

La mémoire des lieux

André-Louis Paré

Volume 5, Number 1, Fall 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/138ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (1988). La mémoire des lieux. *Espace Sculpture*, 5(1), 6–8.

double: créateur et créé, présent et passé, perception et mémoire, déjà là et encore à venir, immuable et en devenir. On peut dire que ce dédoublement, comme forme a priori du sculpteur, est immuable sans être éternel: il est la forme immuable de ce qui n'est pas éternel, mais de ce qui est au contraire affecté par sa propre activité, c'est-à-dire de ce qui devient.

Puisque nous touchons ici à la forme a priori de toute subjectivité, et donc de toute subjectivité humaine, et donc de toute création artistique, quand nous disons du temps, ce sculpteur, c'est en com-

prenant le sculpteur formellement, c'est-à-dire comme rapport à soi, affect de soi par soi, pure affection de soi-même, en même temps, bien sûr qu'il se rapporte à quelque chose d'extérieur à lui, qui est l'oeuvre. Le sculpteur réalise des oeuvres, et par ces oeuvres, se sculpte lui-même. De même le temps affecte tous les événements, tous les corps en tant qu'ils sont extérieurs à lui. Mais plus profondément, dans son essence, dans son être et son déroulement, le temps s'affecte lui-même. Il surgit, il naît, il n'apparaît, il n'est et ne devient que comme double, à la fois présent et passé, et se déroule et se constitue comme mémoire: mémoire est le vrai nom de l'affect de soi par soi. Bien qu'en elle-même impersonnelle, elle constitue la subjectivité. Elle est la forme sous laquelle le temps s'affecte lui-même, en même temps que celle sous laquelle le Je s'affecte lui-même. Elle ne fait qu'un avec le temps et avec le Je. Elle est modifiée par le temps qui passe, mais n'est pas en fait différente du temps. Elle est le lieu où le passé se conserve, c'est-à-dire le passé se conserve en lui-même. Le Je ne surgit que comme temporalité, lui aussi dédoublé ("Je me connais..., je me sculpte..."), moi passif et moi actif, moi qui pense et moi qui est pensé, structure d'affection de soi par soi, qui est mémoire. Le sculpteur ne peut agir, et ne peut vivre, c'est-à-dire ne peut être sculpteur et ne peut être homme, que parce qu'il se trouve un sculpteur plus fondamental, qui est

le temps. Le sculpteur n'agit pas autrement que ne le fait le temps. Il rend visible ce qui est invisible, selon la très noble fonction dévolue à l'art par Klee. Il fait resplendir ce qui était caché, rejaillir ce qui était souterrain, chanter ce qui était silencieux, fulgurer ce qui était discret. Il ne fait qu'émettre un fiat vis-à-vis ce qui de toute façon se passe. Le temps constitue le sculpteur, voilà la vérité ontologique, mais ensuite l'artiste tente de sculpter le temps, comme il tente de l'écrire (Proust), juste façon qu'il trouve de payer sa dette à ce qui le constitue.

(1) On consultera Kant, *Critique de la Raison pure*, P.U.F., 1965; et Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, Gallimard, 1953. (2) Kant, *op. cit.*, p. 178.

ANDRÉ-LOUIS PARÉ

La mémoire des lieux

Le philosophe allemand Martin Heidegger publia en 1969 un court texte relativement peu connu concernant le problème de l'espace en art et ce, particulièrement en ce qui concerne le mode poétique de la sculpture. (1) C'est à notre connaissance le seul texte dans lequel Heidegger élabore sur les arts de l'espace.

Nature et art/phis et techne:

Art et espace, l'espace de l'art. Espace vient du mot latin SPATIUM. Art vient du mot grec TECHNE. Les Grecs n'avaient-ils pas de mot pour dire espace? C'est ce que laisse entendre Heidegger. (2) C'est ce qu'il laisse entendre si principalement le mot "espace" réfère à l'espace moderne et géométrique développé à partir des recherches de Newton mais déjà rendu possible par Galilée. L'espace grec, l'espace dans lequel les Grecs d'abord percevaient les choses, était lié d'une manière ou d'une autre aux choses. C'est, en effet, dans le mouvement naturel de chaque corps d'occuper son lieu propre. Par conséquent,

l'espace grec renvoie à un espace physique concret où chaque chose trouve à s'installer. Plutôt, alors, que de parler d'espace, il nous faudrait parler de TOPOS. TOPOS en grec veut dire LIEU. Topos c'est, si l'on veut, l'espace-lieu. Espace-lieu correspondant à chaque chose ayant sa place à l'intérieur d'un lieu encore plus grand tel qu'à la fin il nous faille parler du "topos ouranos", du Ciel tenant lieu du tout des choses, du réceptacle universel, puisqu'il est ce dans quoi tout existe. Les Grecs, rappelons-le, concevaient le monde comme une totalité finie et hiérarchisée.

