

„Plus de temps en moins d'espace“

A propos de la perception du temps dans l'art et dans la littérature

Peter Gendolla

I. Avant-propos

Parler de la perception du temps n'est certes pas chose aisée. Les définitions du temps dont nous disposons sont toujours trop vastes ou trop restreintes.

Le temps semble bien être - et pas seulement aux yeux de Karl Kraus - un de ces mots qui reculent d'autant plus loin qu'on les fixe de plus près. On distingue habituellement entre le temps subjectif et objectif, dont la structure est, elle aussi, topologique, distinction qui permet d'opposer une perception intériorisée, mouvante et relative à l'extériorité du temps universel. Je voudrais ici établir une corrélation entre l'extérieur et le sociologique et entre l'intérieur et le neurologique. Avec Norbert Elias, je propose de considérer le temps externe comme un ensemble de systèmes sociaux d'arrangements supra-individuels, règles très abstraites qui permettent d'effectuer la synchronisation des activités collectives.¹ Les calendriers et les horloges sont la matérialisation de tels systèmes. Pour servir de pendant à ces règlements externes, des systèmes internes de coordination ont été recherchés et découverts et même, entre-temps, relativement bien étudiés. Ils forment des domaines propres de connaissance, comme, par exemple, celui de la chronomédecine qui mène à des propositions fort concrètes pour un aménagement des horaires de travail qui évite d'être pathogène. On pourrait entrer dans les détails et mentionner les travaux du groupe autour de Jürgen Aschoff sur les horloges internes „circadiennes“, dans lesquels, à la suite de toute une série de recherches expérimentales, a été déterminé un intervalle „naturel“ de 25 heures, mis au rythme de 24 heures sous l'influence, entre autres, de la rotation terrestre autour du soleil.² Je cite ici, brièvement, un article précisant la localisation du métronome qui donne la mesure à l'horloge interne. Selon cet article, les rythmes circadiens du corps sont „non seulement déterminés par l'influence de stimuli externes tels que la lumière, la répartition des repas, les temps de travail et de repos et les facteurs sociaux, mais aussi par l'horloge interne. Ce métronome individuel a son siège chez l'homme dans le nucléus suprachiasmatique, un amas de cellules nerveuses situé à la base du cerveau au-delà du croisement des nerfs optiques (...) La coordination entre les stimuli externes et le métronome interne est assurée par un système compliqué faisant intervenir toute une série d'hormones, dont la mélatonine.“³ Cet article est intitulé „Le combat contre l'horloge interne“ et, justement, ce combat, le conflit entre le règlement externe du temps, socialement conditionné, et les systèmes organiques internes de coordination, est d'une grande importance. Si l'on prend l'art au sens de *aisthesis* ou de *aisthetike techne* qu'il avait dans l'Antiquité, c'est-à-dire d'aperception, de perception de la perception, de prise de conscience réfléchie de l'objet de la perception, ou de technique de la perception, on peut aussi y voir une forme particulière de la perception du temps. Et si, d'autre part, on accepte cette notion de combat comme forme de conflit entre les règlements externes, socialement déterminés, des accords supra-individuels et l'activité de coordination interne, alors les arts peuvent être considérés comme un réajustement ou comme une compensation à ces efforts de synchronisation exigés continuellement de l'individu. Considérés ainsi, les arts offrent des possibilités de jeu, d'expérimentation ou de vérification au moyen desquels les deux domaines, intérieur et extérieur, dont l'action contraire va jusqu'à la confrontation violente, pourraient faire l'épreuve de leur engrènement ou en émousser les acérités. De fait, en mettant le domaine de l'esthétique au rang d'une activité de compensation ou d'espace de jeu - jeu pris ici au sens concret,

¹ cf. Elias, Norbert : *Über die Zeit (Sur le temps)* Frankfurt/M. 1984

² cf. Ashoff, Jürgen. Die innere Uhr des Menschen (*L'horloge interne de l'homme*) dans : Gumin, Heinz / Meier, Heinrich (eds).Die Zeit.Dauer und Augenblick. (Le temps. Durée et moment.) München 1989, p.133-144

