

Pour citer ce texte, la référence complète est :

Nicole EVERAERT-DESMEDT, 2014, "Le temps dans l'art : une éternité éphémère", in Cuadernos de sistemática peirceana, *On Peirce's Esthetics*, Bogotá, vol. 6.

Fichier pdf : Nicole EVERAERT-DESMEDT, Site de sémiotique/Sitio de semiótica, <http://nicole-everaert-semio.be>, mis en ligne le 06/02/2019.

Le temps dans l'art : une éternité éphémère

Nicole EVERAERT-DESMEDT
<http://nicole-everaert-semio.be>

J'aurai atteint l'éternité, fût-elle éphémère il n'importe.
Clarice Lispector

On a demandé au Dalai Lama : «Qu'est-ce qui vous surprend le plus dans l'humanité ?». Il a répondu : «Les hommes ... Parce qu'ils perdent la santé pour accumuler de l'argent, ensuite ils perdent de l'argent pour retrouver la santé. Et à penser anxieusement au futur, ils oublient le présent de telle sorte qu'ils finissent par «non vivre» ni le présent ni le futur. Ils vivent comme s'ils n'allaient jamais mourir ... et meurent comme s'ils n'avaient jamais vécu».

La question du temps dans l'art¹ pourrait être envisagée de trois points de vue : celui de la production de l'oeuvre, celui de son interprétation, et celui de l'oeuvre en elle-même. C'est ce dernier aspect que nous avons choisi dans cet article : le temps comme contenu des œuvres. Nous aborderons ce thème dans le cadre de notre modèle de l'activité artistique, élaboré à partir des catégories de Peirce.

1. Une première version de cette étude a été présentée en espagnol dans le cadre de «2º Encuentro Internacional de Arte y Significación», Monterrey (Mexique), juin 2012.

Après avoir rappelé la valeur temporelle des catégories (point 1) et présenté notre modèle de l'activité artistique (point 2), nous verrons comment l'art valorise la *priméité* du temps ou « l'éternité dans l'instant présent ».

L'exemple de base qui nous servira d'illustration est le film de Wenders, *Les ailes du désir* (point 3). Ce film, qui raconte l'histoire d'un ange devenu homme, montre le passage de l'éternité nécessaire, celle des anges, de l'ordre de la *tiércéité*, à un autre type d'éternité, que nous nommerons paradoxalement une « éternité éphémère », de l'ordre de la *priméité*.

Nous qui ne sommes pas des anges, mais qui sommes embarqués dans la temporalité humaine (de l'ordre de la *secondéité*), comment pouvons-nous faire l'expérience de la *priméité* du temps ? Nous trouverons dans l'art contemporain certaines propositions qui répondent à cette question (point 4).

1. La valeur temporelle des catégories

Commençons par rappeler brièvement les caractéristiques des trois catégories de Ch.S. Peirce, en insistant sur leur aspect temporel. Ces trois catégories sont présentes dans tous les phénomènes, et elles en constituent trois modes d'appréhension. Peirce les désigne par les nombres : la première catégorie, la seconde et la troisième, d'où leur nom de *priméité*, *secondéité* et *tiércéité*.

La *priméité*, dit Peirce, est la conception de l'être, d'un phénomène, « indépendamment » de toute autre chose. La *secondéité* est la conception d'un phénomène « relativement » à autre chose. Et la *tiércéité* est la conception de la « médiation » par laquelle un premier et un second sont mis en relation (PEIRCE, C.P. 6.32).

La **priméité** correspond à la saisie des qualités et des émotions, mais abstraction faite de leur matérialisation. Il s'agit d'une conception de l'être dans sa globalité, sa totalité, sans limites ni parties, sans cause ni effet. Une qualité étant une pure potentialité abstraite, la priméité est de l'ordre du possible, de l'indistinction, du vague. C'est la catégorie la plus difficile à décrire, car elle se situe dans un domaine préverbal. Dès que nous essayons d'en parler, elle nous échappe. Pour tenter d'expliquer la priméité, Peirce emploie des

images, des métaphores : la priméité est comme « ce qu'était le monde pour Adam le jour où il ouvrit les yeux sur lui, avant qu'il n'ait établi de distinctions ou n'ait pris conscience de sa propre existence » (PEIRCE, C.P. 1.357).

La **secondéité** est plus facile à comprendre : c'est la catégorie du réel concret, particulier, de l'expérience, de l'action-réaction, du fait qui se produit ici et maintenant. C'est la conception d'un phénomène en tenant compte des circonstances spatio-temporelles dans lesquelles il se manifeste.

La **tiércéité** est la catégorie de la médiation, donc de la règle, de la loi. C'est la catégorie de la culture, la pensée, le langage, les signes, les habitudes et les conventions. Tandis que la secondéité est une catégorie de l'individuel, la tiércéité et la priméité sont des catégories du général ; mais la généralité de la priméité est de l'ordre du possible, et celle de la tiércéité est de l'ordre du nécessaire et, par conséquent, de la prédiction.

Ces trois catégories sont nécessaires et suffisantes pour rendre compte de toute l'expérience humaine, puisque la *priméité* se rapporte à la vie émotionnelle, la *secondéité* à la vie pratique et la *tiércéité* à la vie intellectuelle et socio-culturelle. On peut distinguer, en suivant Peirce, trois grands types d'activités : les activités pratiques (secondéité), les activités théoriques, scientifiques (tiércéité) et les activités artistiques (priméité).

Par rapport à la conception du temps, la *priméité* est vécue dans une sorte d'**instant intemporel**. Elle apparaît soudainement, dans l'instant présent, mais avec une telle force qu'elle nous fait comme sortir du temps. La *secondéité* s'inscrit dans un **temps discontinu**, où s'impose la dimension du **passé** : tel fait a lieu à tel moment, avant tel autre, qui en est la conséquence ; un effet attire l'attention sur sa cause antérieure. La *tiércéité* se situe dans un **temps continu**, orienté vers le **futur**. En effet, dit Peirce, « une loi est la manière dont un futur sans fin doit continuer à être » (C.P. 1.536).

