

Esthétique

Entretien entre Christine Buci-Glucksmann et Stéphanie Katz

“Quand l'immémorial invente l'avenir...”

Auteur d'ouvrages essentiels sur le baroque, le maniérisme ou l'art contemporain, Christine Buci-Glucksmann s'intéresse également aux autres civilisations. Suite à un séjour en Extrême-Orient, elle a fait paraître, l'an dernier, aux éditions Galilée, *L'esthétique du temps au Japon, du zen au virtuel*.

“Ce livre, écrit-elle, est né d'un voyage, habité par un Autre lointain et intérieur qui pourrait s'appeler l'Orient ou l'Asie. Écrit entre Paris et Kyoto-Tokyo, où j'ai séjourné et travaillé plusieurs mois à deux reprises, il n'est jamais que la réalisation trop longtemps différée d'un rêve et d'un fantasme infantiles. Mon père, orientaliste d'un Moyen-Orient relativement proche, avait fait les fouilles d'Ephèse avec Louis Robert dans les années 1930 et parcouru la Turquie comme traducteur. Voyage réel ou voyage symbolique, au fond je ne lui avais jamais connu qu'une passion, celle qu'il m'a transmise : vivre dans la pluralité des langues et des cultures, et voir “entre” les images, signes et écritures, dans tous les passages du monde”.

Stéphanie Katz, qui enseigne l'Esthétique à l'université de St Denis (Paris 8), l'a interrogée au sujet de ce dernier ouvrage.

Stéphanie Katz : Il n'y a pas si longtemps, il aurait été plutôt inattendu d'envisager un rapprochement entre votre champ de recherche habituel et l'univers apparemment dépouillé de l'esthétique japonaise. Mais votre aptitude à créer des surprises intellectuelles n'est pas la moindre de vos qualités... Avec ce dernier livre, vous réalisez en →

effet ce tour de force de repérer une multitude de ponts et passages entre des temps, des esthétiques, et des champs croisés. C'est un croisement d'aventures que vous nous proposez d'abord : en effet, pour la première fois, vous nous racontez un voyage à la première personne. Ce livre occupe-t-il un statut singulier dans votre œuvre ? Serait-il porté par un héritage secret ?

Christine Buci-Gluksmann : En un moment singulier de mon existence, ce livre est celui de la dette symbolique que je dois à mon père qui était orientaliste. Le Japon a été mon Orient. C'est en effet la première fois que je vis si longtemps dans des villes, comme Tokyo, qui sont non seulement des villes flux d'un capitalisme des plus développé, mais également les capitales d'une culture non monothéiste. J'ai fait au Japon l'expérience d'une société de normes, de formes, et de manières, où la question de la loi ne domine pas. Mon livre fait le récit d'un triple voyage, à la fois au Japon, en moi-même, et dans le regard, conformément au genre japonais de "la poétique de l'itinéraire". Ce couplage entre les lieux, les concepts et les affects m'a transformée et m'a permis de faire une sorte d'expérience esthétique et éthique sur moi-même. Ces passages japonais sont en fait des passages intérieurs.

La loi, la norme

S.K. : Votre voyage se propose d'éclairer l'énigme japonaise en interrogeant l'opposition entre un univers de la loi, et un univers de la norme. À quelles différences ces logiques donnent naissance ?

C. B-G. : L'univers de la norme présuppose une éthique et une esthétique formelle qui donnent naissance à des rites. Le shintoïsme qui s'articule autour d'une multitude d'esprits met en place "un narcissisme de rôles" qui définit le rapport aux autorités et à une société de normes. Par opposition à la structure monothéiste qui impose la loi, cette société de normes nous place devant ce que Asada appelle joliment "un capitalisme infantile". Dans cette société, le surmoi n'est pas la conscience de la loi, mais plutôt la conscience du lien, tel qu'il est mis en place par le jeu de rôles omniprésent. Nous avons affaire à une société de subversion plus qu'à une société de transgression. Or, la subversion met en œuvre une constitution en réseaux de la société. Cette constitution, qui vaut aussi bien pour l'architecture de la ville que pour l'art ancien et l'art du virtuel, autorise une liaison entre trois notions inséparables au Japon : la norme, la forme, et la manière. Cette triplicité définit un sujet à la fois distant, multiple, indifférent et capable de tous les travestissements. Contrairement au modèle monothéiste de la loi, le sujet d'une société de normes ne se constitue pas dans la subjectivité.

