre architecturale	68
•	La fin de l'œuvre est constituante.....	68
•	L'œuvre s'oublie.....	68
•	La réinterprétation comme seule voie.....	68
e)	Peut-on parler d' « instant architectural » ?	68
•	Différence entre l'« évènement » et l' « instant ».....	68
•	Parler d'instant, mais encore une fois pour qui ?.....	68
•	Si j'entends « œuvre architecturale » pour le créateur.....	68
f)	Chercher l'art – raviver l'attention et créer l'occasion	68
V.	ETUDES – exemples et critiques	69
a)	Le 11 Septembre 2001 – un évènement plus qu'un instant	69
•	L'instant – évènement.....	70
•	Une altérité totale.....	71
•	L'évènement – la mort de l'architecture.....	72
•	Conclusion	72
b)	La conception d'architecture virtuelle – La conception par processus.....	73
•	Depuis la posture de créateur.....	73
•	Le processus « virtuel » comme création dans le temps.....	74
•	L'instant artistique dans ce processus.....	74
•	Conclusion	75
VI.	CONCLUSION ET CONTREPOINTS	76
a)	Critiques et limites de l'étude	76
•	Une conception du temps propre à 4 auteurs	76
•	Un travail incomplet demandant encore de nouvelles recherches	76
•	Un champ de réflexion (trop ?) théorique.....	77
•	Une « contre-expertise » nécessaire.....	77
b)	Ré – évaluation des hypothèses	78

• « Un temps à l'occidentale ».....	78
• « L'architecture peut être considérée comme un art par certains aspects ».....	78
• « L'architecture a un rapport au temps »	78
• « Construire un point de vue »	79
c) Bilan.....	79
• L'opposition temps - espace	79
• L'étirement de la conscience en avant et en arrière du Présent	80
• L'art est un autrui, qui se situe dans le temps	80
• La répétition est propre à l'Homme mais aussi une source d'angoisse	81
• Une certaine approche de l'architecture – l'œuvre	81

VII. BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE.....	83
Philosophie :.....	83
Critique :	83
Théories scientifiques :	84
Théories architecture / urbanisme :.....	84
Société :.....	85
Articles de périodiques:	85
Pages et sites sur Internet :.....	85
Romans, films :	86
Remerciements :.....	86

I. INTRODUCTION – la question de départ

C'est devant une image que l'idée de ce mémoire m'est venue. Cette image c'était celle des Twins Tower sombrant en l'espace de quelques secondes devant les caméras du monde entier.

Les Twins Tower ont été construites en 1972. Leur découpe sur l'horizon de New York a été un symbole fort de l'Amérique durant presque 30 ans, ne serait-ce que par son architecture de gratte-ciel. Elles concentraient en elles un symbole technique, un symbole de pouvoir, de politique économique, un moment de l'Histoire américaine. On qualifiait naturellement ces tours d' « architecture » représentative du XX^e siècle. Et leur destruction s'est faite pour ainsi dire en un instant.

Cet instant, cet intervalle de temps précis où l'architecture des tours subissait sa propre destruction, a fait se former cette question : s'agit-il d'un instant d'architecture ? Et par extension qu'en est-il de l'architecture quand on la situe dans une temporalité particulière qui est celle du Présent ?

a) Objectif de départ

L'objet premier de ce mémoire est d'explorer l'architecture à l'aide de concepts philosophiques, comme une sorte d'essai. Il m'a semblé intéressant d'aborder l'architecture par la philosophie car il me semble que la philosophie, au rang des outils de l'architecte, passe loin derrière les crayons, les images, l'ordinateur, la technique... Elle se trouve presque, et c'est peu dire, au rang de la sociologie et de l'histoire dans le cursus des études.

Or la vision de l'architecte que j'ai voulu retenir de mes études est celle d'un homme qui, sans savoir tout en tout, possède néanmoins de solides notions pour pouvoir dialoguer avec un auditoire mixte, composite. Et il me semble que l'architecture vise un auditoire qui n'est pas constitué uniquement d'entrepreneurs et d'ingénieurs, tout éclairés qu'ils soient.

Ce mémoire vient combler une lacune dans ce parcours qui m'a appris à parler avec un ingénieur des fluides, avec un financier, un politique ou un habitant, mais qui ne m'a jamais appris à penser l'individu en dehors de la fonction qu'on lui colle.

Pour revenir au sujet de ce mémoire, qu'est-ce que la philosophie peut m'apporter pour répondre à cette question : « Peut-on parler d'instant architectural ? ».

L'autre objectif de ce mémoire était d'arriver à parler d'architecture uniquement par les mots et les idées, en se passant de l'imagerie et des schémas propres à la culture architecturale ; je ne voulais pas transformer la philosophie en un simple outil au service de l'architecte : la philosophie, comme la sociologie ou le dessin, est un savoir indépendant qui n'a pas besoin de devenir un outil pour se trouver une raison. Parler d'architecture en essayant de l'aborder de l' « extérieur ».

Bien que ne poursuivant pas d'études de philosophie j'ai voulu engager une réflexion de fond sur l'architecture. Hormis la pratique même de l'architecture, via le projet, je ne sais toujours pas ce qui fonde l'architecture, pourquoi ce mot ? En quoi la pratique de l'architecture se différencie-t-elle des autres pratiques artistiques ? Bref en quoi faire de l'architecture devient spécifique ?

Le principe de ce mémoire est donc de tendre vers *une* définition parmi d'autres de ce mot, « architecture », mais ceci sans partir de lui-même. C'est donc d'abord en tentant de définir un rapport que l'architecture entretient avec le temps que j'en viendrais à une possible définition – ou plutôt une approche – de l'architecture.

Il est pour moi clair que ce mémoire, qui est à l'origine un travail de 4^{ème} année que je rédige en 6^{ème} année, a évolué pour devenir un travail profondément personnel. Je le termine après avoir rempli l'ensemble de mes modules de 5^{ème} année et terminé mon stage de 6^{ème} année. Ce mémoire est donc plus que le rendu d'un travail obligatoire, je le vois comme arrivant au terme d'un cycle d'études, un questionnement sur ce que j'ai appris de l'architecture ces 6 dernières années.

« En fin de compte, si parler du temps est l'exercice impuissant de notre réflexion et par suite l'exercice philosophique par excellence, c'est parce que l'exercice philosophique consiste à manier ce qui n'est pas manipulable. »¹

b) Question de départ

« Peut-on parler d'instant architectural ? »

Du fait de ma nature a priori de néophyte concernant la philosophie, la question que je pose au départ est sans réponse. J'affirme ceci car, à peine posés, les termes de la question nécessitent une définition

¹ Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 33

philosophique, c'est-à-dire un travail de recherche avec les moyens de la philosophie.

Car si j'explore mes a priori à propos du mot d' « instant », je me mets à me dire qu'un instant, c'est un moment qui ne dure pas. Alors qu'est-ce que durer ? C'est mettre un certain temps. Mais qu'est-ce qui ne dure pas ? Le présent ne dure-t-il pas, mais pour autant s'agit-il d'un instant ? Y a-t-il une différence ? J'emprunte déjà à la philosophie ne serait-ce que pour mettre à plat un éventuel a priori.

Le fait même d'avoir choisi les moyens de la philosophie pour ce mémoire implique de travailler sur la généalogie des mots. Le matériau d'étude de ce mémoire se trouve être l'association de deux mots, « instant » et « architecture » ; et le travail de ce mémoire est finalement entièrement contenu dans le travail de définition de ces deux mots et du rapport qu'ils entretiennent entre eux.

Ce mémoire visant une approche particulière du mot « architecture », il s'agira donc de partir d'une définition de l' « instant » pour arriver ensuite à l' « architecture ».

c) Les présupposés et hypothèses

Par contre je reconnais que si je n'avais pas d'a priori sur la réponse même au sujet j'ai néanmoins entamé mon travail en suivant quelques balises.

A l'occidentale

Cette exploration a pour point de départ l'idée de temps en philosophie, et quand je me suis lancé dans cette recherche j'ai cherché une réponse parmi des philosophes que j'aurais plus de chance de comprendre : j'ai inconsciemment puisé mes références parmi des philosophes occidentaux et qui m'étaient chronologiquement proches. Les éléments bibliographiques gravitent donc essentiellement autour d'auteurs du XXème siècle

Ce n'est qu'après coup que ce présupposé m'a sauté aux yeux ; la philosophie orientale par exemple procède d'une autre logique, d'une autre histoire, d'autres auteurs, et c'est une piste que je n'ai pas explorée.

Mon mémoire est par ce biais une sorte de construction à l'occidentale du concept de l' « instant architectural ».

L'architecture sans doute Art

Il demeure un autre point qui me semble constituer un a priori dans ce mémoire. Cet a priori est le suivant : j'ai considéré que l'architecture pouvait être vue comme un art *au moins vu par un certain angle*. Il me semble en effet a priori qu'utiliser le terme d' « architecture » au lieu de « construction » renferme en soi l'idée d'un contenu culturel et *quelque part* artistique

Plus qu'un a priori cette affirmation constitue une hypothèse de départ qui sera réévaluée par la suite.

C'est d'une certaine manière un a priori « positif », c'est-à-dire un point qui m'a aiguillé lorsqu'il a fallu le préciser.

L'architecture pas art pour tout le monde

Ce postulat vient de mon expérience personnelle : pour avoir côtoyé, comme beaucoup d'autres architectes, des non – architectes, je crois avoir perçu que la culture architecturale a un rôle conséquent pour définir un bâtiment comme « œuvre ». Je citerais simplement parmi d'autres l'exemple de la cité radieuse de Le Corbusier, dont on peut dire sans se mouiller qu'on ne la regarde pas du même œil selon qu'on soit architecte ou non.

L'architecture a un rapport au temps

La clé de voûte de ce mémoire est de partir du principe que toute entreprise humaine possède un rapport au Temps, que ce soit en le niant ou en s'y plongeant. En allant plus loin on peut aussi dire qu'il n'existe rien hors du temps. C'est un point de départ non négligeable que dire que le Temps existe, qu'il existe partout, mais est vécu de différentes manières.

Ainsi l'architecture entretient-elle aussi une relation particulière au Temps, qu'il faudra bien sûr expliciter.

Un point de vue partiel, subjectif et construit

Je crois qu'un autre a priori, qui s'est brisé avec ce mémoire, a été celui de croire que la philosophie et les philosophes apportaient des définitions solides, fixes et objectives. Certes ces auteurs construisent et référencent leurs réflexions par rapport à des travaux antérieurs ; mais, ces réflexions ne sont en définitive que des approches partielles, des sortes d'arrivées sur un nouvel embranchement de questions encore inexplorées.

C'est pourquoi j'ai écrit plus haut que j'aboutissais à une approche spécifique de la notion d'architecture plutôt qu'à une définition absolue.

Les hypothèses de départ sont donc les suivantes :

- On peut proposer une définition de l'architecture par la philosophie mais il s'agira d'un point de vue, bien que construit.
- Les concepts d'auteurs occidentaux sont à la base de ce mémoire.
- L'architecture peut être considérée comme un art par certains aspects.
- Selon qu'on soit ou non architecte, on ne trouve pas de l'architecture - art au même endroit.
- L'architecture s'inscrit dans le Temps d'une façon particulière, et on peut essayer de définir l'architecture en explorant son rapport au Temps.

Sans réécrire entièrement la question de départ « Peut-on parler d'instant architectural ? », on peut la reformuler ainsi : « Si on considère l'architecture comme un art s'inscrivant dans le Temps, quel lien entretient l'Architecture avec l'Instant ? ».

d) Choix des sources

De multiples travaux qui ont été publiés à propos du Temps en philosophie, on balaye ainsi toutes les périodes historiques de l'Antiquité avec Aristote au monde contemporain avec Virilio. J'ai dû circonscrire mon travail autour de 4 auteurs en particulier pour réellement construire un concept cohérent de l'« instant ».

Ces 4 auteurs principaux sont, par ordre d'apparition :

- Henri BERGSON (1859-1941).
- Gaston BACHELARD (1884-1962).
- Emmanuel LEVINAS (né en 1905).
- Vladimir JANKELEVITCH (1903-1985).

La raison de ce choix est principalement qu'il s'agit d'auteurs français (donc sans traductions intermédiaires) du XX^e siècle, et qu'ils se trouvent en quelque sorte « au bout » d'une chaîne de réflexions ; leurs discours se basent sur les travaux antérieurs de Heidegger, de Kant, mais font aussi référence aux progrès théoriques scientifiques dont ils ont été spectateurs, telle que la Relativité d'Einstein.

e) Présentation de l'argumentation

Voici exposés les fils directeurs de ma réflexion [nota : les « paragraphe-résumés » sont repérés par le symbole (*) en gras dans la marge]:



Le Temps

Afin de définir le premier terme de notre question de départ – l'« instant » - il faudra le resituer au sein de son milieu, celui du Temps.

Cette partie sera la plus conséquente du mémoire car l'articulation des concepts traitant du Temps fondera les définitions qui suivront – l'Art, l'Oeuvre, l'Architecture.

Afin d'affirmer le choix d'auteurs contemporains parmi tant d'autres, d'abord quelques définitions très sommaires du Temps à travers les philosophes dits classiques jusqu'à Bergson.

Le point de départ du mémoire sera la définition de la Durée de Bergson qui met en avant le sujet et sa perception du temps. Le but est de s'intéresser particulièrement à la place du Présent dans la Durée.

Ce point sera approfondi grâce aux concepts de Bachelard tirés de son livre « La dialectique de la durée ». Ses travaux critiques sur la Durée donnent à l'Instant une définition particulière.

Les travaux précédents sont centrés sur le sujet vivant le Présent. Pour ouvrir la question du Temps à celle de l'Architecture il faut s'intéresser à ce qui est externe au sujet, à l'« Autre ». La question de l'« Autre » chez Lévinas dans « Le temps et l'autre » fournira alors une articulation avec le domaine de l'Art.

L'Art

A ce moment de la réflexion on verra que les questions de l'« Autre », et de l'« Autrui » permettront d'interroger le rapport entre Art et Présent.

L'Art, peut être perçu comme la proposition d'un « Autrui » ou d'un « Autre », tel que le proposent Bergson ou Jankélévitch.

La proposition d'un « Autre » se concrétise dans l'Oeuvre. En reprenant les exemples de la musique et de la poésie chez Jankélévitch. Cette œuvre possède un rôle d'intermédiaire, d'« image » au sens Deleuzien.

L'Art sera donc à considérer comme lié à deux sujets : le « créateur » et le spectateur.

On essaiera de définir un temps « esthétique », le temps du Présent du spectateur devant l'Art. On distinguera grâce aux concepts de Bachelard la rupture dans le Présent par la perception ; et l'Instant dans le souvenir, lequel crée une nouvelle continuité dans la mémoire.

L'Architecture

Ce chapitre approfondit la question précédente en la recentrant sur l'Architecture : si l'Architecture possède les caractéristiques temporelles de l'Art, comment se distingue-t-elle des autres arts ? La définition de l'Art s'effectue à travers le crible de son rapport au Présent. C'est ici que l'a priori cité plus haut devient « positif » : en suggérant que l'architecture peut être de l'Art par certains aspects, celle-ci doit posséder un rapport au temps particulier si elle se revendique comme œuvre d'art.

Cette partie sera dans le cadre de ce mémoire laissée en suspens : cette partie est réduite à l'état de plan préparatoire faute à la fois de temps et de place à lui consacrer.

Quelques études de cas

Cette partie tentera d'étudier deux cas spécifiques en utilisant les conclusions des parties précédentes. Je reprendrais d'abord l'exemple de

l' « instant » du 11/09, qui a été la question fondatrice de ce mémoire. L'autre exemple portera sur le processus de création architecturale par procédé numérique tel que le pratique le cabinet de Greg Lynn.

L'instant du 11/09. Le 11/09 a été un instant de la vie architecturale des Twins. L'instant de la « mort » des Twins peut-il être qualifié d' « instant architectural » ?

Je tenterais ensuite une rapide analyse critique de la conception architecturale dite « numérique » ou « virtuelle », telle que peuvent la pratiquer Greg Lynn ou François Roche, en me concentrant sur sa façon particulière d'inclure le temps dans la création par des processus.

Conclusion et contrepoint

La conclusion portera en premier lieu sur les limites des conclusions et analyses de ce mémoire : ce mémoire est un point de vue spécifique sur l'Architecture, et ses matériaux de bases, les auteurs sélectionnés, ne détiennent pas une vérité absolue. Il s'agit de théories philosophiques, donc restera la question de savoir comment générer une connaissance en architecture avec la philosophie.

Il faudra ensuite réévaluer les hypothèses de départ à la lumière des notions mises à jour pendant ce mémoire. Quelles nuances, infirmations ou affirmations doivent subir les postulats de départ de ce travail.

Cette partie tentera de tirer le bilan de l'ensemble du mémoire : en considérant ses limites, quels outils peut-il apporter à une réflexion sur l'architecture ? Quels sont les points constructifs de ce mémoire ?

En ultime conclusion à ce travail mais aussi comme ouverture à un autre sujet j'aurais aimé montrer comment ce travail sur la création architecturale conduit à la question de la perception au quotidien de l'architecture (et particulièrement par les « non-architectes »). Car le problème – artistique - de l'architecture est qu'elle devient objet, comme toute autre œuvre d'art, mais aussi du fait qu'elle devient un élément de ce quotidien dont elle s'oppose.

Ainsi apparaîtrait la question « comment parler de l'instant architectural ? ».

II. LE TEMPS – quelques définitions choisies

Ce chapitre est certainement le plus dense du mémoire car il tente de rassembler en les vulgarisant une certaine somme de concepts totalement hors du champ habituel de l'architecture, ceci afin de poser les bases des chapitres suivants qui nous ramèneront quant à eux progressivement au domaine de l'architecture. Dans ce chapitre on passe donc assez rapidement d'un philosophe à un autre, ou d'un concept à un autre, et malgré tous mes efforts pour enchaîner ces différentes idées en les simplifiant, il me fallait prouver a minima que ces articulations n'étaient pas gratuites mais reposaient sur des analogies profondes ; c'est pour cette raison que cette partie peut sembler excessivement importante dans un mémoire d'architecture. Ce chapitre n'aura ainsi pas de rapport direct avec l'architecture mais demeure nécessaire car ce seront ses conclusions qui nous mèneront à une définition de l'art.

Ce chapitre tente donc de faire se succéder chaque concept en précisant à chaque fois ses conditions de validité.

Afin de comprendre pourquoi j'en suis venu à choisir des philosophes du XXème siècle au milieu de tant d'autres, je voudrais, avant d'entamer le travail de décortication de leurs propres concepts, citer quelques réflexions représentatives.

La question du Temps a en effet traversé les époques, et ses développements sont fortement liés aux progrès scientifiques et à l'évolution des idées.

La plus célèbre des citations est sans doute celle d'Héraclite qui, pour donner une image du temps, dit de lui qu'il est comme un fleuve dans lequel on ne se baigne jamais deux fois.

Le temps qu'on croit connaître ne semble ne rien nous cacher : on le mesure, on en « prend », on en « donne » comme une sorte de monnaie. Il devient un mystère à part entière dès qu'on se pense en son sein ; ce n'est que le fait de le côtoyer au quotidien qui nous fait croire à sa simplicité.

Les citations suivantes ont pour but de montrer quelle somme de questions contradictoires peut nous révéler la simple tentative de définition du Temps, une fois admise la non - connaissance de celui-ci au quotidien.

Depuis les classiques

Aristote : « Le temps est le nombre du mouvement selon l'antérieur – postérieur. », Physique, VIII

Ce postulat repose sur une conception d'un temps formé d'une quantité infinie d'intervalles.

On retrouve là une influence de la logique mathématique pour expliquer le monde

Marc Aurèle : « Tout est éphémère : ce qui se souvient et ce dont on se souvient ! ». Pensées, IV, 35.

La constance de l'oubli, la précarité de la condition humaine.

Plotin : « L'Âme se rendit elle-même temporelle en engendrant le temps ». Ennéades, III, 7, §11

Le temps que Plotin décrit ici est une extrapolation de la pensée, l'Homme créant autour de lui le temps dans lequel il se baigne.

St-Augustin : « Le temps, c'est quoi donc ? N'y a-t-il personne à me poser la question, je sais ; que, sur une question, je veuille l'expliquer, je ne sais plus. »²

Le temps de St Augustin n'est que contradictions, tourments, mystère, impensable. La spécificité des écrits de St Augustin tient dans son questionnement critique envers Dieu et la Création.

Jusqu'aux modernes :

Hegel : « le vrai est le devenir »

Pascal : « Ce n'est pas que tous les hommes aient la même idée de l'essence des choses que je dis qu'il est impossible et inutile de les définir. Car, par exemple, le temps est de cette sorte. Qui pourra le définir ? Et pourquoi l'entreprendre, puisque tous les hommes conçoivent ce qu'on veut dire en parlant de temps, sans qu'on le désigne davantage ? » De l'esprit géométrique. Sect. I

Pascal a une posture extrême dans cette phrase : on ne peut simplement pas définir le temps, on ne peut qu'émettre des propositions multiples qui ne sont qu'une approche partielle d'un terme générique vaste et « limpide » à l'origine. Il est par là même inutile de chercher à définir le temps.

La plupart de ces références et leurs interprétations proviennent de l'ouvrage « *Le Temps* »³. Elles soulignent un questionnement récurrent mais en étroite relation avec les avancées scientifiques ou culturelles

² Saint Augustin, « Confessions », Point Seuil, 1982, p. 312

³ Alban Gonord, « Le Temps »,

dont elles sont contemporaines. Le Temps reste un « mystère philosophique »⁴ quelle que soit l'époque.

a) La valeur du temps – le choix des auteurs

Devant ce foisonnement de concepts, chacun propre à son époque, chacun fidèle à son propre vocabulaire, je me suis appliqué à déjà comprendre un nombre réduit d'auteurs.

Comme je l'avais annoncé dans l'introduction et au risque de me répéter ces auteurs sont proches de nous, dans le temps et l'espace : ce sont des philosophes occidentaux du XX^{ème} siècle. Ils possèdent eux-mêmes, du fait de leur proximité chronologique, des références communes : Heidegger, Kant, Husserl, ...

Le regroupement de ces philosophes tient aussi à de possibles passerelles entre leurs idées. Bergson base son travail sur les travaux de Husserl ; Bachelard développe et précise les travaux de Bergson ; Levinas, en s'appropriant les théories d'Heidegger, va s'aventurer à intégrer la question de l'« Autre ». Cette question de l'Autre va rencontrer chez Jankélévitch la question de l'Art, se rapprochant du but de ce mémoire qui est de qualifier l'architecture.

Voici donc dans l'ordre d'apparition, les auteurs que j'ai choisi d'étudier, et dont les concepts traitant du temps me conduiront à aborder l'architecture sous l'angle particulier de son rapport à l'instant:

- Henri BERGSON (1859-1941) est une référence en ce qui concerne la philosophie moderne du temps. Il construit le concept de Durée pour traduire la relation particulière de l'être au temps, éloignant l'être du temps proprement scientifique.

- Gaston BACHELARD (1884-1962) vient enrichir la réflexion de Bergson sur la durée. Il introduit une dialectique entre le plein de la durée bergsonienne et néant.

- Emmanuel LEVINAS (né en 1905) lie être et temps justement par le biais du néant. Les ouvrages choisis me paraissent vulgariser le concept de Heidegger du « dasein ». Sa définition de l'être par les concepts d'« exister » et d'« exister » lui permet d'aboutir à un rapport de l'être à autrui.

- Vladimir JANKELEVITCH (1903-1985) fournit quant à lui une réflexion portant sur le rôle du temps pour faire l'art, et du rôle de l'art pour vivre le temps.

