

ETC



## Quelle heure est-il à l'église du village global?

Jean Caune

Numéro 34, juin–juillet–août 1996

Art et mondialisation 1 : le « village global »?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35526ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caune, J. (1996). Quelle heure est-il à l'église du village global? *ETC*, (34), 10–12.

## QUELLE HEURE EST-IL À L'ÉGLISE DU VILLAGE GLOBAL ?

*Le temps du monde fini commence*

Paul Valéry

La diffusion et la convergence des techniques de communication ont accompli la prophétie de Paul Valéry : l'espace occupé, investi, maîtrisé, par l'homme a trouvé sa limite. Cette clôture s'est accompagnée d'une homogénéisation partielle des activités économiques, sociales et culturelles, tout au moins dans le monde industriel atteint par la propagation des techniques. Qu'en est-il pour cette activité de production symbolique qu'est l'art ? Les terres inconnues pour les objets d'art, tout comme les œuvres méconnues, faute de lieux de diffusion, sont en passe de devenir des curiosités d'ethnologues. La finitude de l'espace ne laisserait-elle pas alors place à l'infinitude de l'usage des productions esthétiques ?

L'extension de l'espace d'accueil des expériences des artistes et de la diffusion de leurs œuvres s'est toujours faite au bénéfice de la création artistique. Avec les peintres français allant faire leurs humanités classiques en Italie, ou encore Poussin rejoignant les peintres français déjà installés à Rome, c'est un phénomène d'innovation et de transmission esthétique qui se développe. Il en va de même avec la migration des comédiens italiens venant exercer leur art de l'improvisation et de la *commedia dell'arte* sous la protection des princes français, ou encore de la diffusion du modèle de la scène à l'italienne en Europe. La diffusion d'une dramaturgie qui nomme la passion et de la scénographie de la *boîte magique* qu'est la scène à l'italienne s'identifie aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles à l'expansion européenne en Amérique du Sud et en Russie. Rappelons, enfin, qu'à la fin du XIX<sup>e</sup>, la conjonction de l'usage de l'électricité – médium sans contenu – et le développement des tournées théâtrales de la troupe dirigée par le duc de Saxe-Meiningen fait naître une nouvelle responsabilité artistique : celle du metteur en scène.

La diffusion des techniques, des œuvres et des idées favorise les emprunts et les influences et enrichit les pratiques artistiques.

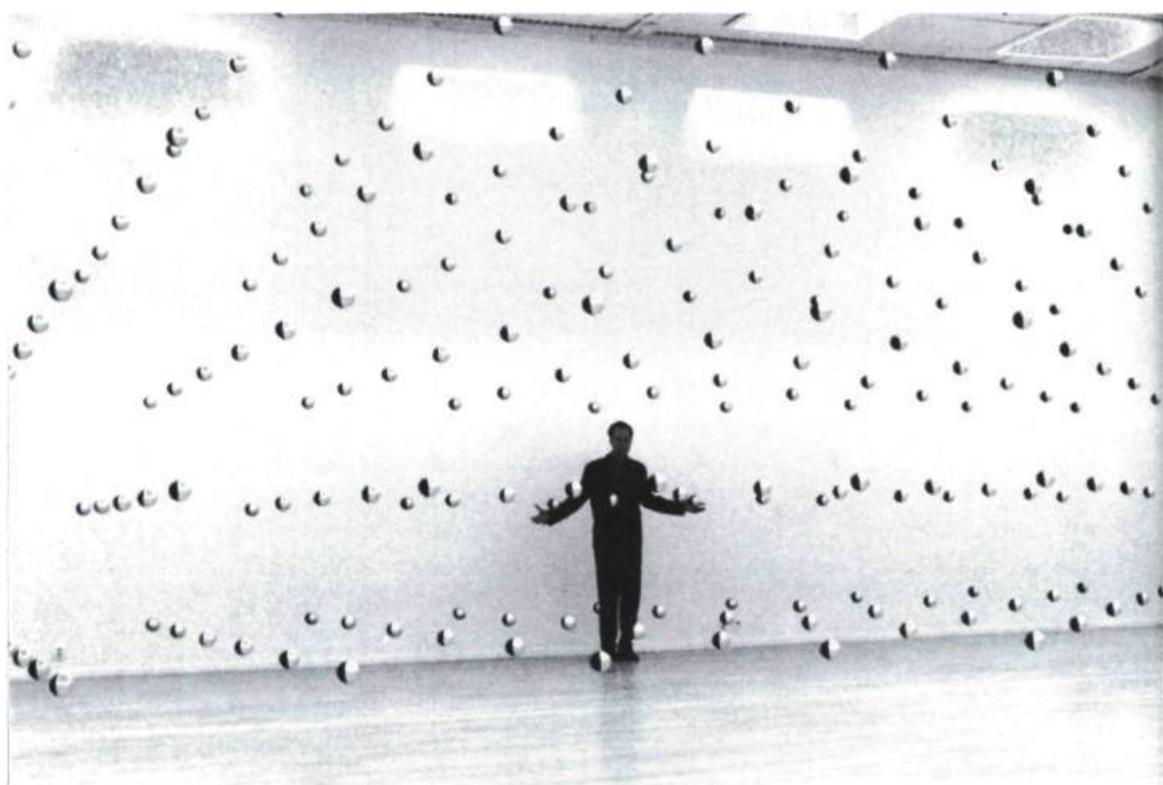
L'espace de diffusion et de production artistiques avait été structuré, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, par un mouvement solaire où le nouveau éclairait d'abord l'Est pour venir se fixer ensuite à l'Ouest. L'axe Moscou-Berlin-Paris avait contaminé l'académisme en injectant expression, abstraction et idéation dans l'espace de la toile naturalisée par l'illusion de la perspective.