Le “Ma”

S.K. : Au cours de ce voyage vous pointez certains concepts fondamentaux autour desquels la tradition japonaise se construit.

Vous analysez le “Ma” comme un point d'articulation essentiel de cette culture. De quoi s'agit-il?

C. B-G. : Dans son sens général, le “Ma” désigne l'intervalle, ce qui est entre, l'espace et le vide. Le “Ma” est une constellation qui consiste à donner corps au vide. Avec le “Ma”, on comprend que dans l'esthétique japonaise la forme est vide et le vide est forme. Dès lors, s'impose de toutes parts un art du temps, que l'on retrouve tant dans le vide ratissé du sable des jardins zen, que dans l'architecture traditionnelle qui s'organise toujours autour d'un espace entre le dehors et le dedans sans fenêtre ni mur, ou encore dans les architectures les plus contemporaines de Toyo Ito qui proposent des espaces de transparences jouant en permanence le rapport de la forme au vide. Ainsi, s'il faut comprendre le “Ma” comme l'espacement des choses, c'est surtout l'espace-temps des choses qu'il désigne. C'est à partir de cette notion qu'Arata Isozaki met au cœur de son architecture, que je suis passée de la question du “Ma” à l'idée d'un “entre-deux” pouvant être à la fois culturel et esthétique. J'ai cherché quelque chose qui serait un “mi-lieu” et non un milieu. Il m'a semblé que le “Ma” engendrait, en effet, une esthétique immanente aux choses grâce à laquelle le regard est dans les choses et non seulement sur les choses. Le regard franchit des séparations qui sont aussi des liaisons, et à ce titre il est un art de la vie et du temps.

S.K. : Vous évoquez d'ailleurs le mouvement du “voir à travers” propre à ce regard de l'“entre-deux”.

C. B-G. : En effet, j'insiste sur ce que j'ai appelé “l'effet texture” et “l'effet surface” que je pense comme des matrices de l'art repérables dans la tradition japonaise. Car il y a un amour proprement japonais pour les surfaces-membranes, les surfaces-peaux, les surfaces quasi-incorporelles, que l'on peut observer dans un Tokyo où prolifèrent les surfaces de miroirs et les surfaces métalliques d'aluminium ajouré. Ainsi, si créer des surfaces est bien créer des “espaces-entre”, c'est parce qu'il s'agit toujours à la fois de montrer et de dissimuler le matériau. Dès lors, conformément à la leçon de Duchamp, voir, c'est “voir à travers”. C'est ainsi que l'on peut comprendre le potentiel de virtualité contenu dans le “Ma”.



Le temps

S.K. : Au cours de ce voyage dans le concept du "Ma", vous pointez également une autre approche du temps qu'il autorise, comme s'il donnait accès à un autre mode temporel.

C. B-G. : Il s'agit d'une des expériences les plus émouvantes que j'ai pu faire au cours de ce voyage japonais, quand j'ai pris conscience que j'étais immergée dans une des grandes sociétés où les croisements de temps sont possibles. Au Japon, vous croisez sans cesse d'une part un temps lent, immémorial et fluide, avec, d'autre part, un temps ultra capitaliste, rapide et virtuel. Or, J'ai compris que le temps était justement d'abord ce croisement des temps, qui fait que l'on vit toujours dans ce que le zen appelle "le temps-existence". Ce temps japonais est également proche du "kairos" de la tradition grecque, comme de "l'Occasion" baroque. Il s'agit du "moment propice", de la chance, et en définitive de l'événement lui-même. Ce temps du zen que l'on appelle "l'ainsité" se présente sans cesse lui-même. Si tout est dans le temps, et le temps est tout, c'est parce que tout est vivant. Le temps se tient donc à la fois dans le microcosme et le macrocosme. J'achève du reste ce livre sur une citation de Dôgen:

*"Le rat est temps
Le tigre est temps
La vie est temps."*

La manière

S.K. : Vous repérez également dans la tradition japonaise ce que vous appelez un "art de la manière". De quoi s'agit-il?

