



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 4

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 4

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2016

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 4, 2016

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

ART MOVES: PERFORMATIVITY IN TIME, SPACE AND FORM

by Mieke Bal

EL ARTE (SE) MUEVE: PERFORMATIVIDAD EN EL TIEMPO, EL ESPACIO Y LA FORMA

por Mieke Bal

DOSSIER

BEING PART OF IT: AFFECT AND THE BODY

LES RACINES DE L'ŒUVRE : PUISSANCE EMOTIONNELLE ET FORME ARTISTIQUE. DEUX EXEMPLES DE LAND-ART EN FRANCE

ROOTS OF ART: EMOTIONAL IMPACT AND ARTISTIC FORM. TWO CASES OF LAND-ART IN FRANCE

Patricia Limido and Hervé Regnault¹

Reçu : 20/10/2015 · Accepté : 12/03/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15299>

Résumé

Cet article se propose de confronter deux types d'œuvres d'art qui relèvent également du land-art et des arts paysagers. Il s'agit d'œuvres qui, pour être perçues, exigent un parcours, un déplacement dans un site défini et délimité pour lequel elles ont été intentionnellement créées.

Nous souhaitons montrer que ces œuvres donnent lieu à des expériences esthétiques de régime tout à fait distinct et que leur performativité opère tout autrement dans chacun des cas. Elles nous touchent et nous émeuvent de manière différente. Nous essaierons alors de comprendre les raisons de cette dissemblance, et nous pensons que nous pouvons en trouver le fondement dans la forme de l'œuvre et dans la capacité de l'artiste à inscrire en elle des idées esthétiques de manière à nous capter, à nous aspirer dans un temps et un espace spécifiques.

Mots-clés

Arts paysagers; parcours; phénoménologie; expérience esthétique et idée esthétique; sublime; motion et émotion; impact cognitif.

Abstract

The aim of this paper is to consider two types of works of art that both participate in land-art and art of landscape. These objects require to be perceived during a walk, a move through space, on a defined and specified site, and have been intentionally designed for this itinerary. Some of them are scattered along the coastline, others are all set on top of a former (WW2) submarine base. We aim to show that these works give rise to very different kinds of aesthetical experiences, and that their performativity is twofold. They move us differently. We try to understand the reasons of this difference and we believe that we could find the basics in the form

1. Université Rennes (patricia.limido@univ-rennes2.fr); (herve.regnault@univ-rennes2.fr).

of the work and in the artist's ability to embed aesthetic ideas, in order to attract or draw us into a specific time and space.

Keywords

Arts of landscape; course; phenomenology; aesthetic ideas and aesthetic experience; emotional move; cognitive impact; sublime.

Español

Este artículo se propone confrontar dos tipos de obras del arte que pertenecen al land-art y al arte del paisaje. Obras que necesitan un trayecto o un movimiento para ser percibidas, porque se sitúan en un sitio bien delimitado, obras que fueron creadas intencionalmente para este lugar.

Deseamos mostrar que estas obras causan una experiencia estética de un tipo claramente diferente, que su performatividad actúa de una manera particular, diferente según cada uno de los casos: estas obras nos tocan y nos mueven de maneras distintas. Seguimos después comprendiendo las razones de esta disimilitud. Pensamos que es posible encontrar su fundamento en la forma de la obra y en la capacidad del artista para inscribir en esta forma las ideas estéticas, algo así como capturarnos, desplazarnos hacia tiempos y espacios específicos.

Palabras clave

Arte del paisaje; ruta; fenomenología; experiencia estética; ideas estéticas; lo sublime; movimiento y emoción; impacto cognitivo.

DE FACTO, l'œuvre d'art touche, émeut, agit, s'impose au regard et à la sensibilité. Ce constat n'a plus besoin d'être démontré, il est un fait massif et constant dans l'histoire des cultures à quelque degré que ce soit. Mais c'est un fait qui reste à comprendre, à clarifier dans son exercice même : d'où viennent les modes d'action de l'œuvre sur le spectateur ? Sur quoi repose cette puissance, cette performativité pour reprendre le vocabulaire austiniens?

Action, affection, impact, motion, émotion, mouvement : l'ensemble du registre sémantique de la rhétorique classique du *movere* se trouve ici convoqué et demande examen. Mouvement de l'œuvre, mouvement dans l'œuvre et mise en mouvement psychophysique du spectateur : la possibilité d'un impact fort de l'œuvre sur le sujet laisse supposer que les dimensions du temps et de l'espace interviennent d'une manière ou d'une autre dans cet ébranlement qu'est l'expérience esthétique. Reste la question de savoir en quoi l'espace et le temps de l'œuvre autant que l'espace et le temps figurés ou inscrits *dans* l'œuvre agissent-ils sur nous ? Par quels ressorts sont-ils en mesure de nous affecter, de nous déplacer ou de nous bousculer dans notre espace et notre temps présents ?

Il s'agira d'examiner les capacités de mise en mouvement de l'œuvre d'art relativement à ses dimensions spatiale, temporelle et formelle. Nous chercherons à montrer que la puissance d'action de l'œuvre sur le regardeur – sa performativité – dépend principalement de sa forme et de sa structure singulière, c'est-à-dire de la totalité qu'elle constitue de manière inédite et qui engendre aussi un jeu des espaces et des temps agissant sur l'espace et le temps de l'amateur.

Cette investigation sur les racines de la performativité de l'œuvre s'appuiera sur la confrontation de deux exemples d'œuvres assez comparables et également aptes à favoriser un examen des interactions entre espace, temps et forme de l'œuvre, car il s'agit d'œuvres à caractère paysager, s'inscrivant entre land-art et art du jardin : des œuvres conçues et réalisées *in situ*, précisément pour un espace et un temps spécifiques, des œuvres qui invitent à un parcours, à une déambulation et exigent un certain temps de contemplation. Les unes étaient installées à Esquibien (Finistère), les autres à St Nazaire. Néanmoins, en dépit des similitudes de l'expérience, ces deux démarches artistiques engagent des régimes d'expérience esthétique très différents en sorte que la performativité de chaque œuvre ne s'exerce pas au même titre. L'analyse comparée nous donnera alors, nous le souhaitons, quelques clefs de compréhension de cette différence quant au mode d'action émotionnel de l'œuvre d'art.

LA RHÉTORIQUE DES MARÉES

Un parcours d'art contemporain s'est invité, en juillet 2015 et pour tout l'été, au Cap Sizun dans le Finistère (Bretagne, France), dans le village d'Esquibien, le long de la plage de Trez Goarem jusqu'à la pointe de Lervily. C'est une exposition collective organisée par l'artiste cinéaste Ariane Michel et le centre d'art *La Criée* de Rennes. *La Rhétorique des marées* propose un parcours, le long d'un sentier côtier. Les œuvres de 21 artistes sont installées sur l'estran : dans les rochers, sur la plage,



ILLUSTRATION 1: LE PARCOURS. © La rhétorique des marées, facebook.com.

sur le sentier, entre vagues, sable et flore littorale. Les œuvres éphémères subissent l'action de la marée et des éventuels coups de vent et elles disparaîtront sans doute pour la plupart avec les grandes marées de la fin de l'été.

