



50 références utiles

DÉFINITIONS DE LA CULTURE VISUELLE III

ART ET PHILOSOPHIE



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

5 CONFÉRENCES ET COLLOQUES

DÉFINITIONS DE LA CULTURE VISUELLE III.

ART ET PHILOSOPHIE

Actes du colloque tenu au
Musée d'art contemporain de Montréal
les 16, 17 et 18 octobre 1997

Définitions de la culture visuelle III.
Art et philosophie

Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain
de Montréal les 16, 17 et 18 octobre 1997

Cette publication a été réalisée par la Direction de
l'éducation et de la documentation du Musée d'art
contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Judith Terry

Conception graphique : Épicentre communication globale

Impression : Express Art, Servi-Litho

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une Société
d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des
Communications du Québec et bénéficie de la participation
financière du ministère du Patrimoine canadien et du
Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal

Dépôt légal : 1998

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISBN 2-551-18854-7

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction,
d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie,
réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction
d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque
procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en
particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite
sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de
Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal
(Québec) H2X 1Z8. Tél. : (514) 847-6226

TABLE DES MATIÈRES

5	Avant-propos MARCEL BRISEBOIS
7	Allocution d'ouverture du colloque DOMINIQUE BOCHÉ
11	Introduction CHRISTINE BERNIER
19	COLLAGE/CONCEPT PHILIP ARMSTRONG
29	L'ART PHILOSOPHIQUE OLIVIER ASSELIN
41	LES SOUBASSEMENTS PHILOSOPHIQUES D'UNE HISTOIRE MATÉRIELLE ET IMMATÉRIELLE DE L'ART MODERNE FLORENCE DE MÈREDIEU
53	MORCEAUX DE CIRE GEORGES DIDI-HUBERMAN
67	ESSAI D'UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'ESPACE PICTURAL ÉLIANE ESCOUBAS
77	ESTHÉTIQUE EN POURPARLERS SUZANNE FOISY
89	LA RESACRALISATION DU CORPS MICHAËL LA CHANCE
111	ART AS A PHILOSOPHICAL CONTEXT STEPHEN MELVILLE
121	REWRITING THE LAW: THOMAS LOCHER'S DISCOURSE2 CHRISTOPH MENKE
131	QUELQUES ÉLÉMENTS POUR UNE ESTHÉTIQUE DES ARTS MÉDIATIQUES LOUISE POISSANT
141	ARGUMENTS ESTHÉTIQUES RAINER ROCHLITZ
153	ESTHÉTIQUE ET SENS COMMUN JEAN-PHILIPPE UZEL

Avant-propos

MARCEL BRISEBOIS

Directeur, Musée d'art contemporain de Montréal

En octobre 1997 se tenait, au Musée d'art contemporain de Montréal, le colloque *Art et philosophie*, le troisième de la série *Définitions de la culture visuelle*.

C'est en mars 1994 qu'était inauguré ce cycle de conférences. Son titre général indique bien le sens que le Musée lui donne et la place qu'il tient dans l'ensemble de son mandat. On a trop tendance aujourd'hui — et plus particulièrement quand il s'agit d'art contemporain — à confiner le Musée dans un rôle : celui de présenter des expositions temporaires et de les évaluer sur le seul critère de la fréquentation. De notre point de vue, l'exposition temporaire, pour importante qu'elle soit, est un moyen parmi d'autres de diffuser les œuvres d'art et d'en accroître la compréhension. De façon plus générale, le Musée estime qu'il a comme responsabilité, à l'égard de ses visiteurs, de contribuer à l'approfondissement de la culture visuelle dans le cadre plus large de la pensée contemporaine. Constitué de colloques de grande envergure, le cycle de conférences *Définitions de la culture visuelle* entend mettre en relation la pratique artistique et les grands courants de la pensée actuelle dans le cadre d'un musée d'art contemporain.

Afin de mieux définir cette culture visuelle, le Musée a identifié des thématiques fortement ancrées dans des territoires, parce qu'elles y ont été élaborées et appliquées. C'est ainsi que des théories de l'histoire de l'art nous ont d'abord menés vers la Grande-Bretagne d'où a émergé la *New Art History*, puis vers les États-Unis qui ont élaboré les *Utopies modernistes*. Le colloque *Art et philosophie* soulève des questions qui ne sont pas nouvelles. Elles préoccupaient déjà les Grecs. Elles sont remises à l'ordre du jour avec la contestation de l'art contemporain — telle qu'elle s'est encore manifestée récemment en France.