³ Lenzen, Martina: Der Kampf gegen die innere Uhr (Le combat contre l'horloge interne) dans le FAZ du 26. 2. 1997, p. N4

du jeu qui existe entre une roue et son axe, on aurait bien saisi l'essentiel de ce qui constitue l'*aisthesis*: comment celle-ci fonctionne, c'est-à-dire comment nous nous orientons dans l'espace et le temps à l'intérieur des champs sociaux, comment nous schématisons nos perceptions pour devenir capables d'agir ou le rester. On pourrait en faire la démonstration avec l'art sacré ou les vies de saints qui nous montrent comment mener une vie droite dans la crainte de Dieu, comment agir bien et au bon moment. On pourrait également mettre cela en évidence à l'aide des romans de formation, pas nécessairement de Wilhelm Meister mais certainement de ses successeurs, avec lesquels les membres de la bourgeoisie cultivée du dix-neuvième siècle s'isolent et se mettent à lire, détachés par l'esprit des banalités de la vie, font l'essai d'une toute autre économie interne et l'épreuve d'un rythme organique à l'encontre du mécanisme de la vente et de l'achat. ⁴ Ou encore, pour entrer dans l'actualité, on pourrait analyser les séries télévisées grâce auxquelles on peut se détacher -pour une longueur de quelques pas- des banalités de la vie familiale ou professionnelle et aussi tester quelques nouveaux gestes ou jargons, esquisser un autre pas, faire l'épreuve d'un vacillement momentané, pour mieux reprendre la marche assurée au pas cadencé, le matin suivant.

Pourtant, cette théorie de la compensation, si largement répandue, n'explique pas grand-chose. Elle réduit l'expérience esthétique à une simple réaction, trop étroitement déterminée par les cadres temporels des systèmes internes et externes. Dans le cas des séries télévisées, un fait mérite d'être remarqué: je veux parler du rire, ou plus exactement de l'automatisation du rire qui se trouve déclenché à chaque plaisanterie inepte, un rire programmé, un rire de routine. Le rire a ici seulement une fonction de remplissage, il se réduit à un bruit stupide.

Je vais donc essayer une autre approche pour appréhender la perception du temps dans l'art et la littérature. Le rire ou l'affliction, que ce soit sous forme de sourire ironique, de gros rire bruyant, de pleurs abîmés en soi ou d'un cri illimité et jamais soulagé, toutes ces réactions pourraient être représentées comme des effets essentiels du temps: comme des accumulations, des condensations, des noeuds d'une autre perception du temps inhérente à la littérature ou à l'art ou suscitée par eux et comme les pôles, ou points extrêmes, allant jusqu'au bouleversement physique, de cette autre perception du temps et de l'espace. L'art pictural pourrait être représenté comme le lieu de la perception d'un espace autre et la littérature comme la structure linéaire de la perception d'un temps autre. La thèse que je propose ici est que l'art pictural et la littérature font l'essai d'autres concepts spatio-temporels, rejettent, brisent, interrompent les structures spatio-temporelles à l'oeuvre dans la vie quotidienne, que - à des points précis et très exactement repérables - ils sortent de la routine, du jeu antagonique des horloges externes et internes, permettent de faire l'expérience d'un autre espace-temps, d'habiter un utopos ou un hétérotopos, d'éprouver une brèche dans l'espace ou de faire un saut dans le temps. Dans un état spécifique de conscience de niveau élevé ou d'aperception, nous percevons le fait de percevoir, conscients au plus haut degré, nous sortons d'un bond des routines internes et externes.⁵

J'en arrive au titre de mon exposé: „Plus de temps en moins d'espace“. Il s'agit de la traduction de l'inscription gravée sur une plaque de marbre, oeuvre de l'artiste italien Salvo. Une de ces plaques de marbre avec lesquelles on ferme les tombes en Italie, sur laquelle est gravée en lettres d'or :“Più tempo in meno spazio“. On pourrait oublier cette inscription après avoir ri un peu, comme on oublie sans

⁴ Stanitzek, Georg: Bildung und Roman als Momente bürgerlicher Kultur.Zur Frühgeschichte des deutschen „Bildungsroman“. (Formation et roman comme moments de la culture bourgeoise. Sur l'histoire des débuts du „roman de formation“ allemand) Dans: DVLG 63 (1988) p.416 sqq.