Le projet d'exposition engage explicitement la question classique des rapports entre « l'art et la nature ». Les artistes sont invités à s'insérer sur ce littoral battu par les flots, à y faire leur place et leur œuvre, en écho, tout du moins en résonnance, avec la singularité de ce milieu « naturel », quel que soit l'impact inévitable que les actions humaines ont pu y laisser. Ce parcours en contexte maritime concentre en lui des espaces et des temps différents. En effet, c'est d'abord un espace géographique et un lieu délimité qui offre une découpe et une physionomie spécifiques, mais ce sont aussi des temps impliqués et entrecroisés : le temps hydro-météorologique, le temps géologique de la formation et des déformations du littoral, le temps du cheminement des visiteurs, le temps du récit des habitants des parcelles côtières croisant avec le temps historique de la seconde guerre mondiale et de ses blockhaus. Le temps de ces différentes histoires est comme inscrit et déposé dans l'espace du lieu, dans les galets, dans les failles des blocs cristallins, dans les filons colorés des roches. L'ambition de l'exposition semble alors résider dans la volonté de faire apparaître quelque chose de ces histoires et de ces croisements d'espace et de temps, entre nature et culture, entre formation naturelle et création artistique.

La liberté de création des artistes invités s'est dispersée selon diverses figures : des démarches d'immersion discrète dans le milieu naturel d'une part, des expressions plus affirmatives de la forme artistique sur la forme naturelle, d'autre part, et enfin des voies mixtes rejouant le sens premier de l'*ars*, entre invention, technique et pratique utilitaire.

ENTRE L'ART ET LA NATURE

La première posture consiste pour l'œuvre à jouer à ne pas être vue, à trouver le moyen de s'immerger, de s'insérer dans l'espace de telle sorte qu'elle ne se montre pas au regard rapide ou superficiel. Le produit culturel donne ainsi l'illusion d'être aussi bien un produit de la nature, en sorte que les lignes de rupture entre les deux ordres semblent suspendues, quoique pour quelques instants seulement, sans quoi c'est l'œuvre elle-même qui devrait consentir à sa perte.

Ainsi en est-il des galets de Dominique Ghesquière : *Pierres roulées* offre la vision de galets, veinés d'une ligne blanche de quartz, qui ont été rassemblés et disposés dans une crique selon une configuration suffisamment sinuueuse pour ne pas apparaître directement. Il faut s'appuyer sur l'avertissement du cartel pour que le regard cherche, s'aiguise, se fasse inquisiteur et s'empare alors de cette forme mi-naturelle, mi-artificielle. Le jeu de l'art et de la nature s'apparente ici à un jeu de piste pour le promeneur. Il en va de même avec le travail du paysagiste Gurvan Tymen qui propose la taille douce de larges buissons de genêts en faisant alterner des parties sculptées et des parties sauvages.

Le regard a besoin d'être guidé pour repérer ce résultat qui joue avec les courbes naturelles de la végétation autant qu'avec celles du sentier et, à certains égards, cette douce ondulation fait aussi écho au rythme moutonnant des vagues. L'espace végétal s'articule à l'espace aquatique et le cheminement du visiteur ne cesse de s'enquérir de ces interactions entre les espaces, étant stimulé par la perspective même du parcours. On trouve un jeu semblable de comparaison et de discrimination des choses et des espaces en présence dans l'œuvre de Virginie Barré, *Les Formes maritimes*. Il s'agit de sculptures à la fois souples et denses, faites à partir de combinaisons de plongée remplies de sable : elles offrent des formes sombres, indécises, entre masses rocheuses jalonnant le rivage et monstres marins échoués. À nouveau, le premier regard ne les appréhende pas comme sculpture ni comme artifice, elles se fondent au contraire dans le paysage et s'assimilent aisément aux multiples rochers qui se découpent sur la plage, jouant ainsi à passer inaperçues et à brouiller les frontières, non seulement de l'art et de la nature, mais encore de l'inerte et du vivant, du matériel et de l'organique.



ILLUSTRATION 2: NEW ORDER IN CHAOS, 2015, GURVAN TYMEN.
© Erwan Crouan Photographe.



ILLUSTRATION 3: *UN FAUTEUIL POUR CLAIRE GUEZENGAR*^{*}, BRUNO PEINADO, 2015.
© La rhétorique des marées, Facebook.com.

* Critique d'art et romancière finistérienne décédée en février 2014.



ILLUSTRATION 4: *LE KEEQUE* (APRÈS H. C. WESTERMANN), JACQUES JULIEN, 2015.
© Hugues Reip & La rhétorique des marées.

L'espace littoral perd ainsi de sa certitude banale et s'agrandit de la confrontation à ces artefacts qui révèlent une diversité imprévue et obligent en retour à cerner davantage les multiples strates de cet espace : l'eau, les rochers, les galets, les pentes, les chemins, les genêts s'offrent alors comme autant de variations et de variables susceptibles d'accueillir le jeu artistique.

Par opposition à ces stratégies d'immersion, on trouve aussi des démarches où le travail artistique s'affiche explicitement, et comme tel, à travers des constructions

ILLUSTRATION 5: *LA VIGIE*, ABRAHAM POINCHEVAL, 2015. © Ariane Michel & La Rhétorique des marées.

qui n'empruntent rien à la nature mais s'installent sur et contre le littoral dans un geste d'appropriation de l'espace. Ainsi la cabine de plage de Pascal Rivet, comme le fauteuil contemplatif de Bruno Peinado (illustration 3) ou le miroir ardent d'Ellie Ga, capable de détourner les rayons du soleil à l'instar du miroir d'Archimède, sont autant de manières de décliner la domination physique, symbolique ou intellectuelle de l'espace par les hommes. Mais cette maîtrise, plus ou moins relative, des espaces et des éléments dit aussi la contrepartie du jeu avec le temps qui, sur le rivage, déploie crûment toute sa puissance : le temps des marées, le temps des tempêtes qui transportent de lourdes roches jusqu'au dedans de la cabine de plage supposée pourtant signifier un moment de repos paisible, et encore le temps de l'attente et des saisons, du retour des marins, le temps de la vie et de la mort, de la baignade et de la guerre, car le littoral breton a été le théâtre de multiples opérations allemandes pendant la seconde guerre mondiale. Et par un effet de contraste ironique la sculpture de Jacques Julien (illustration 4) nous montre le déséquilibre et la chute possible d'une silhouette dont les extrémités jouent, selon les points de vue, avec la ligne d'horizon comme avec les niveaux de la marée. Une autre manière de rappeler que l'appropriation de l'espace côtier et maritime ne va pas sans lutte et sans danger.

Enfin, le parcours rencontre aussi des démarches qui empruntent à d'autres registres qui ne relèvent pas de l'art «artistique» mais davantage de la technique, de l'ars ou de la pratique utile à la vie côtière.