On se souviendra que lors de nos précédents colloques, l'influence de la pensée française actuelle sur les différentes pratiques de l'histoire de l'art a été reconnue par la plupart des intervenants. Depuis longtemps, les écrits sur l'art et son histoire ne sont pas en France l'apanage des créateurs ou des historiens. Les philosophes, et cela depuis les scolastiques, ont contribué à cette littérature. Récemment, des philosophes se sont même engagés dans des institutions muséales

françaises. Pensons à Lyotard et à Derrida, notamment. Au cours du colloque *Art et philosophie*, artistes, philosophes et historiens de l'art français se sont joints à ceux du Québec et des États-Unis pour nous proposer d'enrichissants points de vue sur les relations entre l'art et la philosophie.

Ces rencontres s'inscrivent dans la dynamique du Musée qui se veut un lieu de compréhension de l'art contemporain. Elles alimentent notre réflexion et influent sur nos décisions. Ces rencontres, le Musée tient à les partager avec tous ceux qui se préoccupent de l'art actuel pour en explorer la signification. Diffuseur de la pensée contemporaine, le Musée tient à entendre les amateurs d'art et de culture, les professionnels des musées ou historiens de l'art, qui sont tous des acteurs de cette réflexion.

Le colloque *Art et philosophie* a bénéficié du soutien de nombreux partenaires à qui je veux exprimer ma gratitude : le ministère de la Culture et des Communications du Québec; le ministère du Patrimoine canadien; le ministère des Affaires étrangères de France qui nous a généreusement assistés dans notre entreprise en nous accompagnant dans nos démarches et en prenant à sa charge le voyage de quelques-uns de nos invités; le ministère des Relations internationales du Québec; le Conseil des Arts du Canada; la Fondation de la famille Samuel et Saidye Bronfman; le journal *Le Devoir* et l'Hôtel du Parc.

Allocution d'ouverture du colloque

DOMINIQUE BOCHÉ

Consul général de France à Québec

Je suis heureux de participer, au Musée d'art contemporain de Montréal, à l'inauguration de ce troisième colloque sur la « culture visuelle » intitulé *Art et philosophie* et portant, cette année, sur la critique esthétique d'inspiration française.

J'en remercie monsieur Marcel Brisebois, concepteur de cette brillante réunion à laquelle participent d'éminents spécialistes, et je me réjouis de la présence de plusieurs de mes compatriotes.

Vous envisagez de faire un bilan international de la critique d'art en vous appuyant sur les apports de ce siècle pour aborder le suivant et y discerner les lignes de force qui s'annoncent.

Sans oser me risquer dans les méthodologies et le labyrinthe des écoles, j'évoquerai trois questions qui me semblent s'imposer à la réflexion sur l'action — sur l'action esthétique — particulièrement dans le contexte global dans lequel nous nous trouvons dorénavant : l'esthétique d'une part, la mondialisation de l'autre, les finalités du musée enfin.

1— Certes, nous avons dépassé les débats sur le facteur dominant dans l'explication de l'œuvre et celui de la place du sujet dans la création. Ces débats ont eu le mérite de montrer l'intérêt de la multidisciplinarité, car chacune des sciences humaines apporte son éclairage et, d'autre part, de souligner la nécessité, pour l'amateur, de pénétrer le processus de l'invention afin d'apprécier la création.

C'est dire que l'histoire de l'art, la critique d'art, la théorie esthétique sont liées, sans que l'une prenne de droit le pas sur l'autre.

Si la réflexion philosophique n'est pas exclusive des apports d'autres méthodes et références, elle leur donne sens comme recherche de l'idée dans la forme et la matière. Toutefois, les œuvres ne sauraient être séparées de leur enracinement dans le monde, du savoir et de la technique, de la Cité. L'artiste, comme homme d'action autant que comme poète, imbrique l'idéal avec le réel. La critique d'art comme commentaire, iconologie, est une pratique d'interprétation qui vit des conflits et témoigne du mouvement de l'esprit.

La philosophie est-elle pour autant omniprésente dans la critique, en France, et commande-t-elle toute réflexion ?

Elle constitue, certes, une spécificité française (dans l'enseignement et dans la tradition intellectuelle). C'est sans doute une habitude que de théoriser, de transformer la difficulté vécue en problème théorique pour la mieux résoudre, ou de développer un certain esprit critique. C'est en tout cas une expression de la « vocation universaliste » de l'esprit français dont nos amis francophones dans le monde partagent avec nous les valeurs, ce qui nous ouvre d'autant plus à celles des autres.

