



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

17 | 2017

L'art intempestif—La démesure du temps

Introduction

Anne-Laure Fortin-Tournès



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1963>

DOI : [10.4000/polysemes.1963](https://doi.org/10.4000/polysemes.1963)

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Anne-Laure Fortin-Tournès, « Introduction », *Polysèmes* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le , consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1963> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.1963>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

Polysèmes

Introduction

Anne-Laure Fortin-Tournès

- 1 L'œuvre d'art entretient-elle un rapport privilégié au temps ? Est-elle de son temps, au sens où elle reflète les préoccupations de ses contemporains, ou bien peut-elle anticiper un temps à venir, pour inaugurer des pratiques sociales et culturelles futures ? L'hypothèse d'une inscription temporelle spécifique de l'art, d'une intempestivité qui lui serait propre, nous est suggérée par ce que Georges Didi-Huberman désigne sous le terme d'« anachronie de l'art » (22), son hétéro- ou sa polychronie, son impureté temporelle, son « *Unzeitgemässigkeit* ».
- 2 Dans ses *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Friedrich Nietzsche utilise le terme allemand *unzeitgemäß* pour désigner l'« inactuel », ainsi que le terme a été traduit dans l'édition complète au Mercure de France (1907-1922), ou l'« intempetif » tel qu'il est traduit dans l'édition Garnier-Flammarion de la *Seconde Considération*¹ – oscillation terminologique que l'on retrouve également dans les traductions de Geneviève Bianquis publiées en 1954 et 1964² respectivement chez Aubier et Montaigne. *Unzeitgemäß* désigne, chez Nietzsche, le devoir philosophique, pour la pensée, d'être à contre-temps pour « agir contre le temps et par là-même, sur le temps, en faveur [...] d'un temps à venir » (73). Si le terme fait référence au programme que Nietzsche assigne à l'interprétation des textes et à la philosophie, celui d'être une pensée-action libérée des contraintes de la *doxa* et capable de proposer un discours neuf et critique, on peut se demander si l'art, pour sa part, n'est pas par excellence « *unzeitgemäßig* », dans sa capacité à renouveler nos horizons, à proposer de nouvelles configurations affectives et sensibles, à ouvrir des lucarnes critiques dans notre pensée.
- 3 Ce numéro sur l'art intempetif propose d'explorer cette hypothèse par le biais d'une investigation d'œuvres d'artistes, de photographes, de documentaristes et d'écrivains issus du monde anglophone qui portent la marque de l'inactualité que Nietzsche célèbre paradoxalement dans son ouvrage.
- 4 À quoi le philosophe en appelle-t-il, au juste, dans ses *Betrachtungen* ? La question de ce qui est « *unzeitgemäß* » y apparaît dans le contexte d'une réflexion qu'il conduit sur l'histoire et le temps. Dans ce contexte, la notion, entendue dans le premier sens du terme, signifie le contre-temps, le décalage temporel, le désajointement chronologique.

L'« *unzeitgemäß* » est le levier conceptuel que le philosophe utilise pour souligner l'importance pour la pensée de ne pas être uniquement déterminée par le passé, mais de se projeter dans l'avenir, afin de rester vive et créative. C'est cette définition de l'intempestif que le présent numéro interroge afin d'y trouver, peut-être, un point d'entrée dans ce qui serait la temporalité propre de l'art.

