On a touché à l'espace

Autor(en): **Chaperon, Danielle / Moret, Philippe**

Objekttyp: **Preface**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2000)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ON A TOUCHÉ À L'ESPACE

Si l'on en croit Camille Flammarion, l'éruption du Krakatoa, en 1883, provoqua des ondulations sismiques qui se propagèrent sous la surface de la planète tout entière. Il y a dans l'histoire des représentations des bouleversements, assez profonds dans leurs causes et assez violents dans leurs conséquences, pour pareillement ignorer les frontières, et celles surtout qui règnent en temps normal entre les sciences et les arts.

Sans doute se passe-t-il, au début du XXe siècle un séisme de ce genre, dont les signes annonciateurs avaient déjà fait vibrer la fin du siècle précédent. Faut-il en accuser les physiciens, les géomètres ou les mathématiciens ? Toujours est-il qu'« on a touché à l'espace », et qu'une grande onde de panique, parfois doublée d'euphorie, s'empara de tous ceux qui faisaient métier de dessiner l'image du monde. Ce constat fut à l'origine de l'organisation du colloque « On a touché à l'espace », qui rassembla en juin 1999, à l'Université de Lausanne, des spécialistes de la littérature du XXe siècle, des historiens de l'art et du cinéma.

Car, c'est bien connu, l'espace aide à représenter, à penser et à communiquer. Gérard Genette commente ce phénomène dans un article déjà ancien : « Les métaphores spatiales constituent [...] un discours à portée presque universelle[1] » écrivait-il en guise de préliminaire. En élargissant le propos rhétorique à la lexicologie, il ajoutait : « le vocabulaire d'une époque [est] une forme active, découpant le réel à sa manière propre, significative d'autre chose

---

1. Gérard GENETTE, « Espace et langage », *Figure I*, Paris : Point Seuil, 1976, p. 105. Cet article rend compte de l'ouvrage de Georges MATORÉ, *L'Espace humain*, Paris : La Colombe, 1962.

que son objet, où chaque mot [prend] sa valeur non pas du rapport vertical qu'il entretient avec une chose, mais des relations latérales qui l'unissent à l'ensemble des éléments de son "champ sémantique"[2]». Dans le cas qui nous occupe c'est bien le champ sémantique dans son entier qui est en jeu, en tant que réserve inépuisable de métaphores et de concepts mais soumis aussi à des mutations qui le concernent en propre. Il est évident que la dimension spatiale, si universelle et si stable en apparence, a été au cours des siècles — et des deux derniers en particulier — la victime de plusieurs transformations que lui firent subir *autant les sciences dont elle est l'objet* (de la géographie à l'astronomie en passant par la géométrie et la physique), que *les arts dont elle est aussi le matériau* (de la peinture au cinéma, de la sculpture à la typographie). L'espace, qui conserva néanmoins longtemps le statut de « dimension-refuge », n'est au XXe siècle plus rassurant du tout. Il faut l'optimisme volontaire de Bachelard pour s'affirmer encore *topophile* et n'envisager, dans une *Poétique de l'espace*, que les « espaces louangés[3]». L'épistémologue que Bachelard était savait pourtant fort bien ce qu'il en était de cette dimension dans la science contemporaine. L'étude de l'imagination poétique avait peut-être une fonction propitiatoire. A l'espace éclaté et multiplié de la physique quantique et de la théorie de la relativité, Bachelard opposa donc les coquilles, les greniers, les tiroirs et les nids — manière de dessiner les linéaments d'une « géométrie intime » plus accueillante que la géométrie scientifique. Cela n'empêche pas Bachelard de constater que certains poètes perdent parfois leur « patrie géométrique[4]». Ainsi en est-il de Michaux, Jean-Claude MATHIEU nous le rappelle ici même.