⁵Lors d'un congrès à Berlin, au début de l'année 1997, Heinz von Foerster a exposé une théorie de la conscience intéressante mais encore insuffisante. A la suite de Kant, pour qui la conscience représente cet état d'éveil, cette attention, cette clarté qui accompagne tout procès d'ordre intellectuel ou affectif, il définit la conscience comme

une rupture des routines internes, neuronales. La conscience surgirait au moment de leur perturbation, quand elles ne suivent plus leur cours mais qu'elles se trouvent déroutées, quand leurs diverses fonctions se contredisent et qu'elles doivent donc être réorganisées. Si la conscience est bien une lumière, c'est celle d'un feu follet apportant la confusion lors de la recherche d'issues nouvelles.

3

doute la plaque funéraire que Timm Ulrich a réalisée pour lui-même et son inscription: „pense toujours à m'oublier“. C'est cette inscription de Salvo qui m'a suggéré le sujet de cette contribution, qui m'a incité à me demander ce que Salvo fait par là, ou ce qui se passe quand cet usage familier d'instructions accompagnant un monument commémoratif est transmué en art. Je me propose de mener mon enquête en trois étapes, à l'aide d'exemples pris dans le domaine de l'art, dans celui de la littérature et enfin dans celui qu'on appelle les nouveaux médias.

II Pus de temps en moins d'espace

Je mentionnerai ici deux mouvements artistiques. Tout d'abord, l'un des derniers vrais -ismes: l'impressionnisme sur le point de devenir le programme - ou le manifeste artistique du vingtième siècle. Après lui, le cubisme - se référant à Cézanne, pour qui, comme on le sait, la nature se compose de cylindres, de cubes et de cônes - fait un premier pas pour sortir de l'art, c'est-à-dire de l'illusion de la bidimensionnalité. Ses représentants jettent du sable sur la toile ou y collent des boutons, brisent les associations iconographiques au moyen de lettres ou de fragments de journaux. De la même façon, le futurisme brise les cadres traditionnels, cherche à peindre la vitesse, les accélérations techniques et à détacher la perception des médias connus pour s'engager dans de tout autres champs d'expérience. Enfin, si Dada et le surréalisme peignent encore des tableaux et écrivent des romans, c'est seulement pour ménager de courts moments de détente sans facilité aucune, dans la grande entreprise qui est la leur, de dissoudre l'art dans la vie.

Je ne m'attacherai qu'à un seul artiste: Claude Monet, le peintre des meules de foin, de la cathédrale de Rouen, des nymphéas. Comme les autres impressionnistes, Monet sort de son atelier pour peindre dans la nature, il préconise la peinture de plein air, rompt avec les règles académiques et constitue une provocation pour le fonctionnement du champ artistique de son temps. Avec une obsession inégalée, il se remet toujours à peindre le même objet, à longueur d'année, des séries de tableaux du même objet, en variant les moments du jour et les saisons. Selon son propre témoignage, il veut saisir les couleurs, les ombres et les lignes telles qu'elles apparaissent dans la nature, représenter la lumière dans son mouvement, ou plutôt les mouvements qu'elle produit. Examinant des exemples pris à l'impressionnisme et au naturalisme qui lui fait suite dans la littérature, un certain nombre de théories médiatiques récentes se sont intéressées aux réactions dans l'art pictural et la littérature au démontage ou à la dissolution des cadres de perception effectué par le nouveau moyen de transport : le chemin de fer. En tant que réaction aux possibilités d'impression directe offertes par la photographie, les efforts de précision, la tendance à la représentation scientifique des processus de perception, sensibles dans l'impressionnisme et le naturalisme, ont été considérés comme analogues aux études photographiques de Marey ou de Muybridge. L'impressionnisme, le pointillisme et ensuite le futurisme ne font rien d'autre que la photographie par phases dans un autre média. Cette thèse se trouve résumée par Peter Weibel: „La déconstruction des données sensorielles dans l'impressionnisme, provoquée par la vitesse et par l'accélération du temps, a été anticipée par Victor Hugo dans ses remarques sur le chemin de fer. Dans une lettre datée du 28. 8. 1837, il écrit à propos d'un voyage en chemin de fer:“ Les fleurs du chemin ne sont plus des fleurs, ce sont des taches, ou plutôt des raies rouges et blanches; les blés sont de grandes chevelures jaunes, les luzernes sont de grandes tresses vertes; les villes, les clochers et les arbres dansent et se mêlent follement à l'horizon; ...“ Monet, qui a

peint des gares en 1877 a créé entre 1888 et 1893 une série d'environ trente tableaux de meules de foin peints à des jours et à des moments différents. Cette série „Les Meules“ témoigne du primat du temps et du refoulement de l'espace. La représentation d'un objet de différents points de vue dans l'espace est abandonné au profit de la représentation du même objet à différents moments.“⁶