La présentation un peu caricaturale de ces auteurs et des thèses présentes dans les ouvrages sélectionnés occulte un peu leur questionnement commun sur l'Art. Or le passage du Temps à l'Art, puis de l'Art à l'Architecture est justement le fil conducteur de ce mémoire.

⁴ Vladimir Jankélévitch

b) Les temps philosophiques

Cette partie s'appliquera à complexifier la traditionnelle conception du temps (passé, présent, futur). Il s'agira d'abord de voir si on peut parler « du » temps, s'il n'est pas préférable de préciser *quelle* définition particulière du Temps nous intéressera et quelles seront les particularités de ce temps-là.

- **La différence entre temps et espace – non simultanété, discontinuité, indirection**



Pour tenter une première définition du Temps, on peut essayer de le définir par ce à quoi il s'oppose, par ce qu'il n'est pas. La première des oppositions est celle qui fonde la pensée de Bergson : « la dénonciation de la réduction du temps à l'espace »⁵. On ne peut pas prêter a priori au Temps les caractéristiques de l'Espace, il faut en premier lieu comparer Temps et Espace avec les mêmes critères.

Bergson oppose les trois caractéristiques fondamentales de l'espace à leurs pendants temporels ; ainsi la dimension spatiale pourrait être décrite comme :

- *simultanée* : à un moment donné tout existe dans l'espace en même temps.
- *discontinue* : l'espace est parsemé d'« accidents », de singularités, il n'est pas plan.
- *sans direction* : l'espace part dans toutes les directions à la fois, sans préférence particulière. Ceci a pour conséquence qu'on peut emprunter tous les chemins dans n'importe quel sens, aller et revenir indifféremment.

Le Temps bergsonien possède quant à lui des caractéristiques diamétralement opposées à celles de l'Espace :

- *non simultanée* : les instants arrivent à un moment donné et ne se chevauchent pas dans le temps. Les événements se succèdent et ne peuvent co-exister : un événement passé n'existe plus, il a fait place à un autre événement. Il y a une relation de succession. Un instant passé n'existe pas au présent, etc.. « Une hétérogénéité sans distance »⁶
- *continu* : le Temps procède d'après Bergson selon un flux continu (l'image du fleuve). Ce point sera contesté par Bachelard par la suite, qui affirmera la continuité temporelle non comme une donnée du Temps mais comme une

⁵ M.F. Pellegrin, « Leçon sur les expériences du présent », PUF, 1998, p.13

⁶ Frédéric Worms, « Gradus philosophique », GF Flammarion, 1994, p.100

construction subjective : « la continuité psychique est, non pas une donnée, mais une œuvre »⁷.

- *dirigé* : les événements contenus dans le temps se succèdent toujours dans le même sens, du futur vers le passé.

Le premier point qui résulte de ces caractéristiques de base du Temps est déjà son caractère irréversible. L'Homme n'a pas d'emprise sur le Temps, contrairement à l'Espace. Il est contraint de jouer avec ce flux, de l'intégrer, plutôt que de le maîtriser.

« Le caractère propre du temps, c'est qu'il est altération irréparable. Le moment passé ne peut plus jamais être présent »⁸. Dans l'absolu on ne revit jamais deux fois la même expérience alors qu'on peut retourner plusieurs fois au même endroit.

On peut s'interroger sur un autre point à partir de ces premières remarques : on peut s'imaginer le vide dans l'espace, où rien ne viendrait tel un « accident » dans les trois dimensions. Ce serait un espace vide d'évènement (qui n'équivaudrait pas à pas d'espace du tout, « il ne faut pas confondre les événements avec leur dimension »). Mais même non rempli, l'espace en tant que dimension continuerait d'exister.

On peut de même essayer de s'imaginer un temps vide d'évènement.

Contrairement aux événements spatiaux, un même événement temporel peut à un instant être, et à un autre ne plus être. Une différence fondamentale existe entre Temps et Espace. On dit communément des objets (ou événements) spatiaux qu'avec eux « rien ne se perd, tout se transforme » : un événement spatial ne disparaît pas entièrement, la pierre devient poussière, la bombe H devient énergie. Un événement temporel quant à lui n'a pas une constance, l'évènement présent ne se déplace pas dans le passé, il n'existe simplement plus. Les dimensions du passé et futur continuent d'exister, mais par contre les événements passés et futurs n'existent pas.

Exister dans la dimension du Temps n'est alors jamais qu'une intermittence. Il y a toujours un néant qui a été et un néant en devenir ; non pas du Temps lui-même, mais des événements temporels.

On ne peut toutefois pas séparer totalement les deux termes de temps et d'espace car il existe un lien entre les deux. Il existe plutôt une dialectique, une sorte de tension entre ces deux pôles inverses d'une même réalité. Comme le faisait remarquer Cicéron « l'espace dénote un intervalle de temps écoulé (*Spatiam practeriti temporis*) ». Le passage du temps entraîne des variations dans l'espace, et

⁷ Gaston Bachelard, « La dialectique de la durée », PUF, 1993, p.VIII

⁸ Alain, « Eléments de philosophie », Gallimard, coll. Idées, p.78

inversement la physique moderne nous a appris que la variation de matière dans l'espace influait sur l'écoulement du temps.

Mais on reviendra sur cette tension lorsqu'on traitera du rapport de l'architecture au temps du Présent. Je m'attacherais d'abord à préciser ce qui nous sera utile plus tard dans le concept de Temps chez Bergson.

Si on considère l'Homme comme un évènement temporel qui fait corps avec le cours du Temps, son néant en devenir est l'évènement de sa propre mort. Il se retrouve donc en rapport avec son néant possible. Heidegger fait de ce point une finalité, l'« être-pour-la-mort ».

Sans aborder non plus dès lors ce concept, il est à noter que le simple statut d'être, et a fortiori d'être humain, nous interdit de nous détacher du Temps pour l'observer hors de son flux. Même si l'on considère le néant du Temps comme impossible dans l'absolu, on a néanmoins un rapport à notre propre néant dans le temps, néant qui est à la fois inéluctable et impossible à conceptualiser dans le détail (on sait dire « Je ne suis pas là » mais comment traduire « Je ne suis plus » ? Il est préférable de dire « je pense que je serai » et « je pense que j'étais » au lieu de « je serai » ou « j'étais »).

Alors que l'Espace, matériau de base de l'architecte, peut pour lui se modeler et se maîtriser, il apparaît que le Temps échappe à tout réel contrôle. On ne peut qu'accepter, ou peut-être provoquer une partie des évènements temporels dont l'existence est précaire. La psyché subit et intègre le flux du Temps. toutefois ce temps psychologique ne suit pas le cours d'un temps absolu.

- **Temps physique– temps humain (psychologique)**

Il faut maintenant voir ce qui nous permet de nous intéresser plus à un temps psychologique qu'au temps dit « scientifique ». D'abord quelles distinctions peut-on établir entre le temps scientifique, objectif, et le temps du vécu, le temps psychologique ? La première manière d'arriver à différencier les deux approches est de considérer la question de la *mesure* du temps.

La mesure du temps en philosophie est depuis l'Antiquité un aspect problématique qui achoppe sur la mesure du Présent : la définition d'Aristote (« Le temps est le nombre du mouvement selon l'antérieur – postérieur »⁹) constitue une analyse mathématique du passage du temps. Le « nombre », ce qui est compté et ce qui définit ce qui est compté, est abstrait : il s'agit là du présent infinitésimal, de l'instant privé d'épaisseur, d'un présent privé de mémoire et de volonté.

⁹ Aristote, citation reprise dans « Leçon sur les expériences du Présent » de M.F. Pellegrin

C'est d'ailleurs ceci qui fait affirmer plus tard au même Aristote que « le temps n'est pas composé d'instant » mais que le nombre du temps est le « maintenant »¹⁰.

Aristote ajoute aussi qu'il n'y a pas de mesure du temps sans changement : le changement d'état du « maintenant ». L'« instant » d'Aristote est une discontinuité virtuelle, une sorte de seuil limite qu'il faut différencier du Présent.

On a alors le Présent, compté grâce au « maintenant », et l'« instant », qui lui n'est qu'un possible, un découpage extrême de ce « maintenant ». On peut noter en passant que le terme de « maintenant » inclue déjà une part de subjectivité.

Pour mieux comprendre pourquoi il est aujourd'hui essentiel de différencier un temps propre à la science et un temps propre à l'Homme, il faut rapidement

La réflexion scientifique sur le Temps et sa mesure aura au cours des siècles souvent dialogué avec la théologie. En centrant la conception de l'Univers sur Dieu ou sur l'Homme, sa création ; le Temps de l'Univers devient par ce fait le même que celui de l'Homme, qui est la référence universelle. Le temps de l'Univers physique était réglé par l'horloge humaine.

La science s'est peu à peu détachée de la théologie (« et pourtant elle tourne »). Les progrès de la physique au cours du XX^{ème} siècle, la Relativité Générale d'Einstein, les théories des Supercordes, ont fait évoluer considérablement le concept de Temps. Ce temps de la Science, présent jusqu'aux confins de l'Univers, se tord en fonction de l'espace, de la gravitation, de la vitesse...¹¹.

A force d'observations et de théorisation, elle en est venue à manipuler un temps qui semble totalement étranger au temps vécu, les échelles abordées n'ayant plus aucune commune mesure avec l'échelle de la conscience.

On approche ainsi de la définition d'un temps absolu qui se différencierait d'un temps relatif, déjà suggéré par Newton.

En aparté toutes les théories traitant de la formation de l'Univers viennent buter à un instant limite, ne pouvant que spéculer sur l'« avant », faute de preuves scientifiques. Cet instant spécial c'est celui du « Big Bang », l'instant de la création de l'Univers, où les dimensions du Temps et de l'Espace se sont déployées. C'est peu dire que rien n'existait auparavant, les dimensions apparaissant elles-mêmes à cet instant.

Il y a en science un rapport problématique entre matière et néant, comme il existe un fossé entre la physique quantique et celle de la Relativité. On pourrait rapprocher cette problématique au rapport de la conscience au néant en philosophie.

Pour revenir à la distinction entre le temps perçu et le temps scientifique on constatera que les outils de la physique contemporaine ne nous aiderons pas, ou plus, à construire

¹⁰ Ibid.

¹¹ Etienne Klein, « Les tactiques de Chronos », Flammarion, 2004

directement une définition du temps psychologique. Les sciences dont les avancées auraient pu enrichir ce mémoire auraient été la psychologie ou les sciences cognitives

Or le but de ce mémoire est de trouver un rapport spécifique entre Architecture et Temps, entre une production humaine et le temps vécu. Il est donc essentiel de placer le sujet au centre de la problématique, comme donnée primaire, et les observations scientifiques comme données secondaires. Le temps scientifique est un temps résolument physique ; en entamant une réflexion sur l'art et l'architecture on entre dans le champ d'une méta-physique, où l'Homme est au centre.

C'est pourquoi j'en reviendrais à Bergson.

Bergson recentre sa réflexion sur l'Homme, et sur son temps propre, en fondant son travail sur la phénoménologie de Husserl (voir « Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps »).

La phénoménologie cherche en effet la vérité philosophique en s'attachant aux phénomènes eux-mêmes. Elle pose de ce fait une nette différence entre le temps physique et le temps psychologique, elle met en exergue l'importance de la présence du sujet, car ce sont les phénomènes vécus par ce dernier qui sont le matériau de la réflexion. Il n'est en effet pas d'être hors du Temps, qui puisse s'extraire de ce flux (« Le temps fuse à travers moi »), donc on ne peut trouver une vérité du Temps métaphysique que si on s'attache à comprendre ce qu'il provoque en soi.

Plus que liée à l'être, la durée bergsonienne définit un temps spécifique lié à la *conscience*, différent du temps animal et du temps scientifique.

Bergson fonde le concept de « durée » pour qualifier le rapport de la conscience au Temps. Il opposera la durée « pure » (le véritable temps de la conscience) à un temps contaminé, « autre, où intervient subrepticement l'idée d'espace »¹² (le temps de la science). La durée pure serait une « hétérogénéité pure », « un jaillissement ininterrompu de nouveautés ».

Dans la Durée le temps humain n'est pas une succession d'instantanés n'ayant aucun rapport entre eux, au contraire. Pour Bergson, il existe un lien total entre toutes les temporalités, la succession s'effectue sans distinction d'un avant et d'un après, mais sans faire se fondre des temporalités identiques.

Pour illustrer cette conception d'un temps « épais » et qui « dure » Bergson propose la métaphore de la durée comme mélodie, en comparant les instants successifs aux notes d'une partition. La « musique » de la durée bergsonienne fait du temps vécu un *tout*. Ce tout n'existant que dans une succession indivisible, l'existence et

¹² Henri Bergson, « Essai sur les données immédiates de la conscience », PUF, p.74

disparition de chaque chose, de chaque note « fondue dans la mélodie ». La simple sommation de toutes les notes ne formerait pas la mélodie. Le rôle des notes est d'apparaître justement dans le but de créer cette mélodie. La raison d'être des notes de la durée est de constituer une mélodie, un tout dans succession et non par la sommation.

La réflexion sur la musique ou la métaphore musicale est très présente aussi chez Jankélévitch, ce qui permettra plus loin d'établir un pont entre art et temps.

On a le droit de remarquer que la durée de Bergson est une durée positive, voire positiviste : chaque partie du vécu contribue à former la mélodie, il n'y a pas de séquençage possible, ni fausse note ni silence.

Ce lien de causalité un peu étrange donnera l'occasion à Bachelard de revenir sur le concept de durée, refaisant apparaître le néant au sein du tout de Bergson.

Bachelard qualifiera de but en blanc la durée Bergsonienne de philosophie du « plein » ou de la « plénitude »¹³. Sa critique vient souligner justement le « trop-plein » de la théorie de la durée, laquelle attribue aux événements de la vie un trop grande cohérence.

Bachelard réfute la métaphore de la *mélodie* de Bergson, pour lui substituer la notion de *rythme* : le rythme de Bachelard redonne sa place à l'idée de vide au sein même de la vie.

Nous reviendrons à la pensée de Bachelard un peu plus loin. Avant cela on peut étudier comment le concept de la Durée intègre les catégories usuelles utilisées pour qualifier le Temps (passé, présent et futur); ceci afin de voir comment ce concept de Durée affine ces catégories.

• La durée – passé, présent, futur

Le temps se décompose usuellement en trois parties que je vais exposer succinctement.

- Le *passé* englobe « ce qui a été mais qui n'est plus »
- Le *futur* englobe quant à lui « ce qui sera mais qui n'est pas encore ».
- Reste donc le *présent* qui est le seul à « être » au sens strict, pour reprendre les mots de M.F. Pellegrin¹⁴.

Cette distinction pourtant banale contient en elle-même les germes d'un paradoxe souligné par St Augustin dans ses Confessions¹⁵ : si le passé et le futur n' « existent » pour ainsi dire pas ou plus c'est que le

¹³ Gaston Bachelard, « La dialectique de la durée », PUF, 1993, p.1

¹⁴ M.F. Pellegrin, « Leçon sur les expériences du présent », PUF, 1998, p.4

¹⁵ St Augustin, « Confessions »,

temps au passé ou au futur n'existent pas non plus. Le temps, ou contentons-nous de dire ses phénomènes, n'existent alors que dans le seul Présent : avant il n'est plus, après il n'est plus, et par la même occasion nous non plus.

La conclusion de cette pensée de St Augustin est que nous n'avons qu'une *conscience* du passé et du futur, et non une *mesure*, car on ne peut mesurer le néant.

Ce point est notablement important car il fait du Présent la pierre angulaire, la seule porte d'entrée pour accéder à une compréhension de notre rapport au Temps. On peut trouver dans le concept de Durée, d'épaisseur du temps qu'a développé Bergson une filiation avec cette idée d'un présent au cœur de la compréhension du Temps.

L'épaisseur du Temps de la conscience chez Bergson permet de vivre constamment dans un présent, dans un flux, toutefois en donnant une réalité au passé et futur : le présent y est un état subjectif, un état de la conscience¹⁶, il peut ainsi *étirer* le temps « brut » vers un « avant » et un « après », tout en étant contenu dans une durée « une et indivisible ».

Voyons les fonctionnements du passé, du futur et du présent dans un Durée – conscience constamment au présent.

- **Le Passé – la rétention, la mémoire, la trace,**

On a vu plus haut que le passé englobait « ce qui a existé », et n'a donc pas d'existence réelle. Pourtant le passé, toujours chez Bergson, est à la source de la Durée : si on suit son raisonnement ce qui n'existe plus guide ce que nous faisons, car ce que nous faisons ne peut être fait qu'en réaction à une perception, donc après coup.

« Rien n'est moins que le moment présent, si vous entendez par là cette limite indivisible qui sépare le passé de l'avenir. [...] Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé l'avenir »¹⁷.

Avant qu'on étudie la fonction de mémoire, le passé est avant toute chose le lieu de la perception dans le concept de Durée. On pourrait presque dire paradoxalement que le présent (de la perception) n'est lui-même que passé. « Le passé est donc à la fois le jamais plus et le toujours là »¹⁸. Mais il faut bien différencier là ce « jamais plus » du vécu, du réel, du « toujours là » de la pensée.

¹⁶ M.F. Pellegrin, « Leçon sur les expériences du présent », PUF, 1998, p.39

¹⁷ Henri Bergson, « Matière et mémoire », PUF, P.276

¹⁸ Evelyne Rogue, « Bergson ou un présent en perpétuel devenir », <http://www.philosophie.ac-versailles.fr/bibliotheque/E.Rogue.Bergson.pdf>, p. 4

La Durée de Bergson tire sa raison du passé, le passé y est la source de nos pulsions, de nos actes. « C'est avec notre passé tout entier [...] que nous désirons, voulons, agissons. [...] une faible part seulement en devient représentation »¹⁹.

Pour faire bref on opère une rétention des événements qui passent, et l'action n'a lieu qu'après coup. Nous nous dirigeons, dans la Durée selon Bergson, du passé au présent.

- **Le Futur – la protention, le devenir**

De la même façon que le passé, le futur n'est dans la Durée qu'un pôle du présent. Pourtant il n'est pas aussi constitutif que le passé : le futur, chez Bergson, ne « guide » pas les actions dans le présent. C'est plutôt le présent, parce qu'il se « penche » sur l'avenir, qui mène l'avenir à lui. Le présent est une anticipation de l'avenir, il est protention. « C'est un empiètement continu sur un avenir qui recule sans cesse ».

La question se pose alors de savoir comment la nouveauté apparaît ; la Durée, source intarissable de changements, ne se renouvellerait sûrement pas si elle ne faisait que « puiser » dans le passé. Le thème de la « mélodie » serait-il déjà joué d'avance ? On cherche d'où vient la création dans la Durée.

Le futur de la pensée de la durée semble ici naître d'une introversion, on ne projetterait sur l'avenir que ce dont on pourrait extraire du présent, donc du passé !

- **Le Présent – l'action, l'instant, l'évènement, l'expérience du présent, la réminiscence, la conscience, le lieu de, du changement**

« Mon présent, en ce moment, est la phrase que je suis occupé à prononcer. Mais il en est ainsi parce qu'il me plaît de limiter à ma phrase le champ de mon attention. Cette attention est chose qui peut s'allonger et se raccourcir, comme l'intervalle entre les deux pointes d'un compas. »²⁰

Cette citation souligne bien l'élasticité du présent dans la Durée. On a déjà vu plus haut comment le présent ramenait à lui le futur et naissait du passé. Le champ du présent dépend de l'attention du sujet. La Durée c'est « non pas un théâtre du changement, mais la variabilité même ». La portée de ce Présent reste cependant limitée ; comme on l'a vu plus haut il est tout entier guidé par le passé. S'il y a une action, c'est que la pulsion surgit du passé ; ainsi donc une action dans le présent dépendra de la capacité du sujet à avoir un champ

¹⁹ loc. cit., p.7

²⁰ Bergson

d'attention à son passé. Dans cette optique le présent seul n'est finalement qu'action ou attention, et non raison.

« Vous définissez arbitrairement le présent *ce qui est*, alors que le présent est simplement *ce qui se fait*. »

Ou encore « il faut dire [selon le bergsonisme] du passé qu'il « est », et du présent qu'il « était ». »²¹

Conclusion :

Je ne m'attarderais pas beaucoup plus sur l'analyse des catégories passé-présent-futur par rapport à la Durée. En effet cette analyse semble aboutir à une étrangeté : tout le mérite du « jaillissement ininterrompu de nouveautés » reviendrait au passé, passé qui n'est même pas censé exister, si ce n'est dans la conscience. Ainsi ce serait la seule conscience qui serait la source de toutes les nouveautés qu'elle pourrait rencontrer !

Il faut bien admettre en plus qu'après ce survol de la pensée de Bergson on voit son concept de Durée donner parfois un double rôle à une même notion. La réalité de la conscience serait de vivre une Durée de la succession mais pourtant sans laisser les choses se suivre de façon distincte, différenciées.

Le passé serait à la fois « tout entier, sans doute. [...] pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors »²², et à la fois « ... ».

Notre présent ne serait qu'une perception du passé tandis que le présent de la durée s'imposerait à nous, constamment, totalement, dans sa succession mélodique.

Le présent de Bergson regroupe alors toutes les temporalités, mais il est dépendant de son passé.

Si on pousse cette logique à l'extrême, on peut même en arriver à ne plus distinguer les trois temporalités. Si on se réfère à Gilles Deleuze : « Jamais le passé ne se constituerait, s'il ne coexistait pas avec le présent dont il est le passé »²³. On touche ici à l'extrême simultanée de la Durée. La Durée, le Temps, est d'une certaine façon simultanée car entièrement contenue dans le Présent, alors que sa non-simultanéité était un de ses fondements. Conclusion paradoxale de la Durée de Bergson !

²¹ Evelyne Rogue, « Bergson ou un présent en perpétuel devenir », <http://www.philosophie.ac-versailles.fr/bibliotheque/E.Rogue.Bergson.pdf>, p. 11

²² cité par Evelyne Rogue, « Bergson ou un présent en perpétuel devenir », <http://www.philosophie.ac-versailles.fr/bibliotheque/E.Rogue.Bergson.pdf>, p. 7

²³ Gilles Deleuze, « Le bergsonisme », PUF, P.53



Il est toutefois bon de conclure cette partie en soulignant les points constructifs que le concept de Durée aura apporté à ce mémoire.

1. Le Temps auquel on va s'attacher est le temps du sujet
2. Réfléchir sur le temps du sujet humain, c'est réfléchir sur le temps de la conscience.
3. Il faut bien voir comment la dimension du Temps possède des caractéristiques différentes de la dimension de l'Espace.
4. Malgré les paradoxes que cela entraîne on peut dire dans une certaine mesure que le passé et le futur dépendent du Présent
5. Toute question sur le temps du sujet aboutit à la conclusion que le Présent occupe une place primordiale
6. Le présent du sujet n'est pas un instant infinitésimal, il peut s'étirer en arrière vers le passé, et en avant vers le futur, ceci en fonction de l'attention de la conscience.

On peut retrouver toutefois, sans parler de simultanéité, une certaine hiérarchie dans les notions maniées au sein de la Durée : « cette multiplicité n'est plus un éparpillement d'états atomiques, mais se rassemble en une unité constitutive, « la conscience », elle-même fondée sur la durée qui, comme « idée » ou concept, doit permettre de la penser »²⁴.

Bref le concept de Durée est une image éclairante du Temps mais possède encore des contours flous : la Durée ne souffre pas l'analyse, soit on l'accepte comme un tout, soit elle révèle des contradictions ou des insuffisances. On trouvera chez Bachelard, dans « La dialectique de la durée », la volonté de défaire ce tout inaliénable livré par Bergson.