Or c'est principalement dans "le livre de fond de la philosophie occidentale" (3), soit la *Physique* d'Aristote, que cette notion d'espace-lieu sera présentée. Évidemment, la *Physique* d'Aristote axée principalement sur l'expérience commune, comme on le rappelle souvent, devait affronter un jour ou l'autre la critique. Celle-ci fut faite, on le sait, à partir du XVIIe siècle avec ce qu'il est convenu d'appeler la "révolution scientifique". De nos jours, il n'y a pas un livre d'histoire des sciences pour nous rappeler que la physique d'Aristote fut l'obstacle majeur au développement des sciences expérimentales. En tout cas, il est certain qu'à partir du XVIIe siècle les notions d'espace, de mouvement et de temps, deviendront des concepts scientifiques susceptibles d'une formulation mathématique et d'une mesure. L'espace devient définitivement objet de recherche scientifique, redécouvre le vide et se prépare petit à petit à des conquêtes fabuleuses qui n'auront plus rien à voir avec l'espace-lieu d'Aristote et, a fortiori, avec la dimension poétique de cet espace. Espace géométrique, espace à trois dimensions, l'espace des scientifiques -et aujourd'hui tout aussi bien, sinon plus, des militaires- a sans aucun doute offert à l'être

humain une nouvelle dimension à son aventure terrestre mais elle a bien peu ouvert le champ à la découverte de notre expérience poétique de l'espace comme si la technique scientifique de la pensée moderne ne pouvait plus considérer l'espace autrement qu'à l'intérieur d'un jeu de pouvoir.

Ainsi, avec ce nouvel espace physico-technique, on assisterait au retrait de la dimension physique de l'espace-lieu comme si celle-ci n'avait plus désormais de lieu proprement dit, comme si elle perdait avec les temps modernes sa nature privilégiée d'offrir aux choses une place. C'est dans cette sorte d'oubli des lieux que Martin Heidegger inscrit sa réflexion sur l'espace poétique. C'est dans cette sorte d'oubli que l'espace de l'art devra être en mesure d'exercer une anamnèse sur notre conscience intime des lieux oubliés et retrouvés grâce à l'espace de l'art.

L'espace de l'art

Heidegger a manifestement consacré plusieurs années à l'étude des textes d'Aristote, et sa théorie d'espace-lieu n'est pas sans subsister dans le texte *L'art et l'espace*. Ce texte présuppose d'abord connue la théorie de l'art telle que nous l'aura présentée son fameux essai intitulé *L'origine de l'oeuvre d'art*. (4) "L'art, c'est mettre-en-oeuvre la vérité et que vérité désigne le non-retrait de l'être"(5). Pour ceux qui ne seraient pas familiers avec les formulations heideggeriennes, celles-ci pourraient paraître pure *stylistique* intellectuelle. Or il n'en est rien. Évidemment, Heidegger est réputé pour être un auteur difficile. C'est un auteur qui, comme la plupart des grands penseurs, exige de la part de celui qui voudrait interroger son oeuvre beaucoup de patience et d'effort. L'art, c'est donc mettre-en-oeuvre la vérité, l'accomplir, ouvrir à quelque chose d'autre, à la mise-en-présence du tout autre. Les souliers peints par Van Gogh, par exemple, ne reproduisent aucune paire de souliers particulière; le temple d'Athéna à Athènes ne prend pour modèle aucune réalité qui soit: il présente autre chose, c'est-à-dire pour Heidegger, l'ouverture à une vérité, à un pro-duire nouveau de ce que la Nature, elle, pro-duit. Or la sculpture, comme innovation dans le Réel, est un des modes de l'art où Art et Espace entrent en débat. "Comme art, la sculpture est en débat avec l'espace"(6). Mais quel espace? À quel espace réfère-t-on lorsqu'il s'agit de sculpture? Quel espace ouvre et instaure de façon inédite le temple d'Athéna, pour reprendre l'exemple de Heidegger?...