Cette place de la philosophie dans la critique esthétique a été brillamment illustrée durant ce siècle, par Étienne Souriau, par Vladimir Jankélévitch, théoricien de l'ineffable musical, par Maurice Merleau-Ponty, pour la perception, le rapport de l'œil à l'esprit, du visible à l'invisible, et plus récemment par Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Olivier Revault d'Allones, dont les analyses ont marqué les voies de la création artistique.

2— Mais le contexte nouveau, dorénavant inévitable et irrévocable, de la mondialisation, infléchit ces réflexions :

D'une part, ce phénomène atteint au plus profond la culture, vous le savez bien, le dynamisme de la création et les modalités de l'invention. Nous assistons à une homogénéisation des références correspondant à une extension maximale du concept de « culture » (qui tourne parfois à sa négation) et, en même temps, à une protestation de particularismes.

Cela entraîne à la fois une crispation dans les échanges, un brouillage des références, et l'éclatement des critères, la confusion entre production et création. Jamais la critique n'a eu un tel rôle, extrêmement exigeant, de lucidité et de courage, et l'esthétique philosophique, une telle actualité.

D'autre part, la mondialisation entraîne des conséquences sur les modalités de l'action — et de l'action esthétique aussi. En effet, l'ubiquité et la simultanéité, aujourd'hui réalisées par les techniques de communication, modifient les conditions de l'action — il faut dorénavant décider et agir sans délais ni détours — et l'action prend souvent la forme de l'improvisation. Cette pratique devient une modalité commune qui exige d'autant plus une culture préalable.

C'est dire combien nous entrons, en ce domaine, comme dans les autres, dans un univers nouveau qui nous impose de rééduquer jusqu'à nos réflexes.

3— Enfin la question, essentielle pour nous, que vous avez désignée comme celle des rapports entre les institutions artistiques et la création, conduit à s'interroger aujourd'hui sur la finalité du musée.

Les institutions muséales françaises de ces dernières décennies — non seulement le Centre Pompidou, mais le Musée d'Orsay, La Villette, le Louvre réaménagé, la

redéfinition en cours du Musée des Arts et Traditions populaires, mais aussi les débats sur l'implantation ou le regroupement d'autres musées — portent à réfléchir sur les finalités du musée, que l'Américain d'origine autrichienne Jacob Lévy Moreno, l'inventeur du psychodrame, qualifiait irrespectueusement de « conserves culturelles ». Nous avons heureusement, ici et ailleurs au Québec, l'illustration du contraire. Le musée est-il toujours et d'abord le lieu de présentation et de représentation de la Cité, de l'image qu'elle se donne à elle-même? A-t-il nécessairement une fonction d'éducation civique et d'ouverture à certaines des plus hautes manifestations de l'humanité? Telles sont les questions qui se posent

À travers la mondialisation où nous sommes embarqués, il dépend de nous de faire vivre les lieux où la création est offerte à tous et de redéfinir l'esthétique pour nos sociétés. Il ne s'agit de rien de moins que de l'enjeu du devenir de nos cultures, de la création dont sont capables nos sociétés et dont la représentation relance l'interprétation.

Si ces questions sont pertinentes, je suis sûr que la fécondité de ce colloque permettra d'apporter des réponses aux débats qu'elles susciteront.

Introduction

CHRISTINE BERNIER

Responsable de l'action culturelle au Musée d'art contemporain de Montréal, Christine Bernier a obtenu une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal où elle termine une thèse de doctorat en littérature comparée. Elle a conçu et organisé le colloque *L'image de la mort* (1994), ainsi que les précédents colloques de la série *Définitions de la culture visuelle*, à savoir : *Revoir la New Art History* (1994), et *Utopies modernistes — Postformalisme et pureté de la vision* (1995). Elle a écrit à titre d'auteur invité pour des catalogues d'expositions et a collaboré à différentes revues spécialisées dont *Trois*, *Parachute*, *Surfaces*, *Espace*, *Musées*, *Les Herbes Rouges*, *Estuaire*.

Dans les actes du premier colloque de la série *Définitions de la culture visuelle*, je concluais mon commentaire en laissant ouverte la problématique question du jugement esthétique. Et dans les actes du second colloque, je faisais rapidement allusion au problème de « l'effritement des critères pour apprécier l'œuvre d'art ». Persistance d'un problème difficile qu'on finit par contourner... *Mea culpa*. La chose est impardonnable surtout lorsque la prise de parole a lieu dans un musée d'art. Qu'à cela ne tienne, ce troisième colloque, intitulé *Art et philosophie*, se devait de donner suite en jetant les bases d'une réflexion autour d'un tel constat¹.