Le premier problème de la Durée qu'aura noté Bachelard, est qu'elle est toute entière dépendante de la conscience, comme si le monde n'apparaissait sous les yeux du sujet qu'en fonction des méandres de sa pensée. La « correction » qu'apportera Bachelard au concept de la Durée sera toute entière contenue dans l'idée d'une dialectique entre un temps extérieur à la conscience et un temps intérieur.

c) Bachelard et la Durée

Le but affirmé de Bachelard est relativement modeste quand il critique la Durée : « ramener l'équilibre entre le passage de l'être au néant et du néant à l'être. [...] indispensable pour fonder l'alternative du repos et de l'action »²⁵. Grossièrement Bachelard, convaincu qu'il existe des périodes vides dans le temps, tente de trouver au sein de la Durée où il est permis de se reposer.

²⁴ Frédéric Worms, « Gradus philosophique », GF Flammarion, p.100

²⁵ Gaston Bachelard, « La dialectique de la durée », PUF, p.VII

Bachelard part du constat qu'on peut parfois observer des zones creuses dans le temps de la conscience, tout son travail consistera à déterminer de quel point de vue et dans quelles conditions.

Au final, après cette critique minutieuse de la Durée, il lui confère non pas une condition totale mais une nature « polymorphe ».

- **La durée est discontinue**

« Le temps est hésitation » disait Bergson, rongé déjà la logique et la continuité de sa durée.

Bachelard dit du bergsonisme, un peu par provocation vis-à-vis de son aîné, que nous pouvons en accepter « tout, sauf la continuité »²⁶. Cette continuité absolue est dans son analyse synonyme de positivisme absolu. Soit la raison éclaire, soit l'intuition guide, et ceci dans une perpétuelle avancée. Tout n'est que progrès infatigable dans la Durée.²⁷

Pour étayer le constat de la présence de vides dans la conscience, un chapitre entier de « La dialectique de la Durée » est consacré à la psychologie des phénomènes temporels.

Comme l'indique le titre du chapitre, Bachelard s'intéresse ici plus aux phénomènes temporels qu'au Temps lui-même : « Toujours et de prime abord les phénomènes du temps apparaissent dans un progrès discontinu »²⁸. Ceci implique que l'approche phénoménologique et non ontologique de la Durée doit faire prendre en compte ces discontinuités du psychisme. Il se s'agit pas là de métaphores spatiales du temps comme pourrait le critiquer Bergson (pour qui la discontinuité dans le temps qu'introduire de l'espace dans la Durée, cf § II) b)), mais bien des propriétés intrinsèques du psychisme.

Est reprise dans ce chapitre l'observation selon laquelle « plus un temps est meublé, plus il paraît court. [...] On ne trouve une longueur au temps que lorsqu'on le trouve trop long »²⁹.

« On verrait alors l'avantage qu'il y a de parler de *richesse* et de *densité* plutôt que de durée ».

C'est donc une simple observation de l'activité psychique que de dire que notre esprit ne vit pas totalement dans la Durée ; il existe, pour la conscience (qu'elle soit pensée ou « instinct »), des périodes d'action et d'autres d'inaction. On va voir alors comment cette discontinuité flagrante des phénomènes du temps peut se transformer en une continuité dans la pensée si la pensée opère un effort sur ces phénomènes.

²⁶ Gaston Bachelard, « La dialectique de la durée », PUF, p.7

²⁷ id. , p.

²⁸ id. , p.51

²⁹ id. , p. 37

- **La continuité est une construction – l’effort de continuation**

La discontinuité soulignée par Bachelard concerne l’arrivée des phénomènes temporels, et non ce que l’esprit en fait. On peut effectivement retrouver la continuité dont parlait Bergson, mais il faut pour cela s’intéresser à la conscience *du* temps plus qu’aux événements temporels. C’est par cette appropriation des événements que la conscience va alors créer un continu ; c’est la conscience qui crée un ordonnancement et une mise en relation de certains de ces événements entre eux (et non, comme penserait Bergson, ces événements qui arrivent à la conscience liés puisque naissant du passé du sujet).

La citation de Bachelard qui suit est celle que je trouve la plus éclairante, à la fois pour saisir sa thèse dans « La dialectique de la durée » mais aussi pour entrevoir où nous mènera sa réflexion dans le cadre d’un mémoire sur l’œuvre d’architecture.

« **La continuité psychique est, non pas une donnée, mais une œuvre** »³⁰.

Ainsi Bachelard nie que la Durée, la durée entendue comme « pure » dénuée de toute connotation spatiale, puisse être insécable. La durée de Bachelard reste le jaillissement ininterrompu de nouveautés » qu’elle était mais pour trouver une continuité dans l’ordre de succession de ces nouveautés il faut admettre que celle-ci est l’œuvre de la conscience.

Bachelard fournit un second degré de lecture de cette Durée : la volonté humaine de créer une continuité dans le Temps réduit la totalité de la Durée bergsonienne à une suite d’instant décisifs.

On a donc affaire à deux temps, le « temps vécu » qui s’apparente à l’expérience totale de la Durée bergsonienne - une sorte de « temps du sensible » - et d’un autre côté le « temps pensé », qui puise son matériau dans la discontinuité dans la Durée afin de pouvoir créer une continuité dans la Raison. Par exemple la mémoire ou l’identité sont perçues comme des continuités.

Il existe alors une dialectique entre le temps *vécu* et le temps *pensé*. Le temps vécu correspondrait à la temporalité de ‘ce qui arrive’, et le temps pensé à ‘ce que je perçois de ce qui arrive’

Ce qui permet cette transformation du temps vécu en temps pensé est l’effort de *continuation de l’action*. En effet dans le temps vécu l’action peut très bien être d’origine instinctive, réactive. On agit de fait, puis on est dans l’hésitation : doit-on prolonger ce qu’on a commencé malgré soi ? Le temps du vécu ne dure pas de lui-même, il ne peut être que la révélation d’un commencement ; ce commencement place le sujet dans la situation où il devra choisir s’il

³⁰ id. , p. VIII

doit poursuivre. Si l'effort de continuation a lieu, il prolonge ce commencement et lui procure réellement une durée.

Bachelard confère d'ailleurs à cette façon d'être dans le temps, le temps pensé, une primauté sur la Durée de Bergson : « Le temps pensé prend le pas sur le temps vécu »³¹. Voilà précisé en d'autres termes ce rapport de hiérarchie dont on parlait plus haut (cf. § II) b) p.24-25). Ceci sous-entend que le temps pensé est un second degré du temps vécu ; le temps vécu est la donnée, le temps pensé est l'œuvre. Le temps vécu serait celui du monde réel en général, mais *penser* le monde – donc *être* - nécessiterait de n'en retenir que quelques phénomènes précis et utiles :

On peut néanmoins n'avoir une expérience que du temps vécu, quand on met la raison en sommeil, lors de la rêverie, de la flânerie. Alors le sujet est totalement dans la Durée telle que la décrit Bergson. Les phénomènes arrivent librement sans qu'on cherche à les penser ou à les maîtriser. Mais on voit bien alors qu'il s'agit là d'une expérience particulière de la conscience.

Bachelard ajoute enfin que créer une continuité dans la conscience suppose qu'il y ait schématisation, instrumentalisation des phénomènes temporels ; on ne peut pas contenir tout l'Univers dans la pensée, penser le monde signifie le simplifier. On peut supposer que cette schématisation n'est pas sans but, sans logique, et que si logique il y a, c'est que l'esprit tend vers une fin – la construction est effectuée dans un but précis. Il faudra attendre de croiser les thèses de Bachelard et de Levinas pour proposer une réponse.

En attendant on s'intéressera rapidement à une activité importante de la pensée pour voir comment elle semble correspondre dans son fonctionnement à ce travail de schématisation – construction.

- **La mémoire est une construction au présent**

Si on suivait le raisonnement de Bergson on arriverait à la conclusion radicale que « le souvenir naît immédiatement ou jamais »³². La mémoire aurait ainsi sa vie propre, aucune volonté n'aurait de prise sur elle, et ce ne serait que l'intuition surgissant du passé qui happerait le moment présent du coup transformé en souvenir.

Bachelard ne conteste pas en bloc cette vision, mais objecte en montrant que si un souvenir peut très bien naître d'une expérience très dense et très courte, il peut tout aussi bien naître de l'attente – un souvenir sera d'autant plus prégnant que l'attente sera grande puis contredite – comme il peut naître d'une reconstruction de souvenirs passés. Prenons comme exemple caricatural le récit

³¹ id. , p.72

³² Evelyne Rogue, « Bergson ou un présent en perpétuel devenir », <http://www.philosophie.ac-versailles.fr/bibliotheque/E.Rogue.Bergson.pdf>, p. 7

répété d'une pêche où le poisson pêché devient plus gros à chaque fois qu'il est répété.

Le souvenir est *récit* au présent : il n'est pas produit par la Durée une fois pour toutes, mais est une réinterprétation active de la conscience au présent. La mémoire, puisqu'elle ne peut être qu'au présent, est un acte de narration – donc un exercice de la pensée.

« Car le passé ne revivra pas tout seul. Le passé à besoin de nous. Et qui penserait à lui si je n'y pensais pas ? »³³

Faire appel à sa mémoire, c'est reconstruire activement ses souvenirs, les reconstruire à partir d'éléments de base schématiques – les instants clés – qu'on assemble

« Nous voudrions avoir à raconter un continu d'actes et de vie. Mais notre âme [...] n'a gardé que le souvenir des évènements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé. »³⁴

Des évènements qui surgissent au sein d'une réalité complexe, totale, seuls ceux qui nous intéressent semblent s'intégrer à la mémoire. Et encore le souvenir de ces évènements n'est-il qu'un fragment de leur réalité au moment où ils sont apparus.

« Toute prise de mémoire est solidaire d'une schématisation qui, en datant les évènements, les isole. Elle les vide de leur durée pour leur donner une place précise. »

Tenter de garder en mémoire un évènement c'est ne s'intéresser qu'à une facette de la réalité de l'évènement, et de ce fait le détacher du flux d'où il vient.

« C'est un schème de déclics. On le maintient dans l'esprit par un ensemble de signes brefs et simples. »³⁵

La mémoire constitue une sorte de « système d'instant », où les instants sont des schémas, des aide-mémoires, des « déclics ». Le schème en entier est le souvenir.

• L'intériorisation – la consolidation – l'intercalation

Cette étape de « La dialectique de la durée » vient affiner ce qu'on pourrait appeler le processus d'ancrage de la mémoire. Le souvenir d'abord « primitif » (l'instant décisif schématisé, marqué et daté) sera peaufiné à chaque fois que la mémoire fera appel à lui, le reconstruisant un peu plus au fil du temps. Un souvenir ancien est ainsi toujours plus clair, plus concis, intégré, schématique, qu'un souvenir récent. Mais il sera encore plus mêlé dans le tissu des souvenirs anciens.

³³ Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 206

³⁴ Gaston Bachelard, « La dialectique de la durée », PUF, p.34

³⁵ id. , p. 75



En fait Bachelard distingue trois étapes dans la construction de la mémoire au sein de la conscience, étapes qui nous seront ensuite utiles pour parler de l'œuvre d'art :

- *l'intériorisation* : c'est-à-dire le choix des instants décisifs, la schématisation de ces instants. Bachelard parle de ce processus comme de la création d'un « schème de déclics ». La raison choisit et assemble « dans un premier état, les parties de l'objet à construire sont rassemblées et mises dans l'ordre où elles devront demeurer. »³⁶. C'est classer des fragments du réel pour construire la conscience.
- *la consolidation* : c'est dans cette étape qu'on peut parler d'une reconstruction de la mémoire au présent. Chaque fois que la conscience fait appel à ce « schème de déclics », elle consolide l'ordre de succession en créant des liaisons. « Les bonnes liaisons s'établissent entre les arguments bien classés et distingués »³⁷. Cette étape assure ainsi la primauté du temps pensé sur le temps vécu : car consolider demande cet effort de continuation dont on parlait plus haut, un effort *sur* le vécu pour pouvoir le penser. Mieux, on peut parler d'une maîtrise *dans* le vécu.
- *l'intercalation* : cette étape est celle qui permet une croissance de la pensée – de la faire s'enrichir au fil du temps.. Les différents schèmes, souvenirs, qui se sont construits au fil du temps s'imbriquent. « Tout ce qui croît s'enrichit d'abord à l'intérieur. »³⁸. Bachelard parle alors de *densification* de la pensée plutôt que d'expansion.

Il faut le rappeler ces trois étapes sont celles du temps de la *pensée*, et c'est celle-ci qui s'organise en créant des discontinuités dans le temps. Le temps *vécu*, au contraire, n'a ici pas de réelle organisation – les événements « jaillissent » - mais d'une façon continue et irrémédiable.

Le temps du vécu chez Bachelard n'est en fait pas exactement l'équivalent de la Durée de Bergson. On constate bien chez Bachelard un flux continu dans le présent, mais si ce flux est une réalité intangible pleine d'imprévu comme il l'est dans la Durée de Bergson, il n'en reste pas moins une donnée qui sera saisie ou non par la pensée. Alors que chez Bergson la vie était toute entière contenue dans la Durée

Ce pouvoir de saisir ou non le réel confère à la conscience une primauté sur ce flux continu. De plus la conscience n'agit pas sans raison. La conscience est une construction qui tend vers un but, se donner une identité.

³⁶ id. , p. 80

³⁷ id. , p. 75

³⁸ id. , p. 83



Voici un rapide résumé de l'articulation des derniers concepts :

1. On abandonne le concept de Durée de Bergson pour lui substituer les notions de « temps pensé » et de « temps vécu ».
2. Le temps pensé est un *effort* sur le temps vécu.
3. Le temps pensé est une *construction au présent*.
4. La pensée opère une sélection d' « instants » et d' « intervalles » de ce qu'offre le réel
5. Dans la pensée l'instant est simplifié pour devenir un « déclic »
6. Mise en ordre des déclics – le souvenir brut
7. Liaison entre les déclics – le souvenir reconstruit au présent
8. L'ajout de nouveaux déclics dans le souvenir – l'enrichissement de la pensée

• Superpositions temporelles

Ici Bachelard rejoint une propriété de la Durée chère à Bergson : l'épaisseur du temps. Les temps de la pensée et du vécu, bien que distincts, ne s'excluent pas l'un l'autre, ils se superposent. Comment pourrait-il en être autrement si on accepte de considérer que le temps vécu demeure ce « jaillissement ininterrompu » ? Le temps de la pensée ne peut alors venir qu'en plus, se greffant à un temps toujours existant.

Bien sûr à partir du moment où on peut opérer des superpositions plus ou moins décalées entre ces deux temps, la différenciation si nette entre temps pensé et temps vécu qu'on avait établie auparavant perd en limpidité ce qu'elle gagne en complexité. Car superposer ces deux façons de vivre le temps signifie que leur superposition s'effectue toute entière dans le présent ; « vécu » et « pensée » co-existent, dialoguent et peuvent donner l'impression d'une fusion où l'un et l'autre ne seraient pas discernables.

Donc les temps de la pensée et du vécu coexistent ; pour autant les successions qui s'y déroulent ne sont pas forcément en phase.

« Du seul fait qu'ils n'ont pas les mêmes principes d'enchaînement, le temps pensé et le temps vécu ne peuvent être posés comme naturellement synchrones. »³⁹.

On peut en effet *rendre* synchrones ces deux types de temps, mais ceci suppose alors un effort de la conscience. Temps pensé et temps vécu peuvent, s'ils semblent synchrones à la conscience au quotidien peuvent se révéler libres de se dérouler indépendamment, à vitesses variables. Ce peut être le cas dans les rêves. « Rêver c'est désengrener les temps superposés. »⁴⁰. Il faudra se rapporter au livre de Bachelard pour plus de précisions sur ce point.

³⁹ id. , p. 94

⁴⁰ id. , p. 98

On avait vu que pour donner une image de cette épaisseur Bergson qualifiait la Durée de « mélodie ». Bachelard tout en restant dans l'image musicale préfère quant à lui le terme de « rythme »⁴¹. La mélodie est déjà une construction, trop proche de la volonté d'harmonie, quand le rythme n'est que la simple affirmation d'un mouvement.

« Quelque chose peut être facteur de rythme si on y peut distinguer des ensembles d'éléments ayant les propriétés suivantes : 1° les éléments de tous les ensembles sont perçus comme de même nature : si l'un d'eux attire l'attention, l'attention est portée à tous ; 2° les éléments d'un même ensemble apparaissent comme égaux ; ceux de deux ensembles différents comme inégaux. »⁴²

Bachelard reprend à l'occasion à son compte les avancées de la physique moderne : la physique des particules nous autorise à considérer tout corps comme une onde. « La matière et la radiation sont semblables ». C'est la célèbre formule d'Einstein ($E=mc^2$), qui tisse un lien direct entre matière et énergie, donc phénomène ondulatoire. « Si un corpuscule cessait de vibrer, il cesserait d'être ».

« Un caractère est rythmique s'il se restitue. Il dure alors à travers une dialectique essentielle. »⁴³

Si on revient à l'image du rythme, Bachelard lui trouve un synonyme : l'ondulation. « Au niveau des transformations élémentaires qui la suscitent, la vie est ondulation »⁴⁴

« Être poète, c'est multiplier la dialectique temporelle, c'est refuser la continuité facile de la sensation et de la déduction ; c'est refuser le repos catégorique pour accueillir le repos vibré, le psychisme vibré. »⁴⁵

Temps pensé et temps vécu certes coexistent mais sans pour autant construire constamment une mélodie, sans toujours exprimer un contenu. Le terme de « rythme » et de superposition de rythmes permet de prendre en compte d'une part une certaine gratuité de la concordance des deux modes de temps, et d'autre part de donner un rôle plus important au silence, au vide dans la « partition ».

⁴¹ id. , p.

⁴² id. , p. 126-127

⁴³ id. , p. 127

⁴⁴ id. , p. 139

⁴⁵ id. , p. 125

• La part du vide dans le rythme

Je n'aborderais qu'excessivement rapidement cette partie qui traite du vide au sein du rythme. Je reviendrais sur cette idée plus loin lorsqu'il sera question de Jankélévitch et de son « silence » qu'il considère comme la face cachée de la musique en particulier et de la création en général. Simplement, il fallait voir comment Bachelard intègre cette question dans son raisonnement :

Le vide, le repos, l'oubli, est le garant d'une véritable vibration, d'une ondulation entre deux extrêmes. Si on a affaire qu'au plein de la pensée ou du vécu on ne peut pas mettre en œuvre une « dialectique systématique du souvenir et de l'oubli. On ne sait bien que ce qu'on a oublié et réappris sept fois »⁴⁶

« Plus le psychisme est lacuneux, plus il est clair ; plus ses ordres sont brefs, plus ils ont puissants. »⁴⁷

Je reprendrais donc plus loin cette question de l'oubli et de l'importance de la dialectique qu'il engendre.

• Temps vertical – temps à degrés/exposants

Pour rendre la tâche encore moins simple Bachelard aborde l'idée d'un temps vertical de la pensée qui venant s'adjoindre à son traditionnel écoulement horizontal. Ce temps vertical serait un temps 'instantané'.

Pour illustrer ce temps vertical à degrés Bachelard reprend à son compte le cogito cartésien (« Je pense donc je suis »), qu'il repense ainsi :

- Je pense = (cogito) ¹
- Je pense que je pense = (cogito) ²
- Je pense que je pense que je pense = (cogito) ³

Bachelard ne pose d'ailleurs pas de (cogito) ⁿ, considérant qu'il est déjà extrêmement difficile de se maintenir comme (cogito) ³. Il souligne encore que penser, par exemple, à un degré 2 ce n'est pas d'abord penser à un degré 1 pour ensuite passer au 2^{ème}. Ce temps à degré lui « apparaît exactement sommable sur l'instant présent, dessinant [...] la première ébauche du temps vertical. »⁴⁸. « Je pense que je pense » n'est pas « je pense, puis je pense que je pense ». Le cogito²

⁴⁶ id. , p. 140

⁴⁷ id. , p. 111

⁴⁸ id. , p. 99

Bachelard aborde cette notion de pensée « à degrés » car il lui semble que plus le degré est élevé, plus les intervalles de vide sont importants et nécessaires.

« Plus le psychisme s'élève, plus il ondule. »⁴⁹. C'est-à-dire que plus la pensée s'« éloigne » de la réalité, plus elle crée de discontinuité, ce que Bachelard nomme aussi « pensée lacuneuse ». Cette pensée² ou ³, c'est une mise en relation directe de « déclics » qui n'étaient pas reliés entre eux a priori. En fait la pensée elle-même peut être considérée comme une forme de 'lacunisation' du temps vécu. Elle est la réduction du flux continu mais sans lien de la réalité. Et ainsi de suite la pensée³ sera la forme la plus réduite, la plus vide, de la réalité mais en créant alors une cohérence forte entre les éléments qui restent de cette réalité.

Conclusion :



Ce dernier paragraphe sur Bachelard vient finalement mettre un terme à l'analyse bergsonienne du temps. A partir de ce point on pourra dire qu'on préférera définitivement au concept de Durée l'analyse reposant sur la distinction entre *temps vécu* et *temps pensé* de Bachelard.

Avant de s'intéresser aux parallèles qu'on peut maintenant établir entre Bachelard et Levinas, j'aimerais une fois encore résumer les concepts qu'on retiendra de Bachelard, ceci afin qu'ils soient clairs lors des prochaines avancées :

1. On abandonne le concept de Durée de Bergson pour lui substituer les notions de « temps pensé » et de « temps vécu ».
2. Le temps vécu est ce qui arrive à soi dans le temps malgré soi, une donnée
3. Le temps pensé est ce que je perçois de mon vécu et que je mets en ordre de succession, il est une œuvre et non une donnée.
4. Le temps pensé est un *effort* sur le temps vécu.
5. Le temps pensé *crée* une continuité : trouver une continuité dans le réel demande cet effort *sur* le réel.
6. La pensée opère une sélection d'« instants » et d'« intervalles » de ce qu'offre le réel
7. Dans la pensée l'instant du réel sélectionné est simplifié pour devenir un « déclic », un schéma de cette réalité
8. Mise en ordre des déclics par rapport aux précédents – le souvenir brut
9. Liaison entre les déclics – le souvenir reconstruit au présent
10. L'ajout de nouveaux déclics dans le souvenir – l'enrichissement de la pensée
11. Le temps pensé est donc une *construction au présent*, une œuvre de la pensée, une sorte de lecture active

⁴⁹ id. , p. 140

12. Le temps pensé est le temps dans lequel on peut se maintenir, rester, refaire les choses passées
13. On pourra utiliser l'image de « rythmes » pour parler des temps de la pensée ou du vécu.
14. Ce *rythme* devient de plus en plus constitué de vides (« lacuneux ») au fur et à mesure que la pensée s' « élève ».

La distinction fondamentale vécu – pensée n'est pas forcément propre à Bachelard. On la retrouve sous d'autres termes chez d'autres auteurs et notamment Levinas. Pour autant cette même distinction guidera Levinas vers d'autres pistes de réflexion.

d) Exister et existant – de l'Autre à l'image de l'Autre

Je vais chercher, par cette transition avec les thèses de Levinas, quelles sont les profondes similitudes qui le lient à Bachelard. Les travaux de Levinas dans « Le temps et l'autre » sont en effet moins complets et moins précis à propos de la définition d'un temps intime du vécu ; néanmoins ils cherchent à définir le 'pourquoi' des mécanismes du temps pensé décrits par Bachelard. Pourquoi cette distinction vécu – pensée est-elle constitutive de la pensée humaine, et quelles conséquences cette distinction génère-t-elle ?

