

# LA PLASTICITÉ DU TEMPS

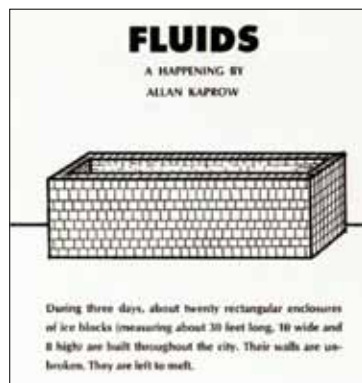


# LA PLASTICITÉ DU TEMPS

Le temps est plastique. En fonction du point de vue que l'on prend sur lui, il est tour à tour une donnée économique, une expérience personnelle, un lien social.

Depuis Dalí et ses montres molles, beaucoup d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle ont plié et retourné les objets-mesures du temps, pour leur faire exprimer tous les investissements sociaux et personnels qu'ils contiennent.

D'autres se sont emparé du temps lui-même pour en faire un territoire et un matériau de création.



Allan Kaprow, *Fluids*, 1967.

Pendant trois jours, environ 20 enclos rectangulaires de blocs de glace sont construits à travers la ville. Les murs ne sont pas touchés. On les laisse fondre par eux-mêmes.

Allan Kaprow



Claude Closky, *Il n'est pas quinze heure*, 1995.  
Affiche, 300 x 400 cm.

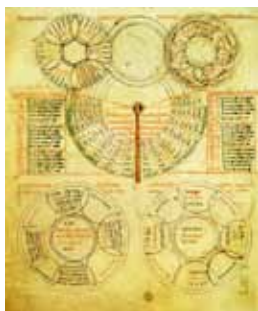
La communication de l'affiche joue sur un temps de vision très court. Cet énoncé en revanche demande du temps pour être compris. Il représente une horloge négative qui dit l'heure qu'il n'est pas. Sa spécificité est d'être exacte 23 heures et 59 minutes par jour.



## Les temps pluriels

Le sémiologue et romancier Umberto Eco rappelle qu'il existe des temps différents et qu'ils peuvent être antagonistes. Le temps intérieur s'oppose au temps objectif du Soleil, le temps fractionné de l'horloge au flux continu de l'existence. Anthony J. Turner raconte l'invention d'un temps toujours égal. L'artiste Gianni Motti parvient à fusionner ces différents temps dans une horloge menaçante.

### Mesurer le temps



Anthony J. Turner rappelle que seules les mesures liées à l'astronomie, soit le jour (Soleil), le mois (la Lune), l'année (la rotation de la Terre), sont des unités naturelles définies de manière objective. En historien des sciences, il raconte comment le temps vécu s'efface devant un temps « compté ».

*Quoi qu'il en fût, il résulta de l'introduction de l'horloge à poids une nouvelle idée du temps. Celui-ci se trouvait dorénavant doté de parties interchangeables. Chaque minute, chaque heure, était (en principe) exactement pareille à tout autre minute, ou à tout autre heure, appartenant à la même séquence. Le temps était devenu uniforme et, dans une certaine mesure, abstrait. Il allait de surcroît se détacher du monde naturel pour acquérir l'anonymat d'une chose reçue passivement,*

—  
Abbo Floriacensis, *Varia scripta arithmetica*, 1100.  
Ce moine savant montre ici par un diagramme le système romain du « cadran à pied », qui permettait de calculer l'heure en fonction de l'ombre projetée par le corps humain dressé. La carte donne les repères en fonction des saisons.

—  
Clepsydre, XVII<sup>e</sup> siècle.  
Utilisée dès l'Antiquité, la clepsydre (*le voleur d'eau* en grec) est la forme la plus ancienne de mesure des durées courtes.

—  
Thomas Alcock, Montre de poche avec calendrier perpétuel, Angleterre, 1635.

Gianni Motti, *Big Crunch Clock*, 1999.

Une « horloge » qui décompte le temps restant avant l'explosion du soleil soit 5 milliards d'années. D'un côté elle permet de se situer dans le temps long, presque dans l'éternité. D'un autre le choix du dixième de seconde comme unité change l'échelle : urgence, accélération, sentiment de chute vertigineuse. Ce n'est ni l'horloge traditionnelle qui tourne à l'infini sur un cycle court, ni le compte à rebours qui mesure une échéance toute proche. En extrapolant au maximum la durée d'une horloge, en lui assignant comme but rien moins que la fin du monde, Gianni Motti amène à considérer que chaque instrument de mesure est un déjà un discours sur le temps et une manière de se situer à l'intérieur de celui-ci.