⁶ Weibel, Peter: Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. (De la disparition de l'éloignement. La télécommunication et l'art.) Dans: Decker, Edith / Weibel, Peter (eds): Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. Frankfurt/Main 1990, p.22

4

L'impressionnisme inaugure ainsi ce grand mouvement dans lequel, les arts se transforment, du dix-neuvième au vingtième siècle, d'arts de l'espace en arts du temps, en procédés pour faire sortir le spectateur de l'espace tranquille devant l'image et le faire entrer dans le mouvement du temps. Cette thèse peut être mise en évidence dans les arts activistes, les performances ou les happenings du vingtième siècle. Je pense qu'elle n'est pas fautive mais seulement partielle. Elle affirme la dissolution de l'expérience de l'espace dans la frénésie de l'accélération des modernes et mène directement à la thèse de l'immatérialité que Virilio postule pour la société modernisée d'information. Dans cette perspective, les peintres de la fin du XIXe siècle ne sont que les précurseurs des photographes, des cinéastes et finalement des régisseurs multimédias de l'espace cybernétique dans lequel les sens ne perçoivent plus rien que l'ivresse qui les emporte.

Mais lorsque Monet reste à son chevalet pendant des heures, des jours et des années pour capter une seule et unique impression de lumière sur une cathédrale, il s'agit très exactement de l'opposé d'un mouvement d'accélération, il s'agit d'un effort pour retenir le flux des perceptions, arrêter le courant des images et, tâche impossible peut-être, prolonger indéfiniment la jouissance d'une impression unique.

Justement pas de disparaître dans un mouvement mais bien plutôt de s'emparer d'une durée dans l'espace.

J'effectue un saut d'une centaine d'années pour arriver à l'art-concept des années 70 du vingtième siècle.⁷ Pour mettre en évidence ce que fait l'art quand il abandonne les objets de la vie quotidienne pour leur idée, leur concept, je vais prendre trois exemples que l'on a pu admirer, il y a quelque temps dans la petite ville frontalière de Monschau, près d'Aix-la-Chapelle. En parfait accord avec Hegel, l'art-concept représente la poursuite de l'art après l'époque de l'art, c'est-à-dire que, si l'art constitue l'apparition lumineuse de la beauté de l'idée, alors, l'art-concept pratique de façon systématique cette belle mise en lumière de l'idée - de l'idée toutefois irréalisable.

Mon premier exemple est la proposition de Herbert Distel: „Rapprochements de la lune à la terre“. Pour cela, il suffirait d'envoyer une corde de la terre à la lune au moyen d'une fusée et de l'y arrimer fermement. La rotation de la planète et de son satellite provoquerait peu à peu l'enroulement de la corde et la lune serait ainsi irrésistiblement tirée vers la terre. Dans le deuxième exemple, une belle corde rouge attachée au clocher de l'église de Monschau était fixée sur la place du marché avec, à côté, une petite pancarte: „Erich Reusch: Corde pour renforcer la sécurité du clocher par vent d'est.“ Quant au troisième exemple: „Projet N.I: Neutralisation des tremblements de terre“ de Linde Burkhardt, un écran d'étoffe précieuse portait inscrite l'idée suivante: si un milliard de Chinois (toute la population de la Chine à l'époque) sautaient tous ensemble d'une plateforme à un mètre de hauteur, il s'ensuivrait une légère secousse tellurique dont les vibrations feraient le tour de la terre. Si tous les Chinois recommençaient ensemble à sauter de cette plateforme et cela de façon répétée, cette secousse deviendrait un tremblement de terre de force 5 ou 6 sur l'échelle de Richter. Et si, maintenant, les 230 millions d'Américains (population de l'époque) voulaient compenser ou neutraliser cet ébranlement

- on se souvient que le conflit est/ouest était dans une phase aigüe à l'époque - ils devraient pour cela sauter tous en même temps d'une plateforme à cent mètres de haut.⁸