En effet, nous assistons depuis peu à une diffusion massive des questionnements sur l'art. La valeur de l'art, les problématiques de la norme et de l'effritement des critères d'évaluation de l'œuvre, les remises en question de l'art contemporain et de sa légitimité², les fondements philosophiques traditionnels en relation avec les théories actuelles en esthétique, autant de questions qui font présentement l'objet de nombreuses publications suscitant de chauds débats.

Pendant, l'actuel questionnement sur la valeur ontologique de l'art n'est pas un hasard, pas plus qu'il ne correspond à une innocente remise en question. Il nous paraissait donc important d'examiner comment ces problèmes qui semblent émerger aujourd'hui sont, en fait, historiquement et géographiquement déterminés. C'est pourquoi nous avons réuni des auteurs qui témoignent de manière critique, par leurs recherches les plus récentes, des rapports qu'entretiennent l'art et la philosophie dans les théories et pratiques artistiques contemporaines.

DU CORPS, LA PLACE ET LA TRACE

Le sujet devant l'œuvre; cette relation se fonde sur divers déplacements : ceux du corps du spectateur (corps charnel et corps symbolique), mais aussi ceux de l'image, ceux du corps représenté dans l'image, ou ceux de la trace du corps dans l'objet. Georges Didi-Huberman se consacre présentement à une recherche sur la cire, matière de prédilection pour recevoir la trace du corps, poursuivant ainsi ses travaux sur l'empreinte. Michaël La Chance réfléchit à la resacralisation du corps tandis qu'Alain Fleischer s'intéresse aux déplacements, et plus précisément aux *transferts*. C'est donc autour de ces thèmes que furent réunis les trois premiers conférenciers du colloque.

Georges Didi-Huberman a présenté les résultats de sa recherche actuelle sur la cire. Un tel champ d'étude n'est pas si limité qu'on pourrait le croire au premier abord et peut s'avérer d'une grande richesse théorique³. Il réhabilite la matière, qui du point de vue de la philosophie n'a souvent été que de peu d'intérêt. Il démontre d'ailleurs jusqu'à quel point ce type de rejet est historiquement déterminé et explique pourquoi une préoccupation pour la matière n'est pas antinomique par rapport à des

présupposés philosophiques. La cire, matériau idéal pour réaliser des représentations de la figure humaine, est aussi d'une grande fragilité et l'objet réalisé en cire se liquéfie au contact de la chaleur. Ce qui amène Didi-Huberman à dire que « le paradoxe de consistance que la cire impose par sa plasticité peut se comprendre comme la possibilité — fatalement inquiétante — d'un va-et-vient de la ressemblance et de l'informe⁴. » On remarquera au passage combien cet intérêt pour la cire est cohérent au sein des recherches antérieures de Didi-Huberman⁵.

Dans son exposé intitulé *Notes et illustrations pour une théorie des transferts*, Alain Fleischer a livré sur son travail une réflexion provoquée, justement, par la prise de parole au colloque. Il décrit sa démarche comme une préoccupation pour les « transferts de formes ». Ces transferts impliquent différents procédés et diverses techniques, incluant la reproduction et le transfert numérique. Le film que Fleischer a réalisé pour le Louvre fournit un premier exemple. Ce film, qui porte sur les copistes (et déjà, la pratique de la copie d'œuvres constitue en soi un transfert) est un transfert en vidéo; et dans ce passage du film de cinéma à la bande magnétique, la forme du document se trouve modifiée. Un deuxième exemple de transfert, toujours dans la production de Fleischer, peut être fourni par sa série de masques de « papier d'argent » (il qualifie ainsi les papiers de tablettes de chocolat qu'il accumule et qui sont en fait des papiers d'aluminium) qui sont moulés sur son propre visage. Ces autoportraits, par le contact direct avec le visage qui est à la base de leur réalisation, impliquent un autre type de transfert. Ses projections lumineuses sur une surface en relief (qui sont ensuite photographiées) constituent un troisième exemple. Et finalement, Fleischer a montré des extraits de son film *Zoo Zéro*⁶ qui utilise le lecteur optique; ainsi, dans le transfert de réalisation, le son est devenu image. Dans tous ces cas, on peut donc identifier une traduction, un transcodage, un transport de forme. Si nous pouvions jusqu'à présent reconnaître dans la production d'Alain Fleischer l'importance accordée à la métaphore et au travail de transposition — ou de translation — qu'elle opère, nous savons maintenant combien elle agit même dans la réalisation matérielle de ses œuvres.