Répetons-le, lorsqu'il est question d'espace aujourd'hui, il est surtout question de l'espace de la représentation scientifique-technique des agences spatiales qui ont mis le cap depuis quelques décennies sur l'espace inter-planétaire. Or l'espace de l'art est tout autre. Et, comme on l'a signalé plus haut, il n'a pas cette vocation à la sur-puissance que se donne de nos jours le pouvoir technicien. Pour Heidegger "l'art et la technique scientifique considèrent et entreprennent l'espace dans une intention et de manière différentes"(7). C'est alors que le questionnement de Heidegger vis-à-vis de ce qu'est l'espace, l'espace comme espace, présente tout son intérêt. Pour lui, l'espace objectif, l'espace physico-technique n'offre aucune voie à la question de savoir ce qu'est l'espace. L'espace subjectif, l'espace de la psychologie et du moi en apprentissage n'est pas non plus le lieu d'une possible réponse à ce que serait

l'espace. Donc, il faut outrepasser cette dichotomie objet-sujet et poser plus loin l'horizon du véritable espace. Heidegger, quand il cherche en deçà de l'organisation binaire du monde, tente toujours d'entrer dans ce qu'il considère être la question abyssale de l'être. Or cet horizon toujours inquestionné, auquel son oeuvre ouvre cependant une voie, fait appel dès lors à l'oeuvre d'art comme moyen de dire ce mystère et de l'incarner dans un acte visible du pro-duire essentiel.

Dans ces contrées étrangères au questionnement habituel que nous portons sur les choses, Heidegger a développé une méthode qui pour certains pourra paraître tout à fait contestable. Bien sûr, cette méthode est loin de l'approche scientifique qui a conquis la philosophie depuis près d'un siècle. Sa méthode à lui est imminemment poétique puisqu'elle fait appel à la langue, dans ce que celle-ci recèle de plus original.

Dès lors, "espace" laisse entendre en lui l'espacement, c'est-à-dire, la mise en place d'un lieu, d'un emplacement. Espacer, c'est donc dispenser des lieux. Dans une formule affirmative, mais qu'au début de son texte il nous incite à prendre de manière tout aussi interrogative, il écrira: "Espacement, c'est: mise en liberté des lieux"(8). L'art, selon la définition donnée plus haut c'est mettre-en-oeuvre la vérité. Ici, espacer c'est mettre en oeuvre les lieux. Quels lieux? Ces lieux en somme qui instaurent un site pour l'homme à l'intérieur de ce qu'il appellera ailleurs la "Quadripartie", le cadre dans lequel le Ciel et la Terre, les Hommes et les Dieux prennent place.(9) Ces lieux à l'intérieur desquels l'homme a une vue sur lui-même et sur les choses. L'exemple souvent repris par Heidegger du temple grec présente bien ce phénomène.

Ainsi l'art, comme mise-en-oeuvre de la vérité, laisse se déployer dans l'aménagement du lieu le véritable habitat de l'homme. La sculpture est l'un de ces aménagements. L'aménageant, elle incorpore le lieu. Lui donne corps. En fait, sans cette incorporation il n'y a pas encore de lieu. Le lieu n'est qu'avec cette incorporation. C'est ici que Heidegger peut livrer sa définition de la sculpture. La voici: "La sculpture: incorporation de la vérité de l'être en son oeuvre instituante de lieux"(10).

La sculpture sculpte l'espace, lui donne forme et, ce faisant, donne un visage au lieu qui ainsi unit l'être humain à ce qui l'entoure. La sculpture donne un séjour à l'homme au milieu des choses.

Décidément, le discours heideggerien peut paraître légèrement hermétique. En tout cas, il est loin du discours universitaire de la critique d'art. Par exemple, il est loin d'être descriptif et d'emprunter une grille d'analyse particulière. Évidemment, on pourrait le qualifier d'ontologique, puisqu'il est bel et bien question chez lui de la fameuse question de l'être; cependant, même ce terme il le refuse, nous laissant devant un vide bien difficile à saisir. Chose certaine, c'est que son discours étonne et même si celui portant précisément sur l'art peut sembler mystérieux, il est sans doute, parmi les discours sur l'art, de ceux qui redonnent à la dimension poétique toute sa force d'énigme dans sa fonction sociale d'être fondation de lieux.