Vous avez peut-être remarqué que ces trois exemples mettaient en jeu des états de crise, des collisions catastrophiques ou des issues mortelles. Ils ne représentent rien et ne racontent rien, mais, dans leur entreprise très particulière de matérialisation d'une idée, des situations ou des aspects de l'histoire actuelle avec leurs possibilités de déroulement et de dénouement se trouvent condensés d'une façon extrême dans une structure image-texte-espace. Après un bref coup d'oeil, l'étincelle d'une idée, le

⁷ En Allemagne, cf.: Honnef, Klaus: Concept Art. Köln, 1971, en dehors de l'Allemagne: Badura, Michael et alia (eds): Konzepte einer neuen Kunst (Concepts d'un art nouveau) Göttingen, 1970

⁸ A propos de cet exemple et de bien d'autres encore, cf.: Aue, Walter: P°C°A. Köln, 1971 (o. S.)

5

temps se met en marche, des conséquences deviennent possibles, on avance, en partant d'un peu d'espace, d'une corde, de quelques lettres tracées sur un écran, dans un enchaînement imprévisible de suites temporelles.

III Plus d'espace en moins de temps

Le fait que la littérature - au moyen d'autres codes - codes proprement littéraires cette fois, ou simplement alphanumériques - au lieu des codes iconographiques de l'art - est depuis toujours lié à la perception du temps est une idée fondamentale commune à toute théorie de la littérature - en soi, presque une banalité. La littérature raconte des événements dans leur succession, transforme l'Histoire en une pluralité d'histoires, d'histoires dans le temps (le temps des guerres paysannes, de la guerre mondiale numéro un, deux ou autre, le temps des voyages, de l'amour, de l'adolescence ou des crises conjugales, de la mort ...) En même temps elle développe implicitement une histoire du temps,

de la temporalité dans le cadre de laquelle des individus se trouvent pris dans les rythmes de la nature, incorporés à un ordre social. La littérature transforme ce qu'il y a de chaotique dans l'expérience quotidienne en suites linéaires; elle construit ses temps particuliers en enfilant les temps culturels à son propre fil. Les théories de ce temps autre de la littérature ont été écrites par Paul Ricoeur, Käthe Hamburger, Eberhard Lämmert et encore Hans Robert Jauß. Ces critiques ont montré comment l'Histoire se compose d'histoires et comment les histoires dans la littérature restent distinctes de celles de la vie politique, sociale ou quotidienne et acquièrent une vie propre, autonome.⁹ On pourrait en rester là, les théories ont été écrites et leurs exemples sont encore abondamment cités. De la petite madeleine aux épisodes vénitiens de Proust, du chapitre sur la neige dans la Montagne magique de Thomas Mann aux épiphanies de James Joyce jusqu'aux dysfonctionnements de la communication-perturbations et ruptures- dans l'oeuvre de Gertrude Stein, le temps littéraire - que ce soit comme temps retrouvé ou encore comme expérience éclatée de la temporalité- se trouve doté d'un solide fondement théorique.

Je voudrais, à mon tour, citer l'un de ces exemples, en corrélation avec la thèse au sujet de l'art que j'ai déjà formulée dans cet exposé. Il ne s'agit pas du tout du temps dans cette littérature qui ne donne à percevoir aucune succession ou séquence temporelle. Ce qui est en jeu ici c'est bien plutôt l'espace - un espace bien particulier- qui surgit dans l'intervalle d'une rupture, d'un arrêt extrêmement bref du temps, et s'ouvre sur le blanc de la surface entre les lettres du texte. Sur le long parcours de sa quête - il a déjà écrit quatre mille pages pour en arriver là - le narrateur de la Recherche du temps perdu perd brusquement l'équilibre.

„Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver; ... En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant, j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes, et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avavançait; au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris...“¹⁰

Le narrateur trébuche mais ne tombe pas, “se remet d’aplomb” et reste comme frappé d’une stupeur étrange.

„Sans que j’eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l’heure, avaient perdu toute importance... un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d’éblouissante lumière tournoyaient près de moi et, dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger que quand je goûtais la saveur de la madeleine en tâchant de faire parvenir jusqu’à moi ce qu’elle me rappelait, je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j’avais fait tout à l’heure, un pied sur le pavé plus élevé, l’autre pied sur le pavé plus bas.“¹¹

9 cf. Kosselleck, Reinhard / Stempel, Wolf Dieter (eds) *Geschichte - Ereignis und Erzählung*. (Histoire, événement et récit) München 1983 (*Poetik und Hermeneutik* 5)

10 et 11 Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé* . Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1961 vol.III p. 866-867

6

C’est Venise, la piazza San Marco, dont la lumière, les couleurs, les odeurs et les bruits s’emparent de la conscience du narrateur et font surgir un espace d’“éblouissante lumière”.