Ainsi en est-il de la performance de *La Vigie* d'Abraham Poincheval (illustration 5) qui a passé une semaine face à l'océan, sur une plateforme de six mètres de haut, faisant écho à l'attente ou à la surveillance des marins. Steven Pennameac'h, avec *Recordable*, a choisi de détourner le système de marquage des chemins de

randonnée, très reconnaissable par sa signalétique blanche et bleue, pour baliser un chemin à travers les rochers émergés et immersibles de la plage. Ariane Michel a réalisé une ligne blanche (À la renverse) cernant un ensemble rocheux très avancé sur la mer et donc régulièrement recouvert par la marée. Cette ligne blanche matérialise le niveau de « renverse » de la marée, le niveau moyen de la progression de l'eau ; elle évoque la ligne de flottaison des navires autant qu'elle semble délimiter la promesse d'une île ou d'une terre émergée encore non cartographiée.

PERFORMATIVITÉ DES ŒUVRES

Comment ce parcours agit-il sur le promeneur ? Quel impact émotionnel exerce-t-il ? Les différents dispositifs d'immersion, de projection et d'installation sculpturale offrent à celui qui les parcourt une expérience singulière avec l'espace-temps de cette portion de littoral que nous pouvons examiner selon le double point de vue du sujet et de l'objet, c'est-à-dire selon le corps marchant et percevant ou selon les œuvres perçues.

Au premier point de vue, le rythme de la marche ne peut adopter l'allure décidée et régulière de la randonnée. La progression est au contraire scandée et heurtée par le jeu de piste et la dispersion des œuvres autant que par les difficultés du terrain qui multiplie les obstacles : les rochers, les pentes glissantes entre terre, sable et galets, l'irruption des vagues sur les chevilles, l'entrave des pas sur le sable, la hauteur de la marée qui empêche la vision et dissimule les œuvres. Le parcours est par là même accompagné de l'ambiance synesthésique que créent les bruits des houles de beau temps déplaçant les galets sur l'estran, le déferlement des vagues sur les platiers rocheux, le souffle du vent, les cris des oiseaux, les jeux de lumière et de miroitement des eaux sous le soleil. Ensuite, le fait même du parcours invite le regard à se modifier, à se faire plus aigu, scrutateur et attentif aux formes comme aux qualités sensibles du paysage et à leurs variations. Ce qui d'habitude reste indifférent ou à l'arrière-plan du champ visuel du touriste ou du baigneur devient source d'éveil et d'attention. Autrement dit, le regard s'ouvre au plaisir de voir autrement cet espace littoral ou, comme dirait Bergson, au plaisir de « voir pour voir », de voir les formes, les lignes et les couleurs pour elles-mêmes. Cette attention nouvelle portée au paysage environnant le transforme déjà en quelque manière en « scène poétique ».² À ce plaisir scopique s'ajoute le plaisir ludique de la recherche et de la découverte des œuvres dans les replis du parcours.

Du point de vue du perçu, l'espace parcouru, long de deux kilomètres, ne s'appréhende plus comme une succession linéaire et ouverte, un ruban de chemin longeant la côte, mais bien comme une totalité, comme une boucle fermée ou se refermant sur elle-même du fait même du nombre fini des œuvres qui définissent

2. GIRARDIN, René-Louis de: *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile* (1777), extrait présenté dans LE DANTEC, Jean-Pierre: *Jardins et paysages, une anthologie*, Paris, Editions de La Villette, 2003, p. 222.

et donc finalisent le parcours. Et cet ensemble clos engage aussi le regard à saisir des rapports de résonnance ou de liaison des œuvres entre elles : l'œil s'empare d'une œuvre, se souvient, la fait dialoguer avec la précédente, cherchant des signes ou des corrélations de sens, évidentes ou improbables. C'est un jeu qui donne à penser et à tisser des rapports stimulants, à risquer des interprétations. Cette activité de mise en dialogue des œuvres fait que l'espace linéaire se recourbe et, en quelque sorte, se trouve synthétisé par le rythme des œuvres et le mouvement de l'attention qui les fusionne. De même, le temps discret de la promenade se trouve comme concentré et uniifié dans le désir de boucler « la boucle du parcours » alors même qu'il est linéaire. Ainsi l'action physique de parcourir *realiter* cette portion d'espace, dans un laps de temps fini, donne lieu à une appréhension imaginative et intellectuelle qui synthétise ce fragment spatial, l'unifie et lui donne l'unité et la consistance d'une *synthesis*, pour parler comme Aristote, grâce à la succession des œuvres. Autrement dit, ce qui pourrait être une simple suite ouverte, voire décousue, se trouve, par l'appel même du parcours, muée en une unité de totalité. L'espace balisé prend la consistance d'un lieu c'est-à-dire, et pour reprendre l'opposition établie en 1951 par Heidegger dans *Bâtir habiter penser*, que la présence des œuvres et leur corrélation par le cheminement ouvrent et délimitent cet espace comme singulier et un, le font donc exister comme un « lieu » en tant que distinct de l'espace géographique indéfiniment morcelable qui longe le littoral. L'espace ne s'ouvre et ne s'espace en tant que lieux, chemins ou séjours que par l'action de l'homme qui, en se déplaçant corporellement, en marchant, ouvre et aménage l'espace autour de lui en lui donnant sens, valeur et unité³

MODALITÉS D'ACTION

Précisons alors quel type d'action émotive engendrent cette marche et cette dé-marche du parcours, ou quelle action elles exercent sur le sentiment et l'affect. Il nous semble que l'impact en est principalement intellectuel et cognitif : le parcours donne davantage à penser, à comprendre, voire à se souvenir qu'à sentir, d'autant que les performances musicales et narratives n'ont eu lieu qu'à certains moments et ne sont donc pas systématiquement accessibles et associées aux autres œuvres, et que les installations sculpturales seules ont une dimension plus strictement conceptuelle. Il s'agit en effet pour le promeneur d'articuler des œuvres très discrètes qui appellent une réflexion sur le lien qui les rattache à ce milieu littoral qui les a motivées, ce qui demande une nécessaire familiarité avec le monde maritime. Par exemple, les rochers pris dans des filets colorés de Florence Doléac sont intrigants

3. Cf. HEIDEGGER, Martin: *Remarques sur Art – Sculpture – Espace* (1964), Paris, Rivages poche, 2009, p. 25 : « L'homme accorde l'espace en tant qu'il le spatialise ou lui donne-du-champ, aménage les choses et lui-même dans ce champ-libre ». Il spatialise en tant qu'il est un « phénomène corporant (*Leibphänomen*)», en tant qu'il vit son corps ou par son corps, c'est-à-dire marche, se déplace, s'oriente dans l'espace « avec son volume...comme un corps en repos ou en mouvement », ce corps étant indissociable de son intérriorité où « s'écoulent des vécus en tant que flux de vécus », p. 22.

et n'offrent pas une lisibilité immédiate. Pourtant, pour les marins, les filets et les galets entretiennent des relations anciennes : dès le néolithique les filets de pêche étaient lestés par des galets. Aujourd'hui une technique habituelle de lutte contre l'érosion consiste à enfermer les galets d'un cordon dans des cages de métal (comme, par exemple, à Chesyl Beach, en Angleterre). Il y a donc un ensemble de relations multisémiques entre le galet et le maillage.