D'autres points de vue sur l'espace pictural et sur la place du spectateur s'étaient manifestés avec l'immigration des Chagall, Soutine, Kandinsky. L'axe Zurich-Paris-New-york, avec l'aventure et la conquête dadaïste, avait entre-ouvert les portes des institutions consacrées à l'art. L'envoi, en avant-garde, de l'éclairer Marcel Duchamp avait sensibilisé un continent déjà prêt à la diffusion massive des *ready-made*. La traversée de l'Atlantique avait permis aux rêveurs et aux vagabonds des ghettos de la vieille Europe, aux survivants des ruines de l'Empire austro-hongrois, aux *Latin lovers* des faubourgs de Paris ou de Naples, aux mystérieuses – vraies ou fausses – princesses slaves de proposer leurs visions esthétiques aux usines à rêves du Nouveau Monde. La conquête de l'Ouest se poursuivait par l'occupation de l'espace des écrans.

Après la seconde guerre, l'espace mental et imaginaire est loin d'être clos, mais les lieux où il se matérialise, se donne à voir et à entendre, a trouvé ses limites. Les luttes d'influence, les sphères de conquête, les prises de participation sont encore possibles, mais ces batailles ne relèvent plus de l'imaginaire mais du marché. L'espace de l'art est aujourd'hui strié et configuré par les multiples canaux, faisceaux, supports, circuits et réseaux qui organisent les échanges marchands.

On a trop tendance à évaluer les effets de la globalisation des phénomènes de diffusion en fonction de l'espace livré à la jouissance esthétique et au commerce des sens. Oubliant qu'avec l'art, l'espace n'est jamais médiatisé qu'avec le temps. L'objet d'art, quel que soit son médium, n'est pas seulement transmis par un canal qui creuse sa trace dans un espace culturel et expressif : l'objet d'art construit le temps de sa réception. Dans l'espace de la relation entre l'objet et le destinataire, se met en place un présent de la jouissance esthétique qui relie mémoire du passé et attente du futur. L'artefact, à travers ses multiples formes expressives, est une mise en forme de *l'espace-temps*.

Aujourd'hui, il faut prendre conscience qu'avec les technologies de l'information et de la communication, nous sommes entrés dans une phase où le temps et l'espace des processus esthétiques se modifient dans le même mouvement. D'une part, le rapport entre le lieu de production et de réception, et, d'autre part, la relation entre ces deux moments de la transaction esthétique se trouvent transformés. Les autoroutes de l'information, les déviations *on-line*, les chemins de traverse de la WWW ouvrent un espace évolutif à l'art. Cet espace



Thomas Shannon, *Compass Moon Atom Room*, 1991. Aluminium et aimants neodymium (270 sphères); 10,8 x 6 x 3,39 m. Installation au Moderna Museet, Stockholm.

n'est ni fini ni infini; il est rythmé par le temps de l'échange et sa métamorphose concerne l'espace-temps construit par l'art. L'espace de jouissance de l'art devient un espace élastique, un espace mou dont le cadre de référence n'est plus seulement défini par la dimension culturelle – qui bien évidemment inclut l'appréhension du temps. L'espace est rendu extensible par la distension du temps vécu dans la transaction esthétique, et la gestion de ce temps est de plus en plus livrée à la libre disposition du récepteur.