Or chez Heidegger, cette fonction sociale de l'art, l'espace de l'art, a quelque chose à voir avec le sacré. Comment en douter avec l'exemple souvent repris du Temple grec et de cette Quadripartie dont nous avons fait mention plus haut. Le sacré a pour fonction de rassembler. Or c'est aussi ce qu'apporte l'art: le rassemblement. Le temple, au centre de la Cité, incorpore le lieu des hommes, ouvre aussi à une présence/absence symbolisée par la divinité. On pourrait en dire tout autant de la Cathédrale médiévale. Cependant, le jour où le monde qu'installent ces monuments disparaît, nous ne sommes plus évidemment que devant un simple attrait touristique, un fragment d'un monde arraché au monde. Ce fragment, devenu objet, n'est alors plus bon que pour le musée, bon pour être pris en charge par l'historien de l'art et par le conservateur afin de les offrir "à la portée de la jouissance publique et privée"(11).

Mais aujourd'hui, qu'est-ce que la sculpture peut bien rassem-

bler? Heidegger n'a, à notre connaissance, jamais commenté d'oeuvres sculptées contemporaines. Bien sûr, on pourrait à prime abord penser que son discours est tout entier tourné nostalgiquement vers le passé. Ses références à l'art grec pourraient nous le laisser croire. Mais est-ce suffisant pour ainsi penser que Heidegger demeurerait insensible à l'art contemporain? Non. Cependant, sa réflexion sur l'oeuvre d'art contemporaine ne peut qu'évidemment s'inscrire à l'intérieur de cette provenance de l'art occidental qui a pour site la Grèce antique.(12) En ce sens, le type de réflexion à propos de l'art est chez Heidegger historial, c'est-à-dire qu'il s'inscrit à l'intérieur d'une histoire des destins de l'homme eu égard à son habitation sur Terre. Puisque, pour Heidegger, l'époque de la technique dans laquelle nous nous trouvons privilégie l'espace physico-technique, celle-ci a tendance à oblitérer, par sa puissance, la vocation de mise en oeuvre de la vérité de l'espace de l'art. Par conséquent, le rassemblement sous un lieu qu'instaure en tant qu'oeuvre la sculpture semble s'effacer derrière le règne de l'espace physico-technique. En ce sens, la sculpture comme incorporation de la vérité de l'être n'occupe sans doute plus la place qu'elle pouvait occuper dans l'organisation culturelle et sociale de la Grèce ancienne. Toutefois, puisque, comme art, la sculpture est en débat avec l'espace, ce débat dorénavant se fait sans doute plus urgent.

Les manières d'entrer en débat avec l'Espace d'aujourd'hui sont sans doute multiples. Ce débat s'ouvre sur l'exigence de comprendre la "situation" précaire de l'Homme dans un monde où "les dieux se sont enfuis, où l'apparition du divin longuement tarde".(13)

Le poète Rainer Maria

Rilke, qui a consacré quelques brefs essais à Auguste Rodin, rejoint parfaitement Heidegger lorsqu'il écrit: "Et nous sommes un peuple de nomades, nous tous. Non pas parce qu'aucun de nous n'a de foyer où rester et d'endroit où construire, mais parce que nous n'avons plus de maison commune. Parce que, même en ce que nous possédons de grand, nous devons le porter avec nous, et que nous ne

pouvons plus le déposer de temps en temps là où l'on dépose les grandes choses". (14)

Ne devons-nous voir dans cette lecture de l'oeuvre d'art d'aujourd'hui qu'un signe de désespoir pour l'oeuvre à venir? Nous ne croyons pas. Même si le sculpteur ne peut plus collaborer à la cathédrale absente, même si son oeuvre n'a plus de toit où s'abriter, celle-ci demeure toutefois encore et toujours nécessaire. Bien qu'elle doive oeuvrer désormais dans l'extrême solitude de l'oeuvre, qu'elle n'ait plus affaire qu'à elle-même, elle abrite en elle la remémoration toujours possible des lieux, elle conserve en elle la responsabilité de donner seule au monde un visage.