Mais bizarrement ici le maillage, en corde synthétique, est fragile, éphémère tandis que le galet est devenu bloc, écueil, comme un objet laissé par un tsunami. L'œuvre opère un détournement des rapports de force, très habile et pertinent, mais qui demande une explicitation. Il en va de même pour les galets veinés de quartz de Dominique Ghesquière car, par-delà la ligne blanche hasardeuse qu'ils dessinent entre les autres pierres, leur présence et leur rassemblement supposent une certaine culture géologique et même archéologique. En effet, dans la falaise qui apparaît en coupe dans la crique derrière l'œuvre, des galets très anciens marquent un niveau marin « Eémien » (environ 120000 ans avant le présent) et sont déformés par des phases froides (vers 20 000 avant le présent) selon des figures appelées cryoturbations. Il y a donc une histoire des changements de formes des galets qui est dépendante des changements de climat et de niveau marin. L'œuvre qui sélectionne les galets à quartz parmi les galets de granit pur reprend à son compte un processus naturel de tri et de disposition dans l'espace. Ici, la prochaine tempête désorganisera la ligne de quartz et érodera un peu davantage la coupe de la falaise mêlant aux galets choisis par l'artiste ceux qui sont issus des processus périglaciaires.

De semblable manière, une connaissance botanique des différentes espèces d'herbes sauvages est convoquée par les herbiers du même artiste, tout comme les différents jeux sur les lignes – *La Ligne d'eau* de Benjamin Rivière, la ligne de renverse d'Ariane Michel, la ligne de randonnée de Steven Pennameac'h, *L'Africa Lines* de Julien Bismuth – qui appellent également une claire représentation du jeu des marées, de la hauteur de l'horizon, des régimes de fluctuation des coefficients, en sorte que les œuvres semblent s'offrir davantage comme une modélisation du littoral que comme des créations artistiques et esthétiques sur le thème de la mer. Les associations, qui se mettent progressivement en place, sont intéressantes et séduisantes car elles permettent de s'attacher à la singularité du lieu, d'en percevoir plus finement les découpes spatiales ou encore l'histoire, mais elles en appellent chacune à des savoirs de régimes différents. De même, lors du cheminement, le regard se pose aussi sur les restes des murets marquant les parcelles agricoles qui se prolongent jusqu'au bord le plus extrême des collines. On s'étonne de ces découpages, irréguliers et précis à la fois, on s'étonne de ce marquage de la propriété sur un terrain aussi difficile et paradoxalement aride malgré la pluie à cause des embruns salés, on peut alors revisiter l'histoire agricole de la région. On aperçoit aussi des installations de béton et de pierre destinés à servir de leviers afin de hisser le goémon utilisé pour nourrir les champs. On repère alors des restes de blockhaus et l'imagination s'en va errer du côté de la guerre, de l'occupation, du débarquement, et même des ramassages intensifs des galets par les allemands pour fabriquer le béton armé qui a justement servi à construire les mêmes blockhaus.

Les œuvres favorisent ici des incursions dans l'histoire des hommes et de la nature qui nous ouvrent à des temps anciens ; elles permettent de revisiter les lieux à la lumière de ces éclairages inattendus et la perception de l'espace côtier qui, aujourd'hui pour le promeneur, n'a valeur que de station balnéaire, s'en trouve fortement modifiée. Cette performativité de l'art est indéniable et efficace, mais sans être vraiment émotionnelle. La médiation du savoir mobilise l'entendement et la mémoire, réveille la curiosité historique ou le goût des sciences naturalistes, ce qui est remarquable pour une exposition d'art contemporain, mais par là même cela agite peu le cœur, car l'ensemble des corrélations et des renvois cognitifs maintiennent l'attention dans l'ordre de l'espace et du temps naturels et historiques, soit dans un espace mondain qui s'ouvre peu au mouvement poétique, alors même que le lieu et le paysage se trouvent quant à eux chargés d'une dimension nouvelle du fait de la circonscription du parcours. Sans doute les performances ont-elles ici un rôle phare à jouer, mais il est difficile d'en préjuger l'impact. C'est pourquoi, si l'on considère avec Kant, comme avec Husserl ou Ingarden, que l'attitude esthétique nous engage à mettre entre parenthèses les intérêts ordinaires de la vie comme ceux de la connaissance positive et naturaliste, on peut alors soutenir que ce parcours, parce qu'il maintient l'attention dans le cadre d'une ontologie des sciences de la nature et de l'histoire, ne favorise pas une telle rupture.⁴

En effet, l'attitude naturelle est l'attitude fondamentale qui consiste à croire spontanément à l'existence des choses perçues, à l'ensemble du monde environnant, à tout ce qui fait la «réalité» immédiate de nos vies. En ce sens, le savant, le naturaliste ou le physicien, participe de cette «*foi perceptive*» et ne la remet pas en question puisque son travail consiste précisément à élaborer des connaissances valant pour ce monde réel et commun.⁵ Tout autre est l'attitude esthétique qui, quelquefois, quoique rarement il faut aussi en convenir, impose comme une suspension de cette croyance en l'existence des choses. Ce n'est pas par scepticisme mais par une sorte d'oubli ou de désintérêt, l'attention étant subitement focalisée et braquée sur les formes et les qualités des choses, leur rythme, leur présence, leur pur apparaître, quoi qu'il en soit de leur existence réelle et physique qui, ici, ne joue aucun rôle.

C'est en ce sens que les deux attitudes sont divergentes. L'attitude scientifique et intellectuelle, qui trouve son fondement dans ce principe qu'est l'existence réelle des choses et du monde, ne permet pas une telle suspension ni l'irruption d'une autre dimension, d'un autre monde dans le monde géophysique, telle l'irruption d'un monde de qualités sensibles, de sens singuliers ou d'idées esthétiques qui stimulerait un libre jeu des facultés. Sauf si le scientifique se fait soudain esthète et se laisse gagner par l'émotion des qualités purement sensibles. Mais c'est alors d'un tout autre point de vue qu'il s'adresserait aux œuvres ou au paysage ; rien n'empêche

4. Cf. par exemple Ingarden, Roman: «Vécu esthétique et objet esthétique» dans *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2013, p. 64-95 et en particulier, p. 73-77. Voir aussi la définition de l'attitude esthétique que propose STOLNITZ, Jérôme (« L'attitude esthétique ») et qui s'avère en étroite continuité avec la conception kantienne, dans *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 103-114. Enfin, on peut lire avec profit Husserl, Edmund: *La lettre à Hofmannsthal* (12-01-1907), traduite par E. Escoubas, dans la revue *La Part de l'œil*, Bruxelles, volume n° 7, 1991, p.13-15.

5. MERLEAU-PONTY, Maurice: *Le Visible et l'invisible*, Paris, Tel Gallimard, 1964, p. 17.

non plus par ailleurs qu'un plaisir esthétique se joigne au plaisir intellectuel, mais ces plaisirs sont radicalement distincts, dans la mesure où le plaisir intellectuel participe toujours en quelques manières de l'exaltation que procure l'augmentation du savoir ou l'affirmation de sa maîtrise sur tel ou tel champ objectal, tandis que le plaisir esthétique s'exprime dans une émotion où la conscience se fascine de découvrir des formes et des qualités qui, pour parler comme Kant, donnent plus à penser qu'à connaître.