Il y a, peut-être, dans cette mutation qui bouleverse notre appréhension conjointe de l'espace et du temps, une transformation culturelle de même importance que celle résultant du passage de l'homme de l'ouïe à l'homme de la vue. Mc Luhan en voyait les premières illustrations poétiques dans *Le Roi Lear*, qui exprimait la mutation de la culture orale traditionnelle, participative et émotive, en culture moderne, individuelle et fragmentaire. La pensée auditive résulte d'une perception synthétique et symbolique régulée par l'hémisphère droit du cerveau. L'univers visuel, quant à lui, dissocie la pensée de l'action, détribalise l'individu et conduit à l'autonomie du comportement. La perception visuelle, qui est celle des sociétés de l'écriture, relève d'une logique linéaire et séquentielle réglée par l'hémisphère gauche. Le génie de Shakespeare, dans *Le Roi Lear*, était de montrer, de manière poétique, le processus de dislocation d'une société traditionnelle fondée sur les rôles, qui se transforme en une société de tâches, dans laquelle les relations sociales sont segmentées. Cette pensée sensible montre que la perception sensorielle organise non seulement notre interprétation du monde : elle construit les échanges et les relations dans les sociétés et les cultures.

La mondialisation a des effets, en premier lieu,

dans l'espace du marché. Les effets esthétiques ne sont ni rabattus par projection dans l'espace de l'usage, ni isochrones des effets marchands. La mondialisation du monde a sans aucun doute des effets sur l'art et peut-être se portent-ils d'abord sur la mobilité de la frontière entre le domaine de l'artistique et celui de l'esthétique. Le domaine de l'art, depuis Duchamp, ne se limite plus à l'univers de la perception et de la jouissance sensibles : il inclut l'idée, le concept, l'événement. D'un autre côté, le champ de l'esthétique ne se réduit pas à l'objet d'art : de nombreuses pratiques et expériences sociales impliquent le sensible, sans recevoir pour autant le statut d'activités artistiques. La circulation des données, des images et des sons nous oblige à reformuler la distinction des espaces de l'art et de l'esthétique. Les effets symboliques sont à penser, et ils ne peuvent l'être sans se référer à notre appréhension du temps vécu. Celui-ci n'est ni linéaire, ni constant : il est de plus en plus construit par les artefacts sensibles. La question était d'abord : « Où se trouve l'église du village global ? », elle devient vite : « Quelle est l'heure qui sonne à son clocher ? ».

Aujourd'hui, notre perception du temps, telle qu'elle est construite par l'art et le temps propre à la transaction esthétique, risque de subir des modifications considérables en raison de l'interactivité, c'est-à-dire de l'intervention sur le temps de la relation, que permet le multimédia, en particulier lors de son usage *on line*.

Souvenons-nous comment Augustin analyse à la fois la question du temps et son aporie. À la question : « Qu'est-ce que le temps ? », Augustin répond : « Si personne ne me pose la question je sais; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus ». Cette angoissante réponse s'accompagne d'un

argument sceptique : le temps n'a pas lieu d'être, puisque le futur n'est pas encore, que le passé n'est plus et que le présent ne demeure pas. Pourtant, la méditation d'Augustin permet de lever et l'aporie et le septicisme. L'expression esthétique se voit confiée cette responsabilité. D'une part, c'est à partir de la narration que le passé et le futur s'intègrent dans le présent. Augustin distingue trois temps qui viennent s'articuler dans le récit : la mémoire (le présent du passé), l'attente (le présent du futur) et le présent du présent, vécu dans le moment de la narration. D'autre part, la mesure, ou plutôt la perception du temps, s'effectue par le sentiment du temps qui passe. C'est dans l'expérience du transit, en particulier tel qu'il peut être vécu par la l'audition du son qui commence à résonner, qui résonne encore et qui cesse de résonner, qu'Augustin situe l'expérience du temps humain. Où, mieux que dans la récitation par cœur du poème, l'activité de l'esprit est-elle tendue dans les directions opposées de la mémoire, de l'attention et de l'attente : « réciter est un acte qui procède d'une attente tournée vers le poème entier puis vers ce qui reste du poème jusqu'à ce que l'opération soit épuisée »<sup>1</sup>.