C. B-G. : La "manière" est, déjà, une catégorie japonaise. Mais surtout, il me semble que dans notre histoire de l'art, la période la plus proche du Japon est le maniérisme. En effet, le maniérisme se construit sur une esthétique du temps, qui, en Occident, prend la forme d'une esthétique de la mélancolie. Or, la "manière" japonaise est également une sorte de mélancolie du présent qui fait que ce qu'on ne dit point l'emporte toujours sur ce qu'on dit, et qu'on ne peut pas voir en face, mais seulement de biais. Ainsi, cette esthétique du secret et de la distance apparue dès le douzième siècle, m'a rappelé le maniérisme italien que j'ai déjà étudié dans *"Le tragique de l'ombre"*. À travers ces temps et ces espaces croisés, la "manière" présuppose toujours une sorte de distance érotique, un insaisissable. Cette dimension de l'insaisissable renvoie à la catégorie japonaise du *yugen*, c'est-à-dire de ce qui demeure dans le cœur sans pouvoir être dit. Alors même que j'avais longtemps déployé une formation baroque, le Japon m'a amené à faire un saut dans le temps vers le maniérisme du seizième siècle, et non plus vers le baroque du dix-septième. Il s'agissait de renouer avec une vision du démembrement de la forme que l'on repère à la fois dans le maniérisme occidental et dans la tradition japonaise. Par exemple, dans *"Le livre du thé"*, on distingue les catégories du formel, de l'informel, mais aussi celle du semi-formel que nous ne connaissons pas en Occident. Or, ce semi-formel présuppose une sorte de démembrement de la forme. Dans toute la culture japonaise se retrouve donc cette catégorie qui, à la fois autorise tous les travestissements, et justifie l'omniprésence de la fleur comme indice du temps. La "manière", c'est "la fleur de l'instant présent". La fleur japonaise n'a pas d'âge : c'est une fleur du beau, du temps et du cœur. La "manière" m'est donc apparue

comme cette esthétique florale qui traverse tout l'art japonais et sert de modèle à l'art moderne occidental, de Manet à Monet et Van Gogh. Mais le plus saisissant dans ces croisements de temps, c'est que, alors que je discutais avec Arata Isozaki, j'appris qu'il avait écrit de nombreux textes sur la "manière", et que cette esthétique de la manipulation des formes guidait ses recherches d'architecte.

S.K. : À vous lire, on comprend que cette "esthétique de la manière" fonctionne sur un mode étoilé à travers le spectre esthétique de notre histoire des images. Car, on vient de voir que vous retrouvez cette "esthétique de la manière" tant dans le seizième siècle occidental que dans le motif floral du modernisme ou dans la transparence des architectures contemporaines, mais vous l'avez également rapprochée du dandysme.

C. B-G. : Dans la "manière" il y a en effet une culture de l'artifice qui renvoie à la figure du dandy. Car cette modernité esthétique de type baudelairienne, qui fascine tant le Japon, est une esthétique biface : esthétique du temps et de la mélancolie sur une face, elle est également une culture de l'artifice. Or, en travaillant à partir de croquis que je réalisais au fil de mes déambulations, j'ai pu repérer que la culture de l'artifice se décline au Japon selon plusieurs "matrices". La première de ces matrices est celle que j'ai appelée "l'effet vague", qui traverse toute la culture japonaise, depuis "*Les chambres des vagues*" du seizième siècle, jusqu'à "*La vague*" d'Hokusai, ou encore jusqu'aux architectures courbes, liquides et flottantes contemporaines. J'ai relevé de la même façon les "effets texture" et les "effets surface" qui définissent la spécificité de ce regard japonais, ou encore la prégnance d'une "esthétique de l'indifférence".

L'enjeu de la transparence

S.K. : Vous pointez la question de la transparence comme étant une ultime figure dans l'esthétique japonaise, qui autorise définitivement tous les croisements possibles "du zen au virtuel". De quelle transparence s'agit-il, et quels en sont les enjeux ?

C. B-G. : J'ai tenté d'élaborer une archéologie du virtuel à partir de cette problématique de la transparence. Comme en écho à un "*Eloge de l'ombre*" déjà écrit, j'ai voulu que ce livre soit comme un "Eloge de la transparence". Avec "*La folie du voir*", j'avais déjà travaillé la question de la transparence à travers la science des miroirs et des anamorphoses propre au baroque. Mais ici, j'ai essayé de montrer que la transparence fondait la modernité, notamment à partir des grands modèles de l'architecture de verre. Depuis le *Cristal Palace* de Londres (1850), jusqu'au *Pavillon de verre* de Bruno Taut (Cologne, 1911), en passant par la *Villa Savoie* de Le Corbusier (1929) et sa baie de verre courbe, le *Pavillon de verre* de Mies van der Rohe de Barcelone ou la *Ghost House* de Philip Johnson, j'ai pu relever toute une architecture du "voir à travers" qui résonne sur cette idée de W.Benjamin selon laquelle "le verre est sans trace". Il s'agit d'une architecture contemporaine des problématiques du "*Grand Verre*" de Duchamp, qui seront reprises dans les Vortex de Robert Smithson et les Pavillons de Dan Graham. Entre verre transparent, verre translucide, verre paysagiste qui réfléchit vers l'intérieur et renvoie vers l'extérieur, cette matérialité du verre se révèle propre à toutes les auto-réflexions de l'urbain et du paysage. L'architecture de Isozaki ou de Toyo Ito, que j'ai étudiée au Japon, pratique à grande échelle ce que le "Retard sur verre" de Duchamp avait déjà tenté de problématiser.