On verra par la suite comment la question du temps humain aboutit à la question de l'altérité. Je suis passé de Bergson à Bachelard car ce dernier offrait une critique de la Durée ; le passage de Bachelard à Levinas est, non plus une critique, mais un élargissement de ces mêmes concepts à un autre domaine : celui de l'Autre.

Ainsi nous garderons en tête tous les développements de Bachelard en les considérant comme acquis et valables.

On verra comment cette approche particulière de l' « Autre », qui s'accompagne d'une relation particulière de ce dernier au temps pourra nous amener à la question de l'Art. A cette fin, compléter la thèse de Lévinas soutenue dans « Le temps et l'autre », je citerais un travail de Henri Duthu intitulé « Lévinas et Rozenzweig – un duo sur l'Art »⁵⁰.

- **Exister et présent**

« Le temps et l'autre » repose sur la traduction et la réappropriation des termes « Sein » et « Seiendes » qu'utilise Heidegger dans « Sein und zeit » (Être et Temps).

Levinas propose alors les termes d' « exister » et d'« existant » qu'il s'applique ensuite à préciser. Pour simplifier la compréhension

⁵⁰ Henri Duthu, « Lévinas et Rozenzweig – un duo sur l'Art »,

de ces nouveaux concepts je me réfèrerais aux notions qu'on a pu explorer jusqu'à maintenant (la distinction vécu – pensée), ceci dans le souci de démontrer quelle cohérence et quelle filiation il est possible d'établir.

On verra pourquoi cette appropriation me semblera heureuse et enrichissante de la vision bachelardienne du temps pensé.

Commençons par reprendre le terme d' « exister » de Levinas.

L'Exister est chez Levinas le simple fait d'être présent dans le monde, c'est une présence sans conscience, bref « être » au sens strictement matériel.

C'est la réalité première du vivant que celle d'exister sans pour autant exiger une conscience. Cette réalité c'est le vivant comme chose, comme créature anonyme. L'exister ne s'appartient pas, il est juste là comme une réalité première. L'exister est un être anonyme plongé dans la solitude, il est un, il est « intransitif » : « on peut tout échanger entre êtres sauf l'exister. [...] L'exister se refuse à tout rapport, à toute multiplicité »⁵¹. « L'exister ne peut être affirmé car on affirme toujours un *étant* »⁵².

On pourrait dire que dans l' « exister » de Lévinas on peut parler d'une expérience du temps *vécu*, un « je suis » au sens strict.

Vivre et seulement exister est alors comme « une vigilance sans but ». Levinas prend l'exemple de l'insomnie pour mieux saisir quel rapport au temps possède l'exister. « Vigilance sans aucun but. Au moment où on y est rivé, on a perdu toute notion de son point de départ ou de son point d'arrivée »⁵³. Le temps du strict Exister ressemblerait à un présent réduit à son état infinitésimal, une vie dans le présent sans pour autant percevoir. On voit quel parallèle on peut maintenant établir entre le 'temps vécu' de Bachelard et l'exister.

Si on rapproche ce temps de l'Exister à l'expérience du temps vécu de Bachelard on dénote des similitudes : l'expérience du temps vécu c'est la flânerie, la somnolence, la latence où les instants ne sont pas liés par la pensée. Ils apparaissent au sujet comme une perpétuelle concrétisation libre de toute volonté. L'exister est lui aussi dénué de toute volonté, il ne fait que suivre le cours, il ne fait qu'être-dans, il est impersonnel. Les choses se succèdent dans le temps et arrivent au sujet – exister malgré lui.

Tout ceci porte donc à croire que Bachelard et Lévinas analysent ce même concept d'une même façon mais par le biais de deux vocabulaires différents. Mais continuons.

⁵¹ Emmanuel Lévinas, « Le temps et l'autre », PUF, p. 21

⁵² *ibid.*, p. 26

⁵³ *ibid.*, p. 27

• Existant et présent

Si le concept de l'exister se rattache à celui de temps vécu, on peut chercher les analogies entre Existant et temps pensé. L'Existant de Levinas est le lieu de la conscience, c'est-à-dire celui de la pensée. Comme Bachelard fait surgir la pensée du réel, Levinas fait surgir l'Existant de l'Exister.

L'Existant surgit d'abord au sein du réel, pour ensuite se l'approprier.

« Comme si l'existant n'apparaissait que dans une existence qui le précède, comme si l'existence était indépendante de l'existant et que l'existant qui s'y trouve jeté ne pouvait devenir maître de l'existence. »⁵⁴. Il s'agit là d'une première analogie avec le temps pensé : celui-ci se construit en puisant dans le temps vécu des éléments ou événements bientôt schématisés et organisés.

Levinas introduit pour nommer ce surgissement le terme d'hypostase, une sorte d'ex-stase à l'envers, une 'extase' vers l'intérieur. L'hypostase est le passage d'état d'exister à celui d'existant ; l'existant saisit l'exister, c'est la venue vers *soi-conscience* en partant du *soi-être*. Le surgissement de la conscience se fait alors *de* l'extérieur (le réel) *vers* l'intérieur (la pensée).

Le présent a par ailleurs une place particulière en ce qui concerne l'hypostase : l'hypostase se fait au présent. Levinas pose en fait « l'hypostase comme présent »⁵⁵ ; il considère en effet le présent comme le lieu du commencement, qui donne à l'hypostase sa première liberté qui est celle de commencer. L'hypostase qui permet donc l'accès à la conscience prend forcément racine dans le présent.

Pour ajouter encore au parallèle avec Bachelard, on peut faire correspondre l'hypostase à l'effort de continuation (cf. § II) c) p.28).

« L'apparition d'un existant est la constitution même d'une maîtrise, d'une liberté *dans* un exister qui, par lui-même, resterait foncièrement anonyme.»⁵⁶. Cette citation souligne bien que la maîtrise opérée par l'existant se fait de l'intérieur, l'existant n'est pas la fuite hors du monde de la matière mais bien une sorte de reconquête de la matière. L'existant est contenu dans l'exister mais s'en empare. On notera en passant qu'on retombe ici sur l'idée d'un rapport hiérarchique de la pensée sur le vécu qu'abordaient plus haut à la suite Bergson et Bachelard (cf. § II) c) p.28).

Cette citation souligne aussi, par le terme « anonyme », qu'existant est synonyme d'identité – car devenir Existant c'est sortir de la condition d'être perdu dans la masse du réel. L'existant est repérable, il est un repère, il se différencie de la masse en ayant un nom. Existant c'est alors être qualitativement plus qu'exister, car c'est la maîtrise de se mouvoir dans le réel tout en gardant une identité. Dans

⁵⁴ *ibid.*, p. 25

⁵⁵ *ibid.*, p. 32

⁵⁶ *ibid.*, p. 31

cette logique l'identité est une forme de maîtrise car c'est elle seule qui permet de revenir à soi.

Malgré tout cette maîtrise toute relative de l'exister par l'existant n'est pas un détachement. Exister et existant sont liés. De ce fait l'existant, entendu comme conscience, peut vivre une forme d'enfermement, de solitude.

Schématiquement l'existant est plongé dans la solitude car il est obligé de s'occuper de son exister. A eux deux ils forment une entité pleine : une identité bipolaire mais entière, fermée. « Le sujet est seul parce qu'il est un »⁵⁷. L'existant ne pouvant s'incarner que dans l'exister, il est emprisonné dans la matière de l'exister.

« L'identité n'est pas seulement un départ de soi ; elle est aussi un retour à soi. »⁵⁸. Dans ce schéma circulaire que Levinas nomme 'l'existence matérielle' l'individu est emprisonné dès qu'il se constitue une identité finie.

On peut ajouter que si l'identité est une forme de maîtrise, elle n'en est pas pour autant une maîtrise totale de l'existant sur l'exister. L'existant maîtrise où il va, ce qu'il veut laisser venir à lui, mais pas *ce qui arrive*.

Exister consistait à être anonymement dans la solitude du réel ; l'Existant est dans la même situation à la différence près qu'il n'est pas anonyme : l'Existant est une identité liée à l'Exister, donc autant dans la solitude.

On peut certes objecter qu'il est possible de se projeter dans autrui pour sortir de la geôle de l'exister ; mais comme le précise Levinas cette projection n'est jamais *être* autrui. L'individu comme ensemble exister-existant vit donc bien une solitude malgré sa liberté d'action, et cette solitude est une souffrance.

On peut préciser, juste avant de comprendre en quoi cette solitude de l'Existant est souffrance, en quoi consiste cette liberté d'action. Voyons si la liberté d'action de l'Existant correspond à la continuité construite du temps pensé et si le parallèle qu'on a établi jusqu'ici avec Bachelard est toujours valide. Est-ce que le temps pensé de Bachelard implique une forme de solitude ? En quoi consiste la liberté d'un individu-identité s'il est enfermé dans sa propre conscience ? Et enfin que signifie agir librement, sur quoi, pour quoi ?

La première action possible pour le sujet est d'agir sur les objets qui l'entourent. Agir sur les objets du réel, malgré l'isolement du sujet, est en soi une finalité : pour le sujet, rencontrer l'objet c'est se confronter à une chose qui lui est extérieure, c'est donc l'espace d'un instant une façon de sortir de la solitude.

⁵⁷ *ibid.*, p. 31

⁵⁸ *ibid.*, p. 37

« Il n'est pas juste de dire que nous vivons pour manger, mais il n'est pas plus juste de dire que nous mangeons pour vivre. »⁵⁹. (Cela sonne comme un carpe diem). Il existe une finalité de la rencontre entre sujet et objet : la rencontre avec l'objet entraîne une certaine jouissance. Il y a jouissance car « oubli de soi », (le 'soi' qu'il faut ici opposer au 'moi', c'est le soi - exister). Cette jouissance est l'effet de l'« absorption de l'objet, mais distance à l'égard de l'objet »⁶⁰. Il y a distance lors de la rencontre physique d'avec l'objet, puis il y a absorption quand l'esprit saisit l'objet. En d'autres mots, malgré la distance spatiale qui existe entre le sujet et l'objet qui fait de l'objet un « Autre », on peut dire de l'objet qu'il n'est plus cet Autre à partir du moment où il est intégré dans la pensée, qu'il est compris. C'est ce mouvement de l'Autre vers la compréhension qui provoque une jouissance. La pensée a en somme le dernier mot.

J'aimerais apparenter cette 'absorption' au phénomène d'intériorisation du temps de la pensée chez Bachelard : le sujet absorbe dans la pensée (ou l'Existant) des phénomènes (ou des objets) du réel quand il les 'rencontre', quand ils apparaissent devant lui indépendamment de sa volonté. Une fois absorbés, ils sont la pensée, ils forment une connaissance (cf. § II) c) p.30).

« La lumière et la connaissance nous apparaissent à leur rang dans l'hypostase et dans la dialectique qu'elle apporte : une manière pour le sujet affranchi de l'anonymat, mais rivé à lui-même de par son identité d'existant [...] de prendre distance par rapport à sa matérialité. »⁶¹

L'action n'est donc pas gratuite, le 'moi' cherche à 'sortir de soi', c'est-à-dire vise à approfondir l'identité propre de l'existant tout en écartant la matérialité de l'exister.

Une fois de plus j'aimerais souligner là une parenté avec la recherche toute Bachelardienne de la pensée 'à degré' – le cogito³. L'élévation de la pensée comme autre but de l'action. Le temps de la pensée « puissance 3 » est une forme de pensée 'élevée', car c'est une pensée qui arrive à se distancer du temps du vécu (cf. § II) c) p.34). Mais à la différence de Bachelard, qui analyse cette pensée 'élevée' de fait, Levinas considère cette forme de pensée comme un but. But qui, s'il est atteint, procurerait de la jouissance et l'oubli de soi.

L'oubli de soi par le biais des objets n'a pourtant qu'un temps. La raison comme connaissance ne s'oublie que tant qu'elle n'a pas intégré l'objet, tant qu'elle ne l'a pas compris. Seule la rencontre apporte l'oubli de soi, la compréhension de l'objet détruit cet oubli. Comme je l'ai noté plus haut, la jouissance n'existe que dans le mouvement.

La connaissance est pour Levinas illimitée face aux objets, toute rencontre est au final intégration dans l'Existant. Cette phrase ne

⁵⁹ *ibid.*, p. 45

⁶⁰ *ibid.*, p. 46

⁶¹ *ibid.*, p. 47-48

signifie pas que la conscience puisse tout connaître du réel, mais plutôt que la conscience peut saisir n'importe quel objet si elle le rencontre ; or on ne peut rencontrer tous les objets du réel, on peut donc seulement dire de la conscience qu'elle peut tirer *une* connaissance (donc forcément partielle) de n'importe quel objet qu'elle observe.

« Tout objet peut être dit en termes de conscience »⁶². La simple extériorité spatiale de l'objet ne suffit pas pour faire de lui quelque chose d'extérieur au sujet *existant*. Levinas utilise d'ailleurs parfois, au lieu du terme objet, le terme « nourriture » au sens de nourriture intellectuelle; terme qui renvoie bien à l'idée d'incorporation d'un élément extérieur. Bref l'oubli - jouissance apporté par la rencontre de l'objet disparaît une fois l'objet compris ; l'existant, le moi, n'est pas transcendé, il reste profondément ancré au soi. « Le solipsisme [...] c'est la structure même de la raison. »⁶³.

Conclusion :

Voilà donc exposés à grands traits ce que je pense être des similarités singulières rapprochant Levinas et Bachelard. Mais repérer ces similarités n'avait pas pour simple but de trouver 2 vocabulaires différents : face à cette dialectique temps pensé / temps vécu Bachelard cherche le *comment*, Levinas cherche le *pourquoi*.

L'un, Bachelard, a une approche analytique, l'autre une approche empathique. Levinas s'attache aux conséquences émotives de cette vie dans le temps : les mécanismes qu'il décrit sont au bout du compte mus par la souffrance, la solitude. Chez Levinas il faut dépasser le soi car il est source de souffrance.

Même si Bachelard n'explique pas forcément pourquoi cette dialectique opère ainsi, il résume sur la fin de son livre en une phrase cette dialectique :

« L'erreur ne peut être continue sans dommage. Le succès ne peut être continu sans risque et sans fragilité. »⁶⁴

Il faut encore préciser cette souffrance de l'exister dans la solitude. On l'a vu il y a souffrance puisqu'il n'y a pas transcendance. La douleur et la souffrance, comme par exemple la douleur physique ou l'effort, sont « une impossibilité de se détacher de l'instant de l'existence. Elle est l'irrémissibilité même. »⁶⁵.

La souffrance c'est donc aussi ne jamais pouvoir se détacher d'un présent toujours fuyant. Ne pas pouvoir revenir en arrière. Le but ultime de l'existant est bien de sortir de cette solitude, trouver l'étrangeté tout en fuyant le définitif.



..... Bachelard, « La dialectique de la durée », PUF, p. 142

⁶⁵ Emmanuel Levinas, « Le temps et l'autre », PUF, p. 55

Comme précédemment, je conclurais ce paragraphe en résumant l'articulation des thèses :

1. On peut considérer que l'Exister vivrait le temps selon les modalités du temps vécu, et parallèlement l'existant selon celles du temps pensé.
2. L'Existant surgit de l'Exister, mais le maîtrise et en est responsable.
3. L'Exister et l'Existant forment un être identifié, par là intransitif, donc enfermé dans une solitude.
4. La solitude se vit dans un présent qui s'impose au sujet, un présent où on ne fait que subir l'ordre des événements,
5. Cette solitude et de l'Existant-Exister est source de souffrance
6. Le sujet, parce qu'il vit cette souffrance de la solitude, cherche une transcendance qui serait un soulagement.
7. La solitude du sujet n'est dépassée qu'un temps durant par la rencontre avec l'objet.
8. Le sujet peut trouver une transcendance dans la rencontre avec l'Autre.

Je tenterais dans le prochain paragraphe de voir plus précisément comment, chez Levinas, la relation à l'Autre peut être vécue comme une autre forme de libération de l'Existant, plus durable que la simple relation à l'objet.

• Autrui et le présent

On l'a vu, l'Existant cherche un soulagement par la rencontre de quelque chose qu'il ne connaît pas et qu'il ne peut que partiellement comprendre. Autant dire que le sujet est en quête d'une étrangeté durable, de l'Autre. Le sujet cherche quelque chose qui soit autre, autre que lui, autre qu'un objet dont on a vu que l'étrangeté ne durait qu'un temps. Cet Autre « durable », c'est d'abord Autrui, l'humain face auquel on peut se trouver.

Si on se concentre, non pas sur la réalité matérielle de l'Autrui face au sujet, il faut s'interroger sur ce qui, *chez le sujet*, donne au sentiment d'altérité provoqué un caractère différent de celui né de la rencontre avec l'objet.

« La relation à l'autre est une relation avec un Mystère. »⁶⁶

L'Autre absolu que Levinas prend comme exemple, Autre entendu en particulier comme Autre de soi-même, c'est sa propre mort. Levinas parle de la mort comme relevant d'une double réalité : on sait qu'elle arrivera, et on ne peut se penser dans la mort. L'exemple de la mort montre à quel point l'Autre ne relève pas de l'inconnu mais de l'inconnaissable.

⁶⁶ Emmanuel Lévinas, « Le temps et l'autre », PUF, p. 63

Notre autre est une présence qui existe sans maîtrise, sans que notre liberté puisse agir avec.

D'une façon peut-être moins angoissante, l'avenir lui possède un caractère d'altérité. Si on considère l'avenir qui arrive malgré nous on peut aussi parler d'une sorte de mystère de l'avenir. Notre mort elle-même est un avenir.

« La relation avec l'avenir, c'est la relation avec l'autre. »⁶⁷

Chez Levinas, à cette étape de la réflexion, l'expérience de l'Autre est inaccessible dans le présent. Le présent rattaché à la douleur ne permet pas ce détachement. C'est à l'avenir qu'il confère la possibilité de tirer l'existant hors de lui car l'avenir défini ici est hermétique à la raison. « Ce qui n'est en aucune façon saisi, c'est l'avenir : l'extériorité de l'avenir est totalement différente de l'extériorité spatiale. [...] L'anticipation de l'avenir, la projection de l'avenir [...] ne sont que le présent de l'avenir et non pas l'avenir authentique. »⁶⁸

On voit bien ici que l'avenir qui arrive indépendamment de notre raison se différencie nettement de l'avenir dans lequel on peut se projeter (la protention). Finalement ce n'est pas tant le présent qui interdit l'extériorité, mais la capacité d'inclure le temps (présent ou à venir) dans la raison. Il serait alors plus clair, plutôt que de parler d'avenir (terme qui risquerait de confondre avenir incontrôlable et protention), de parler d'un 'ce qui arrive' provocateur d'autrui. Ce 'ce qui arrive' élargit la définition qu'on peut donner au temps vécu de Bachelard en restant dans le présent ; en fait le temps vécu pourrait correspondre à 'ce qui arrive au sujet' au présent, et serait la condition d'apparition d'autrui.

C'est dans cet avenir-là, ou plutôt dans « ce qui arrive » *au* sujet indépendamment de lui au présent, qu'on peut découvrir une relation d'altérité, donc d'extériorité. Il faut donc en conclure, aussi étrange que cela puisse paraître, que l'Autre *par* l'avenir se vit au présent.

• De la notion d'Autrui à celle d'Altérité

Ce qui importe en fait ce n'est pas tant simplement être face à autrui mais plutôt être confronté à « l'altérité d'autrui »⁶⁹.

Autrui n'est pas n'importe qui. « Autrui que je choisis n'est plus autrui. [...] L'autre à côté de qui je me trouve par hasard n'est pas non plus autrui. Autrui se tient à mi-chemin entre la relation intime et le point de vue général. »⁷⁰

On peut parler d'une relation d'altérité avec Autrui dans le cas où autrui n'est pas chosifié ou intégré dans l'identité propre du sujet.

⁶⁷ *ibid.*, p. 64

⁶⁸ *ibid.*, p. 64

⁶⁹ Henri Duthu, « Lévinas et Rozensweig – un duo sur l'Art », p.54

⁷⁰ Frédéric Laupies, « Leçon philosophique sur autrui », PUF, p. 133

Ce qu'évoquent Duthu et Laupières ce n'est donc pas tant la présence d'un autre sujet, mais le sentiment d'altérité qui est provoqué. C'est avant tout cette sensation qui est recherchée : la relation d'*altérité*.

Foncièrement « l'altérité apparaît comme une relation non réciproque »⁷¹. Autant dire que l'altérité est cette relation au Mystère dont on parlait plus haut.

La recherche d'un face-à-face avec Autrui est donc une fin, l'assouvissement de ce besoin essentiel de fuite de la solitude. Mais quand Autrui n'est pas présent, le sujet se trouve-t-il toujours seul face aux objets ? Ne peut-il pas assouvir ce besoin altérité sans une présence de l'Autre physique ?

• Conclusion

Pour conclure ce chapitre je m'aventurerais à proposer un schéma cohérent menant du temps de Bergson, en passant par ses précisions chez Bachelard puis Levinas, jusqu'à une approche de l'Art.



Si on reprend les raisonnements qui ont précédé :

1. Le temps qui nous intéresse est celui du sujet – *Bergson*
2. Ce temps possède des caractéristiques sensiblement différentes de l'espace - *Bergson*
3. Dans ce temps le sujet reçoit les phénomènes du temps comme il en construit – *Bachelard*
4. Il faut différencier le temps du vécu du temps de la pensée – *Bachelard*
5. Le temps du vécu est fait de discontinuités - *Bachelard*
6. Trouver une continuité dans le vécu suppose une action de la pensée - *Bachelard*
7. Le temps de la pensée est une construction, une œuvre qui puise sa matière première dans le temps vécu - *Bachelard*
8. Le temps du sujet est complexe, multiple, épais, il naît de superpositions de rythmes - *Bachelard*
9. Le sujet comme ensemble existant - exister (ou pensée - vécu) vit une solitude - *Levinas*
10. Cette solitude est une souffrance - *Levinas*
11. Cette solitude se situe dans le temps pensé et dans le temps vécu – dans le présent du sujet – *Levinas, Bachelard*
12. Sortir de cette solitude est pour le sujet un but - *Levinas*
13. Le sujet, pour aller outre cette souffrance, recherche l'altérité – *Levinas*
14. L'altérité est alors synonyme de plaisir - *Levinas*
15. L'altérité libère le sujet car elle est mystère, présence sans maîtrise - *Levinas*

⁷¹ *ibid.*, p. 75

16. L'altérité apparaît dans un présent hors du sujet, dans le temps vécu - *Levinas*

Pour encore plus synthétiser ma pensée je dirais que penser le temps du sujet nous a amené à penser à ce que recherchais le sujet pour bien vivre ce temps de la pensée : une dialectique entre lui et un Autre, une dialectique entre le soi pensé et la rencontre sensible avec une altérité.

On peut voir maintenant comment l'Art, et en particulier l'Oeuvre, peuvent proposer au sujet une altérité et donc une forme de libération. Le sujet pouvant être tour à tour ou le créateur, ou le spectateur.

Il est nécessaire de passer par cette étape car les termes d'« œuvre » architecturale, de maître d'« œuvre », de « dessin » de l'espace... renvoient immédiatement au statut potentiellement artistique de l'architecture, et donc de sa capacité à provoquer de l'altérité.

Etre présent à l'Art et à l'Oeuvre, c'est vivre un rapport particulier au temps qui n'est plus le simple rapport à l'objet.

III. L'ART – des rapports au temps

Le fil qui nous a guidé jusqu' alors est la recherche d'une libération du sujet – la libération de l'Existant cherchant à s'affranchir de son Exister. Le premier des moyens de cette libération était la confrontation à Autrui, c'est-à-dire une confrontation directe, une présence physique de l'Autre.