Les contributions qui sont recueillies dans le présent ouvrage le prouvent : les spéculations que les sciences ont encouragées autour de la question spatiale oscillent constamment entre ces deux pôles de l'intimité et de l'exil. Tantôt l'espace artistique (pictural, architectural, poétique...) est élaboré sous la forme d'une fiction gratifiante et rassurante pour l'être humain, tantôt il prend en charge les angoisses et les doutes ontologiques les plus aigus. Nous n'en voudrons pour preuve — et introduction — que deux

---

2. G. Genette, « Espace et langage », p. 105.
3. Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris : Puf (Quadrige), 1984 [1957], p. 196.
4. *Ibid.*, p. 197.

textes : le premier, de Baudelaire, est consacré à la sculpture, le second, d'Apollinaire, à la peinture.

Ces textes mobilisent la dimension spatiale dans le but de prôner une même attitude esthétique, au sens très large du terme. Ils convergent tous deux vers une volonté de maîtriser les phénomènes naturels en leur opposant un espace artificiel.

Charles Baudelaire, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », Salon de 1846[5].

On sait à quelle tâche doit, selon Baudelaire, se vouer l'artiste : soumettre le spectacle de la nature à un sens (à une allégorie, disait-il). L'autorité de la décision artistique doit ainsi remédier au malaise causé par les débordements d'une réalité par trop exubérante. Dans le court texte dont il est question ici, et qui figure en préambule à une critique de la section sculpture du Salon, Baudelaire met en scène intempestivement ce problème d'ordre général. Il oppose alors non pas la bonne sculpture à la mauvaise (comme il a coutume d'opposer la bonne peinture à la mauvaise), mais la sculpture à la peinture. La sculpture est érigée en véritable repoussoir esthétique et c'est autour des notions de *point de vue* et de *dimension* que s'organise la démonstration. En effet, « la sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est vague et insaisissable à la fois, parce qu'elle montre trop de faces à la fois ». Voilà donc l'œuvre identifiée à la nature parce que le regard du spectateur n'est point pris en charge par l'artiste, qu'il est déconcerté et déconcentré. L'unicité et la stabilité du point de vue sont pour Baudelaire les garants de l'intelligibilité. Au contraire de la sculpture, « la peinture n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique : aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte ». A la brutalité de la nature, le peintre oppose donc sa propre autorité, alors que le sculpteur ne fait que reconduire la violence des objets de l'univers. En cela, le sculpteur pâtit d'une sorte de fatalité géométrique :

> C'est en vain que le sculpteur s'efforce de mettre un point de vue unique : le spectateur qui tourne autour de la figure peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon.

---

5. Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1846 » [Section XVI], *Œuvres complètes*, II, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1976.

> Il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. Un tableau n'est que ce qu'il veut ; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour.

L'espace artificiel de la peinture se substitue momentanément au réel, alors que la sculpture s'inscrit dans une réalité géométrique et optique qui la domine. Tout cela contribue à faire de la sculpture un art primitif que même les paysans et les « sauvages » — qui restent stupides devant une toile — comprennent et apprécient. L'émancipation du peintre passe donc par ce geste fondamental d'abstraction : retrancher une dimension spatiale à la nature afin de la contraindre à une totale visibilité. On devine que pour Baudelaire, la poésie risque de plus extrêmes opérations.

Apollinaire, « Sur la peinture », Les Peintres cubistes, *1913*[6].