Dans le cadre de notre exemple, avec la fin du parcours sur le littoral d'Esquibien, la vie reprend son cours comme après un intermède ludique et sans avoir vraiment rompu avec l'attitude naturelle. Le mode d'action des œuvres offre ici une dimension surtout conceptuelle, un impact intellectuel et cognitif bien circonscrit, tout comme le déplacement physique très délimité qui l'a rendu possible.

Une autre forme d'action et d'efficience nous semble pouvoir résulter d'une autre expérience artistique, relativement proche en tant qu'elle relève à nouveau des arts de la nature, mais qui pourtant engage un autre rapport au monde et un autre régime d'expérience esthétique.

LE BOIS DES TREMBLES DE GILLES CLÉMENT

Dans le cadre du projet des Estuaires, organisant un large parcours d'art contemporain allant de Nantes à Saint Nazaire et rendant visible pour la première fois l'unité de l'estuaire, Gilles Clément a proposé, en 2009, d'aménager la base sous-marine de Saint Nazaire selon une approche paysagère très singulière.

Sur les toits de béton de la base sous-marine, il a choisi de « planter » un bois de trembles : 107 peupliers trembles ont été installés entre les chambres d'éclatement des bombes, pieds et racines retenus dans un « *big bag* », une sorte de large bac grillagé et carré. Plus précisément, chaque arbre surgit à travers les interstices des travées ondulées et apparaît séparé de ses racines qui sont empotées et déposées en dessous de la travée. Les arbres semblent flotter entre ciel et terre, depuis la rue tout comme depuis le niveau des toits. La vision de ces arbres frêles est saisissante : elle crée un choc et une émotion esthétique majeure. Sur quoi repose la puissance de cet effet ?

MODALITÉS D'ACTION

L'accès à ce «bois» se fait depuis une longue rampe d'accès métallique qui commence de l'autre côté de la rue, l'enjambe et fait parvenir jusqu'au bord des toits ondulés qui couvrent la chambre d'éclatement des bombes. La progression se fait dans un espace minéral de béton, de fer, de barbelés, dans des tons dégradés de gris sale, terne, mat, strié de traces noirâtres, de coulures de rouille brunâtre. La désolation règne sur le lieu et induit aussitôt une certaine gravité pour le promeneur, une sensation pénible et lourde. Cette atmosphère contraste fortement avec l'esplanade adjacente du Ruban Bleu, pavée de blanc et agrémentée de couleurs,



ILLUSTRATION 6: LE BOIS DES TREMBLES, VUE DU TOIT DE LA BASE SOUS-MARINE. Photo © Margot Vigne.

de sculptures et de palmiers qui donnent une légèreté balnéaire et quasi méditerranéenne inattendue à l'ensemble. Lorsque l'on parvient sur le toit, et tout en continuant de progresser et d'en longer les abords, le regard se confronte aussitôt à la présence insolite de ces arbres qui sortent du béton en dépit de tout bon sens, et laisse le visiteur désemparé et perplexe : les arbres ne poussent pas sur les toits, les arbres ne poussent pas sur le béton.

Le visiteur-promeneur intrigué peut vouloir s'approcher de ce bois et pour cela doit passer des portes grillagées, basses et étroites, pour accéder à la chambre d'éclatement des bombes qui se ramifie en de multiples couloirs, parallèles entre eux et perpendiculaires aux longues lignes d'ouverture du toit qui scandent toute la surface bétonnée. Et le regard découvre, effaré, ces *big bags* grillagés où se serrent les racines des arbres – en quelque manière, pourrait-on dire, les racines de l'œuvre.

Si cette perception crée un affolement de l'œil et de la pensée, cela tient à ce que l'on découvre soudain ces racines, nécessaires mais jusqu'alors invisibles, et finalement oubliées, comme dans la vision d'un prodige. Puis ces racines apparaissent, emballées, protégées, fragiles et réduites à un infime volume quadrangulaire, en même temps qu'elles se donnent comme sectionnées, séparées de leur fruit, rendu à son tour invisible par la ligne de séparation du toit lui-même. Chacun des troncs ou chacune des courtes portions de tronc qui émergent des bacs disparaît aussitôt dans l'interstice du toit qui laisse passer une fine ligne de lumière. Il faut quelques minutes pour comprendre le sens de cette perception qui évoque presque une coupe géologique, réclamant le souvenir de la vision supérieure – les arbres feuillus et élancés – pour la rattacher à ce sous-sol qui sert de sol et de fondement,



ILLUSTRATION 6: LA CHAMBRE D'ÉCLATEMENT DES BOMBES : LES RACINES DE L'ŒUVRE. Photo © Margot Vigne.

on oserait presque dire de « terre-mère » par la médiation de ces bacs ou de ces réserves de terre.

Le choc de cette vision vient de la forme de la perception autant que du sens de ce qui est donné à voir et à penser.

La forme tout d'abord, du fait de ce sectionnement des deux niveaux de l'arbre – le corps et les pieds, la tête et les racines – impose une vue fragmentée et duelle. L'œuvre paysagère que constitue l'ensemble du Bois des Trembles est elle-même dissociée, fragmentée de part et d'autre d'un espace vide, abstrait et lisse, où se dessinent seulement les formes élémentaires de la spatialité, le haut et le bas, la surface et le fond, le plan, la ligne et l'angle. Et cet espace quadrillé, quasi mathématique, qui ne ressemble à aucun lieu habitable et vivant, nous présente des îlots de vie concentrée, compactée, mise en caisse, mais têtue. Cet espace nu et anguleux nous donne à voir, à travers ces *big bags*, la ténacité du temps de la *phusis* et la diversité des temporalités qui se croisent dans ce bâtiment.

La force de croissance de ces arbres, en dépit de l'absence de milieu naturel, nous reconduit aussitôt à cette pulsion de vie qui anime et mobilise le temps de la nature. La croissance de la vie organique contraste avec la stérilité du béton et les murs froids destinés à la destruction des bombes, elles-mêmes vouées à la destruction de la vie humaine, accueillent paradoxalement les pousses obstinées de la vie. Le présent de la végétation, qui pousse ou repousse, vient faire écho par antiphrase au passé de la guerre meurtrière, comme l'actuel tremblement incessant des feuilles vivaces des peupliers inverse le tremblement morbide des bombes du passé. Ces arbres et leurs racines séparées nous plongent immédiatement dans le temps de la vie et de la mort, le temps de l'histoire des hommes et de la résistance de la nature, à travers les replis d'un espace artificiel et stérile. Flottant entre terre

et ciel, ils sont des images évidentes de la finitude et de la fragilité autant que de la ténacité de la réalité humaine.