2. L'activité artistique

À partir des catégories de Peirce, nous avons élaboré un modèle de l'activité artistique qui articule la production et la réception des

œuvres, et depuis plusieurs années, nous avons exploité ce modèle pour analyser de nombreux exemples d'art contemporain. Nous présenterons succinctement notre modèle, en nous permettant de renvoyer le lecteur à nos textes antérieurs pour plus de détails.²

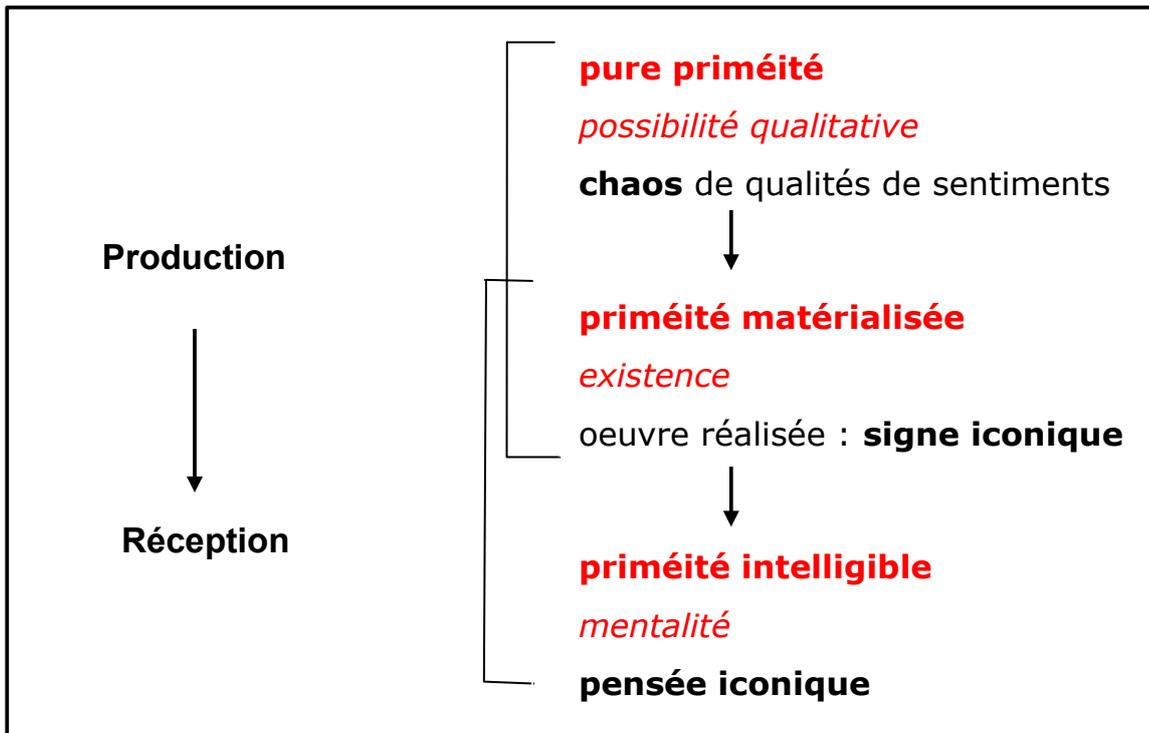
Dans la perspective pragmatique - qui est celle de Peirce -, nous posons la question « Que fait une œuvre d'art? ». Et nous répondons : **une œuvre d'art fait circuler la priméité**. Elle fait passer la priméité (le possible, les qualités, les émotions) d'un état chaotique, confus, indistinct, à un état intelligible, pensable, en passant par un état intermédiaire, celui d'une quelconque matérialisation (dans un objet, un texte, des gestes, un comportement). Plus précisément, nous reprenons les termes de Peirce quand il distingue trois types de priméité :

(...) Trois types de priméité : la possibilité qualitative, l'existence et la mentalité – que l'on obtient en appliquant la priméité aux trois catégories (PEIRCE, C.P. 1.533).

En effet, chez Peirce, les catégories interviennent à de multiples niveaux : on peut donc avoir une pure priméité (possibilité qualitative), une priméité qui se matérialise (qui prend existence, qui s'incarne dans de la secondéité) et une priméité pensée (qui entre donc dans la tiercéité). La priméité de la pensée, qui intervient dans l'activité artistique, Peirce l'a nommée la « mentalité », mais sans être très satisfait de ce terme. Nous proposons de la nommer la « pensée iconique ».

Dans les termes de Peirce, nous pouvons dire : une œuvre d'art fait passer la priméité de la possibilité qualitative à la mentalité par le biais de l'existence. Sur ce parcours de la priméité, l'artiste et le récepteur (le spectateur, l'auditeur, le lecteur) interviennent successivement et collaborent. Nous représentons le parcours sur le tableau suivant.

2. Voir notamment N. EVERAERT-DESMEDT, 2006, 2010 (en français) et 2008, 2009 b (en espagnol), ainsi que divers articles en accès libre sur Nicole EVERAERT-DESMEDT, Site de sémiotique / Sitio de semiótica : <http://nicole-everaert-semio.be>



Au cours de la **production** de l'œuvre, l'artiste accomplit le passage de la *possibilité qualitative* (un chaos de qualités de sentiments, un trouble que l'artiste éprouve et qui provoque la production d'une œuvre) à l'*existence* (c'est-à-dire l'œuvre réalisée, dans laquelle la priméité se matérialise, et qui est un signe – un signe iconique).³

Et au cours de la **réception** ou interprétation de l'œuvre, le récepteur effectue le passage de l'*existence* (l'œuvre) à la *mentalité* (ou pensée iconique, c'est-à-dire la priméité pensée, intelligible). La pensée iconique est la pensée d'une priméité, donc d'une qualité totale, infinie et possible (impossiblement actualisable).

En résumé, nous considérons que la spécificité de toute activité artistique est de **rendre intelligible la priméité**. Par conséquent, en

-
3. Dans la classification des signes (plus exactement, des processus sémiotiques) que propose Peirce, le signe iconique est un signe qui renvoie à son objet à un niveau de priméité. C'est le seul type de signe capable de faire passer des qualités de sentiments. Un signe iconique ne signifie pas un signe visuel, ni figuratif. On peut avoir des icônes olfactives, tactiles, gustatives, sonores ou kinésiques.

suyvant notre modèle, nous ferons l'hypothèse que les œuvres d'art, quand elles prennent comme thème la temporalité, valorisent, mettent en évidence et rendent intelligible le temps comme priméité, ou la **priméité du temps**.