*puisque livrée par une machine, et non plus activement vécue ou déterminée d'après des observations. Avec l'invention de l'horloge à ressort, cette abstraction d'un temps et d'une mesure du temps de plus en plus coupés de la nature allait s'accroître. En effet, l'horlogerie à ressort est totalement autonome puisqu'elle se passe même de la force de gravité dont avaient encore besoin les instruments mus par des poids. (...) [À partir du XVIII<sup>e</sup>] la différence entre l'« heure moyenne » calculée par une bonne horloge et l'heure « solaire véritable » donnée par le mouvement de la terre autour du soleil qui n'est pas constant du fait de l'inclinaison de l'axe de la terre et de la nature non circulaire de son orbite, s'imposa alors comme une évidence. Deux temps, l'heure des horloges et l'heure solaire, étant dorénavant disponibles, il fallut les réconcilier par le biais de « l'équation du temps ». Or il incombait au plus abstrait de ces temps, à savoir le temps moyen de l'horloge, de contrôler la vie en société. Dorénavant, le temps vécu allait littéralement être un temps conçu.*

Anthony J. Turner, catalogue de l'exposition *Le Temps Vite*, Centre Pompidou, Paris, 2000.



Cadran solaire vertical, Egypte, II<sup>e</sup> siècle après J.-C.

## Le temps moderne

On demande à Umberto Eco ce que signifient les horloges et les montres : « sont-ils simplement de petits objets anodins qui nous permettent de nous situer dans le temps ou plutôt des instruments de contrainte, voire de torture ? »

*Il faut choisir le temps dont nous voulons parler. Ici, à Paris, il y avait au début du siècle un monsieur qui s'appelait Bergson et qui avait déjà distingué très clairement le temps mécanique des horloges et celui de la durée intérieure. Avant lui, il y a eu aussi, saint Augustin, à qui l'on doit la première réflexion fondamentale sur la temporalité comme fait intérieur, subjectif, étroitement lié à la mémoire. Nous avons donc ces deux temporalités, l'une qui nous est imposée par la nature, puisque la première horloge est solaire, astrale. (...) Aujourd'hui, dans notre civilisation mécanique, nous sommes dominés par le temps métrique des horloges. Nous subissons le chantage de la montre - « Oh, que je suis en retard... » -, ce qui est une idée moderne. Dans le passé, on n'était jamais trop en retard. Cela peut parfois nous faire oublier le temps de la durée. L'horloge devient alors une espèce d'ennemi qui nous soustrait la dimension de la mémoire. Et ce n'est pas par hasard que, à l'époque baroque, lorsqu'on a commencé à construire les premières horloges mécaniques qui fonctionnaient réellement bien, il y a eu en Italie une poésie de l'horreur de l'horloge considérée comme une espèce de squelette rongeur le temps... Il y avait un poète, Lubrano, qui écrivait des sonnets et des sonnets sur cette obsession du temps métrique comme temps de la mort.*

Umberto Eco, entretien paru dans le catalogue *Le Temps, Vite*, Centre Pompidou, Paris, 2000.



— Horloge d'horloger, Grande-Bretagne, 1680.

Le cadran ne compte que quatre heures mais grâce à son pendule rapide (trois battements par secondes), elle permettait aux ouvriers de mettre leur montre « à l'heure » pendant la fabrication.



— Minuterie d'une tête nucléaire, 1982.

## Le calendrier, miroir du temps social

Le calendrier, parce qu'il organise le temps collectif, est un miroir de la culture qui le produit. Symbolique, religieux ou politique, il énonce les croyances d'une époque. Le calendrier occidental actuel est tiraillé entre ses origines chrétiennes et sa destination de grand agenda économique mondial.



—  
Calendrier chinois, encre sur bambou, 63 av. J.-C. British Library, Londres.

Dans ce système, les jours ne sont pas désignés par un numéro mais par l'une des 60 combinaisons des signes des « dix rameaux célestes ».



—  
Jonathan Monk, *Horaires d'ouverture de la galerie*, 2006. Collection du MAC/VAL.

L'enseigne fait partie d'une série reprenant les horaires d'ouverture des six galeries qui vendent les œuvres de Jonathan Monk. En s'allumant et en s'éteignant, elle rend visible à la fois le temps de travail et le temps commercial. C'est une boucle temporelle et une matérialisation du dicton : « l'argent ne dort jamais » puisqu'en raison des fuseaux horaires, il y a toujours au moins une galerie ouverte dans le monde.