MOTION ET ÉMOTION

La perception étagée et fragmentée des bacs de racines et des troncs perçant le toit en direction de la lumière, conjugués à la présence inexpugnable de la guerre et du bâtiment de guerre, crée pour le visiteur un effet de brouillage des sens et du sentiment, soit un choc au sens fort du terme, car c'est la vie et la mort qui se jouent ici, se disent, s'affrontent et se distendent entre ces deux niveaux. Cette œuvre exerce un impact émotionnel fort, car justement elle actualise les principaux moteurs du sublime tels que Longin puis Burke les ont définis. En effet, si la perception de cette chambre d'éclatement des bombes nous saisit et crée un effet de choc, c'est que, dans l'instant même de la vision, nous nous trouvons face à la lutte primordiale des contraires, des forces primaires ou primitives de la nature. Sitôt levée l'interrogation devant le sens de ces bacs, lorsque justement leur sens de réserve de vie surgit, la conscience ne peut alors que s'égarter dans le vertigineux conflit des forces originaires et manichéennes : la vie et la mort, l'origine et la fin, la guerre et la paix, le renoncement et la résistance, la haine et l'amour, le bien et le mal, la beauté et la laideur, la nature et la culture, la barbarie ou la clémence.

a. Tous les registres des valeurs fondamentales défilent et l'esprit s'égare dans ce vertige provoqué par de simples réservoirs. C'est pourquoi l'impact de cette œuvre est violent et bouleversant, elle s'adresse brutalement aux sentiments les plus profonds et les plus anciens, qu'elle agite de manière à la fois affective et existentielle. C'est aussi pourquoi il nous semble que l'on peut rattacher cet effet à l'expérience esthétique du sublime, conformément à la définition que Longin a élaborée à partir de la catégorie du *movere*, c'est-à-dire, dans la rhétorique classique, le genre de discours le plus haut et le plus agissant. En effet, le discours sublime est celui qui est capable de *movere* (*to move*), de mouvoir, d'émouvoir, d'agir drastiquement sur les âmes, car il « enlève, ravit, transporte », comme le rappelle Boileau dans sa préface à sa traduction française du texte de Longin. Par suite, et par-delà le seul registre de l'art du discours, l'expérience esthétique du sublime est celle de la confrontation à une « force invincible qui renverse tout comme une foudre » et qui « laisse beaucoup à penser et fait d'abord un effet sur nous, auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible de résister, et qu'ensuite le souvenir nous endure et ne s'efface qu'avec peine».⁶

Cette expérience remuante est toujours celle qui engage les valeurs morales et métaphysiques, celle qui confronte aux limites, aux extrêmes, à l'extraordinaire ou à l'extravagant pris en leur sens premier et littéral et qui, à ce titre, laisse un souvenir puissant car ces enjeux nous touchent à l'essentiel. Burke l'associe au terrible et à l'effroi justement parce qu'alors la vie s'y joue à ses risques et périls et y découvre

6. LONGIN: *Traité du sublime*, I, 4, Paris, Livre de poche, 1995 (traduction Boileau), p. 74, et p. 81-82



ILLUSTRATION 8: LE JARDIN DES ORPINS ET DES GRAMINÉES. Photo © Gilles Clément /Coloco.

en creux le risque du sens et du non-sens, de la vanité et de la finitude. Ici, ce qui pourrait être un banal bois de peupliers nous aspire et nous emporte dans un flux, chaotique et mêlé, de pensées et de sentiments du fait même de cette segmentation de la perception en deux plans distincts : la surface et le fond, le dessus et le dessous. Ces deux faces de l'œuvre paysagère induisent, par leur rapprochement autant que par leur séparation, le jaillissement de tous les couples fondateurs associés à toute pensée de l'origine et de l'existence : le visible et l'invisible, le terre et le ciel, la lumière et l'obscurité, tout comme l'enfer et le paradis, car le jardin des orpins et des graminées (illustration 8) n'est pas très loin qui se tient seulement à quelques mètres du Bois des Trembles.

Par là, le travail de Gilles Clément répond « à l'essence de l'art », au sens où Heidegger le définit, c'est-à-dire que l'artiste est celui qui « confère une figure à ce qui est invisible », qui « laisse apercevoir ce qui jusqu'ici n'a encore jamais été vu ».⁷ Et précisément, ce qui n'est jamais vu, ce sont les racines, l'origine, la source primordiale des choses, ou pour le dire avec Paul Klee : « la création comme genèse (...) »

7. HEIDEGGER, Martin: *Remarques sur Art- Sculpture- Espace* (1964), op. cit., p. 27.



ILLUSTRATION 9: BIG BAGS, LE SOUS-SOL INFERNAL. Photo © Julie Guiches /Coloco.

Remonter du modèle à la Matrice ».⁸ Si telle est la mission de l'art moderne, on peut alors convenir que ce jardin de Gilles Clément participe bien de l'art moderne et, à travers lui, on comprend très concrètement en quel sens l'artiste est toujours un poète, celui qui produit (*poïesis*), celui qui fait advenir dans l'espace quelque chose qui fait signe au-delà de l'espace, vers la vérité et l'être.

FORME, ESPACE ET TEMPS

Si l'on peut désormais comprendre pour quelles raisons cet agencement paysager peut engendrer une telle émotion aussi bien esthétique que métaphysique, il reste à se demander par quel ressort ou quel moyen d'action artistique cela passe. Si la performativité ou l'efficience d'une œuvre est liée à son aptitude à mobiliser les dimensions de l'espace et du temps, que ce soit à travers le parcours corporel ou la circulation imaginaire entre différents espaces et différents temps, il ressort aussi que sa capacité de mise en mouvement dépend manifestement de sa forme, ou plutôt du type de forme qu'elle adopte et qui l'inscrit par là-même dans un certain type de relation à son environnement et au monde du spectateur-promeneur.

Les deux exemples que nous avons voulu confronter, par-delà ce qui les rapproche en tant qu'ils participent des arts de la nature et invitent à un parcours, présentent en effet une dissemblance majeure, une dissemblance quant à la forme. Dans la *Rhétorique des marées*, les œuvres adoptent toutes, peu ou prou, une forme qui vise à s'insérer dans le monde, à s'y installer comme une partie de plus, ou à se camoufler en tentant de ne pas marquer sa différence. Ou bien encore, l'installation s'en tient à une différence fonctionnelle, elle montre son origine culturelle, elle appartient au monde de *l'ars* ou de la *tekné*, et comme d'autres instruments, elle sert aussi à mesurer, calculer, s'orienter. En bref, elle montre qu'elle a à faire avec le monde et qu'elle sait en user – comme dans le cas des filets enserrant des rochers, du miroir captant les rayons solaires ou des lignes de flottaison, etc. Autrement dit, l'œuvre

8. KLEE, Paul: *Théorie de l'art moderne*, Paris, Folio, 1985, p. 30.

ici nous maintient et nous retient dans l'ordre du monde naturel, spatio-temporellement défini et délimité.

Tout au contraire, le *Bois des Trembles*, et alors même qu'il pourrait être défini comme une simple plantation horticole et non comme une œuvre artistique, nous confronte, par ses racines emprisonnées en sous-sol dans ces *big bags*, à une forme qui nous renvoie instantanément au-delà de l'espace et du temps géophysiques, et nous entraîne du côté de l'origine, de la fin et de la destination des choses. Il y a là une « scène » qui constitue une forme artistique au sens strict et qui tente de pointer le lieu même de l'origine des choses. Autrement dit, une forme qui veut dire quelque chose du monde : *non pas faire avec lui*, mais le saisir et *le mettre en question*, s'en étonner, s'y confronter dans une attitude qui est aussi une question et qui est déjà métaphysique, ou déjà poétique, au sens où « l'homme habite en poète », c'est-à-dire comme dit Hölderlin, que *nécessairement* il interroge toujours la terre et le ciel, il interroge son sens et sa destinée.