3. De l'éternité à une éternité éphémère

Notre exemple de départ, qui nous aidera à poser la question de la priméité du temps, est le film de **Wim Wenders**, *Les ailes du désir* (*Der Himmer über Berlin*, 1987).⁴ Ce film parle du temps, il montre le passage d'une temporalité à une autre, en racontant comment l'ange Daniel renonce à son éternité d'ange pour entrer dans le temps de l'être humain mortel. C'est en passant par la temporalité humaine qu'il pourra atteindre un autre type d'éternité, une éternité vécue dans l'instant présent. Son parcours le conduit de la tiercéité à la priméité en passant par la secondéité.

Le film comprend deux parties, la première en noir et blanc, et la seconde en couleur. Le passage du noir et blanc à la couleur se produit quand Daniel réalise sa transformation de l'état d'ange à celui d'homme. En effet, en tant qu'ange, il ne pouvait pas voir les qualités de couleur, car les anges n'ont pas de matérialité, pas d'expérience sensible. Ils se situent complètement dans la tiercéité, sans accès ni à la secondéité, ni à la priméité.

Pendant la **première partie du film**, l'intemporel s'oppose au temporel : il y a d'un côté l'éternité des anges, et de l'autre, la vie quotidienne et limitée des hommes. L'opposition entre les deux mondes correspond à une opposition entre la continuité et la discontinuité. En effet, la vie quotidienne des hommes est filmée par fragments, de manière discontinue, mais le regard des anges, exprimé par le mouvement fluide de la caméra, réunit tous ces fragments de vies humaines en une continuité filmique. Le **monde des anges** se caractérise par la **continuité** : ils ont toute connaissance depuis toujours et à jamais, et ils perçoivent simultanément tous les temps.

4. Pour une analyse détaillée de ce film, voir N. EVERAERT-DESMEDT, 1994 a et b, et 2006 (ch. 8).

Au contraire, la **discontinuité** caractérise la **vie humaine**, avec ses préoccupations matérielles et son angoisse de la mort. On n'échappe pas à la temporalité humaine en accumulant des objets pour garder des traces matérielles du vécu. On n'atteint pas non plus l'immortalité par le souvenir que les vivants gardent des morts. La mort n'est pas un moyen d'accès à l'intemporel : le film ne suggère aucune éternité après la mort.

Dans ces conditions, pourquoi l'ange Daniel veut-il devenir homme ? Parce qu'il désire entrer dans la temporalité, vivre la discontinuité humaine :

Pouvoir, à chaque pas, à chaque coup de vent, dire 'Maintenant', et 'Maintenant' et 'Maintenant', et non plus 'Depuis toujours' et 'A jamais'.

Il exprime également le désir de connaître d'une autre manière, d'apprendre en faisant des hypothèses :

Deviner enfin, au lieu de toujours tout savoir.

Dans la **seconde partie du film**, Daniel devenu homme fait l'expérience de la matérialité et des limites spatio-temporelles. Mais le temporel avec ses limites n'est pour lui qu'une étape vers un intemporel d'un autre type. Par leur union charnelle, en passant donc par la matérialité, Daniel et une femme – appelée Marion – pourront concevoir une nouvelle éternité : non pas une éternité nécessaire comme celle des anges, mais possible, imaginée.

L'accomplissement de la relation entre Marion et Daniel ne se voit pas à l'écran, qui reste vide pendant un moment, et ensuite Daniel confirme qu'il s'est passé quelque chose. Mais la continuité s'introduit dans l'instant de ce fait :

Il est arrivé quelque chose, qui continue d'arriver.
Il était une fois. Il était une fois, et donc il sera.

La continuité qu'atteignent Marion et Daniel est de l'ordre de l'image :

Ce n'est pas un enfant mortel qui a été conçu, mais une image commune, immortelle.

Cette image n'empêche pas la discontinuité humaine, réelle, celle de la mort, mais elle aide à vivre et à mourir :

L'image que nous avons conçue accompagnera ma mort. J'aurai vécu dans cette image.

Ce que Damiel a acquis en devenant homme, c'est l'accès au possible. Il est maintenant capable d'imaginer, de concevoir des images, et il peut s'étonner, deviner, acquérir de nouvelles connaissances au moyen d'hypothèses. C'est pourquoi il conclut en écrivant dans son journal :

Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait.

Selon le témoignage de Damiel, on peut concevoir une espèce d'éternité à partir du temporel humain. Cette **éternité possible** (et **éphémère**) serait plus désirable que l'**éternité nécessaire** (et **éternelle**) des anges. Quel magnifique hommage aux possibilités de notre vie humaine !

4. De la temporalité humaine à l'éternité éphémère

Le film de Wenders nous amène à nous poser cette question : comment pouvons-nous faire l'expérience de la priméité du temps, que Damiel nous présente comme tellement désirable ? À la fin du film, tandis que, sur le ciel au-dessus de Berlin, s'inscrit en allemand « Fortsetzung folgt » (À suivre), une voix off prononce en français « Nous sommes embarqués ». En effet, nous sommes tous déjà embarqués dans le courant de la vie temporelle. Nous sommes déjà des êtres humains, nous n'avons donc que la moitié du parcours de Damiel à accomplir : atteindre la priméité à partir de la secondéité, mais comment faire ? Comment vivre l'**éternité éphémère** dans l'**instant présent** ?

En cherchant une réponse à cette question, nous avons rencontré dans l'art contemporain diverses propositions et nous avons abouti à une typologie d'attitudes, que voici :

1. Faire une seule fois, ou pour la dernière fois.
2. Ne rien faire.
3. Continuer à faire sans s'arrêter.
4. Faire et refaire.

Nous allons à présent commenter et illustrer ces quatre façons d'agir.