- 5 Afin de mieux saisir en quoi une œuvre d'art peut être intempestive, il convient sans doute de se tourner vers le deuxième sens du terme, qui veut que l'intempestif soit dérangeant, gênant, incongru. Que l'œuvre d'art soit intempestive, c'est-à-dire qu'elle ne s'inscrive pas dans le droit fil, chronologique et linéaire, de l'histoire, mais introduise des flottements, des distorsions, des ruptures dans le déroulement chronologique du temps objectif et par conséquent qu'elle nous apparaisse comme décalée, impertinente et mal à propos, est ce que l'histoire des avant-gardes artistiques nous apprend et d'une manière plus large, tous les effets de décalage produits par la capacité qu'a l'art de créer du nouveau. Ainsi que le formule Georges Didi-Huberman, l'art est doté d'une « épaisseur temporelle » (254) qui nous sollicite et nous demande d'élaborer des discours qui prennent place dans de nouveaux dispositifs épistémologiques ménageant une place au contre-temps. En effet, l'art est anachronique, sa temporalité est plurielle, ne serait-ce que parce qu'elle comprend le temps de la conception de l'œuvre, le temps de la réception qui lui est contemporaine, et le temps de sa réception telle qu'elle se déroule dans l'histoire. Ainsi, à la temporalité de l'œuvre d'art regardée s'ajoute celle de l'œuvre d'art qui nous regarde, au-delà de la période de sa création, parce qu'elle suscite nos affects, qu'elle met nos sentiments et notre pensée en mouvement. En cela, l'œuvre d'art est intempestive, parce qu'elle déploie une capacité critique qui bouscule le confort de nos modes de pensée. De par sa capacité à rompre avec la tradition pour inaugurer des valeurs in-ouïes (Bann 151), l'œuvre d'art réinvente le temps de l'histoire auquel elle oppose sa force de résistance, sa nouveauté, sa singularité³.
- 6 Temporellement hétérogène, l'œuvre d'art ouvre une lucarne critique dans nos savoirs ; elle questionne, déplace les débats, initie de nouvelles problématiques, ainsi qu'en témoigne la réception souvent difficile de ses formes les plus expérimentales. Envisager l'art sous l'angle de l'intempestivité implique de faire toute sa place à la surprise, au questionnement, à l'interpellation suscités par l'œuvre. C'est mettre l'accent sur la capacité qu'elle a de nous ouvrir à l'autre, de nous transformer pour que nous nous engagions dans de nouvelles formes de devenir, fidèles au processus initié par sa nouveauté. Cette coupure par laquelle le nouveau fait irruption dans une situation donnée, doué du pouvoir de changer nos façons de penser, mais aussi nos pratiques, au sein de la situation elle-même (Badiou 38-39), n'est-ce pas cela qui définit l'événementialité de l'œuvre ? Qu'il soit entendu comme phénomène des profondeurs qui vient reconfigurer la situation dans laquelle il fait irruption par la production d'une vérité in-ouïe (39) ou comme un phénomène de surface, actualisation par pli et contrepli d'un virtuel bien réel qui sous-tend une situation donnée (Deleuze 14-18), l'événement artistique, de par sa singularité, interpelle le sujet qui s'en fait le témoin, et lui enjoint de vivre et d'agir selon le changement qu'il a introduit. Initiateur d'un sens nouveau, cet événement fait advenir à l'être de nouveaux modes de subjectivation, déterminés par la fidélité dont le sujet fait preuve à l'égard de l'œuvre dont il a été le témoin et/ou l'acteur. Fruit d'un hasard contrôlé dont l'archétype pourrait être le coup de dé mallarméen, l'événement artistique survient au vide d'une situation comme un « en-plus » dont le surgissement est aléatoire, bien que contraint par des lois qui lui

sont propres. L'événement s'inscrit par conséquent au rebours de l'histoire, en y faisant symptôme pour celui ou celle qui la regarde. Il y ouvre une brèche inaugurale, y introduit de nouveaux questionnements, des problèmes neufs qui recevront des solutions épistémologiques inédites. Il fait césure dans le temps qu'il réoriente, créant un passé et un futur à partir du présent qui est le temps de son effectuation. Il est donc épochal, au sens où il « instaure un monde et temporalise le temps » (Romano 24).