Je ne veux pas affirmer ici que toute littérature transforme le temps en espace. Beaucoup de la littérature s’occupe de toute autre chose que de s’interrompre soi-même dans la perception. Mais, cependant, un certain nombre d’auteurs masculins et féminins du nouveau roman ou encore Peter Weiss et Peter Handke à leurs débuts ont fait exactement cela. On pourrait aussi reculer dans le temps : deux ans avant la Recherche du temps perdu, a paru le livre de Melchior Vischer intitulé: „Seconde à travers le cerveau. Un roman qui tourne terriblement vite“ où les deux secondes objectives dont le protagoniste a besoin pour tomber du toit dans la rue se trouvent dilatées en soixante pages dans lesquelles les espaces d’une vie entière sont passés en revue.¹² Au lieu de cet ouvrage, je m’attacherai à un exemple plus récent: le roman „Matin ou soir“ de Kathrin Seebacher, qui date de 1996. Déjà le titre est l’annonce d’un temps autre, propre à la littérature et le motto: „Matin ou soir? Si seulement on pouvait savoir quel temps il est: soir ou matin? Quand est-ce qu’il a fait jour?“ montre clairement que la littérature s’est remise en route à la recherche du temps et qu’on pourrait la méprendre pour une mémoire, un entrepôt de souvenirs. Mais là encore, ce n’est pas le temps que l’on trouve mais plutôt des espaces et surtout des interstices. L’héroïne du roman, Albertina, rappelle toute une vie passée entre Hannover, où elle a rencontré son mari dans un café, les Dolomites, lieu de son enfance et une petite localité près de Milan où sa famille s’est établie ensuite. Là aussi s’ouvre un vaste champ, un vaste espace ou plutôt un vaste pays entre deux plats de livre, dans lequel je n’entrerai pas. Déjà le lieu et le moment qui servent de point de départ à l’action sont du plus grand intérêt. Il s’agit justement d’un cimetière que vont voir Albertina et sa soeur Paula, pour lequel la soeur a acheté longtemps auparavant deux plaques funéraires en marbre, pour plus tard, et où toutes deux doivent attendre longtemps parce que c’est la pause de midi, que le gardien est allé manger et qu’il les y a enfermées.

„Il faut attendre jusqu’à quatre heures, le gardien du cimetière ne reviendra pas avant. Jusqu’à quatre heures. Cela va durer encore longtemps. Eh bien oui, qu’est-ce que tu crois? Tu as dormi si longtemps ce matin! Est-ce que nous n’aurions pas pu partir plus tôt? Là-dessus, Paula se contente de respirer bruyamment. Et qu’est-ce que nous allons faire jusque-là? Tu pourrais lire ton livre de prières. Pour Amedeo. Ou le journal. Elle lui tend les deux en même temps. Un des peintres amis d’Amedeo, comment s’appelait-il donc, en tous cas le plus gai des deux, lui vient à l’esprit. De son temps, c’est-à-dire du temps à proprement parler qui avait été le sien et qui était avant la deuxième guerre, en tous cas à cette époque-là, il lui prêtait parfois ses grands livres d’art qui étaient bourrés d’images de saints.“¹³

„Attendre jusqu’à quatre heures“ le „ temps à proprement parler d’avant la guerre“: Comme le dit le brave soldat Schwejk lorsqu’il est convoqué pour partir à la guerre:

„Rendez-vous après la guerre à quatre heures“. Nous devons donc toujours attendre jusqu’à quatre heures, mais le temps à proprement parler a eu lieu avant la guerre. Entre-temps, au cimetière, c’est le matin et le soir, clair et sombre, près et loin, et surtout, c’est là que s’ouvre un vaste espace, que commencent de nombreux voyages à partir de rien d’autre que les petits intervalles entre les lettres du texte

¹² cf. Melchior Vischer: *Sekunde durch Hirn. Ein unheimlich schnell rotierender Roman.*(1920) Frankfurt/Main 1988 ou aussi une version actuelle : Nicholson Baker: *The Fermata* N.Y. 1994

¹³Katrin Seebacher: *Morgen oder Abend. Lengwiel am Bodensee.* 1996 p. 61 sq.