4.1. Faire une seule fois, ou pour la dernière fois

Le premier type d'attitude qui permet d'atteindre la priméité du temps à partir de la discontinuité humaine consiste à prendre la décision de faire quelque chose une seule fois, ou pour la dernière fois, en toute conscience.

Novecento (A. BARICCO)

Nous trouvons un exemple de cette attitude dans le court récit de Alessandro Baricco, *Novecento : pianiste* (traduction française, 1997). Novecento est un pianiste génial. Il est né et a été abandonné sur un bateau, d'où il n'est jamais sorti. Un beau jour, à l'âge de 32 ans, il a cependant tenté de descendre du bateau, mais arrivé sur la troisième marche de la passerelle, il est remonté aussitôt, parce que le monde qu'il a aperçu au-delà du bateau lui est apparu trop vaste, illimité, sans rapport avec les limites humaines. Son bateau, par contre, est limité. Son piano, également : il ne comprend que 88 touches, mais à partir de ce nombre limité de touches, Novecento peut jouer une musique infinie.

Conscient d'être limité dans le temps, Novecento a décidé de vivre une fois, une seule fois, chacun des aspects de la vie humaine, et de renoncer ensuite à chacun d'eux :

(...) Je suis descendu de ma vie. Marche après marche. Et chaque marche était un désir. À chaque pas, un désir auquel je disais adieu (p. 66).

Par exemple, il a joué une nuit entière pour une femme (une seule femme et une seule nuit) :

(...) Et quand elle se leva ce ne fut pas elle qui sortit de ma vie, ce furent toutes les femmes du monde (p. 66).

Autre exemple, concernant la musique :

J'ai dit adieu à la musique, à ma musique, le jour où je suis arrivé à la jouer tout entière dans une seule note d'un seul instant (p. 67).

Ainsi, Novecento s'est détaché de la *secondéité*, c'est-à-dire de la **quantité** d'actions qui ont lieu successivement dans un temps discontinu, pour vivre la *priméité*, c'est-à-dire la **qualité** de l'action qui se passe une fois pour toutes en un instant. Cet instant de l'action unique acquiert alors une valeur d'absolu.⁵

Duett (F. ALÿS)

Duett est une performance réalisée par Francis Alÿs à Venise en juin 1999 à l'occasion de la Biennale, avec la collaboration d'Honoré d'O. Cette performance est enregistrée dans une vidéo de 6:48 minutes.⁶

Les deux artistes sont arrivés séparément à Venise, l'un en train et l'autre en avion. Chacun ignorait où se trouvait l'autre. Ils ont parcouru la ville jusqu'au moment où ils se sont rencontrés. Leur marche a duré deux jours et demi. Tous deux étaient vêtus d'une chemise blanche ; au dos de la chemise de Francis Alÿs, on pouvait lire la lettre A ; et sur celle d'Honoré d'O, la lettre B. Chacun portait la moitié d'un tuba.

Quand finalement ils se sont retrouvés, ils ont réuni les deux parties de l'instrument. L'un d'eux, B, a soufflé dans le tuba une seule fois, pour produire un son unique mais le plus long possible, tandis que A applaudissait. Ensuite, chacun s'en est allé de son côté.

Ils se sont donc cherchés pendant deux jours et demi pour se rejoindre un moment, le temps de réaliser un événement unique et éphémère : « une seule note d'un seul instant », comme l'écrivait A. Baricco.

5. On trouve le même type de proposition de vie dans le texte de Krishnamurti : «Si vous pouvez regarder chaque chose sans vouloir que l'expérience se répète, aucune douleur, aucune crainte n'interviendront, et il se produira une joie immense» KRISHNAMURTI, 1968, ch. 4, p. 17.

6. <http://www.francisalys.com/public/duett.html>

La dernière rencontre, de M. ABRAMOVIC et ULAY

Une performance du même type, qui met en évidence le moment d'une rencontre, a été réalisée par Marina Abramovic avec Ulay, qui a été son compagnon de travail et de vie pendant 12 ans. En 1988, quand ils ont décidé de se séparer, ils ont organisé leur dernière rencontre. Pendant trois mois, ils ont parcouru la Grande Muraille de Chine, en partant chacun d'une des extrémités, pour se rencontrer au milieu, après une marche de 2000 kilomètres. C'est là qu'ils se sont donné rendez-vous pour la dernière fois.

La symphonie Monoton (Y. KLEIN)

Yves Klein (1928-1962) a peint 200 tableaux monochromes bleus, car de son point de vue, une seule couleur suffit pour s'appropriier l'univers de la couleur. Parallèlement, une seule note suffit pour s'appropriier l'univers du son. C'est pourquoi Klein a imaginé une *symphonie Monoton* - que le musicien Pierre Henry lui a arrangée -, comprenant 10 minutes d'une note unique et 10 minutes de silence. La symphonie Monoton est un équivalent du monochrome, une autre manière d'essayer de matérialiser une qualité totale, ou une priméité.

À ce propos, Yves Klein racontait une vieille histoire persane :

Un jour, un joueur de flûte se mit à ne jouer qu'une seule et unique note s'étirant en longueur. Au bout de vingt ans, lorsque sa femme lui fit remarquer que les autres joueurs de flûte produisaient tous plusieurs notes harmonieuses et des mélodies, et que cela était tout de même plus varié, le joueur de flûte mono-ton répondit que ce n'était pas sa faute s'il avait déjà trouvé la note que tous les autres cherchaient encore.⁷

Un calendrier perpétuel (F. EDELINE)

J'ajouterai le cas de Francis Edeline, un sémioticien qui fait partie du Groupe Mu de Belgique. Il ne se présente pas comme « artiste », mais il a accompli un geste qui me semble exemplaire par

7. WEITEMEIER, 1995, p. 11.

rapport au temps, du type de « faire pour la dernière fois », une fois pour toutes.