Michaël La Chance considère la resacralisation du corps comme un projet propre à plusieurs pratiques artistiques contemporaines. En regard du contexte social, cette resacralisation se réaliserait, dans l'art actuel, en dépit du développement des nouvelles technologies et des expérimentations bio-génétiques. En relation avec la philosophie, l'art contemporain devient le relais dans la poursuite d'une tentative de définition du corps. Car quel discours la philosophie serait-elle en mesure de fonder sur l'image d'un corps codifié, robotisé, ou déréalisé? Pour que le corps soit resacralisé, il faut, selon Michaël La Chance, « le transformer en signes et ensuite donner une existence charnelle à ces signes ». C'est cette métamorphose qui serait opérée par l'art

actuel, qui nous fournit nombre d'exemples : Kiki Smith et les représentations du corps à la limite de l'abject et du désir; Jana Sterbak et le corps en contact avec l'automatisation, la numérisation, ou la chair écorchée; Orlan et le corps médiatisé dans la chirurgie. Ainsi, « l'art contemporain nous propose des allégories philosophiques de la perte d'âme. » En effet, l'art peut être, pour reprendre les termes de Stephen Melville, *un contexte philosophique*.

L'ART EST PHILOSOPHIE : KANT ET LE SUBLIME

C'est à travers la question du sublime que Stephen Melville et Olivier Asselin se penchent sur les rapports qu'entretiennent l'art et la philosophie. Melville reprend des motifs théoriques ou métaphoriques qui lui sont chers et qu'il avait développés dans des ouvrages publiés précédemment, tels que la valeur du lieu (du contexte)⁷ et la valeur de la couleur. Selon Melville, considérer les abrupts coups de pinceau de Manet comme marquant les conditions et limites de la philosophie, c'est comprendre l'art comme capable de sortir la philosophie d'elle-même et l'amener dans l'objectivité dispersée d'une pensée disciplinaire. C'est aussi accepter la nécessité qu'une telle objectivité trouve, en retour, sa fin ou son centre seulement dans un moment de détachement qui sera l'appel d'une pensée dont le seul nom possible serait la philosophie. Ainsi, prendre l'art comme un contexte philosophique mènerait à une vision de l'histoire de l'art en tant que limite, pli ou arête; d'où l'intérêt porté à la tache de couleur, à tout ce qui est attaché et détaché à la fois. Si donc l'esthétique est fondée sur la séparation analytique du sublime et du beau, l'art force la reconnaissance de leur dépendance mutuelle, comme dans un chiasme inéluctable les reliant. Car l'expérience du sublime est en fait une incapacité de saisir son objet — qui n'est pas simplement l'échec d'un manque d'expérience.

Olivier Asselin considère aussi que l'effet sublime peut être produit de différentes manières par la peinture. Pour lui, « contrairement à l'avis des théoriciens du sublime, la peinture a les moyens d'évoquer l'infini et, par là, les limites de l'imagination. » Il souligne au passage que Kant ne considérerait pas que la grandeur ou la puissance absolue soient des conditions *sine qua non* de l'occasion du sublime. C'est à Baudelaire qu'Olivier Asselin emprunte le titre de sa communication, *L'art philosophique*. Pour le poète, le terme avait une connotation péjorative, il s'agissait d'un art savant faisant référence à des textes philosophiques, littéraires, plutôt qu'à la vie moderne. Or justement, pour Asselin, l'art actuel, se démarquant du modernisme, serait philosophique. L'art postmoderne serait narratif, discursif et livresque. Il emprunterait aux livres et aux textes une forme discontinue comme c'est le cas, par exemple, dans l'installation ou le collage.

C'est d'ailleurs le collage que Philip Armstrong étudie pour mieux penser la philosophie dans son fonctionnement. Pour lui, comme pour Éliane Escoubas d'ailleurs, ce sont des conditions temporelles plus que spatiales qui définissent l'œuvre. Ainsi, lors de cette troisième séance du colloque, Armstrong convoquait Deleuze pour montrer que la philosophie fonctionne comme le collage en peinture : dans ce contexte plus temporel que spatial, le temps se trouve inversé et ainsi, le texte jamais ne précède la lecture. Éliane Escoubas convoque Merleau-Ponty dans son approche phénoménologique de la peinture, pour expliquer que le tableau n'est pas un morceau d'espace, mais plutôt le rythme, le moment. L'espace pictural serait donc le moment, c'est-à-dire ce qui fait surgir les conditions de l'apparaître. L'apparaître étant (avec le rythme), à l'origine de la peinture⁸.