III Intermédialité

Deux des plus récents projets théoriques sur les médias ont pour thèse centrale que les médias condensent les processus de perception, la vitesse ou l’accélération n’étant que des effets de cette condensation médiatique. C’est ce que constate Kirchmann lorsqu’il fait la revue historique des médias et, en conséquence, il affirme la perte d’expérience réelle par ou dans les nouveaux médias car ils condensent la communication au plus haut point et qu’ils dépassent ainsi nos possibilités de perception, c’est-à-dire le rythme de nos organes sensoriels.¹⁴ Hartmut Winkler va plus loin dans sa thèse de doctorat: „Docuverse. Sur la théorie médiatique des ordinateurs“. Il voit dans l’usage des technologies de communication par ordinateur les plus récentes, comme l’internet, justement l’absence de toute possibilité de condensation, c’est-à-dire de filtrage judicieux, de systématisation, de vue d’ensemble des informations.¹⁵

Indépendamment de ces thèses plus ou moins pessimistes, on peut affirmer ici au sujet des médias récents et les plus récents - de la photographie au cinéma et à la télévision et enfin à cet hypermédia qu’est l’ordinateur, ce qui a été déjà dit dans les paragraphes précédents au sujet de l’art pictural et de la littérature avec leurs médias traditionnels: l’art condense le temps et la littérature condense l’espace. Les nouveaux médias réaliseraient ainsi, indépendamment de tout contenu, ce que le roman ou la peinture avaient accompli avant eux avec leurs moyens propres. Et si l’on examine les procédés utilisés par l’avant-garde classique: les montages, le mixage d’éléments textuels et picturaux, le renversement du signifiant et du signifié, c’est-à-dire l’attention portée sur la forme du signe, sur sa matérialité, on doit admettre que la photographie ou le cinéma, la radio et les CD-ROM, les hypertextes et les hypermédias mettent en oeuvre les thèmes et les méthodes qui faisaient la substance de l’impressionnisme, du futurisme, DADA ou du surréalisme. Ce qui était jusque-là travail manuel fastidieux, coopération entre les ciseaux, la colle et l’imagination, est maintenant pris en charge par des programmes sur ordinateur et mène à la „désintégration digitale du langage“, à la „littérature dans l’espace médiatique du futur“ selon le sous-titre d’un cahier du „Magazine pour la jeune littérature“¹⁶. Mais, si l’on examine d’un peu plus près les procédés les plus récents faisant intervenir l’ordinateur pour fabriquer de l’art ou de la littérature - comme par exemple Mac Paint, au moyen duquel on peut produire des images sur l’écran, ou CAP (Computer Aided Poetry) ou encore POE (Poetic Engineering), on remarque que ces programmes ne font tous qu’une seule et même chose: faire tenir plus d’information dans moins d’espace en un temps plus court. Selon les algorithmes sur lesquels ils se basent, ils parviennent à calculer plus ou moins précisément le temps nécessaire à la production d’un poème ou l’espace -c’est-à-dire le nombre et l’ordre des pixels répartis sur une surface - d’une

image. Et selon les résultats -là encore des algorithmes- on obtient même des poésies ou des images fort belles : une nouvelle *ars combinatoria* à un degré plus élevé -c'est-à-dire de rapidité plus grande. Toutefois, lorsque ces programmes sont excellents, c'est-à-dire lorsqu'ils sont à même de permettre de réaliser ce qu'ils revendiquent: une action esthétique interactive, ce qui dans cette production esthétique échappe (ou échappe encore) au calcul - les temps de l'espace - se trouve mis en évidence: cette part d'imprévisible dans notre perception qui nous rend autres, étrangers ou nouveaux, à nous-mêmes, qui nous fait peur ou nous fait nous réjouir à propos de nous-mêmes. Il peut arriver, alors, que nous soyons assaillis par nos propres sens et que nos propres perceptions nous mettent dans un état d'excitation. Le fait que la vue soit toujours une activité et non une simple réception passive peut être démontré au moyen d'une installation réalisée par Joachim Sauter

¹⁴cf. Kirchmann, Kay: Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß (Condensation, perte du monde et pression du temps. Eléments pour une théorie de l'interdépendance des médias, du temps et de la vitesse dans la civilisation moderne) Opladen 1998

¹⁵cf. Winkler, Hartmut: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München 1997