Aujourd'hui, dans un monde de la production et de la diffusion qui tend à l'immédiateté et à l'ubiquité des énoncés, comment saisir l'énigme de l'art ? Celle-ci n'est-elle pas aussi révélée par l'intervention active du récepteur ? À Baudelaire qui écrivait que « La poésie d'un tableau doit être faite par les spectateurs », répond en écho Marcel Duchamp : « ce sont les regardeurs qui font le tableau ». L'œuvre d'art combine la logique du support communicationnel (le médium) et la logique culturelle (donc symbolique). Mais le médium n'est pas un simple support physique, une substance matérielle qui conduit la signification et la transmet; le médium est à examiner dans le réseau des conventions qui orientent l'attention perceptive du récepteur. De même, la logique symbolique n'est pas seulement appréhendée dans la relation entre le sens apparent et le sens latent, elle se manifeste par une poétique.

L'universalité des techniques, les logiques digitales, la réduction des distances et des écarts entre la production et la réception laissent-elles une place à l'herméneutique du symbole ? L'épiphanie du mystère ne risque-t-elle pas de se ramener à l'immédiateté des apparences, à l'illusion de la transparence, au vertige de l'instantanéité ? Je n'en crois rien. Tout simplement parce que la technique est aussi une médiation productrice de sens. Les nouvelles technologies de l'informa-

tion et de la communication ne se contentent pas d'élargir l'espace de diffusion de l'objet d'art ou de réduire le temps entre la production de l'objet et sa réception. Elles modifient le phénomène même de la réception; elle permettent de moduler l'interaction entre le temps de la production et celui de la réception.

Jusque là, seul l'apport de Walter Benjamin, réfléchissant sur le statut de « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », avait permis d'articuler autour du support de l'œuvre une relation entre la production de l'artefact et sa réception. La mondialisation de l'art nous oblige à penser autrement ce rapport, elle nous conduit à donner un nouveau cadre à la tension entre singularité et communauté.

Le village global est là. Il était déjà là, depuis un certain temps, sans qu'on s'en aperçoive, dans le domaine de l'art. Celui-ci n'aurait-il pas préfiguré, comme il l'a fait pour d'autres phénomènes, la mondialisation. Dès que l'art se diffuse dans un espace – les tournées, le musée réel ou imaginaire – il transcende l'espace d'où il naît. Dès que l'artiste se déplace du réel à l'imaginaire, il libère l'espace et il s'en libère. Ainsi de l'anecdote, rapportée par Malraux, à propos de l'hôtelier de Cassis regardant peindre Auguste Renoir face à la mer et découvrant sur la toile des baigneuses dans le ruisseau : « C'étaient des femmes nues qui se baignaient dans un autre endroit ». Le peintre, comme le cinéaste, Renoir comme Angelopoulos, fixent l'espace dans lequel se déploie le monde et lui font subir des déformations, des condensations, des déplacements en le confrontant au temps qui passe.

Aujourd'hui la rencontre artistique a quitté le dialogue entre le peintre et son modèle, entre le réel et sa représentation. La rencontre ne se fait plus seulement au Musée, mais également dans l'hypertexte disponible sur les réseaux offerts à la jouissance esthétique. La question du village est déjà derrière nous : il s'est agrandi et il inclut les faubourgs du monde. La question n'est-elle pas plutôt : Quels sont les repères, les fuseaux qui serviront à indiquer l'heure qui sonne au clocher ? Heure solaire ou heure crépusculaire; heure mondiale ou heure locale ?

JEAN CAUNE

Professeur à l'université de Grenoble-Stendhal  
Chercheur au GRESEC

**NOTE**

<sup>1</sup> Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, T. 1, Éditions du Seuil, 1983.