Ce chapitre traitera d'un autre type de confrontation à l'Autre : l'Autre indirect via l'œuvre d'art, c'est-à-dire de la capacité de l'œuvre d'art de provoquer de l'altérité. Il faut bien rappeler que le but de ce mémoire demeure de traiter d'architecture, et plus spécialement de l'architecture considérée comme un art, même de façon approximative.

Je tenterais aussi en traitant ces thématiques de toujours les ramener à la personne humaine, afin de suivre la méthode qui nous a amené jusqu'ici, celle qui s'inspirait de la phénoménologie.

Cette étape du mémoire consiste à faire cheminer la réflexion depuis ce rôle de l'Art qui est de procurer une altérité, jusqu'à certains mécanismes de l'œuvre d'art.

a) L'Art, une confrontation à l'Autre

Dans les prochains paragraphes je vais tenter de voir comment le vocabulaire qu'on a utilisé pour parler du temps s'emploie lorsqu'il s'agit de parler d'Art. On va voir ici comment l'Art est justement une manière pour l'individu de générer ou de découvrir une rupture. Ce sera justement cette rupture qui permettra au sujet de s'ouvrir à l'étrange, au mystère, à l'altérité.

Parler d'une rupture dans le quotidien c'est s'insérer dans un flux puis le briser – créer une discontinuité. Le flux qui sera brisé par l'Art sera le flux du quotidien, quand le quotidien est défini comme « ce qu'on connaît du réel ».

C'est le caractère de première « inutilité » de l'Art qui lui confère sa capacité de rupture : l'auteur exprimant cette idée le plus clairement est Bergson dans « Le rire ».

Une fois abordée cette fonction de rupture de l'Art on cherchera à comprendre sa généalogie, pour ne pas dire sa chronologie. En effet l'Art se fait, il y a une étape où l'Art n'est pas, une autre où l'idée se forme chez un créateur, une autre où l'Art se concrétise... Il s'agit, en analysant cette chronologie de l'apparition de l'Art, de remettre en

avant l'importance des sujets qui font ou observent l'Art par le médium de l'œuvre.

- **L'Art : de la rupture à l'Autre**

Bachelard a cherché à nous démontrer que la pensée créait une continuité dans le temps vécu. Levinas voyait ensuite dans cette continuité de la pensée l'apparition d'un sentiment de solitude puis le besoin de briser cette solitude par l'altérité. On va voir avec Bergson et Jankélévitch comment cette altérité naît d'une rupture dans la continuité dans la pensée.

Revenons un instant à Bergson et à son concept de Durée : ce qui importait dans cette idée du temps était sa façon de créer positivement et continuellement de la nouveauté. Ce n'est pas ce continu-là que l'Art s'acharne à briser.

Il faut se redemander quelle est cette continuité brisée par l'Art. On sait déjà que la continuité qui nous intéresse est engendrée par la conscience (cf. Bachelard) et que la conscience a besoin de s'échapper d'elle-même (cf. Levinas).

Le continu remis en question par l'Art tiens plus du continu de la pensée (Bachelard), du temps de la pensée. Par ailleurs Bergson, aussi paradoxal que cela puisse paraître, semble dans « Le rire » parler de la continuité d'une manière beaucoup moins élogieuse que dans « La pensée et le mouvant », mais la continuité qu'il vise n'est plus celle de la Durée, c'est bien la continuité de la pensée que Bergson critique.

« Le raide, le tout fait, le mécanique, par opposition au souple, au continuellement changeant au vivant, la distraction par opposition à l'attention, enfin l'automatisme par opposition à l'activité libre, voilà, en somme, ce que le rire [ou l'art] souligne et voudrait corriger »⁷²

Bergson dans « Le rire » critique une continuité « mécanique » que le quotidien possède parfois : cette continuité-là du quotidien ne crée jamais rien de nouveau, ne permet pas le « jaillissement de nouveautés » car il ne fait que faire se répéter les mêmes schémas.

Bergson présente l'art et le rire comme deux réactions similaires, qui viennent contrebalancer une « mécanique plaquée sur du vivant »⁷³. Par « mécanique » Bergson entend en fait justement cette continuité absolue de la pensée, lorsque celle-ci empêche justement toute apparition de nouveauté.

Rire et art sont une réponse à la logique humaine, au pouvoir de la raison. Bergson ne prône pourtant pas une sorte de retour total à l'instinct ou à l'apparition « naturelle » et incontrôlable du vivant. Il

⁷² Henri Bergson, « Le rire », p. 99-100

⁷³ Henri Bergson, « Le rire », p. 29

s'insurge uniquement contre une « substitution de l'artificiel au naturel », c'est-à-dire contre la logique se suffisant à elle-même.

Le Rire et l'Art sont des « corrections », ils apparaissent pour prouver qu'il y a un 'autre' du quotidien logique, compris.

Car le quotidien c'est ce qui est saisi par la pensée, ce qui est prévisible. Le quotidien, l'habituel, est prévisible. L'habitude est une façon de penser le réel en utilisant des schémas récurrents, en réactivant toujours les mêmes rouages de la pensée. Je m'aventurerais à dire que le quotidien se vit dans le temps pensé, donc au passé, puisque les schémas servant de base au temps pensé constituent la mémoire (cf. § II c)). L'habitude est donc une forme d'oubli, car elle s'appuie sur ces restrictions du réel que sont les schèmes, les déclics.

L'Art c'est alors permettre de s'intéresser au Particulier, au singulier, au sensible, c'est expérimenter le temps vécu quand le temps pensé devient trop pesant, absurde car trop niant le vécu. L'Art, pour ouvrir à l'Autre, se doit d'être arbitraire, inutile, quand le quotidien est schématique, pragmatique et utilitariste.

« L'individualité des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir [...] pour tout dire nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. »⁷⁴. Et « l'art vise toujours *l'individuel* »⁷⁵.

L'Art, ou le rire, tendent ainsi à rendre complexe, ou plus exactement revenir à une complexité qui avait été simplifiée par la pensée et la logique. Le rire se moque des *types*, des répétitions, l'art cherche les *a - types*, ce qui n'est pas catégorisable, ce qui est unique.

« L'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles [...] enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. »⁷⁶

L'Art fixe une finalité à ce qui n'en avait pas. La seule finalité qu'on puisse conférer à l'Art est justement de ne pas en avoir. Il fuit ce qui peut être quantifié pour chercher ce qui peut être qualifié.

« La vie se présente à nous comme une certaine évolution dans le temps, et comme une certaine complication dans l'espace. [...] Changement continu d'aspect, irréversibilité des phénomènes, individualité parfaite d'une série, voilà les caractères [...] qui distinguent le vivant du simple mécanique. »⁷⁷

Ce retour à « la vie » comme le dit Bergson, c'est reprendre en compte l'irréversible et la complexité du réel. Créer une rupture signifie créer une incertitude : si la continuité tranquillise, la discontinuité n'est qu'angoisse. Faire face à l'irréversible c'est bientôt se confronter à son propre néant, à l'irréversibilité de sa

⁷⁴ Henri Bergson, « Le rire », p. 116-117

⁷⁵ Henri Bergson, « Le rire », p. 123

⁷⁶ Henri Bergson, « Le rire », p. 120

⁷⁷ Henri Bergson, « Le rire », p. 67-68

propre existence. Cette lecture de l'altérité donne à celle-ci une grande capacité d'ouverture au monde réel, complexe, chose qui produit une incertitude, une remise en question.

« La deuxième fois est la répétition minimale requise pour une vérification... Or l'objet de notre recherche n'était qu'une apparition aussitôt disparue, un évènement qui ne sera en aucun cas réitéré ni, partant, confirmé, une lueur décevante dans la nuit ! »⁷⁸

Rompre puis revenir, c'est confirmer une identité. L'Art permet de rompre avec l'esprit, mais l'esprit en revenant à soi confirme qui il est. Paradoxalement faire de l'Art c'est sortir de son identité, se confronter à l'indicible, puis revenir en nommant ce qu'on ne savait pas saisir auparavant.

L'art procède donc par cycles : de la pensée au vécu et inversement, mais ces cycles ne reviennent pas toujours au même point de départ, ils ne sont pas fermés. Si on crée une rupture, qu'on goûte de l'altérité, puis qu'on revient à soi, le soi qu'on retrouvera à son retour en sera changé.

En tentant de trouver une image qui exprimerait au mieux cette évolution pseudo cyclique, je pensais à celle de cycles hélicoïdaux : il y a toujours un retour soit à la pensée, soit au vécu, mais chaque trajet, du fait du temps qui passe, ne revient jamais sur ses pas. Imaginons un point se mouvant selon un cercle en deux dimensions, il suffit qu'en en considérant une troisième, le temps, qui ferait continuellement progresser ce point dans cette troisième dimension, on voit ce point tourner comme en suivant le pas d'une vis.

Pour affiner cette image je dirais que le temps ne s'écoulerait pas de la même manière (peut-être pourrait-on dire plus lentement) quand le point en revient au temps de la pensée. Mais ceci n'est jamais qu'une métaphore.

Concluons donc cette partie en disant simplement qu'il y a toujours un besoin de rupture dès qu'un temps (soit pensée, soit vécu) devient prépondérant. L'altérité de l'Art remet en question la subordination du temps vécu au temps de la pensée, et par là permet à la pensée de changer.

• L'Art et le créateur

Nous avons jusqu'à maintenant parlé d'Art dans un sens assez large, comme un concept vivant selon ses propres règles. Il serait tentant d'approfondir encore les subtilités et les tensions qu'on pourrait trouver entre Art et rupture. Cependant j'aimerais revenir au sujet même, à la personne. L'Art ne se fait pas sans hommes (ou femmes). A la question de savoir *ce que fait* l'Art succède celle de savoir *pour qui* y a-t-il art ? Zoomons sur le sujet confronté à l'Art.

⁷⁸ Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 20

Parler d'Art c'est d'abord parler d'êtres humains. Parler d'Art suppose alors un sujet qui à un moment fait l'art, et un sujet qui à un autre moment le reçoit. On pourrait parler d'acteur et de spectateur ; mais pour mieux signifier ce même rôle d'acteur dans l'Art on préférera le terme de créateur.

Pourquoi s'intéresser d'abord au créateur ? Il s'agit simplement ici d'étudier l'ordre d'apparition des phénomènes, de coller au sujet ; nous irons donc logiquement de l'artiste à l'œuvre, puis de l'œuvre à la personne qui la reçoit. On verra plus tard que le spectateur n'aborde pas l'Art dans la même chronologie que le créateur ; l'Art pour l'un ou pour l'autre ne procédera ni de la même manière ni de la même fonction. D'ailleurs les deux termes 'spectateur' ou 'créateur' ne sont pas posés ici pour séparer deux types d'individus, l'un et l'autre en tant que sujets ont le même besoin de libération devant l'Exister; de plus on pourrait très bien s'imaginer un individu tour à tour créateur et spectateur de ses propres œuvres. Ainsi donc concentrons-nous dans cette partie sur l'individu dans la *posture* de créateur.

Le créateur est celui qui met sa propre identité en question. Il remet en question ses choix, cherche à revenir dessus, histoire d'entrouvrir la porte lui montrant ce qu'il aurait pu être. Il est à la *recherche* de ce qu'il n'est pas, il met activement en doute ce qui a été la construction logique de son identité.

« Notre caractère est l'effet d'un choix qui se renouvelle sans cesse. Il y a des points de bifurcation (au moins apparents) tout le long de notre route, et nous apercevons bien des directions possibles, quoique nous n'en puissions suivre qu'une seule. Revenir sur ses pas, suivre jusqu'au bout les directions entrevues, en cela paraît consister précisément l'imagination poétique »⁷⁹.

Le créateur cherche son propre Autre. Rappelons-nous Levinas et sa recherche d'altérité dans la solitude de l'Existant (cf. § II) d) p.39-45).

Il est peut-être possible de voir le créateur comme quelqu'un pensant avoir une identité finie, dont il croit avoir fait le tour. Il est alors comme l'Existant se retrouvant seul face à lui-même, maître de ce qui l'entoure. Il a le choix soit d'accepter cette solitude soit de la repousser afin d'enrichir son identité. Cette dernière solution signifie qu'il faut briser son identité « finie » et la remettre en question, car douter de l'identité c'est douter de la logique qui l'a construite, c'est remiser la Raison et se consacrer pour un temps à une quête sensible.

En repoussant son identité « finie », le sujet s'ouvre alors à toutes les potentialités de sa future personne (toutes les identités qu'il pourrait s'imaginer être). Mais par cette action il n'a ainsi plus d'identité précise, et cette quête est incertaine. Il sait ce qu'il a à perdre, et rien de ce qu'il pourra y gagner.

⁷⁹ Henri Bergson, « Le rire », p. 128

Petit aparté sur la sincérité de la posture de créateur : il ne doit être dans le discours, qui est du domaine de l'intelligible, mais de l'ordre du sensible (cf. Jankélévitch et Bergson).

« C'est surtout dans sa jeunesse et quand il était parfaitement inconscient de son génie, que Menuhin a été un violoniste génial. »⁸⁰.

« C'est la conscience qui a momifié et finalement assassiné l'innocence [...] L'occasion a [pourtant] besoin de la conscience qui la mettra en fuite. »⁸¹

Cette question de la sincérité distinguant la posture raisonnée de la posture sensible, renvoie à une autre distinction : entre mémoire (construit, situé) et réminiscence (passé sensible, poétique). On sent en effet quelle dose de volonté consciente il faut pour parler de mémoire alors que la réminiscence arrive en quelque sorte sans qu'on n'y soit pour rien.

« La mémoire ainsi entendue est le lieu des pensées lourdes, alors que la réminiscence est une apparition fugitive dans le ciel du présent »⁸².

La création entendue ainsi n'est pas la création *ex nihilo*, on peut parler d'une forme de mémoire dans le sensible, dans le temps vécu, qui serait plus de l'ordre de l'inconscient entraîné.

Comme le temps pensé est un effort *sur* le temps vécu, le temps de l'Art est un effort *sur* le temps pensé pour en sortir. Un effort, donc une construction ; mais une construction dans le sensible et non plus dans la raison.

L'acte de créer est une liberté), une liberté d'aller et venir entre la temporalité du vécu et la temporalité de la pensée.

« L'art est un anti-destin : ni copie de l'extériorité, ni imitation d'un idéal, ni délectation autistique, l'œuvre arrache le monde au visible et donne à l'artiste la seule liberté concevable, plonger dans la profondeur de l'être. »⁸³ (Malraux)

On peut considérer que la liberté de l'Homme est de trouver des fins là il n'y avait qu'une suite de faits, et remettre en jeu chaque fois ces fins pour en trouver d'autres alternatives.

La réalité 'autre' dont nous avons parlé jusqu'à présent est « autre » relativement au sujet, que celui-ci soit dans la posture de créateur ou de spectateur. La rupture que permet l'Art est forcément relative au vécu du sujet. Chacun a son quotidien, ainsi l'Autre du quotidien de chacun sera logiquement tout aussi propre au sujet que lui est son quotidien.

⁸⁰ Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 21

⁸¹ Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 47

⁸² Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 61

⁸³ citation reprise dans l'Encyclopédie Philosophique Universelle, Les notions philosophiques, Dictionnaires n°1, p. 3515

Jankélévitch reprend cette relativité de l'Art, cet aspect de pure opposition. Il explore cette question à travers l'exemple de la musique, recherchant le quotidien auquel vient s'opposer l'art pour produire de la musique.

« La musique est le silence des paroles comme la poésie est le silence de la prose, elle allège la pesanteur accablante du logos et empêche que l'homme ne s'identifie à l'acte de parler. »⁸⁴

« La poésie n'est pas une sorte d'art de la pensée, mais la pensée est son élément, comme l'espace est celui des arts plastiques et le temps celui de la musique. »⁸⁵

« autre » par rapport au temps – la musique

« autre » par rapport à l'espace – la peinture, l'architecture ?

On le perçoit avec ces mises en relation, entre peinture et espace, temps et musique, que l'acte artistique ne réside finalement pas dans le matériau en soi, mais plutôt dans l'acte de *composer* autre chose avec ce matériau.

Hegel approfondit cette dernière réflexion dans « La mort de l'Art » et arrive à la conclusion suivante : puisque le matériau importe peu dans l'art, on se doit, pour toucher à l'essence même de l'art, d'accorder de moins en moins d'importance à la *forme* qu'aura l'art. Dans l'Histoire, Hegel perçoit différents degrés d'approche de l'Art.

1. Art symbolique, allusif
2. Art classique
3. Art romantique

Mais comme je vais essayer de l'expliquer, je pense que le matériau de l'Art n'est pas à renier, qu'il n'est pas cet obstacle qui empêche d'accéder à la « pureté » de l'Art. Soit la forme n'a pas ou plus d'importance. Par contre donner forme a son importance – créer une œuvre est bien un aboutissement, une fin, une découverte de l'altérité 'extérieure' faisant suite à la vision de l'altérité intérieure du créateur.

Rapprochons-nous de ce que produit le créateur, l'œuvre.

• Du créateur à l'Oeuvre

Le terme d'Art est en lui-même une forme d'abstraction, on ne peut pas parler d'Art sans œuvre.

Dans la logique que j'ai suivi jusqu'alors, rester proche des phénomènes dans leur ordre d'apparition, je vais maintenant 'zoomer' du créateur à ce qu'il produit : l'œuvre. Et puisque le

⁸⁴ Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 227

⁸⁵ Henri Duthu, « Lévinas et Rozensweig – un duo sur l'Art », p.31

créateur aborde l'Art comme une rupture, comment la création de l'œuvre concrétise-t-elle cette rupture et la fait-elle aboutir ?

Créer l'œuvre est un acte de liberté, de libération. Mais on peut aussi dire que c'est une expression : l'expression de cette libération, de champ de potentialités.

Le créateur d'œuvre va passer par deux phases qu'on approfondira dans le prochain paragraphe : une phase de maîtrise et une phase de dépossession.

– la phase de maîtrise : L'œuvre est une construction, une schématisation, une oralisation restrictive de la vision de l'Autre.

– la phase de dépossession : l'expression se confronte à la matière, donc acquiert des imperfections incontrôlables

L'œuvre devient donc un mystère, « maîtrise et dépossession », elle est unique, particulière. L'œuvre n'est pas à reléguer au rang d'objet. Elle est témoignage, elle est l'autrui de soi-même : elle permet un retour à soi. C'est ce point qui la rend différente des simples objets.

Différence entre Artiste et Artisan. Cf Platon :

Du fait de ce mystère l'œuvre a une vie propre, elle est extérieure à son créateur – elle passe dans le temps vécu du créateur

On arrive à la conclusion suivante : le créateur est à la recherche d'un Autre 'intérieur' (cf. § III) a) p. 49) qui le fait produire une œuvre – témoignage de cette vision d'une altérité. Cette œuvre tend à prendre son indépendance vis-à-vis de son créateur et de son témoignage ; le créateur se retrouve dépossédé de son œuvre. C'est comme si, pour le créateur, l'œuvre devenait l'Autre de son Autre.

Reprenons les derniers points qui entament cette réflexion sur l'Art comme recherche d'altérité :



1. L'art est une possibilité de rupture d'avec le quotidien pensé, un retour au sensible
2. L'art, s'il cherche la rupture d'avec la raison, possède alors un caractère d'inutilité
3. L'« autre » du quotidien c'est s'intéresser à ce que le quotidien a de plus singulier, d'irréversible
4. L'Art entendu comme recherche d'altérité est cette allée et venue entre la pensée (le quotidien) et le vécu (le réel)
5. Cette rupture est une *perception* par le sujet dans la posture de créateur d'un « autre » de son quotidien
6. Pour générer l'œuvre le créateur doit la construire, la penser
7. L'œuvre finie est l'Autre du premier Autre, le créateur est dépossédé de sa création.

b) L'Oeuvre – image, symbole, médium

Avant de m'intéresser à l'autre posture possible après celle de créateur qui est celle de spectateur, je voudrais m'arrêter sur l'œuvre elle-même. Cette pause sur l'œuvre donne l'occasion d'approfondir la question de la différence qui existe entre œuvre et objet, en quoi l'œuvre possède un statut hybride, médian.

• L'œuvre – image de son créateur

On l'a vu plus haut l'œuvre se crée quand l'artiste est dans un processus de ré - identification de lui-même. Il y a un lien étroit entre l'identité du créateur et ce qu'exprime l'œuvre. Par contre s'il y a un lien il n'y a pas équivalence entre l'œuvre et l'Autre ressenti par le créateur : une partie de l'œuvre échappe totalement à son créateur

La présence d'une œuvre est en soi la signification *restreinte* de la présence d'un Autre chez le créateur à un moment donné. Quelque part, l'œuvre est pour le créateur la *chosification* de son Autre.

L'auteur, quand il considère en avoir terminé avec l'œuvre, se trouve devant une image de lui-même qui lui échappe parce qu'elle est restrictive, et elle est restrictive parce qu'elle n'est qu'une image.

On utilisera le terme d' « image » pour qualifier ce qui sera *ex - primé* par le créateur pour représenter son Autre.

L'image est une restriction, une simplification non maîtrisée de l'identité de son auteur. Lors de la création de l'image de l'Autre, volontairement ou non, certaines choses sont oubliées et d'autres sont incomplètes. Cette incomplétude de l'œuvre vient

Au final on peut opposer image et concept : l'image reste de l'ordre du sensible, du concret. L'image se trouve dans le milieu extérieur, contrairement au concept dont la cohérence est toute intérieure.

Nous différencierons plusieurs types d'images en reprenant ces catégories de l'Encyclopédie Philosophique Universelle⁸⁶ :

- *image-copie* : l'œuvre est vue comme une imitation du réel
- *image-fantasme* : l'œuvre est vue comme la représentation d'un rêve.
- *image-esthétique* : l'œuvre est vue comme l'expression d'une libération gratuite, sans but si ce n'est de se donner cette liberté.
- *image-symbole* : l'œuvre est vue comme se situant par rapport à un absolu.

⁸⁶ Encyclopédie Philosophique Universelle, Les notions philosophiques, Dictionnaires n°1, p. 1230

Cette « typologie » est il me semble trompeuse : je crois que l'image – symbole contient l'image – esthétique, laquelle renfermerait l'image – fantasme, et ainsi de suite...

L'œuvre - image du créateur - qu'on retiendra sera de l'ordre de l'image – symbole.

- **L'œuvre – symbole**

Maintenant si l'on conçoit l'œuvre comme une image – symbole, il reste à savoir quelle définition on donne au terme de symbole.

L'image au sens large a été définie par Peirce⁸⁷ comme pouvant avoir trois rôles différents : elle peut être symbole, indice ou icône :

- icône : similitude entre signifiant et signifié
- indice : contiguïté de fait
- symbole : communication apprise

La grande différence entre le signe et le symbole est que le symbole, qui comme le signe renvoie à des éléments qui lui sont extérieurs, n'en est pas pour autant vide. Dans le symbole se mêlent deux axes de lecture : un axe associatif (qui renvoie à d'autres termes) et un axe identificatif (qui permet de comprendre le symbole par lui-même).

L'axe identificatif de l'œuvre donne à voir l'œuvre comme une construction de liens internes, il y a donc une continuité entre différents éléments intérieurs de l'œuvre. Ceci permet à l'œuvre de posséder une identité : l'œuvre a une logique qui n'est plus totalement celle de son concepteur. L'œuvre fonctionne quelque part comme une icône, elle s'exprime par elle-même.

L'axe associatif de l'œuvre est sa capacité à renvoyer à autre chose qu'elle-même. Pourtant, si un symbole renvoie à une ou plusieurs choses en particulier, l'œuvre renvoie à des choses sans forcément en définir le nombre ou la qualité.