Depuis l'an 2000, il avait pris l'habitude de nous envoyer, ainsi qu'à ses autres amis, ses souhaits pour la nouvelle année. Il le faisait par courrier postal. Dans l'enveloppe, il y avait chaque fois un objet plastique et poétique, accompagné d'un mode d'emploi et d'une énigme à résoudre. Et voilà qu'en 2010, il nous a envoyé un calendrier perpétuel. Dans l'enveloppe, nous avons découvert une demi-page comportant six lignes de lettres blanches ou noires, qui formaient les mots « jour » et « nuit ». En suivant le mode d'emploi, on obtenait une colonne que l'on pouvait tourner pour lire les mots « jour/nuit », avec davantage de blanc ou de noir... selon les saisons de l'année. Depuis lors, F. Edeline ne doit plus nous envoyer ses souhaits pour les années futures : il l'a fait une fois pour toutes, son calendrier perpétuel continue et continuera à le faire !

4.2. Ne rien faire

Rester consciemment sans rien faire est une autre manière de capter la priméité du temps, la qualité totale et intemporelle de l'instant présent.

En attendant Godot (S. BECKETT)

Dans la pièce de théâtre de Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952), Vladimir et Estragon ont rendez-vous avec un certain Godot devant un arbre, mais le rendez-vous est chaque fois reporté au lendemain. Ils reviennent chaque après-midi au lieu du rendez-vous, et ils attendent là jusqu'à la tombée de la nuit. Pendant qu'ils attendent, ils passent le temps en bavardant ou en faisant de petites choses, comme enlever et remettre leurs chaussures ou leur chapeau, ou manger une carotte ... Mais la seule action importante et valorisée est celle d'attendre. De l'attente doit venir leur salut. Ils disent :

Nous sommes au rendez-vous, un point c'est tout (p. 112).

Leur vie consiste, non pas à attendre qu'un futur se réalise, mais à attendre, sans plus.

***Temps mort* (H. CHÁVEZ MAYOL)**

Temps mort (2005)⁸ est un journal que Humberto Chávez Mayol a écrit pendant 8 mois, et qui lui a servi de préparation à diverses installations sur le même thème.⁹

Dans ce journal, Chávez Mayol en arrive à définir le concept de « Temps mort » comme une « bulle de seconde chance ». S'il s'agit d'une seconde chance, c'est qu'une première occasion a été perdue. En effet, un temps mort commence toujours par une perte, une rupture du désir, c'est-à-dire qu'une intention orientée vers l'avenir s'est « congelée » (dit-il). Alors un arrêt se produit nécessairement, et une bulle, une parenthèse se constitue en dehors du flux temporel. Cette bulle contient une « chance », une réserve d'énergie, une force vitale qui pourra se déployer dans des directions multiples et surprenantes.

Un temps mort interrompt ce que nous étions en train de faire ou ce que nous voulions faire. Il nous impose un « ne pas faire » provisoire, ce qui nous met en condition de nous ouvrir à la **qualité de l'instant présent**.

***L'artiste est présente* (M. ABRAMOVIC)**

En restant sans rien faire, on peut donner à l'instant présent l'occasion de grandir, de s'épaissir, de s'amplifier. Une performance réalisée à plusieurs reprises par Marina Abramovic permet de faire l'expérience de l'instant présent amplifié. En 1984, dans le Musée des Beaux-Arts de Gand (Belgique), M. Abramovic et son compagnon Ulay sont restés pendant plusieurs heures assis l'un en face de l'autre sans bouger. Entre 1981 et 1987, ils ont répété cette performance en différents endroits à travers le monde.

En avril 2010, dans le cadre d'une rétrospective de son œuvre au MoMa de New-York, M. Abramovic a repris le même type de

8. Ce journal (CHÁVEZ MAYOL, 2005) est publié dans une édition trilingue (espagnol/français/anglais). Il comprend de nombreuses illustrations et est accompagné d'une postface (EVERAERT-DESMEDT, 2005) que nous lui avons consacrée.

9. Pour une présentation des expositions, voir EVERAERT-DESMEDT, 2006 b.

performance, cette fois avec la participation du public. Durant 3 mois, pendant les heures d'ouverture du musée, elle est restée assise sur une chaise, immobile, d'un côté d'une table. En face d'elle, de l'autre côté de la table, une chaise vide était disponible pour les visiteurs qui souhaitaient y prendre place, chacun à leur tour. Ils devaient alors rester immobiles, aussi longtemps qu'ils le pouvaient.¹⁰

Dans un espace public, les gens ont l'habitude de faire quelque chose, à tel point que, quand une personne n'a rien à faire, elle se met le plus souvent à faire n'importe quoi, par exemple feuilleter un journal ou un prospectus publicitaire, pour se donner une contenance et ne pas sortir du flux temporel constitué par les actions. Rester intentionnellement sans rien faire dans un lieu public provoque un arrêt du temps. Gaston Bachelard parlait du temps vertical, que le poète découvre quand il se libère du temps horizontal.¹¹ Dans l'attitude de ne rien faire, dans la non-action, nous pouvons dire que le temps devient « vertical », ou que la qualité du temps se manifeste, **l'instant présent s'éternise**.

Parmi les animations de rue, il nous arrive de rencontrer des artistes qui se présentent comme des statues vivantes. Ils ne bougent pas. Cependant, nous ne dirions pas d'eux qu'ils ne font rien, car ils agissent en tant qu'acteurs, ils jouent le rôle des statues. Au contraire, Marina Abramovic et les visiteurs qui participent à sa performance ne jouent pas de rôle, ils restent simplement sans rien faire. De cette façon, la présence de l'instant présent est « retrouvée ».¹²

10. On trouve sur Internet plusieurs vidéos de cette performance, ainsi que la photo de tous les visiteurs qui y ont participé, avec l'indication du temps qu'ils y sont restés. Voir notamment :

<https://www.youtube.com/watch?v=tCyN5JzaQQI&feature=fvwp>

https://www.youtube.com/watch?v=AQK_wj9lCaA&feature=related

11. G. BACHELARD, 1992, p. 105.

12. *Elle est retrouvée. Quoi ? L'Éternité. C'est la mer allée avec le soleil* (A. RIMBAUD).