¹⁶Konzepte 10. Magazin für eine junge Literatur. Essen

8

„Joachim Sauter de Art&Com a développé un dispositif expérimental interactif fascinant ayant pour titre: „Le disvisionneur“ (/Zerseher : jeu de mots sur *sehen*: voir et *zerstören*: détruire N.D.T./) qui, sur le plan visuel, accompagne les mouvements de l'oeil produits involontairement et ceux pratiqués consciemment, de changements affectant l'image et détruit ainsi systématiquement la position du spectateur extérieur. Au moyen d'un système de dépistage de l'oeil (Eye-tracking-system) les mouvements de l'oeil de l'observateur d'une image se trouvent associés à l'image de façon à ce que chaque mouvement de l'oeil détruit la partie observée de l'image et qu'il ne reste finalement plus qu'une sorte de chromatisme cinesthésique dirigé par l'oeil. L'observateur se trouve ici réellement pris dans l'image parce qu'il intervient dans l'image à chaque mouvement de l'oeil et forme ainsi une nouvelle image.¹⁷

„Forme“ est peut-être un peu exagéré, car c'est essentiellement un espace, une surface qui se trouve désagrégée, à proprement parler „disvisionné“. Il n'en reste pas moins une perception directe - parce que sans l'action des mains, sans *Manipulation* - de la perception, de l'espace interne à l'intérieur de l'espace externe. Voici donc l'art enfin parvenu à ses fins premières, à ce qui le définit comme *aisthesis*, à la matérialisation de son programme d'autrefois, à la codification directe de la matière par les organes des sens, sans le détour par l'écriture ou l'image - par conséquent sans pause, sans temps de réflexion? Ou s'agit-il seulement d'une autre forme de peinture et d'écriture, d'une autre façon de raconter - avec et dans d'autres médias - des images - des textes - des sons? La thèse que l'espace autre de l'art et le temps autre de la littérature devraient être développés dans les nouveaux médias a été présentée, lors d'un débat public, par Christian Hübler comme programme de recherche de son équipe: le groupe Knowbotic Research : „Nous plaidons pour des expériences qui n'ont pas pour but de développer de nouveaux systèmes ou de nouvelles structures, mais nous faisons apparaître des non-lieux spécifiques où des événements peuvent se produire dans des processus physiques électroniques qui s'occulent les uns les autres.“¹⁸

Bien avant cela, et sans l'aide d'un ordinateur, Raymond Queneau avait mis au point une petite machine littéraire: Il avait pris - tout-à-fait dans le sens de l'atelier OULIPO - un sonnet de Mallarmé en tant que „littérature potentielle“ comme point de départ pour un nouveau sonnet, obtenu en appliquant une règle très stricte de transformation - dans ce cas bien précis, il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une „hai kuisation“ : une réduction aux mots de la rime:

¹⁷Rötzer, Florian: Bilder in Bildern - oder: Vom Bild zur virtuellen Welt.(Images dans des images- ou:De l'image au monde virtuel) Dans: Fehr, Michael et alia (eds): Platons Höhle.Das Museum und die elektronischen Medien. (La caverne de Platon. Le musée et les médias électroniques) Köln 1995 p.72

¹⁸Reck, Hans Ulrich: Sprache und Wahrnehmung an Schnittstellen zwischen Menschen und Maschinen.Ein Gespräch zwischen N.A. Baginsky, O.Breidbach, Ch.Hübler, P.Gendolla u.H.U.Reck,(Langage et perception aux points de jonction entre l'homme et la machine. Conversation entre....) dans Kunst - und Ausstellungshalle in der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) Der Sinn der Sinne (Art et salle d'exposition dans la république fédérale allemande S.A.R.L.(ed.) Le sens des sens) Göttingen 1998, p.257

9

Aujourd'hui
Ivre,
le givre
pas fui!

Lui
se délivre
où vivre?
l'ennui

Agonie
le nie
pris
assigne¹⁹

Ma lectrice, mon lecteur aura bien sûr reconnu le texte original de ce Haiku et aura ainsi été à même de faire très concrètement, à son corps défendant, peut-être, l'expérience de l'intermédialité de la littérature.

¹⁹Queneau, Raymond: Potentielle Literatur, dans Boehncke, Heiner / Kuhne, Bernd (eds): Anstiftung zur Poesie. Oulipo - Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur, Bremen 1993 p. 56