L'œuvre fonctionne quelque part comme un symbole, mais comme un symbole inachevé : elle est en relation avec un nombre indéfini de choses. Elle se met en relation avec tout ce que le réel a d'indéfini et de mystérieux. L'œuvre crée une relation avec ce réel que je ne me suis pas encore imaginé. Elle est d'abord cette prise de conscience qu'il y a une incertitude du réel, un foisonnement inimaginable du présent.

L'œuvre se trouve à mi-chemin entre le symbole et l'icône.

⁸⁷ Encyclopédie Philosophique Universelle, Les notions philosophiques, Dictionnaires n°2, p. 2512

• L'œuvre – médium

En tant qu'image – symbole l'œuvre est un médium : elle a une situation médiane entre deux sujets, entre le spectateur et le créateur.

Je ne m'attarderais pas tout de suite à cet aspect de rôle de médiation de l'œuvre, car cet aspect renvoie directement à la posture de spectateur. La question du spectateur sera étudiée dans le prochain paragraphe. Je voulais juste conclure sur une citation de Bachelard à propos des images :

«On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images».

On pourra aussi se référer à Malraux qui, en pesant ses mots, affirme que l'art révèle sa valeur d'expression de la liberté à travers des images.

Un dernier auteur est susceptible d'apporter une précision supplémentaire à propos de l'œuvre. Dans l'« œuvre ouverte » Umberto Eco parle de l'œuvre « oeuvrable » :

L'œuvre est « construite de façon à paraître ambiguë et à être vue diversement suivant l'angle sous lequel on la regarde »⁸⁸

L'œuvre n'est donc ni « œuvrée » (elle n'agit pas sur le sujet) ni « dés – œuvrée » (elle provoque indirectement des changements sur le sujet).

Si l'Art est un *changement* alors l'œuvre est un *mouvement* : elle n'existe pas pour elle seule, elle existe du fait de l'échange qu'elle permet. L'œuvre est un médium.



Petit arrêt aux stands, le temps de se remémorer les évolutions précédentes :

1. L'œuvre est une image de son créateur
2. L'œuvre – image possède une logique indépendamment de son créateur
3. L'œuvre a une signification par elle-même
4. L'œuvre a une signification par ce à quoi elle renvoie
5. L'œuvre a une situation intermédiaire entre le sujet qui donne sa vision de l'Autre et celui qui la reçoit
6. Cette médiation fait se modifier le message de départ : le spectateur ne reçoit qu'une partie de ce qu'exprimait l'auteur, et encore une partie modifiée

⁸⁸ Citation reprise dans l'Encyclopédie Philosophique Universelle, Les notions philosophiques, Dictionnaires n°2, p. 1798

c) L'œuvre et le spectateur

On a jusqu'à maintenant étudié l'Art comme on déboîterait des poupées russes : à parler d'abord de l'Art, puis du créateur et de son rapport à l'Art, et enfin de l'œuvre créée par ce créateur. Quelle poupée sort la tête de ces dernières réflexions ?

Après tout ce travail de déroulement de la généalogie de l'œuvre ne reste plus qu'à s'intéresser à qui regarde l'œuvre, c'est-à-dire le spectateur.

On va le voir, le plus marquant, dans cette conception de l'œuvre qui se réfère toujours à celui qui la fait ou celui qui la perçoit, c'est qu'on dire que devant l'œuvre le spectateur suit les mêmes phases que le créateur, mais dans un ordre directement opposé.

L'œuvre finissait par se « détacher » de son créateur, la suite nous donnera à réfléchir à comment cette œuvre en viendra à « rentrer » dans le spectateur.

• Le spectateur fait l'art

Chose qu'il me semble souvent oubliée lorsqu'on se place du côté des gens qui « font » l'art (les créateurs tels que les architectes), c'est que les premiers à définir une œuvre comme « artistique » sont les spectateurs. Souvent quand les créateurs ont du mal à dire de leurs propres œuvres qu'elles sont artistiques, les spectateurs ont quant à eux un jugement presque instinctif par rapport à ce qu'il faut qualifier d'« art ».

Comme le résume Henri Duthu « l'art ne « parle » qu'au spectateur. »⁸⁹. Il faudrait d'ailleurs préciser ici que c'est l'« œuvre » d'art qui parle au spectateur.

Première inversion par rapport au créateur : le créateur suit un cheminement artistique qui le mène à se détacher de son œuvre ; on peut donc dire qu'une fois achevée, l'œuvre ne communique plus avec son géniteur car elle a rempli son rôle d'exégèse; elle ne peut plus communiquer qu'avec des spectateurs. Il n'y a pour ainsi dire d'Art que pour ceux qui regardent une œuvre surgir devant eux ; même s'il s'agit du créateur regardant, après coup, sa propre création achevée.

« Je n'ai pas d'œuvre pour moi-même, tu n'as pas d'œuvre pour toi-même, personne n'a d'œuvre pour soi-même : car ce n'est jamais le même qui, au même moment, construit son œuvre et en parle »⁹⁰.

⁸⁹ Henri Duthu, « Lévinas et Rozensweig – un duo sur l'Art », p.29

⁹⁰ Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 12

Être spectateur c'est d'abord être dans une posture, et le même sujet peut être spectateur et créateur de sa propre œuvre (cf. § III) a) p.49).

On peut, pour passer un instant dans un autre registre que celui de la philosophie, s'amuser à méditer sur ces mots de Jules Renard disant qu'au théâtre « les spectateurs veulent être surpris... mais avec ce qu'ils attendent ». Être spectateur c'est d'abord développer une attention, une attention différente qui ne soit pas une sorte de consommation d'art (au sens où consommer c'est ingérer). La 'consommation' entendue ainsi est une maîtrise, alors que la rencontre d'une altérité se fait sans maîtrise.

« L'art, capable d'établir avec l'autre une relation de présence et d'expérience de l'altérité, suppose un renoncement au désir de maîtrise, une posture d'ouverture, d'accueil de l'autre, une posture d'impouvoir »⁹¹.

Attendre une chose n'est pas la comprendre, car la comprendre signifierait la faire surgir dans son esprit, d'une façon schématique avant même qu'elle ne soit réellement présente. Attendre, être attentif à l'apparition n'est pas récréer le phénomène dans la pensée avant qu'il n'apparaisse.

L'attention à laquelle se prépare le spectateur est une attention *sensible* et non une attention analytique.

« Qui aime la musique consent toujours à être réduit au silence. Entre le logos et la musique il y a un vieux compte à régler, une vénérable concurrence. »⁹²

Une fois le spectateur dans cette attention sensible, la rencontre physique entre spectateur et œuvre peut se déployer dans toute sa capacité de révélation de l'Autre.

• La rupture d'avec le quotidien

Le sujet, qu'il soit créateur ou spectateur, peut éprouver une rupture dans la continuité. Cependant si le créateur était dans *l'expression* de la rupture, le spectateur *rencontre* cette rupture face à l'œuvre. Ce point rend la rupture considérée du point de vue du spectateur distincte de celle du créateur, car les phases qui mènent à l'altérité chez le spectateur apparaissent dans un autre ordre de succession.

Le propre de l'œuvre est d'apporter à qui la considère ou l'attend un « autre du quotidien ».

⁹¹ Citation de M. Le Bot, reprise dans l'Encyclopédie Philosophique Universelle, Les notions philosophiques, Dictionnaires n°1, p.

⁹² Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 229

Avant tout la rencontre entre spectateur et œuvre ne peut pas se faire de façon artificielle : la rencontre, pour générer une altérité chez le spectateur, doit lui sembler « naturelle ».

Il faut que le spectateur soit plongé dans le flux de l'habitude pour que la « rupture » soit flagrante, il ne doit pas pré - intégrer l'œuvre car il n'aurait plus un rapport sensible.

Levinas considérait la rupture d'avec le quotidien comme une nécessité, nécessité procurant du plaisir (cf. § II) d) p. 42). Le sujet comme spectateur a tout autant besoin que le créateur de sortir de la solitude inhérente à l'ensemble « existant - exister » (cf. même §). Ce qui distingue l'une et l'autre posture est précisément que si les deux ont le même besoin, le créateur exprime ce besoin, alors que le spectateur ne peut qu'être *attentif* à ce besoin (en parlant ici d'attention sensible).

Une fois le spectateur dans cette attention sensible il faut qu'à la fois l'œuvre et l'occasion se présentent à lui. L'occasion serait la situation où le 'champ d'altérité' exprimé par l'œuvre recoupe le 'champ d'altérité' du spectateur. Bref il faut qu'au moment de la rencontre l'œuvre 'colle' à son spectateur.

On a vu plus haut comment l'œuvre était à la fois image, symbole et icône. De par son incomplétude, son indéfinition, et sa gratuité, l'œuvre, pour peu qu'on y soit attentif, est un objet étrange – une chose mystérieuse. Cette phase de rencontre devient une phase de rupture, le spectateur se retrouve face à un objet qui n'a aucune utilité mais qui le fait regarder son quotidien d'une autre façon : en lui laissant croire qu'elle pourrait avoir une utilité malgré sa gratuité, elle fait douter le spectateur du bien-fondé de sa conception du quotidien.

S'il met en doute son quotidien, ce qu'est capable d'englober sa pensée, le spectateur se retrouve comme dépossédé de l'image qu'il s'était faite du réel.

Jankélévitch – œuvre comme apparition d'une l'étincelle
Jankélévitch – apparition d'une réalité sensible = silence

Si on reprend la question du plaisir qu'apporte une œuvre :encore une fois ce n'est pas tant l'œuvre qui potentiellement procure du plaisir, que ce soit au spectateur ou au créateur, mais disons plutôt que ce plaisir est dans le *passage*, dans l'évolution de notre perception du monde.

Ce qui rend ce plaisir différent à la fois de celui procuré par la rencontre avec *l'objet*, et de celui procuré par la rencontre d'autrui (rencontre physique, d'un être humain avec un autre), c'est que l'œuvre provoque effectivement une altérité mystérieuse (comme pour autrui mais contrairement à celle des objets), mais sans le danger de réaction de sa part. En effet l'œuvre est passive quand on l'observe : l'œuvre n'est pas conscience, elle n'est qu'image d'une conscience. Ce simple fait la rend inoffensive.

L'œuvre est à la fois inoffensive et gratuite.

- **L'intégration de l'oeuvre**

Nous allons explorer plus en avant ce processus de découverte de l'oeuvre chez le spectateur, en essayant de comprendre ce qui peut succéder à la simple rencontre. Une fois advenue la rencontre, qu'advient-il lorsque le spectateur a vécu ce sentiment d'altérité ?

« Et enfin, comme chez le spectateur et le cours profond de sa vie, l'art en général finit par refluer dans l'existence. »⁹³

La thèse de Duthu, lequel se réclame de Levinas, est la suivante : le sujet est surpris d'abord par sa rencontre de l'oeuvre, et l'intègre ensuite. Le spectateur ne reste pas dans le doute de l'altérité, la posture de spectateur est une posture *d'attention* à l'altérité, c'est une posture passive.

Contrairement au créateur qui extériorise l'oeuvre, le spectateur ne peut que l'intégrer – la phase de maîtrise.

Pour apporter un bémol à cette interprétation on peut reprendre la thèse de De Certeau de son livre « L'invention du quotidien ». L'idée qui donne le titre au livre serait synthétiquement la suivante : le spectateur est capable de réinventer son propre quotidien au jour le jour, c'est-à-dire qu'être spectateur peut aussi signifier

Mais la thèse de De Certeau fait bien adopter au même sujet ces deux postures de créateur et de spectateur telles qu'on les a définies plus haut.

S'il n'y a d'art que pour le spectateur (« le spectateur fait l'art »), alors en poussant à l'extrême la thèse de De Certeau on en vient à se demander si ce n'est pas juste la capacité d'attention du spectateur qui ferait l'oeuvre. Il y aurait Art dès qu'il y aurait réinvention, changement du quotidien, à condition que ce changement n'ait pas d'autre but que le changement même, qu'il ne poursuive pas une finalité utilitariste explicite.

On peut s'arrêter à l'idée que la rencontre avec l'oeuvre génère une succession temporelle entre deux états, un passage d'une prévalence du temps pensé à une prévalence du temps vécu. L'Oeuvre est ce mouvement dont on avait parlé plus haut (cf. § III) b) p.46). En un mot comme en cent l'important dans l'oeuvre n'est pas tant la chose matérielle que ce qu'elle provoque.

⁹³ Henri Duthu, « Lévinas et Rozensweig – un duo sur l'Art », p.34

- **L'aspect socialisant de l'œuvre d'Art**

« L'art ne devient en réalité qu'en éduquant l'homme pour en faire un spectateur et en se donnant un 'public' durable »⁹⁴

Si on reste fidèle au point qui nous a guidé jusqu'alors qui est de voir l'Art comme une confrontation à l'Autre, on peut s'aventurer à voir comment l'art peut avoir un rôle socialisant. En bref l'Art qu'on a cherché à définir jusqu'ici est une confrontation à l'Autre, mais une confrontation *inoffensive*. Le spectateur ne 'risque' rien à découvrir cet 'Autre', sauf de douter de lui-même et de la conception qu'il se fait du monde.

« Il s'ensuit de cela que la relation de la conscience de soi à l'autre est plutôt relation à soi comme autre » Hegel, PUF, p. 208

Si on met de côté ce doute, doute qui est intrinsèque à l'expérience du temps vécu, qui apparaît un instant, le plus important est que le sujet n'est pas dans *l'appropriation* lorsqu'il vit cette altérité. Si le sujet vit cette expérience de l'altérité telle qu'on l'a décrite plus haut, il s'aperçoit que le monde dans lequel il évolue n'est pas son outil mais qu'il est pris dedans, et que c'est là que se trouve le plaisir. Le plaisir de cette dépossession engendre, il me semble, une forme de respect.

La conscience d'autrui engendre une forme de responsabilité.

On a parlé d'une sorte de socialisation possible par l'Art, mais il est entendu que cette 'socialisation' est le fait du processus même de l'Art, et ne dépend pas du message contenu dans l'œuvre. Il est nécessaire de clairement distinguer ce *qu'exprime* l'Art, l'œuvre d'art, ou le rire, de *pourquoi* il l'exprime. A la première question on répondrait que l'œuvre exprime ce qu'on appellera une discordance. Quant à savoir pourquoi cette expression se fait, on voit en reprenant le fil de l'argumentation que c'est parce qu'il y a mal-être à stagner dans un type temporalité – temps du vécu ou temps de la pensée – que le spectateur ou le créateur sont en attente de cette altérité pouvant être provoquée par l'œuvre d'Art.

Pour préciser ce concept de rôle socialisant de l'Art, on peut une fois encore se rapporter à Bergson et à son livre « Le rire ». Le rire et l'Art y procèdent d'une même réaction face à la « raideur » de la pensée. Le rire est là pour corriger ce « raidissement contre la vie sociale. Est comique le personnage qui suit son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. »⁹⁵

Le rire apparaît d'ailleurs d'une façon « moralisatrice », comme un levier de pression sociale.

« Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. »⁹⁶

⁹⁴ Henri Duthu, « Lévinas et Rozensweig – un duo sur l'Art », p.29

⁹⁵ Henri Bergson, « Le rire », p. 102-103

⁹⁶ Henri Bergson, « Le rire », p. 150

Si on élargit ce que Bergson dit du rire (rire qui « châtie certains défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès »⁹⁷), on pourrait dire de l'Art qu'il montre autre chose que ces défauts du quotidien : il ne tente pas de corriger la « raideur » mais essaie plutôt de montrer la « souplesse » possible de la vie.

Le rire et l'Art procèdent de la même réaction face au quotidien mécanique, à la logique irréfléchie, mécanique. La différence primordiale entre ces deux réactions est l'insensibilité nécessaire du spectateur dans le Rire, et son empathie tout aussi nécessaire dans l'Art. Une autre différence est que le rire naît de l'observation de ses semblables alors que l'Art de l'observation de soi-même.

Le rire est une confrontation à l'Autre pour le faire se séparer de son aspect mais en le corrigeant ; l'Art, qui vise au même but vis-à-vis de ses spectateurs, cherche au contraire à faire vivre une vision particulière à son public, dans une sorte de partage, de communication empathique. La dimension privilégiée de l'Art est sa dimension sociale car l'Art, et l'œuvre d'art, sont avant tout échange, médium.

Comme dans tout échange il faut considérer celui qui donne et celui qui reçoit. L'aspect socialisant de l'Art, et de l'œuvre, est à mesurer en fonction du point de vue qu'on adopte. Pour être clair reprenons maintenant les deux rôles, ou les deux postures face à l'œuvre : spectateur ou créateur. L'exercice de l'Art apparaît plus socialisant pour le spectateur que pour le créateur : le créateur procède du détachement de l'Autre, le spectateur de l'ordre de sa découverte. Le créateur est dans la découverte active d'un Autre intérieur, puis s'en détache. Le spectateur vit – passivement – dans son quotidien, puis à la condition qu'il y soit attentif, découvre face à l'œuvre une altérité qui vient à lui. Plus que la distinction entre altérité intérieure ou extérieure, je pense que les termes *d'activité relâchée* ou de *passivité attentive* sont mieux à même de distinguer les deux postures.

• Conclusion

On peut distinguer plusieurs facettes de l'œuvre se succédant dans le temps, facettes n'ayant pas le même rôle en fonction de chez qui elles apparaissent.



Reprenons en premier schématiquement l'ordre d'apparition de l'œuvre chez le créateur, ordre qui sera inverse chez le spectateur.

Dans la posture de créateur, la rencontre de l'Autre est dans l'Art, la rupture avec l'Autre est dans l'œuvre.

Le créateur C :

1. C vit une altérité
2. Il fait surgir l'œuvre comme témoignage

⁹⁷ Henri Bergson, « Le rire », p. 151

3. C vit alors une seconde altérité, l'œuvre lui échappe quand il la réalise
4. C finit par extérioriser son œuvre

Dans la posture de spectateur, la rencontre de l'Autre est dans l'œuvre, et la rupture avec cet Autre est dans la Raison.

Le spectateur S :

1. S vit dans le quotidien
2. L'œuvre - Autre surgit devant lui
3. S vit alors une altérité, l'œuvre lui échappe
4. S finit par intérioriser l'œuvre

Je voudrais insister sur la notion de plaisir dans l'Art pour voir comment elle renvoie directement à l'aspect socialisant de l'Art. Comme on l'a abordé chez Levinas l'Art, s'il procure de l'altérité, génère un plaisir particulier. C'est là la première utilité de l'Art que de faire « respirer » le sujet dans la solitude.

L'Art donne à vivre une expérience particulière de l'altérité : une expérience de découverte de l'Autre sans Autrui.

d) L'expérience du temps devant l'œuvre

Nous terminions la partie précédente en concluant que si spectateur ou créateur abordaient l'Art avec ce même besoin d'altérité, ils ne l'assouvissaient pas de la même manière : l'ordre des phénomènes était différent.

Le mouvement, ce *passage* du temps pensé au temps vécu, de la raison au sensible, de l'intérieur à l'extérieur, est de l'ordre de la succession, donc c'est un phénomène tout temporel.

Dès lors, quel serait le rapport particulier de l'Art au temps dans le cadre de ce travail sur l'instant ?

• L' « instant artistique »

On pourrait dès maintenant trouver un élément de réponse de la question de départ : « Peut-on parler d'instant architectural ? »

Effectivement, si on considère l'architecture comme pouvant être un art, il faut développer la question de l' « instant artistique ». Peut-on parler d'instant artistique ?

On l'a vu avec Bachelard, parler d'instant nécessite une mise au point : il y l'instant du vécu et celui de la pensée.

L'instant du vécu est celui de la nouveauté en perpétuel renouveau, c'est le « jaillissement ». Finalement il vaudrait mieux parler d'*événement* dans le présent du temps vécu, d'une chose *qui arrive*.

L'instant de la pensée est une perception, et au final une mise en schéma.

Quel est l'instant qui nous intéressera ? Si ce qui nous intéresse dans l'Art est justement cette possibilité de passage entre deux états, l'instant qu'on pourra qualifier d'« artistique » sera cette durée où s'opèrera le glissement du temps vécu au temps pensé. L'instant qui *mène* au « dé clic », l'instant où l'altérité apparaît par contraste. En définitive l'instant artistique ressemble au rôle de médium de l'Art, il est entre deux : l'instant artistique est l'instant entre deux instants.

• **L'instant : deux points de vue**

Logiquement si l'instant artistique se situe entre deux instants, et que ces deux instants varient en fonction de la posture du sujet, il faut voir comment l'instant artistique qu'on a défini est différent selon qu'on s'intéresse soit à la posture de créateur soit à la posture de spectateur.

Le créateur et son expérience du temps face à l'œuvre

- le créateur vit l'instant artistique quand il n'a pas encore extériorisé l'œuvre

Le spectateur et son expérience du temps face à l'œuvre

- le spectateur vit l'instant artistique quand il n'a pas encore intériorisé l'œuvre

Œuvre comme promesse d'un devenir-autre – cf Deleuze

L'œuvre absorbe un passé

L'œuvre se projette dans un futur

L'œuvre n'existe qu'au présent – rencontre fugace entre l'occasion et l'attention

Bachelard : les degrés de l'expérience du temps face à l'image.
Cogito¹, cogito², cogito³

• **Différentes appropriations du temps selon les œuvres**

L'œuvre est un inachèvement. Toutes les œuvres n'agissent pas de la même façon sur la perception du temps. Les œuvres, selon qu'elles soient musicales, sculpturales, picturales, architecturales, ne s'insèrent pas dans le temps toutes de la même manière.

Si on met déjà la question du médium de côté, par exemple en s'attachant à un seul domaine de l'art (sculpture ou peinture uniquement) certaines différences sont déjà présentes. Deux œuvres

réalisées avec les mêmes moyens peuvent très bien procurer chacune des perceptions du temps complètement différentes.

Ces perceptions du temps peuvent être distinguées ainsi ⁹⁸ :

- accélération du temps, densification des émotions autour d'un présent
- ralentissement du temps, impression d'impérissabilité
- le vibrato, l'écho du présent, le jaillissement
- le jamais plus
- le retour d'un passé

Bref si l'instant artistique reste toujours ce même passage entre pensée et vécu, il ne mène pas toujours aux mêmes perceptions du temps.

Les différents media importent finalement assez peu, ils ne sont que des affinités avec un milieu précis : la musique joue communément avec le temps comme la sculpture avec l'espace. Mais il ne s'agit là que d'affinités presque arbitraires : combien d'artistes se sont appliqués à transposer un domaine artistique à une dimension qu'on lui disait opposée ?

Je schématiserais le propos de Hegel qui, dans « La mort de l'Art », conclue que la forme n'est pas le but premier de l'Art, lequel est d'abord d'exprimer une liberté vis-à-vis du réel. L'Art est avant tout rupture, sa forme est communication.

L'œuvre tend à la poésie, elle ne tend pas au discours, qu'il soit discours formel ou discours théorique.

• La question de l'oubli

Situer l'œuvre dans le temps, dépendante de la pensée humaine, c'est lui faire courir le risque, ou le bonheur, de l'oubli. On a vu plus haut (cf. § III) c) p.60) qu'au final le spectateur intégraient l'œuvre dans sa pensée. Dans l'analyse Bachelardienne ce mécanisme est synonyme de schématisation, de restriction du réel en « déclic ».

« En vérité nous sommes partagés entre deux sérieux : le sérieux de l'action prosaïque du travail qui transforme l'humanité d'aujourd'hui et prépare celle de demain ; c'est le sérieux des choses à faire et à venir [...] Mais il y a un autre sérieux qui diffère métaphysiquement du premier, car son domaine est celui du *jamais plus*, du *ne plus*. Un mal a été fait ne peut plus jamais être réparé ; une joie m'a été donnée qui ne me sera jamais renouvelée »⁹⁹

L'oubli et la mémoire ont parties liées : la mémoire est chez Bachelard une forme particulière d'oubli.