(1) M. Heidegger "L'art et l'espace", trad. fr. par François Fédier et Jean Beaufret, publié dans *Questions IV*, Éditions Gallimard, 1976, pages 98 à 105

(2) Cf. M. Heidegger, "Comment se détermine la phusis", dans *Questions II*, Gallimard,

1968, p. 192

(3) Idem. p. 189

(4) Cf. M. Heidegger "L'origine de l'oeuvre d'art", dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962

(5) Cf. "L'art et l'espace", *Questions IV*, p. 101

(6) (7) Idem, p. 99

(8) Idem, p. 102

(9) Cf. "Bâtir, habiter, penser", dans *Essais et conférences*, Gallimard, 1958

(10) Cf. "L'art et l'espace", p. 105

(11) Cf. "L'origine de l'oeuvre d'art", p. 54

(12) Cf. "La provenance de l'art et la destination de la pensée", dans *Les cahiers de l'Herne*, no. 45, pages 84 à 92

(13) Idem, p. 102

(14) Cf. R. M. Rilke, *Prose, oeuvres 1*, Seuil, 1966, p. 455

MADELEINE DORÉE

Histoire d'un regard performant

La performance a subi plusieurs métamorphoses avant d'être considérée comme une discipline artistique. Ce que nous savons par exemple des spectacles dadaïstes présentés par, entre autres, Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, c'est qu'ils travaillaient à déconstruire l'usuel du langage en utilisant des formes poétiques. "Au sommet de la hiérarchie, écrit Sarah Kofman, la poésie, l'art le plus spirituel: le matériau sensible, le son articulé, n'y est plus symbole, il est devenu un simple signe du contenu, de la représentation de l'intériorité spirituelle". (1) Leurs manifestations nommées happenings étaient perçues de façon très négative, voire qualifiées de nihilistes. Dans le foisonnement artistique de cette époque, les artistes proje-

taient leurs libertés en faisant des associations narratives disparates, et en jouant avec la sonorité des mots. Dada s'est développé en même temps que l'art de Duchamp; sont aussi contemporains les premiers collages qui laissaient intervenir le hasard et questionnaient l'acte de regarder en découpant les structures narratives des discours écrits et visuels. Cette première approche voulut installer chez le regardeur une certaine distance, de l'ordre de la pensée critique. La position de Duchamp, avec ses readymade, était celle d'une distanciation critique entre le faire et le voir, et une manière d'envisager l'art en dehors des structures matérielles traditionnelles.

Second regard, les années 60.

Le regard performant des années 60 nous plonge dans un état de dispersion. C'est l'entrée du pluralisme qui véhicule un amalgame de propos qui vont à l'encontre des valeurs établies et ébranlent les institutions bourgeoises. Présentées dans les lofts ou les galeries, les performances d'alors sont sans structure narrative, sans montée dramatique et sans fin. Les spectateurs circulent dans un univers en déroute où "l'anxiété du dépaysement provoque la sensation de ne pas être au bon endroit". (2) On interpèle le public de multiples façons, lancer de l'eau, faire exploser des sculptures..., et le corps est utilisé comme un matériau, un objet (ficelé, mutilé...). L'expérience esthétique demeure avant tout une mise en situation de l'observateur.

"Il est bien connu que le mot performance fit son apparition sur la scène artistique aux beaux jours minimalistes: qu'il est au mot happening qu'il supplanta, ce que la notion minimaliste d'installation est à l'action painting; que le sculpteur Robert Morris fut, dans sa collaboration avec Yvonne Rayner et d'autres, à l'origine du phénomène-performance tel qu'il émergea d'abord de la nouvelle danse américaine". (3) D'après Rosalind Krauss, Robert Morris a commencé à

travailler ses sculptures minimalistes après l'une de ses performances. Dans son livre intitulé *Passage in Modern Sculpture*, elle raconte cette action: il avait suspendu une colonne au-dessus d'une scène, le rideau s'ouvrait, trois minutes plus tard la colonne tombait et le rideau se fermait...

L'étalement au sol, la mise en scène de l'oeuvre et la présence du spectateur nous donnent déjà les bases théoriques sur lesquelles les problématiques minimalistes allaient se fonder. Toutefois, les minimalistes posaient sensiblement la même question que Duchamp, celle de l'acte de regarder, mais en quittant les structures traditionnelles de la perception. Cette logique met en relation l'être humain avec le monde des objets qui l'entourent; le regard amène à définir ce qui nous touche de près ou de loin. Cette attitude est une force d'attraction qui rend visible un phénomène d'identification. "Je", le spectateur qui se regarde et "il", la ressemblance ou la différence. De là, la performance évoluera dans une double voie: l'une, qui met en scène le réel et l'autre, l'espace de la représentation.

La mise en scène du réel relie subjectivement les éléments du discours person-