Être le peintre sans plus devoir peindre (Y. KLEIN)

Revenons à Yves Klein, car il aspirait à ne rien faire ... Toute son activité artistique a consisté en une progression systématique pour tenter de s'approprier et manifester l'énergie vitale, qu'il appelait « la vie à l'état matière première ». S'il a peint tant de tableaux monochromes bleus, c'est pour essayer d'atteindre, par la saturation de la matière bleue, la limite au-delà de laquelle il n'y a plus de matière, mais seulement la qualité pure, ou l'immatériel.

L'idéal pour lui serait de pouvoir capter l'immatériel sans plus devoir passer par une quelconque matérialisation. Il dit que ses tableaux ne sont que les cendres de son art. En quoi consiste dès lors son art ? Il consiste en la capacité d'irradier autour de lui la « sensibilité picturale » :

Un peintre doit peindre un seul chef-d'œuvre : lui-même, constamment, et devenir ainsi une sorte de pile atomique, une sorte de générateur à rayonnement constant qui imprègne l'atmosphère de toute sa présence picturale fixée dans l'espace après son passage. Ça c'est la peinture, la vraie au vingtième siècle : l'autre, c'était autrefois les exercices justifiés d'élagage et de travail d'introspection. La peinture ne sert qu'à prolonger, pour les autres, le «moment» pictural abstrait, d'une manière tangible et visible.

(...) Les tableaux ne servent pour le peintre qu'à faire le point sur ces «moments», à se rendre compte de quelle nature ils sont ou plutôt qu'est-ce qu'ils sont ? Peu à peu, par tâtonnements, à coups de tableaux, il arrive à vivre le «moment» continuellement (KLEIN, 1983 a, p. 178-179).

S'il parvenait à vivre le «moment» de sensibilité picturale continuellement, le peintre ne devrait plus peindre. Il lui suffirait d'«être» le peintre pour saisir et communiquer l'immatériel :

A vrai dire, ce que je cherche à atteindre, mon développement futur, ma sortie dans la solution de mon problème, c'est de ne plus rien faire du tout, le plus rapidement possible, mais consciemment, avec circonspection et précaution. Je cherche à être «tout court». Je serai un «peintre». On dira de moi : c'est le «peintre». Et je me sentirai un «peintre», un vrai justement, parce que je ne peindrai pas, ou tout au moins en apparence. Le fait que «j'existe» comme peintre sera le travail pictural le plus «formidable» de ce temps (KLEIN, 1983 a, p. 174).

Le souhait d'Yves Klein est donc de ne plus agir comme peintre, ne plus peindre, ne plus réaliser une **quantité** d'oeuvres – dans la *secondéité* -, mais de vivre continuellement la **qualité** d'un « moment » qu'il appelle de « sensibilité picturale » - qui correspond à la *priméité*.

4.3. Continuer à faire, sans s'arrêter

Quand une action est terminée, elle se caractérise par la secondéité temporelle. Elle s'inscrit dans un temps discontinu, avec une orientation vers le passé. L'action terminée n'est plus dans le présent. Pour ne pas perdre la qualité vive et absolue – la *priméité* – d'une action, une solution peut consister à ne pas l'interrompre, à essayer de se maintenir dans le moment même de l'action de manière continue. Telle est la solution proposée notamment par Yves Klein...

Continuer à peindre des monochromes (Y. KLEIN)

Nous avons dit que Yves Klein aspirait à « être le peintre » sans plus devoir peindre « en apparence ». Cependant, il a continué à peindre des tableaux monochromes jusqu'à la fin de sa vie, tout en développant parallèlement diverses expériences de l'immatériel. Paradoxalement, pour capter le « moment » pictural abstrait et s'y maintenir, il est nécessaire de continuer à créer sans cesse :

Il est toujours nécessaire de créer et de recréer dans une incessante fluidité physique en sorte de recevoir cette grâce qui permet une réelle créativité du vide (KLEIN, 1983 b, p. 195).

C'est donc un paradoxe : pour parvenir à pouvoir ne rien faire, il faut continuer à faire sans s'arrêter !

Continuer à accumuler des boules et des textes (J.-L. PARANT)

Jean-Luc Parant¹³ (né à Tunis en 1943) vit et travaille dans l'Ariège en France ; il est à la fois un artiste (peintre et sculpteur) et un écrivain. Depuis les années 1970, il a réalisé de nombreuses installations de boules (en terre cuite ou en cire, de taille variable), et

13. Pour une étude plus développée de l'oeuvre de J.-L. Parant, voir EVERAERT-DESMEDT, 2009 a.

il a écrit de nombreux textes à propos des boules et des yeux, qui se présentent sans ponctuation, sans majuscule initiale ni point final. Ses textes n'ont ni début ni fin. Ses installations de boules, qu'il nomme aussi « éboulements », n'ont pas non plus de début ni de fin : dans un tas de boules, on ne peut pas savoir laquelle est la première ou la dernière.

Écrire et faire des boules sont, pour J.-L. Parant, deux activités complémentaires et nécessaires pour trouver son équilibre. En effet, il doit remédier au déséquilibre qu'il éprouve dans l'espace entre les deux grandes boules que sont la terre et le soleil, et dans le temps, entre l'éternité et l'instant :

Je fais des boules et j'écris des textes sur les yeux, et je suis à la fois de tous les temps avec les boules et du temps qui m'est propre avec les textes sur les yeux (PARANT, 1990, p. 74).

Jean-Luc Parant compte les boules de ses installations et les mots de ses textes. Par exemple, une exposition au Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Asq (France) en 1985 portait comme titre « 100.001 boules ». Il a écrit un texte intitulé « Le mot yeux » et un autre « Le mot boules », et il y a exactement le double de mots « yeux » (202) dans le premier texte que de mots « boules » (101) dans le second. Avec ses boules et ses mots, il compte jusqu'à l'infini, dans l'espace et dans le temps. L'addition de boules et de mots est spatiale :

et je voudrais écrire une infinité de lignes fabriquer une infinité de *boules* que tous mes textes ne forment qu'une seule ligne qui puisse faire le tour de l'univers tout entier que toutes mes *boules* ne forment qu'un seul tas qui puisse emplir le vide sans fin (PARANT, 1980 a, p. 15).