- 7 Intempestive, l'œuvre d'art serait donc cet événement épochal qui ouvre les possibles d'une situation, d'une époque, d'une culture. Mais ces possibles ne peuvent être réalisés que si l'œuvre est reçue par un public, et son sens reconnu. L'intempestivité de l'œuvre se double ainsi de l'actualité de sa réception, par laquelle sa signification devient vive⁴. À l'intempestivité de l'œuvre doit répondre l'actualité de son accueil. Ainsi, l'art n'est-il pas « temporel mais temporalisant » (Romano 168), c'est-à-dire créateur non seulement de sa propre temporalité mais aussi de sa propre contemporanéité, c'est-à-dire de l'actualité de sa réception. L'œuvre d'art intempestive nous interpelle et nous convoque à lui être contemporaine, c'est-à-dire à reconnaître sa fertilité, sa capacité à entrer en résonance avec le temps présent. C'est pourquoi l'on peut dire que ce n'est que dans la mesure où elle accède à une forme de présence que l'œuvre devient intempestive car « ce[lui] qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps » (Agamben 10).
- 8 Le face-à-face de l'œuvre avec l'histoire produit des effets de décalage, de brouillage, responsables du caractère intempestif de l'œuvre qui nous apparaît alors comme temporellement « out of joint ». Il n'est pas rare que l'œuvre d'art nous semble venir à contre-temps, trop tôt ou bien trop tard, et que cette anachronie soit revendiquée par l'œuvre elle-même. L'œuvre de Francis Bacon est à cet égard révélatrice du risque de l'anachronie⁵ que prennent volontairement certains artistes britanniques dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Ces pratiques artistiques montrent que l'art peut être apprécié en dehors de toute grille de lecture diachronique, en fonction du pouvoir de l'art d'affecter le présent et d'ouvrir des possibles dans le futur. Ainsi, Annie Mavrakis, dans son article intitulé « Francis Bacon, un moderne intempestif », met-elle en lumière la manière dont le peintre, contrairement aux pratiques dominant l'art contemporain à son époque, se tourne délibérément vers la tragédie grecque pour combiner temporalité et vulnérabilité thématiques avec dissolution et originalité du style et de la forme. Selon Annie Mavrakis, Bacon peut être dit « moderne intempestif » au sens où il est enclin à reprendre des universaux immémoriaux plutôt qu'à sacrifier à des phénomènes de mode. Cette dénomination rend toute justice à la nouveauté, la créativité et la singularité de l'œuvre du peintre britannique, pourtant profondément marqué par l'histoire, car c'est précisément à partir de formes du passé transfigurées que Bacon fait éclore son propre langage artistique.
- 9 Francis Bacon fait également l'objet de l'analyse proposée par Séverine Letalleur dans son article intitulé : « L'un et le multiple ou la question de l'intempestivité dans les triptyques de Francis Bacon », qui retrace la manière dont le peintre réussit à produire un art né de la maîtrise d'un chaos historique, personnel et formel, en faisant surgir l'inédit grâce à l'accident pictural sous la forme d'un « choc visuel ». Séverine Letalleur montre que ce sont l'incalculable, l'accident et le hasard introduits dans le vocabulaire

formel même de l'œuvre de Bacon qui ouvrent la toile au dérèglement temporel et à la conflation du passé, du présent et du futur. En effet, l'art pictural de Bacon efface pour mieux faire surgir, détruit pour mieux régénérer, ce qui implique une certaine violence faite à la linéarité du temps chronologique et historique. Les triptyques créés par Bacon sont ainsi dits anachroniques, parce que leur combinatoire allie à une apparente chronologie narrative des retours intempestifs sur le passé et des anticipations fulgurantes du futur.

- 10 Anachronique, Stuart Davis l'est également par son refus des sujets et des styles privilégiés par ses contemporains, ainsi que le montre Kamila Benayada dans son article intitulé : « Le cycle in-fini chez Stuart Davis ». Stuart Davis, dont le processus de création s'appuie sur la répétition et la cyclicité, refuse à la fois l'esthétique du passé et celle qui domine son époque, en se concentrant sur l'exploration des capacités sémantiques des agencements formels qu'il crée et reprend inlassablement, mettant ainsi l'accent sur l'œuvre comme durée. C'est le retour constant du passé au sein du présent, dans la reprise de motifs et de dispositifs récurrents, qui est responsable du brouillage temporel qui caractérise l'œuvre de Davis. De manière caractéristique, cette dernière fonctionne sur le mode de l'éternel retour du même et de ses variations, tout en ouvrant sur de multiples toiles à venir.
- 11 Anachronique car tournée vers un passé plus ou moins lointain ou bien résolument ouverte sur l'avenir, l'œuvre d'art nous surprend, à contre-temps. Ce décalage n'est pas sans provoquer des effets critiques tant il remet en question la stabilité de nos présupposés artistiques, historiques, politiques et scientifiques. Ainsi l'art intempestif comporte-t-il une dimension politique et éthique, liée au pouvoir critique de son anachronie. Car l'œuvre fait non seulement œuvre de création, mais c'est la temporalité elle-même qu'elle contribue à repenser, et à recréer : intempestive, l'œuvre nous invite à appréhender la temporalité artistique comme ne relevant pas de l'« être », mais du devenir, ainsi que le montre Camille Fallen dans son article sur « L'art du temps extraordinaire ». L'art, dans sa capacité à mettre en mouvement notre pensée, relève donc d'un temps extraordinaire, exceptionnel, singulier, celui de la pensée elle-même. Ainsi Jean-Michel Ganteau montre-t-il, dans son article intitulé « Logique de l'après-coup : *Chatterton* et le contemporain », que la dimension critique de l'art est à rapprocher de la notion de « contemporain » telle que l'entend le philosophe Giorgio Agamben, comme décalage et déphasage sur le mode de l'après-coup, qui permet une réactualisation de notre pensée, et de notre perception du sens et du monde. À la lumière de la notion de contemporain, Jean-Michel Ganteau propose une analyse du *Chatterton* de Peter Ackroyd qui pointe le débrayage que l'œuvre intempestive fait subir au temps lorsque la répétition, mode sur lequel tend à fonctionner le roman d'Ackroyd, sert à figurer un temps qui ne passe pas. Ce débrayage temporel est précisément ce qui fait du roman d'Ackroyd notre plus intime contemporain. Cette contemporanéité nous est rendue perceptible car l'œuvre se produit comme un événement, comme pouvoir de création sans cesse renouvelé. Cette capacité créatrice infinie est ce qui rend l'événement du sens possible dans l'œuvre d'art. L'événement de l'œuvre peut être accompagné de bruit et de fureur ou, au contraire, se produire de manière imperceptible. Ainsi que le montre Catherine Bernard dans son article intitulé « La vieille dame et la preneuse de son : (micro)-utopies d'un art de l'ordinaire », la temporalité événementielle de l'art n'implique pas nécessairement que l'œuvre revendique une dimension révolutionnaire. L'événement peut en effet emprunter la forme de l'interstice, de l'imperceptible et de l'infinitésimal pour se présenter à nous.