⁹⁸ Encyclopédie Philosophique Universelle, Les notions philosophiques, Dictionnaires n°2, p.

⁹⁹ Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 72-73

« Mais d'autre part la chose infiniment précieuse devient à la longue infiniment douteuse si elle n'est jamais répétée. [...] Une chose que l'on m'a dite et que personne n'a jamais répétée, c'est comme si elle n'avait jamais été dite »¹⁰⁰

« Le bon sens consiste à se souvenir, je le veux bien, mais encore et surtout à savoir oublier. Le bon sens est l'effort d'un esprit qui s'adapte et se réadapte sans cesse, changeant d'idée quand il change d'objet. C'est une mobilité de l'intelligence qui se règle sur la mobilité des choses. C'est la continuité mouvante de notre attention à la vie. »¹⁰¹

« Mais justement la mémoire est un acte de foi, une protestation surnaturelle de l'homme contre la réalité, au nom d'une autre réalité qui a existé et dont il ne reste apparemment aucun vestige palpable sur cette terre et dans la vie d'aujourd'hui. »¹⁰²

On peut distinguer deux pendants, positif et négatif, de l'oubli :

+) L'oubli permet à la fois une réinterprétation perpétuelle de l'œuvre pour le spectateur, et au créateur de pouvoir toujours remettre en question le monde qui l'entoure sans trouver de réponse définitive

-) L'oubli est aussi générateur d'angoisse. Il traduit « ce qui ne sera plus », la conscience de l'oubli est celle d'une perte irrémédiable. L'oubli est une forme du néant.

• Conclusion



1. L'altérité peut aussi passer par l'Art -
2. L'œuvre peut procurer de l'altérité car elle est symbole ou image de l'Autre –

Résumé :

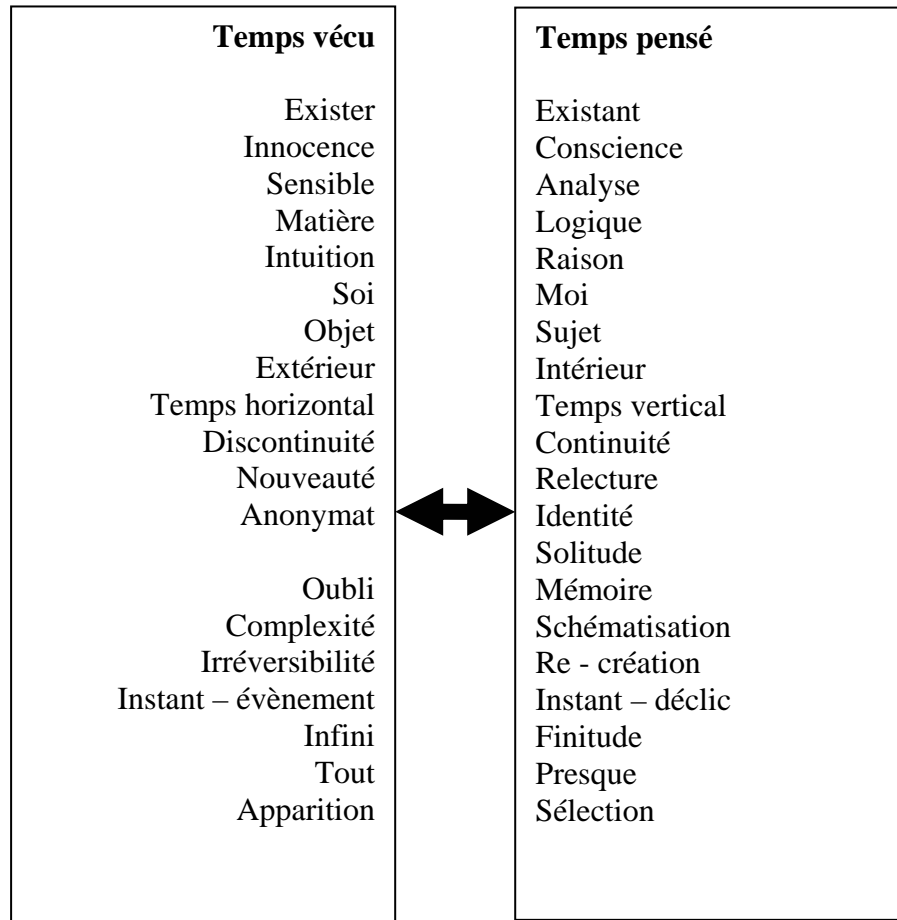
1. L'Art propose une altérité, donc une libération
2. L'Art est une rupture dans la raison – rupture du commun
3. Passage de l'Art à l'œuvre
4. L'œuvre est maîtrise et dépossession

¹⁰⁰ Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 35

¹⁰¹ Henri Bergson, « Le rire », p. 140

¹⁰² Jankélévitch & Berlowitz, « Quelque part dans l'inachevé », p. 75

J'ai voulu rassembler les notions les plus récurrentes qu'on a pu rencontrer dans ce mémoire dans ce tableau « dialectique ». Ce procédé me paraît en effet traduire un point récurrent de chacune des thèses jusqu'ici abordées : il n'y a pas de prépondérance de tel ou tel pôle sans qu'immédiatement le manque du pôle opposé se fasse sentir. La matière de la réflexion est dans le dialogue, dans le cheminement. L'écoulement du temps rend la possession de toute vérité, de tout but fuyante, illusoire. C'est la tension qui donne du sens.



« Peut-on parler d'instant architectural ? »

Plusieurs aspects de la question d'origine ont été éclaircis à la lumière des concepts de Bachelard, Jankélévitch, Bergson et Levinas. Il est apparemment possible de parler d'art et d'œuvre d'art à partir d'une conception du temps.

Beaucoup de questions restent néanmoins à explorer afin de définir l'architecture comme art spécifique. Déjà que devient l'opposition spectateur – créateur ? Le dernier des termes, « architecture » considérée comme faisant acte artistique par certains aspects, reste encore à préciser : peut-on dire, après avoir pris connaissance des termes cités plus haut et des manières de les utiliser, peut-on dire d'un bloc que l'architecte peut être à la fois artiste et maître d'œuvre ? Peut-on concevoir un bâtiment comme une œuvre d'art ? Quelle place le spectateur occupe-t-il dans cet art qui est le quotidien des villes ?

Bref comment les idées qui se sont articulées jusqu'à maintenant nous permettent de commencer à construire une définition de l'art architectural et une hypothèse de son rapport au temps ?

IV. L'ARCHITECTURE – si l'architecture est art

« Peut-on parler d'instant architectural (si l'architecture peut être considéré comme un art) ? »

Je n'aurais pas l'occasion, faute de temps, d'approfondir cette partie dans le cadre de ce mémoire qui n'est qu'un mémoire de 4^{ème} année. Je ne pourrais que proposer à la lecture qu'un plan nu ce chapitre, qui sera sûrement sujet à modifications lorsqu'il sera rédigé. J'espère tout de même que ce plan permet de voir comment l'exploration des questions précédentes nous permettrait de construire une approche spécifique de l'architecture.

« L'espace est la forme de ma puissance, le temps celui mon impuissance. »¹⁰³

- a) Quand pourrait-on parler d' « œuvre » architecturale ?**
- b) Remplir les conditions d' « œuvre »**
 - **L' « autre » de l'espace**
- c) Introduire le temps - l'exemple du parcours**
 - **L'oubli**
 - **La surprise**
 - **L'irréversibilité du parcours**
- d) Le statut spécifique de l'œuvre architecturale**
 - **La fin de l'œuvre est constituante**
 - **L'œuvre s'oublie**
 - **La réinterprétation comme seule voie**
- e) Peut-on parler d' « instant architectural » ?**
 - **Différence entre l'« évènement » et l' « instant »**
 - **Parler d'instant, mais encore une fois pour qui ?**
 - **Si j'entends « œuvre architecturale » pour le créateur**
- f) Chercher l'art – raviver l'attention et créer l'occasion**

¹⁰³ Jules Lagneau, « Célèbres leçons », PUF, p.175

V. ETUDES – exemples et critiques

Ce dernier chapitre est lui aussi incomplet : il se voulait un chapitre où chaque exemple serait analysé en fonction d'un chapitre particulier du mémoire. Le premier exemple aurait été analysé grâce aux concepts contenus dans le chapitre traitant du temps, le second en fonction des notions abordées dans le chapitre sur l'Art, et ainsi de suite...

Malheureusement d'une part le dernier chapitre, celui sur l'Architecture, n'est qu'ébauché, et d'autre part je risquerais de trop largement déborder du cadre (ou d'aller trop vite dans l'analyse et d'arriver à des conclusions trop hâtives) si j'avais à approfondir chacun des exemples.

C'est pourquoi je m'attacherais à étudier uniquement 2 exemples, chacun en fonction de la question de départ « Peut-on parler d'instant architectural ? » en ce qui les concerne. De plus, afin de circonscrire le champ d'étude, chacun de ces exemples sera analysé en étant mis en parallèle avec un chapitre précis du mémoire :

« *Peut-on parler d'instant architectural ?* » - *Le 11/09*

- Le premier exemple concernera l'étincelle qui a donné naissance à ce mémoire. Cet exemple est celui de l'instant du 11/09/2001. Le canevas d'analyse qui nous guidera sera la définition de « l'instant » telle qu'on a pu la décrire plus haut au chapitre II c).

« *Peut-on parler d'instant architectural ?* » - *La création numérique*

- Le deuxième exemple traitera plus particulièrement de la question de la création en architecture, et plus particulièrement du processus dit « numérique ». Cet exemple sera couplé avec le chapitre III) dont le sujet est l'apparition et le rôle de l'Art.

a) **Le 11 Septembre 2001 – un évènement plus qu'un instant**

Comment parler du 11/09 en termes d'architecture ? Lorsqu'on aborde un tel évènement il est presque impossible d'en dissocier les différentes facettes : l'aspect symbolique du bâtiment, le nombre de victimes, la médiatisation en « temps réel »...

J'aimerais montrer ici à quel point le 11/09 n'est pas un instant d'architecture mais conduit plutôt à voir à quel point la limite définissant l'œuvre architecturale est floue et demande à être enrichie

d'un jugement « social » : le 11/09 possède effectivement et paradoxalement beaucoup de ces caractéristiques de l'instant artistique qu'on a pu énumérer jusqu'ici, caractéristiques qui feraient de ce moment d'horreur un moment d'art. Pourtant, la principale différence entre art et horreur vient du fait que cet événement est total, autistique. Il offre au monde une vision d'altérité totale, semblable à ce que provoque l'idée de la mort, sans pour autant apporter soit soulagement ou ouverture à l'autre aux sujets spectateurs. Cet événement n'est qu'une fermeture au monde autre.

Ce qui interdit de parler d'instant artistique dans le cas du 11/09 n'est pas tant qu'il y ait mort ou non de l'architecture, mais bien la question du respect de la personne humaine, du degré de sociabilité de ce moment-là. Bref on doit dépasser la seule notion d'œuvre et se questionner sur la qualité « socialisante » de cet événement pour juger de sa qualité artistique.

Néanmoins, le fait de réfléchir sur ce point permet de se demander aussi dans quelle mesure la question de la « mort » d'une architecture se confond avec la question de sa vitalité en tant qu'œuvre d'art.

• L'instant – événement

La grande majorité des gens dans le monde, je sous-entends ici hormis les terroristes responsables de l'attentat, n'étaient aucunement dans l'attente de ce qui allait se passer ce jour-là. Chacun a vécu ce jour comme un événement, au sens où l'entend Paul Virilio¹⁰⁴ : ce qui arrive, ce qui se passe sans que rien ne semble l'annoncer, au même titre qu'un séisme, que le tsunami de décembre 2004. Nous avons tous été spectateurs. Il est d'ailleurs important de le noter, nous ne parlerons ici du 11/09 que depuis un point de vue de spectateur.

La principale caractéristique de l'événement, et de celui-ci particulièrement, est surtout la sensation d'impuissance du spectateur devant ce qui s'accomplit. L'événement n'obéit en premier lieu apparemment à aucune logique, il est l'incohérence même. Il arrive quoiqu'il se passe.

La plupart des journalistes et des commentateurs qu'on a entendu et qu'on entend encore utilisent les termes d' « après » ou « avant » - 11/09. Comme pour différencier le moment du choc de celui où l'on se ressaisit, où l'on tente de comprendre, de retrouver le fil des événements. Cette différenciation primaire pour séparer le temps en deux parties opposées repose sur cet instant-clé, sur une discontinuité flagrante.

Si je me réfère maintenant à la notion de discontinuité qu'abordait Bachelard pour comprendre sa théorie sur le Temps, on voit comment le 11/09 s'insère dans le temps de la pensée comme une totale discontinuité du quotidien. On voit aussi comment l'intensité

¹⁰⁴ Paul Virilio, « Ce qui arrive »

émotionnelle qu'il a suscitée l'a gravé dans les mémoires comme un « instant - déclic ».

Le 11/09 est donc bien à la fois un instant dans notre passé vécu et un véritable « instant – déclic » dans notre pensée, du moins chez tous les gens qui ont suivi cette journée avec la même intensité que la plupart des habitants des pays anglo-saxons. Sa qualité d'instant remarquable en fait-elle pour autant un instant d'architecture ?

- **Une altérité totale**

Nous avons déjà abordé plus haut la discontinuité provoquée par l'instant du 11/09. Il y a un lien entre discontinuité et sentiment d'altérité car constater la discontinuité permet de mettre en évidence le même monde tel qu'on ne se l'imaginait pas.

Je précisais dans le titre de ce paragraphe altérité « totale » car ici le vécu et la pensée basculent ensemble. Le 11/09 met en doute l'identité du monde. Il prouve, par son aspect le plus déplaisant, la potentialité d'altérité du monde. Cette altérité foncière du monde présente ici sa face la plus dangereuse, la plus angoissante. Il ne fait aucun doute que le 11/09 est ce monde autre que personne n'attendait.

On aboutit donc à la conclusion que, le 11/09 est un instant « remarquable », et que par conséquent il impose un monde autre.

On a pu voir plus haut que l'Art possédait une capacité à montrer l'altérité du monde. Pourtant l'inverse n'est pas évident : vivre l'altérité n'est pas forcément artistique. L'Art a sa façon propre de montrer l'Autre au spectateur : l'œuvre est inoffensive et gratuite. On ajoutera que l'art finissait par refluer dans l'existence.

Le 11/09 ne possède aucune de ces trois caractéristiques. Il n'a été ni gratuit car servant une « cause », ni inoffensif, et surtout n'a pas reflué dans l'existence : il reste l'emblème d'une incompréhension totale toujours d'actualité, d'une rupture entre deux logiques sans communication possible. Au final l'Art, selon Hegel, conduisait à établir « une relation à soi comme autre ». Or le choc produit par le 11/09 est loin d'ouvrir soi à son autre. Le 11/09 est plutôt une atteinte à l'intégrité du « soi ».

L'Art est donc avant tout une proposition de l'altérité. Il suppose une sécurité relative du spectateur, duquel il est avant tout au service. Le 11/09 n'a pas été perçu comme une proposition, il n'a jamais été un médium mais une fin en soi.

- **L'évènement – la mort de l'architecture**

Le 11/09 est donc définitivement un évènement synonyme de mort par tous les abords. Il est avant tout la fin d'un monde. Il y avait « l'avant » qu'on ne retrouvera plus jamais maintenant que nous sommes dans « l'après ». Cet instant est devenu un archétype de l'image de la mort. Il signifie la fin à jamais d'un état des choses, et demande une mémoire de l'évènement. Il se doit de ne pas être oublié, à l'inverse de n'importe quelle œuvre qui elle doit être oubliée dans une certaine mesure pour mieux pouvoir en jouir ensuite. Le 11/09 est la mort sans oubli : il ne peut pas être artistique, tout comme l'Histoire n'est pas une œuvre d'Art.

Il reste pourtant un distinguo à opérer, si l'acte terroriste du 11/09 n'est aucunement un instant artistique, la chute des tours reste quant à elle une sorte de dernier soupir, un ultime instant de l'œuvre architecturale. Cette fin de la présence physique des tours dans l'espace situe l'œuvre d'architecture dans le temps. Ainsi on peut (dans une certaine mesure) aujourd'hui parler des Twins Tower comme on cite la bibliothèque d'Alexandrie ou la tour de Babel. Cette architecture, du fait de sa fin historique, accède au statut de mythe d'architecture, elle n'existe plus que dans le récit (pictural, oral ou écrit).

- **Conclusion**



Je pense qu'il y aurait sûrement beaucoup plus à dire sur le 11/09, ne serait-ce qu'à partir des quelques notions que j'ai cherché à exposer depuis le début de ce mémoire. Je trouve d'autant plus intéressant cet exemple qu'il me semble glisser du cadre de la théorie : en effet ses deux aspects, historique et artistique, s'opposent dans leur façon de s'insérer dans le temps.

Cette réflexion se généralise à d'autres œuvres architecturales quand on considère que tout bâtiment, du fait de son insertion dans la cité acquiert une dimension historique, de l'ordre de la mémoire et de la construction continue de la pensée. Or ces deux dimensions, comme pour toute œuvre d'art, procèdent de deux logiques quasi opposées et demandent au spectateur d'adopter des postures différentes.

Un autre point qui mériterait d'être approfondi est celui de la mort de l'œuvre. A l'heure où des termes comme « renouvellement urbain », « patrimoine architectural », ou de « friche industrielle » font partie des bases du discours sur la ville, on peut se demander comment la fin définitive (ou le maintien quel qu'en soit le prix) d'architectures influent sur leur condition artistique, et non historique.

b) La conception d'architecture virtuelle – La conception par processus

L'autre exemple contemporain impliquant art et temps que je souhaitais aborder est celui de la création par les processus vulgairement appelés « numériques » ou encore « virtuels ». Le principe de ce type de création est le suivant : la création est assistée par ordinateur. On peut citer, afin de préciser de quelle école de la CAO on traitera, les travaux de François Roche, de Bernard Cache, de l'agence Objectile, de Greg Lynn... pour ne parler que des plus représentatifs.

Je désirais m'arrêter sur la création d'architecture « virtuelle » car je pense qu'elle use du temps d'une manière spécifique : pour reprendre les mots d'Antoine Picon la création virtuelle (entendue via l'ordinateur) devient une sorte d' « arrêt sur image »¹⁰⁵ d'un processus mouvant modélisé par l'informatique. Non pas que l'on voit l'ordinateur comme étant à l'origine de ce processus mouvant (Antoine Picon rappelle d'ailleurs qu'il y a toujours eu du virtuel à l'œuvre en architecture, avec ou sans ordinateur), mais disons plutôt que l'ordinateur est vu comme l'outil permettant de rendre en images dynamiques ce même processus, et d'opérer ainsi des coupes, des arrêts, de façon presque extérieure – arbitraire - à ce processus.

Sans pour autant juger de l'aspect révolutionnaire ou non de l'outil informatique dans le processus de création, on peut néanmoins s'interroger sur ce que devient l'idée d' « instant artistique » chez le créateur si celui-ci extériorise son propre processus créatif avant même d'aboutir à une oeuvre. A partir de quand peut-on parler d' « œuvre architecturale » dans la création d'architecture « virtuelle » ?

Le premier point à noter est d'abord que c'est depuis la posture de créateur que nous allons chercher cet « instant artistique », instant dont nous avons cherché les principes plus haut.

• Depuis la posture de créateur

Quel type de créateur est l'architecte ? S'il s'oppose à un quotidien, c'est d'abord à un quotidien qui lui est propre, à sa propre expérience quotidienne de l'espace ; expérience qu'il cherche à dépasser quand il génère lui-même de l'espace par son dessin.

Il faudrait ensuite se demander si l'architecte du « virtuel » se différencie dans son travail de conception de l'architecte

¹⁰⁵ Antoine Picon, « L'architecture virtuelle, textures, paysages et cyborgs »

« classique » tel qu'on peut se le représenter dessinant des croquis sur papier.

Ce qui rapproche « classique » et « virtuel » est déjà leur penchant mutuel à extérioriser leur volonté de rupture. De créer une rupture entre le potentiel et le réel.

En fait il est probable qu'il n'existe aucune différence entre ces deux créateurs dans leur volonté de créer de l'espace. C'est pour cette raison qu'il faudra s'attacher à parler d' « outil » informatique, outil qui est le seul attribut pouvant distinguer les deux architectes.

- **Le processus « virtuel » comme création dans le temps**

En quoi la création d'espace peut-elle être influencée par l'outil ? C'est un peu comme si on se demandait ce qui différencierait un peintre et un sculpteur devant le même modèle. L'outil génère une œuvre différente. Il ne s'agit même pas là de savoir si le procédé est expérimental ou non (quel architecte oserait dire que ses dessins n'ont rien d'expérimentaux d'une certaine manière) mais de comprendre que deux outils différents sont au service de deux postures identiques.

Si on considère comme œuvre, ou création, le premier ensemble « sortant » du créateur, l'œuvre de l'architecte « virtuel » sera le processus qu'il aura mis en branle ; l'œuvre de l'architecte « virtuel » possède donc un caractère dynamique, instable.

Dans le cas de l'outil informatique l'œuvre est en fait le processus permettant de s'arrêter sur une forme spatiale. A la réflexion on pourrait certainement dire la même chose de la création architecturale « classique », où le dessin n'est jamais qu'un arrêt sur image de ce que peut s'imaginer l'architecte. A ceci près que le dessin de l'architecte « classique » est la première des images extérieures à son imaginaire. La création assistée par ordinateur montre ces images qui précèdent l'arrêt sur image, sans pour autant être une exacte retranscription de l'imaginaire du créateur mais comme un intermédiaire, un médium.

- **L'instant artistique dans ce processus**

Dès le moment où les règles du processus sont définies, l'architecte du virtuel est dépossédé de ce qui pouvait constituer son « autre » de l'espace. La forme n'est pas sa création, et l'instant choisi dans le processus qui donnera sa forme à l'œuvre peut même être vu comme une donnée du processus lui-même.

Si on reste dans la logique de la théorie échafaudée plus haut, la simple action de créer une œuvre engendre un détachement de celle-ci par le créateur.

En fait je crois que, par rapport à la création « classique » en architecture, l'usage du « virtuel » rend à la fois le cycle de conception plus court, car la première image extérieure au créateur arrive très tôt dans la conception, mais qu'en même temps le créateur, ayant plus vite extériorisé son « autre » en image, est plus libre de réinterpréter ces nouvelles images extérieures en les réintégrant à son imaginaire.

Bref le créateur « virtuel » vivrait ainsi plus d'instantanés « artistiques », mais peut-être moins intenses.

• Conclusion



En se raccrochant encore une fois aux articles d'Antoine Picon et en élargissant la notion de processus créatif, on peut rapprocher les travaux « virtuels » de Roche aux architectures de papier d'Archigram, ou encore aux utopies de Claude-Nicolas Ledoux, dans leur volonté commune de suspendre et de montrer la potentialité de l'espace, « virtuellement ». Ceci pour abonder dans le sens d'Antoine Picon pour qui le virtuel n'a pas d'âge et a toujours eu sa place dans le processus créatif.

Encore une fois ce maigre paragraphe, voire l'ensemble de ce 5^{ème} chapitre, ne constitue pas une réelle analyse de la création « virtuelle » d'architecture en fonction de son rapport aux temporalités de l'Art, la conclusion que je donne juste auparavant n'est que très grossière.

En vérité seules sont posées ici les questions qui ont été récurrentes dans ce mémoire : est-on spectateur ou créateur ? Où et quand peut-on repérer un instant – glissement ? Quand passe-t-on de l'Autre intérieur à l'Oeuvre extérieure ?