## Qui contrôle le temps ? Du cycle agricole au temps marchand

*Les rapports entre la mesure du temps et l'emploi du temps sont aussi à examiner. Le calendrier a dépendu en grande partie des formes d'organisation du temps dans les diverses sociétés et il en porte encore la marque.*

*La longue durée de sociétés essentiellement rurales, agricoles, a fortement marqué les calendriers par la dépendance de ces sociétés par rapport à la nature et plus encore par rapport à la succession des travaux agricoles et à l'organisation du cycle annuel de la vie et des occupations de ces sociétés. Mais, dans les sociétés occidentales, le calendrier a spécialement porté l'empreinte, à partir du Haut Moyen Âge, de la mise sur pied d'emplois du temps par des groupes sociaux particulièrement influents. Cela a commencé avec le temps monastique et les heures canoniales diffusées par un nouvel instrument de proclamation du temps, la cloche. Le temps monastique a été la première grande organisation du temps quotidien dans l'Occident. Et l'insertion de ce temps dans un temps liturgique annuel exprimant l'encadrement du temps par la religion a produit un calendrier imposant le temps de l'Église.*

*Puis, avec le développement du commerce et de l'artisanat, avec l'invention et la diffusion de l'horloge mécanique, s'impose le temps du marchand et des villes, enfin au XIX<sup>e</sup> siècle le temps industriel et capitaliste. Face à lui tente de s'imposer aujourd'hui un temps écologique. Au cours de cette évolution de la mesure du temps avec ses répercussions sur le calendrier est apparue une prise de conscience décisive dans l'Italie marchande et renaissance du XV<sup>e</sup> siècle : le temps, c'est de l'argent.*

Jacques Le Goff, *Les calendriers, leurs enjeux dans l'espace et le temps*, Somogy éditions d'art, Paris, 2002. p.8.



Darren Almond, *Tide*, 2008.

Un temps standardisé qui évoque des lieux publics : bureaux ou aéroports. Cette rationalisation, cette ultra-lisibilité renvoient à la fonction utile : heure de rendez-vous, heure de réunion, horaires de départ et d'arrivée. En multipliant l'horloge par 600, Darren Almond crée une amplification sonore. Chaque minute qui « tombe » fait figure de détonation. Le flux éternel du temps devient un séquençage oppressant, rapide, violent.

## Un temps mondial : les projets de calendriers perpétuels

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, des projets alternatifs au calendrier grégorien se développent. Celui-ci a pour particularités de faire changer le jour des fêtes d'une année à l'autre et d'avoir des mois de longueur variable (de 28 à 31 jours), ce qui implique une variation du nombre de jours travaillés. Les projets de calendriers perpétuels, pour aboutir à des durées de mois et de trimestres toujours égales, sont portés par des associations et même par la Société des Nations. Dans les années 20, deux figures américaines, Elisabeth Achelis, fondatrice de la World Calendar Association et Georges Eastman, fondateur de Kodak, rivalisent pour imposer chacun son calendrier universel. Aucun Etat ne les a finalement adoptés mais l'entreprise Kodak a fonctionné pendant 50 ans avec ce temps « rationnel ».



—  
Catalogue du temps universel, 1914.  
Smithsonian Institution Libraries,  
Washington.

Les premières pointeuses fonctionnaient avec un système de jetons qui se regroupaient dans des compartiments indiquant l'heure d'arrivée de l'ouvrier.

*George Eastman, l'un des promoteurs du calendrier fixe international de la Société des Nations, convaincu de sa probable extraordinaire efficacité, décida de l'appliquer de façon institutionnelle dans son entreprise, aux États-Unis, la gigantesque multinationale Kodak. L'expérience qui devait être un modèle préfigurant une application universelle aura juste vécu un demi-siècle. En effet le journal Le Monde, dans son édition du 22 septembre 1988, page 41, signale. À partir de 1990, les salariés de Kodak, aux États-Unis, vont cesser de travailler treize mois de 28 jours par an. Depuis 1928, selon une tradition lancée par George Eastman, l'année se divisait en treize mois de vingt-huit jours. Ce calendrier permettait d'éviter les variations du nombre des jours d'un mois à l'autre et facilitait les comparaisons entre résultats financiers mensuels. Ainsi le département financier de Kodak établissait un rapport toutes les quatre semaines de vingt jours ouvrables et huit jours de week-end. Tous les cinq ou six ans, une semaine supplémentaire était ajoutée pour retrouver une correspondance avec le calendrier normal. George Eastman était même allé jusqu'à demander au gouvernement fédéral d'adopter son mode de fonctionnement mais sa proposition fut repoussée. Considérant qu'il était temps d'harmoniser le calendrier, la société Kodak devrait rentrer dans le rang en 1990. Mais il aura fallu pour cela, créer un comité de direction spécial, chargé d'amoindrir les effets de ce choc culturel, dit-on à Rochester.*