Ainsi l'œuvre discrète, pudique et retenue de Raymond Depardon, *La Vie moderne*, qui fait partie de la trilogie documentaire intitulée *Profils paysans*, ouvre-t-elle des échancrures temporelles dans le cours rectilinéaire de l'histoire, en raison de son pouvoir de disruption « infra-mince », imperceptible, opérateur de réflexivité à la faveur de débrayages infimes introduits dans le genre documentaire par une économie du don. Le documentaire de Depardon, mais aussi les photographies et installations d'artistes contemporains tels Gillian Wearing, Jeremy Deller, ou Felix Gonzalez-Torres font ainsi événement, pour nous, en raison de la brèche que ces œuvres entre-ouvrent dans l'uniformité d'une *doxa* culturelle qui tend à se globaliser. Leur événementialité intempestive nous est par conséquent plus que salutaire.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot/Rivages, 2008.
- Badiou, Alain. *L'Éthique, essai sur la conscience du mal*. Paris : Hatier, 1993.
- Bann, Stephen. « The Splitting of Historical Consciousness ». *Nietzsche, Philosophy and the Arts*. S. Kemal, I. Gaskell et D.W. Conway (dir.). Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Bergounioux, Pierre. *L'Invention du présent*. Montpellier : Fata Morgana, 2006.
- Bonnet, Gilles. *L'Inactualité, la littérature est-elle de son temps ?* Paris : Hermann, 2013.
- Courtieu, Marc. *Événement et roman, Une relation critique*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2012.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. Paris : Éditions de Minuit, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Seconde considération intempestive, De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Paris : Flammarion, coll. « GF », 1988.
- Romano, Claude. *L'Événement et le temps*. Paris : PUF, 2012.
- Vattimo, Gianni. *La Fin de la modernité*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

NOTES

1. Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive, De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris : Flammarion, coll. « GF », 1988.
2. Friedrich Nietzsche, *Considérations Inactuelles I et II*, trad. Geneviève Bianquis, Paris : Mouton, 1964, alors qu'en 1954 chez Aubier sa traduction des *Considérations III et IV* paraissait sous le titre *Considérations Intempestives*.
3. Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, London/New York: Routledge, 2004.
4. J'entends ici « vive » au sens où l'entend Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.

5. Nous reprenons ici la distinction entre anachronisme et anachronie introduite par Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps* (Paris : Éditions de Minuit, 2000, 32), selon laquelle l'anachronisme relève de « l'erreur méthodologique dans l'histoire » et l'anachronie de « l'errance ontologique dans le temps », ou « anachronisme de l'être », qui n'est autre que la temporalité ontologique de l'œuvre d'art.