Mais, tout en étant proche de cet élan moderne pour la transparence du verre, les architectes japonais contemporains sont aussi à la pointe de propositions nouvelles, →

se plaçant ainsi au croisement de deux approches différentes du verre et de la transparence. En effet, quand on observe la "Tour des vents" de Toyo Ito, on est devant des images post-éphémères, car la surface même de l'architecture est traitée comme une membrane programmée pour une nuée d'images virtuelles croisées, marquant la différence des temps urbains, cosmiques, sonores et culturels. Cette rencontre inédite entre l'architecture et sa programmation électronique donne accès à un temps artificiel capable d'entrer en dialogue avec la ville.

Cette archéologie de la transparence m'a donc permis de dégager deux stades du statut de l'image: il y a l'image-temps, image-miroir ou image-cristal deleuzienne, qui appartient encore à la modernité, même si déjà dans cette image certaines caractéristiques peuvent désigner le virtuel. Puis il y a ce nouveau stade de l'image-flux que j'ai tenté de théoriser. Il s'agit d'images post-éphémères, ouvertes au devenir. Elles ne sont plus découpées en arêtes et facettes comme le cristal. Elles sont plus proches au contraire de la fluidité du maniérisme, d'une recherche de continuité plus que de rupture. C'est pourquoi ces architectures sont courbes, presque liquides, ouvertes et transparentes, brouillant les oppositions entre dedans-dehors. Le regard y circule "à travers", entre les plans. Ces nouvelles images répondent à la sagesse de l'impermanence propre au Japon ancestral, cette conscience de la fragilité des choses, que tout est éphémère et que rien ne dure. L'œuvre de Tatsuo Miyajima, par exemple, dans la petite île des pêcheurs de Naoshima, répond à cette exigence ultime du croisement entre le Zen et l'art numérique. En effet, en référence à la "Chambre des vagues" du seizième siècle dont on a déjà parlé, Miyajima a conçu une sorte de mer du temps inscrite dans des circuits électroniques, sur laquelle s'éclairent les dates des naissances de tous les habitants du village. À Naoshima nous sommes devant le croisement d'un miroir du monde, d'un espace d'eau flottant, et d'une image électronique d'un temps non chronologique.

S.K. : En faisant cet éloge de la transparence, quelle attitude vous adoptez face aux positions contemporaines qui s'inquiètent, au contraire, de la transparence comme nouveau mode du pouvoir totalitaire ?

C. B-G. : La transparence peut être conçue sur un mode politique et idéologique, fonctionnant soit sur le modèle panoptique foucauldien qui instaure un pouvoir centralisé, soit sur un modèle capable de disséminer les pouvoirs en circuits, réseaux, et flux organisant un œil technologique mondial qui voit tout. Bien entendu, je partage cette inquiétude de la transparence. Mais je distingue clairement cette transparence idéologico-politique d'une tout autre figure de la transparence. J'ai essayé de penser une transparence de la distance et de la retenue, de l'entre-deux culturel en œuvre dans l'art et dans l'architecture. Cette transparence implique un tout autre sujet, mué en sujet nomade, sujet-rhizome, sujet pluriel. Or, c'est justement pour parvenir à penser une nouvelle transparence critique, plus esthétique qu'idéologique, que j'ai tenté de construire des passages entre le Japon et l'Occident. Cette question de la transparence qui était en œuvre dans le Baroque construisait déjà une esthétique des formes prises dans le temps, c'est-à-dire une esthétique du regard anamorphique. Mais aujourd'hui, nous progressons vers un nouveau baroque technologique, nourri d'hybridations des cultures et des pratiques artistiques. ■