L'œuvre ici se déploie selon un régime de transcendance, elle est une visée ou une ouverture en direction de la « vérité » : le sens, l'origine, la raison des choses, le sacré de la vie et le souci existentiel qui le cerne. Par opposition, les œuvres du parcours finistérien s'en tiennent, sans doute pour satisfaire à l'exigence du parcours d'être en accord avec le site, à un régime d'immanence, s'en tiennent à « l'ici » des choses mondaines. Cela n'élimine en rien leur intérêt ni leur impact sur le récepteur. Simplement, leur mode d'action et leur efficience offrent une dimension qui relève d'un autre régime esthétique : cognitif, intellectuel et habile, attentif aux jeux de situations, de résonnance ou de modélisation. Leur performativité touche alors davantage l'entendement que le cœur et la sensibilité.

EMOTION ET IDÉES ESTHÉTIQUES

Il nous semble donc que la force efficiente d'une œuvre d'art vient prioritairement de sa forme dont la singularité réside dans sa capacité à ouvrir des espaces et des temps, autour ou au-delà de l'espace-temps géophysique, de l'ici et du maintenant.

En règle générale, les œuvres, précisément en tant qu'elles sont des œuvres d'art, nous touchent et nous affectent, elles ont toujours quelque chose à nous dire. Mais, et pour reprendre le mot de John Dennis dans sa *Lettre de Turin* de 1688, lorsque la Nature créatrice s'applique seulement à nous plaire, « elle nous émeut moins [*she moves us less*] » que lorsqu'elle se laisse aller à une certaine fureur poétique [*fury*], telle que celle qui l'a poussée à dresser les montagnes de Alpes, hérissées et extravagantes, effroyables et délicieuses⁹. Si on transfère cette remarque à l'action des œuvres d'art, on peut dire à sa suite que certaines œuvres *move us less*, lorsque leur spectacle s'adresse à notre raison qu'il séduit et engage à des méditations plus ou

9. DENNIS, John: *Letter, Turin, October, 25, 1688* (in *Miscellanies in Verse & Prose*, Londres, 1693), présenté et traduit par MARTINET, Marie-Madeleine: *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, Aubier, 1980, p.62-67. Voir par exemple : « For the Alpes are works which she [the Nature] seems to have designed, and executed too in Fury. Yet *she moves us less*, where she studies to please us more », p. 64.

moins déliées mais qui ne précipitent pas dans ces transports chaotiques et fiévreux que provoque la confrontation à des idées métaphysiques telles que l'origine, la mort ou le sacré.

L'efficience ou la performativité des œuvres d'art, plastiques ou paysagères, ne résultent donc pas seulement de leur inscription dans un parcours. Inviter à un déplacement physique et corporel, que ce soit pour une sculpture, un ensemble architectural ou paysager, ou un parcours d'exposition, ne garantit pas l'accès à une expérience émotionnelle forte, ni à une émotion esthétique. L'affection, le trouble émotionnel et esthétique provoqués par l'épreuve de l'œuvre d'art résultent moins du mouvement physique, de l'espace et du temps de l'œuvre que du jeu esthétique que provoque la forme de l'œuvre qui ouvre en soi-même un espace et un temps propre, capable de nous capter, de nous aspirer dans son jeu, dans son monde. Si l'on veut retrouver quelque chose du *movere* originale qui, à l'instar de l'expérience du sublime, induit un véritable choc émotionnel, un vertige et en même temps un émoi de la raison qui affronte sa véritable destination, alors c'est dans la forme de l'œuvre qu'il faut chercher le principe de ce mouvement de transcendance et d'ouverture des espaces et des temps. Ici, nous l'avons vu, c'est le dispositif de dissociation ou de segmentation des arbres et de leurs racines de part et d'autre des interstices du toit de la base qui propose une forme ou une configuration visuelle et plastique qui renverse le sens commun et l'égare dans un flux de pensées métaphysiques et politiques.

Etre en mesure de créer de telles formes artistiques, c'est pour Kant le propre du génie artistique qui consiste à savoir inscrire et communiquer une *idée esthétique* dans la forme de la chose ouvrée de telle manière qu'elle nous déporte immédiatement dans l'exercice tumultueux et délicieux des facultés. L'idée esthétique est, selon la définition de Kant, « une représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun concept, puisse lui être adéquat et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre parfaitement intelligible ».¹⁰ Autrement dit, il s'agit d'une représentation – qu'elle soit induite par une œuvre plastique ou une scène poétique, ou un paysage, ou une forme corporelle – qui déploie une profusion d'images et d'idées associées mais pour lesquelles il n'existe pas de concept adéquat, ou qui excède les possibilités d'un discours clair. Un foisonnement imaginatif qui donne à penser, et beaucoup plus à penser qu'un simple concept, car il stimule toutes les facultés de l'esprit et les entraîne dans un jeu réjouissant, un jeu créatif, touffu, souvent chaotique mais riche et ouvert. Ce surcroît de sens, pourtant vivement senti et éprouvé, s'avère rapidement indicible, car il mêle idée et image, sensation et raisonnement, souvenir et saisie actuelle, tout cela à un rythme échevelé dévalant le flux de conscience sans trouver sa résolution en une expression linguistique claire et univoque. Mais cette expérience, nous touche et nous met en mouvement car elle produit un plaisir résolu et rare, le plaisir de sentir ses facultés en acte et aux prises avec des enjeux ou des sens fondamentaux.

10. KANT, Emmanuel: *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1984, § 49, p. 143.

Kant nomme ces représentations de l'imagination ou ces faisceaux de représentations des *Idées*, parce que l'imagination, dans ce jeu, tente d'aller au-delà de l'expérience, vers quelque chose qui dépasse la nature, à l'instar de la raison (la faculté des principes) qui, dans son effort pour penser toutes choses, produit des Idées d'un genre spécifique (l'Idée du monde, de l'âme ou de la nature, par exemple), c'est-à-dire des sortes de concepts pour lesquels, à l'inverse, on ne dispose d'aucune intuition, d'aucune expérience effective dans le cadre du monde spatio-temporel qui est le nôtre. Inversement, les Idées esthétiques présentent bien un contenu intuitif mais aucun concept ne s'y ajuste de manière adéquate ; elles débordent le plan strictement conceptuel par excès ou profusion de sens et de valeurs enchevêtrées et, dès lors, indicibles. Mais si ces idées sont indicibles dans la langue naturelle acquise aux règles de la logique, elles sont néanmoins communicables et communicatives grâce à la création des formes de l'art.