L'addition est aussi temporelle, les boules et les textes permettent de «faire des provisions de temps» :

je laisse passer le temps je n'ai plus le choix mon temps fait des *boules* et écrit des textes sur les yeux et moi je ne fais que faire rouler tout ça au fur et à mesure que le temps s'écoule et je pousse des *boules* de cire je projette des textes d'yeux les heures les jours les années s'entassent j'ai l'impression de faire des provisions de temps (PARANT, 1980 a, p. 16).

L'équilibre sera atteint par la conciliation des contraires, quand les boules deviendront des textes et que les textes deviendront des boules :

et j'écris jusqu'à faire des boules et je fais des boules jusqu'à écrire (...) et je finis toujours par entrer dans les textes jusqu'à pouvoir les modeler et à entrer dans les boules jusqu'à pouvoir les écrire (PARANT, 1980 b, p. 11-12).

En réalité, l'équilibre est réalisé : ses textes sont comme des éboulements de mots, et ses boules sont comme ses textes. Il a même fait des boules avec ses propres livres, et des boules bibliophages (qui mangent ses livres !). Puisque l'équilibre est atteint, l'oeuvre est accomplie et le travail de l'artiste devrait être terminé. Alors, pourquoi continue-t-il à faire des boules et à écrire sur les yeux ? C'est que, paradoxalement, même si son oeuvre est faite, pour rester faite, elle doit continuer à se faire ! Car son oeuvre ne consiste pas en mots et boules, mais plus exactement en un texte et un éboulement :

j'écris un texte qui n'en finit pas comme je fabrique un éboulement dont le nombre de boules est sans fin et j'ai entrepris quelque chose qui ne peut pas se finir parce que cela n'a jamais commencé et mon travail restera inachevé je peux l'arrêter demain ou dans cent ans cela ne changera rien à son caractère interminable (PARANT, 1980 b, p. 16).

S'il arrêterait son travail, le mouvement d'addition de mots et de boules s'inverserait en un mouvement de soustraction :

Si j'arrêtais j'aurais l'impression que tout se soustrait à chaque tour chaque nuit chaque jour et qu'à la fin il ne resterait plus aucune ligne aucune boule et je sais qu'alors je n'aurais rien fait c'est pourquoi aussi je ne m'arrêterai pas pour que les textes que j'ai écrits ne s'effacent pas pour que les *boules* que j'ai faites ne disparaissent pas et que le temps puisse passer sans qu'il s'arrête (PARANT, 1980 a, p. 15-16).

Puisque son oeuvre est une façon de compter son temps, de «faire des provisions de temps», elle doit continuer jusqu'à ce que son temps soit terminé.

Continuer à peindre des dates (ON KAWARA)

Le travail de On Kawara (1933 -) sur le temps est bien connu. Depuis le 4 janvier 1966, On Kawara peint presque chaque jour un tableau monochrome portant au centre et en blanc la date du jour. Il réalise ce travail avec le plus grand soin. Un tableau non terminé avant minuit le jour même de sa date est détruit. Chaque tableau est placé dans une boîte, accompagné d'une découpe de presse portant la même date. La manière d'écrire la date du jour et le choix du journal dépendent du lieu où l'artiste se trouve ce jour-là. Ces tableaux constituent des séries qui portent le titre « Today series ». Ce sont, en effet, des séries d'« aujourd'hui ».

Avec ces « aujourd'hui », il ne s'agit pas du tout, pour On Kawara, de réduire la vie à une succession de dates, mais bien d'être chaque jour conscient du nouveau jour. Peindre chaque jour la date du jour est une manière d'exprimer à la fois le **momentané** (chaque jour porte sa date unique) et le **permanent** (chaque jour, l'artiste accomplit la même activité, celle de peindre la date du jour).

Tout comme Yves Klein et Jean-Luc Parant, On Kawara ne peut que continuer à faire ce que, un beau jour, il a commencé.

4.4. Faire et refaire

Faire et refaire n'est pas la même chose que continuer à faire. Dans le cas de « continuer à faire », l'action toujours répétée s'accomplit effectivement : Yves Klein réalise et termine ses monochromes, comme Jean-Luc Parant ses textes et ses installations de boules, et On Kawara ses tableaux de dates. Par contre, dans le cas de « faire et refaire », nous allons voir que l'action de « faire » ne mène à rien, et celle de « refaire » non plus. C'est une tentative qui échoue chaque fois et n'aboutit jamais.

Élever une tour de pierres qui tombe (G. VALVERDE DELGADO)

Gerardo Valverde Delgado (1981 -) a réalisé devant le parc de Chapultepec à Mexico une performance consistant à élever une tour de pierres, en ajoutant des pierres jusqu'à ce que la tour s'effondre. Il a répété cette action tout au long d'une journée. On trouve sur le site

internet¹⁴ de l'artiste une vidéo et des photos qui constituent l'enregistrement de cette performance. La vidéo comprend 5 séquences, dans lesquelles on le voit occupé à sa tâche en différents moments de la journée, depuis l'aube jusqu'à la nuit. La performance porte le titre : « Tout ce qui est solide s'évanouit dans l'air ». L'artiste explique, sur son site, qu'il a fait sa performance :

convaincu que toute construction humaine est friable (au sens propre du terme : ce qui se désagrège, se brise et s'écroule facilement), et tout ce qu'on construit devra TOMBER un jour ou l'autre. Ainsi l'être humain passe sa journée, depuis le lever jusqu'au coucher du soleil, à construire des tours de sable sur le vent.

Construire une tour de pierres qui s'effondre, et la reconstruire jusqu'à ce qu'elle s'effondre à nouveau, et ainsi de suite : cela nous rappelle le mythe de Sisyphe, condamné par Zeus à pousser un rocher sur un chemin en pente ; en arrivant au sommet, le rocher retombait et le condamné devait recommencer le parcours sans fin, pour l'éternité. Bien qu'elle soit porteuse d'un sens négatif parce qu'il s'agit d'un châtement, l'action sans cesse répétée de Sisyphe peut aussi être interprétée d'un point de vue positif. On a pu voir dans Sisyphe une métaphore du soleil qui se lève chaque matin et disparaît en se couchant, ou le mouvement des marées et des vagues qui ne cessent de monter et descendre.