Cet exemple aura permis de préparer le terrain d'analyse plutôt que d'arriver à de véritables conclusions. Il aurait été d'ailleurs très peu prudent de se risquer à conclure plus en avant à ce niveau d'analyse, le danger principal étant d'arriver à un jugement de valeur des différentes pratiques de création. Or, après ce mémoire, je ne pense pas qu'on puisse se permettre de juger d'une pratique, et que, si un jugement est porté, il arrive toujours par un biais « social », c'est-à-dire par via la réception du spectateur, du public.

VI. CONCLUSION ET CONTREPOINTS

Ce dernier chapitre tente de tirer un bilan des différentes étapes ayant rythmé l'ensemble de ce travail. Il s'agit là d'énumérer quelles ont pu être les difficultés rencontrées dans ce mémoire, et de voir quels points constructifs on peut toutefois conserver.

a) Critiques et limites de l'étude

On peut reconnaître à ce mémoire un certain nombre de limites, d'autant plus si on est *réellement* philosophe. Car ce mémoire est surtout un coup d'œil curieux sur la philosophie depuis un point de vue d'architecte. Une grande partie du travail est une sorte de schématisation d'un langage philosophique à l'intention du milieu de l'architecture en suivant le fil rouge du thème de l'instant.

Ceci aboutit à un mémoire incomplet : la réflexion y est entamée sans connaître d'aboutissement clair mais en laissant nombre de portes ouvertes. Le souci de rigueur et de définition des notions a sans doute donné l'image d'un mémoire composé comme un lexique, comme un dictionnaire, au lieu de mettre l'accent sur la conclusion de ce cheminement. Mais, comme j'y reviendrais, une part importante de l'intérêt de ce travail est la réappropriation de concepts philosophiques plus que leur réinjection directe en architecture.

- **Une conception du temps propre à 4 auteurs**

La première limite, qui est une limite assumée, est celle du champ d'investigation : le squelette du raisonnement ne tient que par l'enchaînement d'idées piochées chez seulement 4 auteurs occidentaux. Ce mémoire ne possède de ce fait, et ceci dès les premières lignes, aucune vertu universelle. En fait il ne s'agit, comme pourrait l'appeler Foucault, que d'une « boîte à outils », où les outils ne sont bricolés qu'avec des pièces détachées récupérées chez ces 4 auteurs.

- **Un travail incomplet demandant encore de nouvelles recherches**

Une des principales lacunes de ce travail reste qu'il n'a pu aboutir à son objectif principal qui était de réfléchir de front à la spécificité de

l'art architectural par rapport aux autres dans son rapport au temps. Seul le plan de la partie IV) est ici ébauché. La partie la plus intéressante donc, pour qui côtoie l'architecture, n'est jamais ici qu'une sorte de tableau impressionniste.

En fait la démarche de départ était bien de se détacher de l'architecture pour y revenir ensuite ; on peut donc dire que la moitié du chemin a été parcourue, que le nécessaire défrichage philosophique s'est révélé intéressant mais gourmand en temps et en réflexion. Bref ce travail a sûrement péché par excès de définitions.

Un autre aspect qui n'a été que rapidement survolé, et pas assez approfondi à mon goût est celui des exemples : la place et le temps leur étant consacré n'ayant permis que d'ouvrir à de nouvelles problématiques sans apporter assez d'éléments de réponse. Bien sûr, on ne peut aborder les exemples qu'une fois la réflexion théorique achevée, ce qui n'est pas le cas ici.

Le seul remède à ces lacunes serait de les combler par de nouvelles recherches, de nouvelles références, bref de continuer ce travail.

- **Un champ de réflexion (trop ?) théorique**

On peut parfois juger, et moi le premier, ce travail « trop » théorique. Le quotidien de l'architecture fait souvent appel à la praxis, la main à la pâte ; et il n'est pas sûr que ce travail apporte ne serait-ce qu'un nouveau regard sur la pratique de l'architecture. Tout comme l'architecte jonglant avec ses deux casquettes de maître d'œuvre et de créateur, il fallait un saut de la théorie à la pratique ; mais ce n'est pas ce qui caractérise le mieux ce mémoire.

Je pense qu'au final que ce ne sont pas tant les conclusions de ce mémoire quant à l'architecture qui importent mais plutôt la volonté d'aborder l'architecture par l'angle de la philosophie, que ces concepts soient réappropriés et manipulables dans des problématiques architecturales.

- **Une « contre-expertise » nécessaire**

Il reste un autre critique qu'il est possible d'émettre quant à ce mémoire qui se réclame d'une tonalité philosophique : il a été écrit au sein d'une école d'architecture sans pour autant en avoir franchi les portes. Pour préciser ma pensée je dirais qu'il lui a sûrement manqué le coup d'œil critique de personnes a priori absolument non concernées par l'architecture. En effet la méthode utilisée dans ce mémoire et les transitions opérées entre ces 4 auteurs demanderaient

à être réexaminées par des personnes plus spécialistes en la matière, comme par des professeurs ou des étudiants en philosophie.

b) Ré – évaluation des hypothèses

Ce mémoire repose sur un certain nombre d'hypothèses qui étaient formulées dans la première partie. Il convient désormais de les reprendre une à une.

- **« Un temps à l'occidentale »**

À la lecture des différents ouvrages il apparaît que la réflexion sur le temps en philosophie a évolué de manière cohérente en Occident au cours du XX^{ème} siècle. Que ce soit par approbations ou réfutations des thèses les précédant, les auteurs étudiés ont construit un cadre de réflexion « à l'Occidentale » : en effet les références sont au plus européennes, sinon uniquement franco-germaniques.

Bref on peut dire qu'il y a une construction d'un temps compris de façon « occidentale ».

- **« L'architecture peut être considérée comme un art par certains aspects »**

Avant de valider ou d'infirmer cette hypothèse rigoureusement il aurait fallu arriver au bout de la partie IV). Mais cette partie reste encore inachevée. On peut toutefois noter quelques remarques.

Les philosophes étudiés s'intéressent tous de peu ou prou à l'Art mais peu se sont arrêtés sur l'architecture autant que sur la musique ou la peinture. Pourtant l'architecture, du moins telle qu'elle est enseignée et pratiquée, procède d'une création, certes sous contraintes, mais toujours liée à la main de son créateur

- **« L'architecture a un rapport au temps »**

L'architecture est faite par les Hommes, produite par la pensée, inscrite dans le monde réel, elle connaît une histoire, une fin, des évolutions, elle naît d'actions, elle suscite des réactions. Bref l'Architecture est totalement inscrite dans *les* temps : dans le temps du vécu comme objet, dans le temps de la pensée comme expression de l'esprit.

- « **Construire un point de vue** »

L'aspect que je voulais retenir de ce travail n'était pas tant de construire une théorie comme on assemble un puzzle, puzzle pouvant être reconstruit à chaque fois à l'identique, mais de réunir un ensemble de notions afin de regarder l'architecture aujourd'hui. Cette réflexion s'inscrit dans un temps précis.

Pour compléter l'hypothèse de départ je dirais que l'ensemble de la réflexion menée est certes essentiellement un point de vue partiel sur l'architecture, mais aussi que ce point de vue demande à être replacé dans son époque. Il s'agit d'un point de vue construit et situé dans le temps.

c) **Bilan**



S'il a fallu, je l'espère sévèrement, juger des points négatifs de ce mémoire, certains aspects me semblent mériter d'être retenus car ils peuvent fournir le terreau de travaux connexes.

Il s'agit peut-être là de notions de base en philosophie mais qui peuvent toujours gagner à être transmises auprès d'un auditoire d'architectes.

- **L'opposition temps - espace**

On a beaucoup élagué les concepts de Bergson pour arriver à Levinas en passant par Bachelard. Seulement ces deux derniers argumentent autour du concept de Durée, concept qui donne à Temps et Espace des définitions presque diamétralement opposées.

La dimension temporelle de l'espace est ce qu'il y a de moins maîtrisable dans l'espace, c'est-à-dire de moins reproductible. Je pense que cette non - maîtrise absolue de l'œuvre architecturale incite à faire réfléchir les créateurs d'architecture sur le statut de leur production, quelle que soit son échelle spatiale, comme en situant dans le temps l'œuvre entre deux néants.

Pour parler plus généralement des oppositions qui ont pu être repérées au fil du mémoire, on a pu voir avec le tableau de la fin du chapitre III) comment on pouvait tenter de les regrouper par opposition, au sein de deux familles. Cette distinction un peu en tout-noir ou tout-blanc, yin-yang, est un raccourci très schématisé de l'état d'esprit général de ce mémoire : un va-et-vient entre deux extrêmes qui s'opposent mais doivent en permanence rester en tension dynamique.

Il manque surtout, pour en faire un outil de réflexion plus clair, certains affinements à ce tableau, qui est un peu brut de décoffrage :

il aurait pu par exemple être compartimenté par des sous-familles horizontales afin de fournir un tableau, une grille de lecture permettant de comparer différentes œuvres ou démarches.

- **L'étirement de la conscience en avant et en arrière du Présent**

Le Présent peut être vu comme la clé de voûte de notre rapport au Temps. C'est dans le Présent qu'à la fois les choses nous arrivent et qu'on les recrée. Mettre le Présent au centre c'est opérer directement une opposition entre deux conditions qui se superposent : le vécu et la pensée. Le vécu, passif, dans le présent des choses extérieures, la pensée, active, comme reconstruisant un présent personnel.

Penser le présent demande à la fois de le scinder en notions simples diamétralement opposées, et à la fois fait converger l'ensemble de ces notions en un point limite – la frontière entre deux néants, le passé et le futur.

Finalement, rendre son importance au Présent implique de rendre sa complexité au monde tout en mettant en exergue le rôle et le pouvoir de la pensée.

- **L'art est un autrui, qui se situe dans le temps**

Être présent à l'Art c'est se confronter à un autre particulier, et souvent se découvrir une altérité à soi-même. Même s'il faut distinguer les deux postures de créateur ou de spectateur pour voir que l'accès à l'altérité peut prendre plusieurs aspects, on en conclue tout de même que l'aller-retour entre identité et altérité reste à la fois un besoin de l'être et un mécanisme de l'Art.

L'architecture elle-même ouvre à cet autre de l'espace quotidien. Mais dès que cet autre s'offre au regard il s'évapore en replaçant l'œuvre dans le quotidien auquel elle s'opposait un instant auparavant.

Ouvrons quelques instants une parenthèse. Parler de la potentialité d'altérité du quotidien pour en faire une œuvre me fait directement penser à l'OuLiPo – Ouvroir de Littérature Potentielle. Pourquoi ne pas aborder l'architecture comme une potentialité de l'espace ; ceci pourrait donner naissance à l'OuSpaPo – un Ouvroir d'eSpace Potentiel. Je referme la parenthèse.

Le statut d'œuvre, et donc de l'architecture, n'est pas figé dans le temps. Il n'y a d'architecture et d'œuvre que le temps d'un instant, que l'espace d'un glissement allant d'un point de vue à un autre.

- **La répétition est propre à l'Homme mais aussi une source d'angoisse**

Un autre point qui a fait déjà couler beaucoup d'encre, que ce soit en philosophie, en littérature, en psychanalyse, est l'aspect dual de l'être. L'être est en quête de deux choses en même temps, de la compréhension et de la poésie, de la mémoire et du jaillissement de la nouveauté, de la répétition et de l'unique, de l'éphémère et du quotidien.

On retombe ici dans cette suite d'oppositions presque primaires à la base mais qui à force de se sommer rendent sa complexité à la pensée, et son rôle à l'œuvre d'art en tant que passerelle entre ces extrêmes.

On pourrait presque en conclure que l'œuvre est une sorte d'étincelle permettant de distinguer, l'espace d'un instant, ces deux mondes antagonistes qui se fondent au quotidien.

- **Une certaine approche de l'architecture – l'œuvre**

Cela n'a jamais été dans le but de glorifier ou de rabaisser l'architecture que j'ai qualifié les bâtiments d'architecture d'« œuvres », entendu ici dans sa connotation avec l'œuvre d'art. Il s'agissait simplement de montrer comment, dans une certaine mesure et dans certaines conditions (d'attention, de sensibilité), l'architecture pouvait être produite en tant qu'œuvre d'art et en posséder la caractéristique première – la relation à l'autre.

Une conclusion notable est ce relativisme de la notion d'œuvre, on ne peut pas parler d'œuvre dans l'absolu, il y aura toujours l'œuvre et le spectateur et/ou le créateur. L'œuvre, dans sa dimension physique, importe autant que la posture du sujet auquel elle s'adresse (ou d'où elle vient). Si on s'amuse à paraphraser Einstein on dirait que la seule chose universelle est que tout est relatif, que l'approche donne à l'œuvre tout son sens et sa valeur.

Ce relativisme dans l'approche rend par exemple possible la question – ou la posture – inverse : si l'architecture ne se veut pas œuvre, que devient-elle ?

Avant de clore ce mémoire je voulais souligner combien la démarche allant de la philosophie à l'architecture m'a paru quelquefois bancale, faute d'une réelle formation à la philosophie dans le cursus en architecture. Je reste pourtant persuadé que

certaines des problématiques de la philosophie ont part liée avec des problèmes de l'architecture, et en particulier de l'architecture contemporaine. Je souhaitais ainsi donner à lire quelques questions qui ont germé lors de la rédaction de ce mémoire. Le « junk-space » est-il un espace totalement dans le présent ? La muséification ne traduit-elle pas une obsession elle aussi du temps présent (pour paraphraser le titre d'un article de François Hartog dans Télérama) ? La ville au quotidien n'est-elle pas la mort de l'architecture en tant qu'art ? Comment parler alors d'architecture ?

Ainsi l'approche philosophique de l'architecture me semble être, aussi étrange que cela paraisse, une approche toujours originale puisque ces deux milieux sont encore très hermétiques l'un à l'autre dans la plupart des écoles d'architecture.

En ultime conclusion j'aimerais montrer combien il était important que les notions qui ont été décrites durant ce mémoire ne soient pas détachées des problématiques propres à notre époque. Je suis persuadé que la question de la définition du temps est toute entière au cœur de l'actualité. Si cette réflexion sur le temps, sa définition, ses implications dans l'art, si tout ce travail a débuté c'est d'abord en réaction à un ensemble d'articles puisés dans la presse quotidienne. J'ai ainsi joint à la bibliographie un ensemble de références parues dans la presse qui ne sont pas citées directement dans le mémoire, mais qui font partie des pistes qui rejoignent ma problématique ou qui en ont été à la base.

VII. BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE

Philosophie :

- BACHELARD (Gaston), *L'intuition de l'instant*, PUF, 1931
- BACHELARD (Gaston), *La dialectique de la durée*, PUF, 1950
- BACHELARD (Gaston), *La poétique de l'espace*, PUF
- BARTHES (Roland), *La chambre claire*,
- BERGSON (Henri), *La pensée et le mouvant*, Quadrige, 1938
- BERGSON (Henri), *La durée et la nature*, PUF, 2004
- BERGSON (Henri), *Le rire*, PUF, 1940
- BERGSON (Henri), *Matière et mémoire*, PUF, 1939
- De CERTEAU (Michel), *L'invention du quotidien*, Gallimard/ Folio Essais, 2002
- Encyclopédie Philosophique Universelle, *L'Univers philosophique*, PUF
- Encyclopédie Philosophique Universelle, *Les auteurs*, PUF
- Encyclopédie Philosophique Universelle, *Les notions philosophiques*, Dictionnaires n°1 et 2, PUF
- FAROUKI (Najla), *La conscience et le temps*, Le Pommier, coll. 4 à 4, 2000
- GONORD (Alban) (textes choisis et présentés par), *Le temps*, GF Flammarion, coll. Corpus, 2001
- HEIDDEGGER (Martin), *Bâtir, Habiter, Penser*,
- JANKELEVITCH (Vladimir) et BERLOWITZ (Béatrice), *Quelque part dans l'inachevé*, Folio, 1978
- LAGNEAU (Jules), *Célèbres leçons*, PUF, 1950
- LAUPIES (Frederic), *Leçon philosophique sur autrui*, PUF, 1999
- LAVAUD (Laurent) (textes choisis et présentés par), *L'image*, GF Flammarion, coll. Corpus, 1999
- LENOIR (Béatrice) (Textes choisis et présentés par), *L'œuvre d'art*, GF Flammarion, coll. Corpus, 1999
- LEVINAS (Emmanuel), *Le temps et l'autre*, Quadrige, 1979
- LEVINAS (Emmanuel), *Dieu, la Mort, le Temps*, Grasset, 1993
- LIPOTEVSKY (Gilles), *Les temps hypermodernes*, Grasset, 2004
- LIPOTEVSKY (Gilles), *L'empire de l'éphémère*,
- LIPOTEVSKY (Gilles), *L'ère du vide*,
- PELLEGRIN (Marie-Pierre), *Leçon sur les expériences du présent*, PUF, 1998
- ROMANO (Claude), *L'évènement et le temps*, coll. Epiméthée, PUF,
- SARTRE (Jean-Paul), *L'être et le néant*, IV, 1, Tel-Gallimard, 1943
- VALERY (Paul), *Cahiers*, PUF,

Critique :

- DELEUZE (Gilles), *L'image-mouvement*,
- DELEUZE (Gilles), *Cinéma et philosophie*, PUF, 2003
- DERRIDA, *Peut-on dire l'évènement ?*,
- EAGLETON (Terry), *Critique et théorie littéraires (une introduction)*, PUF, 1994
- ECO (Umberto), *L'œuvre ouverte*,
- MORIN (Edgar),
- VIRILIO (Paul), *Ce qui arrive*,
- VIRILIO (Paul), *Cybermonde la politique du pire*, Textuel, 2001

Théories scientifiques :

- GEENE (Brian), *L'univers élégant*, ed. Robert Laffont,
- HAWKIN (Stephen), *Une brève histoire du temps*, Flammarion, 1988
- KLEIN (Etienne), *Les tactiques de Chronos*, Flammarion, 2004
- TRIN XUAN (Thuan), *Le chaos et l'harmonie, la fabrication du Réel*, Folio, 1998

Théories architecture / urbanisme :

- AUGE (Marc), *Non-lieux*, Seuil, 1992
- ARCHIGRAM, *Instant City*
- ASCHER (François), *Métapolis ou l'avenir des villes*, Odile Jacob, Paris, 1995
- BRAYER (Marie-Ange) et alii, *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du FRAC centre*, HYX, 2003
- CARUSO (Adam), *La tyrannie de la nouveauté*, amc, n°107, mai 2000, p.48-49
- CHASLIN (François), *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*, Sens&Tonka, 2001
- DIDELON (Valéry), *Prodiges et vertiges de l'architecture numérique*, d'A, n°127, mars, 2003, p.10-11
- GRUET (Stephane) et alii, Poïesis, *L'architecture et le temps*, n°11, 2000
- GRUET (Stephane) et alii, Poïesis, *La ville et le temps*, n°12, 2000
- JENCKS (Charles), *The new paradigm and September 2001 : Peter Eisenman in conversation with Charles Jencks*, Architectural Design, n°4, sept-oct., 2002, p.98-106
- KOOLHAAS (Rem) et alii, *A propos de Rem Koolhaas et de l'Office Metropolitan Architecture*, ed. du Moniteur, 2004
- MANGIN (David), *Qu'est-ce que la « ville franchisée » ?*, d'A, n°140, Oct., 2004, p.24-25
- MIGAYROU (Frédéric), *Architectures non standard*, Centre Georges Pompidou, 2003
- NOUVEL (Jean), *25 projets*, AMC (hors série), 2001
- PICON (Antoine), *L'architecture virtuelle entre simulacre et hyperréalité*, amc, n°118, sept., 2001, p.92-95
- PICON (Antoine), *L'architecture virtuelle, textures, paysages et cyborgs*, Parachute, n°96, oct-nov-déc 1999, p.16-20
- PICON (Antoine), *La ville territoire des cyborgs*, ed. de l'Imprimeur, Besançon, 1998
- RAMBERT (Francis), *Steven Holl « nous sommes débarrassés de toutes les idioties idéologiques »*, d'A, n°114, Oct., 2001, p.14-15

- ROCHE (François), *l'ombre du caméléon*,
- *Urban flashes in Asia, new architecture and urbanism*, Architectural Design, n°5, sept-Oct, 2003, p. 1-111
- VIRILIO (Paul), *Ce qui arrive*,
- ... , OMA, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°238, Avril 1985, p. 1-98

Société :

- ASCHER (François), *La société hypertexte*,
- BAQUE (Dominique), *La photographie plasticienne*, ed. du Regard
- BECK (Ulrich), *La société du risque (1999)*, ed. Flammarion, Paris, 2001
- BOUSTEAU (Fabrice) et alii, « *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?* », Beaux Arts magazine, sept. 2003
- CUISENIER (Jean) et alii, *Pliures, coupures, césures du temps*, Ethnologie française, n°30, 2000

Articles de périodiques:

- BAUDRILLARD (Jean), *L'après 11 Septembre*, d'A, n°117, Janv. 2002, p.11-13
- BELTING (Hans), « *Trop-plein, vide, manipulations, imagerie numérique : à quoi tient la crise de la représentation ?* », Télérama, n°2868, 29 Dec. 2004, p.21-22
- BRETON (Stéphane), « *L'image peut être sale* », L'Humanité, Vendredi 4 Mars 2005, p. 20
- ECO (Umberto), « *L'existence comme carnaval permanent* », Courrier International, n°537, 15-21 Février 2001, p.50
- LUTYENS (Dominic), « *Daniel Libeskind, architecte de la mémoire* », Courrier International, n°671, 11-17 Sept. 2003, p.46-48
- HARTOG (François), « *L'actuelle surenchère de commémorations cache-t-elle en fait une obsession du présent ?* », Télérama, n°2854, 22 Sept. 2004, p.31-32
- HOBBSAWM (Eric J.), « *Eric J. Hobsbawm: tant de gens et d'états réinventent l'histoire !* », Courrier International, n°625, 24-30 Oct. 2002, p.58-59

Pages et sites sur Internet :

- Site du Collège International de Philosophie :
http://www.ci-philosophie.fr/default_fixe.asp
- Page du sommaire des conférences du Collège International de Philosophie audibles « à la carte » sur le site de France Culture :
http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/nouveau_prog/connaissance/alacarte_fiche.php?src_id=30&diff_id=43

- Page du sommaire de toutes les conférences audibles « à la carte » sur le site de France Culture :
http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/nouveau_prog/connaissance/alacarte.php
- Site de l'académie de Versailles, section philosophie :
<http://www.philosophie.ac-versailles.fr/>
- Page du site de l'académie de Versailles contenant le document écrit par E. Rogue sur Bergson intitulé « Bergson, ou un présent en perpétuel devenir » :
<http://www.philosophie.ac-versailles.fr/bibliotheque/E.Rogue.Bergson.pdf>
- Site du Collège de France :
<http://www.college-de-france.fr/site/general/index.htm>
- Page contenant le texte de Henri Duthu intitulé « Levinas et Rosenzweig, un duo sur l'art »
http://www.ifrance.com/espacethique/_dh/hd_levinas_rosenzweig_art.html
- Page contenant le texte de Henri Duthu intitulé « Heidegger vu par Levinas »
http://www.ifrance.com/espacethique/_dh/Heidegger.pdf

Romans, films :

- BARJAVEL (René), *Le voyageur imprudent*, 1944
- BARJAVEL (René), *La nuit des temps*, 1968
- GILLIAM (Terry), *L'armée des 12 singes*, 1995
- HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*, 1931
- ORWELL (Georges), *1984*, 1949
- SCOTT (Ridley), *Blade runner*, 1982
- NAUDET (brothers), *09-11*, 2002
- NOLAN (Christopher), *Memento*, 2000

Remerciements :

Céline, Nico et Marion, Ben, Florent, M. Tran