L'œuvre d'art est le moyen de communication des *idées esthétiques* et c'est par leur puissance d'action qu'elles nous touchent, nous remuent, nous affectent par d'autres moyens que les moyens logiques et conceptuels de la langue et de l'expérience soumise aux besoins pratiques ou techniques de la vie. L'art nous bouscule et nous séduit parce qu'il en appelle à d'autres moyens que ceux de la vie ordinaire, parce qu'il recourt à la métaphore, au jeu, à la symbolisation, à l'allégorie, à la polysémie, parce qu'il joue de toutes les associations sémantiques et sémiologiques possibles. Ainsi ce qui se dévoile dans le travail de l'art, qu'il s'agisse du beau ou du sublime, c'est la capacité à « exprimer et rendre universellement communicable ce qui est indicible dans l'état d'âme lors d'une certaine présentation, que l'expression appartienne au langage, à la plastique ou à la peinture ».¹¹ Cette capacité à toucher, à mouvoir et émouvoir, les conséquences dans lesquelles la performativité de l'œuvre d'art consiste, repose précisément sur la création d'idées esthétiques qui seules savent, quoique mystérieusement, mettre en mouvement le jeu des facultés car, seules, elles savent faire signe vers « l'invisible », vers ce qui de manière fondamentale engage toujours la question du sens.

11. KANT, *Ibidem*, § 49.

BIBLIOGRAPHIE

- DENNIS, John , Letter, Turin, October, 25, 1688 (in *Miscellanies in Verse & Prose*, Londres, 1693), présenté et traduit par M.-M. Martinet, dans *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle*, Paris, Aubier, 1980.
- HEIDEGGER, Martin, « Bâtir habiter penser » (1951), dans *Essais et conférences*, Paris, Tel Gallimard, 1958, p. 170-193.
- REMARQUES SUR ART- SCULPTURE- ESPACE (1964), Paris, Rivages poche, 2009.
- HUSSERL, Edmund, *La Lettre à Hofmannsthal* (1907), traduite par E. Escoubas, dans *La Part de l'œil*, Bruxelles, volume n° 7, 1991.
- INGARDEN, Roman, « Vécu esthétique et objet esthétique » (1937) dans *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2013, p.64-95.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1791), Paris, Vrin, 1984.
- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Folio, 1985.
- LONGIN, *Traité du Sublime* (traduction de Boileau) Paris, Livre de poche.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Tel Gallimard, 1964.
- STOLNITZ, Jérôme, « L'attitude esthétique », dans *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 103-114.



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier by Mieke Bal: Art Moves: Performativity in Time, Space and Form / El Arte (Se) Mueve: Performatividad en el Tiempo, el Espacio y la Forma por Mieke Bal

15 MIEKE BAL (GUEST EDITOR)

Movement and the Still Image / El movimiento y la imagen fija

First reflections on movement

45 MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ NAVARRO

Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de historia / Twisting Time: Fernando Bryce's Art of History

71 NANNA VERHOEFF

Surface Explorations: 3D Moving Images as Cartographies of Time / Exploraciones de superficie: Imágenes 3D en movimiento como cartografías del tiempo

93 RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC

El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen / Dialectical Time: The Fourth Era of the Image

117 MAR GARCÍA RANEDO

Desplazamientos (in)móviles / (Im)mobile Displacements

Technique: «mistakes» as movement

143 JOSE MANUEL GARCÍA PERERA

El movimiento como simulacro en el mundo virtual: Michael Betancourt y el arte de la inmediatez / Movement as Simulacrum in the Virtual World: Michael Betancourt and the Art of Immediacy

159 ERNST VAN ALPHEN

Exoticism or the Translation of Cultural Difference / Exotismo o la traducción de la diferencia cultural

171 MÓNICA ALONSO RIVEIRO

Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible / Archaeology of Absence of Lucila Quieto: a Trip to the Impossible Image

193 AYLIN KURYEL

Disorienting Images: A Bust with Multiple Faces / Imágenes que desorientan: una instalación con múltiples caras

219 AMPARO SERRANO DE HARO

The Movement of Miracles / El movimiento de lo milagroso

Sharing space: discourses of display

235 ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ

Ethnographic Image: In and Out of the Exhibition Space / La imagen etnográfica: dentro y fuera del espacio expositivo

261 NOA ROEI

Making National Heritage Move: Ilya Rabinovich's «Museutopia» Projects / Dinamizando el patrimonio nacional: el proyecto «Museutopia» de Ilya Rabinovich

279 FERNANDO DE FELIPE & IVÁN GÓMEZ

Cronoendoscopias: un viaje alucinante al interior del cuerpo humano / Chronoendoscopies: Imagining a Trip inside the Human Body

Being part of it: affect and the body

309 JEFFREY MANOEL PIJPERS

Affective Resonance: The Moving Potential of Music in Gilberto Gil's «Aquele Abraço» / Resonancia afectiva: el potencial dinámico de la música en «Aquele Abraço» de Gilberto Gil

329 LAIA MANONELLES MONER

Micro-utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal / Micro Utopias of the Quotidian, Meeting Spaces in Relational Art: An Approach to some Performances of Marina Abramović and Tino Sehgal

351 PATRICIA LIMIDO & HERVÉ REGNAUD

Les racines de l'œuvre : puissance émotionnelle et forme artistique. Deux exemples de land-art en France / Roots of Art: Emotional Impact and Artistic Form. Two Cases of Land-Art in France

373 CLARA LAGUILLO

Hibridación de medios en la confluencia de forma, tiempo y espacio: de la *Danse Serpentine* al *Capturing Dance* / Hybridization of Artistic Media on the Crossroad of Shape, Time and Space: From *Danse Serpentine* to *Capturing Dance*



AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

4



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Miscelánea · Miscellany

- 395** RAIMUNDO MORENO BLANCO
Aportaciones a la arquitectura y la historia del monasterio del Sancti Spiritus de Ávila / Contributions to the Architecture and History of the Monastery of Sancti Spiritus in Ávila

- 417** JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO
Estudio y recuperación de la Iglesia de San Lorenzo, Úbeda (Jaén) / Study and Recovery of the Church of San Lorenzo, Úbeda (Jaén)

- 459** MANUEL GIL DESCÓ
Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder / Images of Madness in the Modern Age: Derision and Mask in the Discourse of the Power

- 483** IGNACIO JOSÉ LÓPEZ HERNÁNDEZ
El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854 / Spanish Military Engineers and the Real Junta de Fomento at the Island of Cuba. Public Works between 1832 and 1854

- 509** NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA
La labor reconstructora de Francisco Somolinos en Langreo, Asturias: La iglesia parroquial de Santiago Apóstol / The Rebuilding Task of Francisco Somolinos in Langreo, Asturias: The Parish Church of Santiago Apostol

- 531** ROCÍO GARRIGA INAREJOS
Espacio resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage / Resonant Spaces: From the Soundscapes of the Trenches to the Hearing of Silence in Alfonso Reyes and John Cage

Reseñas · Book Review

- 551** JOSE ANTONIO VIGARA ZAFRA
Vigo Trasanco, Alfredo: *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. Santiago de Compostela, Teófilo, 2014.

- 555** JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA
Alonso Pereira, José Ramón (dir.): *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. Universidad de La Coruña, La Coruña, 2012.

- 559** JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO
Gimeno, María y Collazos, Raquel (coord.): *Paradores de Turismo. La colección artística*. Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015.