Albert Camus, dans son essai sur « Le mythe de Sisyphe » (1942), écrit que, malgré l'absurde du destin, la vie vaut la peine d'être vécue. Par conséquent, dit Camus, « il faut imaginer Sisyphe heureux ». Dans l'interprétation de Camus, Sisyphe trouve le bonheur, non pas dans le sens de sa tâche, mais dans son accomplissement même. Le bonheur consiste à vivre sa vie, chaque moment de sa vie, en étant conscient de l'absurde, car la conscience nous permet de dominer mieux notre existence.

Jeu d'enfant (F. ALÿS)

Une œuvre de Fancis Alÿs illustre le même thème de Sisyphe : il s'agit d'une vidéo dans laquelle on voit un enfant poussant à coups de

14. <https://gerardovd.wordpress.com/aire/>

ped une cannette sur un chemin en pente. Arrivée au sommet, la cannette roule jusqu'en bas ; et l'enfant recommence aussitôt à la faire remonter, très concentré sur son jeu. Il est certainement un Sisyphes heureux !

Faire et refaire est une manière de **vivre l'instant présent, sans se souvenir** de l'échec passé et **sans espérer** un succès futur.

5. Conclusion

Nous avons cherché dans l'art contemporain quelques propositions qui permettent de capter la **priméité du temps**. Nous avons considéré quelques attitudes par rapport à l'action : on peut « faire une seule fois ou pour la dernière fois », « ne rien faire », « continuer à faire sans s'arrêter », « faire et refaire ». La liste n'est pas close. En effet, nous pourrions continuer à chercher et trouver d'autres cas, par exemple l'attitude de « défaire », comme dans le mythe de Pénélope, qui défaisait la nuit ce qu'elle avait tissé le jour.

Toutes les propositions que nous avons présentées amènent à sortir du flux temporel constitué d'une **quantité** d'actions qui ont lieu successivement dans un temps discontinu, pour vivre la **qualité** de l'action dans l'instant présent, qui entre alors de manière éphémère dans l'éternité.

Comme disait Clarisse Lispector (1998, p. 172),

J'aurai atteint l'éternité, fût-elle éphémère il n'importe.

Bibliographie

BACHELARD, G., 1992, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock.

BARICCO, A., 1997, *Novecento : pianista*, Paris, Minuit, (Titre original : *Novecento. Un monologo*, Milano, Feltrinelli, 1994).

BECKETT, S., 1952, *En attendant Godot*, Paris, Minuit.

CAMUS, A., 1942, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

CHÁVEZ MAYOL, H., 2005, *Tiempo Muerto/Temps Mort/Dead Time*, Puebla, Coedición de Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes de la UAEM, Universidad de las Américas, Puebla, CONACULTA/CENART/PADID, Museo Latino en Omaha, Universidad de Guanajuato.

EVERAERT-DESMEDT, N., 1994 a, « Un film qui donne des ailes au spectateur. A propos des *Ailes du désir* de W. Wenders », in *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 32-33.

En accès libre sur : <http://nicole-everaert-semio.be>

EVERAERT-DESMEDT, N., 1994 b, « L'éternité au quotidien : la représentation des temps dans *Les ailes du désir* de W. Wenders », in *Cinéma*, Vol.5, n° 1-2, Montréal.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2005, « Pour entrer dans une bulle de seconde chance : lecture du *Temps Mort* », in CHÁVEZ MAYOL.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2006 a, *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux oeuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck,.

- EVERAERT-DESMEDT, N., 2006 b, « Écriture et arts plastiques. Notes d'expositions : "Humberto Chávez & Patrick Corillon », in Nouveaux actes Sémiotiques, Vol. 104-105-106, PULIM, Université de Limoges.
En accès libre sur : <http://nicole-everaert-semio.be>
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2008, ¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, n° 40).
En accès libre sur :
<http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2009 a, « Les boules les yeux, de Jean-Luc Parant : arts plastiques et écriture », in K. LOQUET (Ed), *Jean-Luc Parant, L'évasion du regard*, Charleville-Mézières, Médiathèque Voyelles.
En accès libre sur : <http://nicole-everaert-semio.be>
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2009 b, « La participación del espectador en el arte contemporáneo », Conferencia magistral impartida en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas, Mérida (Mex).
En accès libre sur : <http://nicole-everaert-semio.be>
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2010, « Réception d'une oeuvre d'art : la pensée iconique », in VOISIN, B. (Ed), *Du récepteur ou l'art de débiller son pique-nique*, Publications numériques du CÉRÉdI.
<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?reception-d-une-oeuvre-d-art-la.html>
- KLEIN, Y., 1983 a, « L'aventure monochrome », in Catalogue Yves Klein, Paris, Centre Pompidou.
- KLEIN, Y., 1983 b, « Manifeste de l'hôtel Chelsea », in Catalogue Yves Klein, Paris, Centre Pompidou.

- KRISHNAMURTI, J., 1968, *Se libérer du connu*, Paris, Le livre de poche, Free Ebook,
www.jefflemat.fr/autres/90_krishnamurticonnu.pdf
- LISPECTOR, Cl., 1998, *Un souffle de vie*, Paris, Éd des femmes.
- PEIRCE, Ch. S., 1931-1935, *Collected Papers*, vol. 1-6, Cambridge, Harvard University Press.
- PEIRCE, Ch. S., 1958, *Collected Papers*, vol. 7-8, Cambridge, Harvard University Press.
- PEIRCE, Ch. S., *Collected Papers*, édition électronique, InteLex (<http://www.nlx.com>)
- PEIRCE, Ch. S., 1992, *The essential Peirce : selected philosophical Writings*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- PEIRCE, Ch. S., 1998, *The essential Peirce : selected philosophical Writings*, vol. 2, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- PARANT, J.-L., 1980 a, *Le mot boules*, Montpellier, Fata Morgana.
- PARANT, J.-L., 1980 b, *Le mot yeux*, Montpellier, Fata Morgana.
- PARANT, J.-L., 1990, *Le bouleversement*, Paris, La Différence.
- WEITEMEIER, H., 1995, *Yves Klein*, Cologne, Taschen.