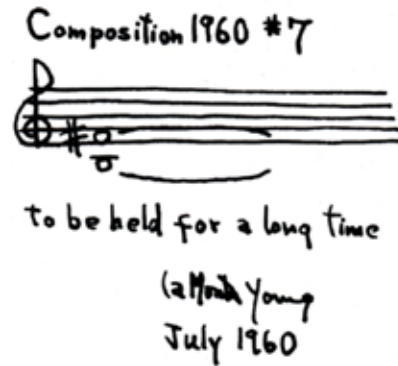
*Les calendriers, leurs enjeux dans l'espace et dans le temps, Jacques Le Goff et Perrine Mane, dir. Colloque juillet 2000, Cerisy, Somogy éditions d'art, Paris, 2002, p.396.*



Pierre Buraglio, memento caviardé, 2010.

À l'intérieur de la grille rigide de l'agenda, l'artiste réintroduit l'utilisation personnelle, erratique, toujours changeante de la manière « d'occuper son temps ». Ratures ou censures ? Les deux évoquent des choses contraires à l'ordre ou à l'efficacité.

## le temps : un nouveau territoire artistique



La Monte Young, *Composition 1960 n°7*, 1960.

Dans les années 1960, aussi bien en musique que dans les arts visuels, l'espace temporel émerge comme territoire de l'inconnu, où l'on recommence sans cesse l'exploration de soi et des autres. Si le temps est depuis toujours une composante fondamentale qui mesure la musique et par là même, une technique pour organiser le temps mental et émotionnel, il faut attendre la deuxième moitié du XXe siècle pour qu'il devienne, chez certains créateurs, musique à part entière. De Morton Feldman à Philippe Glass, de John Cage à La Monte Young, des musiques nouvelles apparaissent : procédant par répétitions et ralentissement, étirement ou immobilisation vibrante de sons peu nombreux.

Ces nouvelles écritures musicales se créent au moment où les arts visuels délaissent également le récit et s'intéressent au corps du spectateur et à l'expérience de la durée comme agent transformateur. Le cinéma, puis la vidéo seront des outils privilégiés pour proposer un « autre » temps.

## Des œuvres infinies

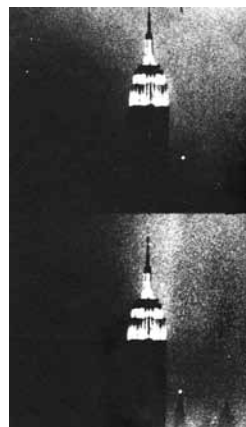
Au début des années 1960, La Monte Young et Marian Zazeela fondent « The Theatre of Eternal Music » (le Théâtre de la musique éternelle). Influencé par John Cage, La Monte Young cherche à « construire des œuvres musicales qui pourraient être jouées très longtemps, voire indéfiniment », tandis que Marian Zazeela développe un système de lumières évolutives et colorées sur des sculptures. Ensemble, ils créent l'installation visuelle et sonore *Dream House*, œuvre emblématique et sans cesse réactualisée en fonction des espaces d'exposition.

*Une grande partie de notre travail se concentre soit sur la relation des médias au temps, soit directement sur le temps. Le temps est si important pour appréhender et comprendre cette œuvre que ses modalités de présentation ont été spécialement prévues pour permettre aux visiteurs de passer de longs moments dans l'environnement et d'y retourner éventuellement plusieurs fois pendant la durée de l'exposition. Selon le principe de base qui veut que l'accordage soit une fonction du temps (voir le livret de l'album *The Well-Tuned Piano*, p. 7), il se peut qu'il faille ressentir les fréquences pendant un long moment afin de pouvoir accorder son système nerveux et lui permettre de vibrer en harmonie avec les fréquences de l'environnement. (...) Le travail musical déjà réalisé par La Monte sur les sons de longue durée nous a conduits progressivement dans cette direction, jusqu'à ce que nous puissions utiliser des oscillateurs électroniques d'ondes sinusoïdales, des oscilloscopes, des amplificateurs et des haut-parleurs pour créer des environnements de fréquences continues.*

La Monte Young & Marian Zazeela, catalogue de l'exposition *Sons & lumières*, Centre Pompidou, Paris, 2004, p.223-224.