Le texte d'Apollinaire est animé par la même pulsion de maîtrise. En témoigne la première phrase : « Les vertus plastiques maintiennent sous leurs pieds la nature terrassée ». Le poète ajoute que trop d'artistes sont encore esclaves du mystère et qu'« il est temps d'être les maîtres ». En effet, comme chez Baudelaire, « le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité et les tableaux qu'il offre à l'admiration des hommes leur conféreront la gloire d'exercer aussi et momentanément leur propre divinité ». Qu'importe en effet que cette divinité soit fictive et provisoire, le peintre doit donner les moyens à l'humanité de s'émanciper de sa situation. Il s'agit pour lui de devenir « inhumain » en adoptant un point de vue qui lui permette d'embrasser tout à la fois le temps et les trois dimensions de l'espace. C'est alors qu'Apollinaire fait référence à la fameuse *quatrième dimension* issue de spéculations mathématiques et géométriques de la seconde moitié du XIXe siècle. Les peintres cubistes ont en effet « médité les ouvrages de science » et se sont servi de ces théories comme d'une « expression utopique » afin de se représenter le but qu'ils recherchaient. Michel DÉCAUDIN, à l'ouverture de notre colloque, a précisé les sources et les enjeux de cette référence. Il importe surtout de souligner que si Baudelaire voyait dans la surface

---

6. Guillaume APOLLINAIRE, « Sur la peinture » , *Les Peintres cubistes*, Paris : Hermann, 1980.

du tableau une figure de la maîtrise, c'est parce que l'homme, vivant dans trois dimensions, ne peut en voir que deux à la fois. Les peintres cubistes, à partir du même constat, situent leur point de vue dans une quatrième dimension imaginaire, ce qui leur permet de simuler la vision simultanée des trois faces d'un objet. C'est donc le regard d'un être à quatre dimensions qu'ils reproduiraient sur leur toile, ou plutôt dont ils tenteraient de donner un équivalent. Alors que chez Baudelaire le peintre retranchait une dimension, le peintre cubiste en ajoute donc une.

Baudelaire et Apollinaire, et c'est sans doute plus intéressant encore que cette soustraction et que cette addition, confient aux peintres le soin des opérations. C'est d'ailleurs ce phénomène général de la délégation — au peintre, mais aussi au dramaturge, au piéton, au coureur cycliste, à l'ingénieur... — qui semble avoir le plus intéressé les auteurs des communications rassemblées dans le présent ouvrage. Rares en effet sont les écrivains qui se confrontent immédiatement à l'espace et surtout qui acceptent de ressentir les défaillances de cette dimension au cœur même de leur pratique : au fil de l'écriture, sur la surface de al page, dans l'espace du texte.

Ainsi l'on pourra voir que l'espace urbain se troue de non-lieux fascinants pour le promeneur (les Passages décrits par Jacques POIRIER), que l'espace dramatique se contracte et se dilate au rythme de l'univers (le théâtre claudelien présenté par Brooks LA CHANCE) ou offre au contraire l'image du dernier lieu superficiel dans un monde trop profond (l'œuvre de Maeterlinck étudiée par Danielle CHAPERON). L'on verra aussi que l'espace architectural peut être à la fois utopique et désert (les musées analysés par Bruno FOUCART), l'espace photographique à la fois figé et rayonnant (l'album de Man Ray déchiffré par Philippe KAENEL) et le cinéma à la fois mobile et statique (le dispositif du *Surmâle* démonté par Maria TORTAJADA). Les surfaces attirent ou découragent, elles sont *ultra-minces* chez Roussel (Patrick BESNIER) et explosent sous la pression du vide chez Céline (Bruno CURATOLO). D'autres forces et d'autres formes érigent une dimension contre l'autre ou rêvent de réconciliation impossible : la simultanéité chez les poètes des années dix (Isabelle KRZYWKOWSKI), l'instantanéité chez Max Jacob (René PLANTIER), la vibration colorée chez Crevel (Jean-François GUÉRAUD).

On ne peut, devant la diversité des symptômes et des expériences, que conclure avec Paulhan : « Ce n'est pas de tout repos de vivre aux époques où des gens aussi dérangeants que Copernic, Einstein ou Rimbaud font leurs découvertes. Ce sont des découvertes qui remettent toute la vie en question, et toute la pensée du même coup.[7] »

Danielle CHAPERON
Philippe MORET

---

7. Jean PAULHAN, *La Peinture cubiste*, Paris : Denoël/Gonthier (Médiations), 1971, p. 10.