La Monte Young et Marian Zazeela, *Dream House*, 1962-1990. Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Lyon, 1999.

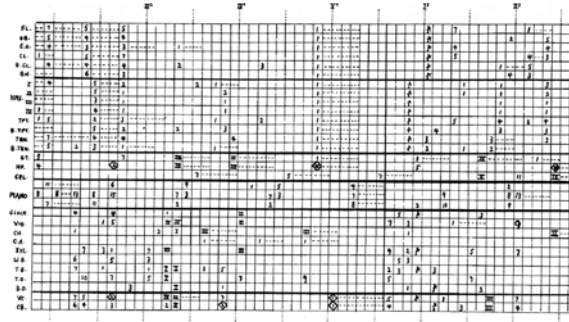


Andy Warhol, *Empire*, 1964, 485 minutes, muet.

L'Empire State Building est filmé en plan fixe de 8 heures du soir à 2 heures du matin. Projeté à 16 images par seconde, le film entier totalise huit heures de projection. Il fait partie des recherches cinématographiques d'Andy Warhol sur le temps qui comprennent également *Eat* (1963, 45 min.) dans lequel Robert Indiana mange sans fin un champignon et *Sleep* (1963), le portrait de John Giorno dormant pendant 6 heures.

## Le tissu du temps

Né en 1926, Morton Feldman est l'un des compositeurs américains qui ont révolutionné la composition musicale. Son travail sur le temps et l'espace sonore l'a amené à expérimenter des séquences longues (son *Deuxième Quatuor à cordes*, 1983 est ainsi le plus long de l'histoire de la musique). Le tissage des tapis orientaux est une métaphore qu'il a souvent utilisée pour commenter son travail.



Morton Feldman, partition de *Last Pieces*  
(p. 3), 1961.

*En même temps, cette accumulation progressive de durées révèle une multitude de renvois et de transformations subtiles du matériau, de profondeurs multiples formant des strates de surfaces sonores, denses et complexes. Feldman nous invite à un véritable voyage à l'intérieur du son: chaque son est élaboré, amené non pas de manière abstraite, mais avec sa trajectoire propre, son tempo, sa vitesse de défilement, son passage vers un autre son, sa disparition progressive et son éventuelle réapparition, plus tard, sous une autre forme, dans d'autres contextes. Le temps de chaque moment sonore se construit ainsi, défaisant le passé, reconstruisant un futur ouvert, toujours en cours d'élaboration. Et cela, par couches successives, par étendues réduites, d'où peu à peu émerge une totalité. À propos des tapis turcs, Feldman disait que, du fait que la teinture de leur laine s'effectue par bains successifs et que, de plus, elle porte sur de petites quantités de laine, il s'ensuit qu'aucun endroit du tapis n'est semblable à un autre, d'où toute la richesse et la vibration des couleurs et des formes, jamais identique mais concourant à la même entité.*

Feldman fait de même lorsque, de chaque sonorité hachée interrompue par des silences, excluant toute longue phrase mélodique, on finit peu à peu par élaborer une étrange continuité. Rythmiquement, la forme est découpée, le mètre change constamment, la régularité de la pulsation, même évoquée par certaines répétitions, est fréquemment perturbée. Les matériaux sont disparates: Feldman utilise tout le registre des hauteurs, depuis les sons graves jusqu'aux harmoniques les plus aigus du spectre, les dynamiques généralement calmes n'excluant pas quelques forte.(...) L'étalement dans le temps de ce qui n'est plus de l'ordre du discours musical mais plutôt de la découverte de la forme et de la surface sonore est aussi une recherche de profondeur, de mouvement vibratoire à travers des couches de matériaux sonores.

Eric de Visscher, catalogue de l'exposition *Le Temps vite*, Centre Pompidou, Paris, 2000. p.14.



Rebecca Bournigault, *In search of lost time*, 2008.

L'expérience de la durée est au cœur de cette vidéo de 60 heures. Rebecca Bournigault filme un jeune homme, qui lit le roman de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*. Au café, dans un jardin, chez lui, à chaque fois qu'il prend son livre et se met à lire « dans sa tête », la caméra enregistre. Cette plongée dans le temps réel de lecture fonctionne en miroir du texte qui est une immersion dans le passé. C'est une méditation sur le temps, sur sa capture, sur la finitude de notre perception et de notre mémoire.