ESTHÉTIQUE : ORIGINES ET HORIZONS

Florence de Mèredieu, qui s'intéresse aux *Soubassements philosophiques d'une histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, nous rappelle que la philosophie s'est toujours méfiée de la matière⁹. Elle montre comment l'art moderne (en tant que constitué de matière) ébranle certains fondements de la philosophie, en examinant les philosophies formalistes, Hegel, Descartes, Kant, le travail de Beuys... jusqu'à en dégager l'idée que le savoir-faire de l'artiste est une forme de philosophie. La matière électronique, comme le démontrait Louise Poissant, suggère par contre une nouvelle esthétique pour aborder l'œuvre d'art. Le travail des artistes du cyberspace nous confronte à des changements si profonds que les horizons d'attente du spectateur sont encore difficiles à définir. Louise Poissant travaille actuellement à la définition d'une « rhétorique du multimédia » où elle perçoit l'utilisation de la métaphore (chez des artistes comme Luc Courchesne et Char Davies). Bien que son objet d'étude soit considérablement différent, Christoph Menke utilise aussi le recours à la rhétorique dans l'analyse de l'œuvre. Menke réfléchit sur le travail de Thomas Locher et en particulier sur l'œuvre intitulée *Diskurs2*, qu'il décrit selon quatre tropes (la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie). Avec l'interprétation de cette œuvre, Christoph Menke souhaite étudier la logique d'une lecture de la politique dans l'art. Lorsqu'on pense par exemple à ses recherches sur l'expérience esthétique et à sa critique d'Adorno et de Derrida dans *La souveraineté de l'art*¹⁰, cet intérêt pour le politique témoigne, chez Menke, d'une nouvelle manière d'intervenir dans le champ de l'esthétique¹¹.

La question de l'expérience et du jugement esthétique a d'ailleurs pu être débattue lors d'une discussion réunissant Jean-Philippe Uzel, Suzanne Foisy et Rainer Rochlitz dont les textes furent abondamment cités et commentés par les deux premiers invités de la table ronde. Selon Foisy, Rochlitz insiste trop sur les critères de justification de la validité d'une œuvre, négligeant ainsi le plaisir dans l'expérience esthétique; il y aurait là une dangereuse tentation de donner à l'esthétique une position hégémonique par rapport à l'œuvre elle-même. Suzanne Foisy travaille en effet sur des approches qui tentent de nuancer la notion de rationalité esthétique, et elle favorise souvent les approches pluridisciplinaires¹². Jean-Philippe Uzel considère lui aussi qu'on ne peut faire l'économie du plaisir dans le jugement esthétique¹³; pour concilier plaisir et raison, idiosyncrasie et communicabilité, il propose de réhabiliter la notion de sens commun et de la jumeler au pragmatisme tel que développé par Charles S. Peirce. Dans sa conférence où, en guise d'introduction, il analysait deux œuvres de Jeff Wall, Rainer Rochlitz a livré sa définition du jugement esthétique en précisant qu'il importe de toujours fournir un argument en relation avec la qualité d'une œuvre. Dans la mesure, donc, où le débat esthétique se fonde sur l'évaluation de la qualité d'une œuvre, Rochlitz considère sans détours qu'un jugement peut être porté lorsque le spectateur appréhende l'œuvre en considérant les catégories précises dans laquelle elle est susceptible de s'insérer, et en tenant compte de paramètres et de prédicats qu'il utilisera dans la justification de ses affirmations¹⁴. Autrement dit, pour Rochlitz, l'esthétique doit se manifester dans le contexte de *débats argumentés* qui doivent porter essentiellement sur la qualité de l'œuvre. Ainsi seulement, les personnes qui s'intéressent à l'art contemporain arriveraient, face à ses détracteurs, à fournir des arguments valables. Dans un ouvrage publié récemment, Rainer Rochlitz exposait jusqu'à quel point il faut prendre en considération le contexte de diffusion de l'art contemporain, et qu'il ne suffit pas, au sein du débat esthétique actuel, « de disposer de critères de ce qui est l'art et de ce qui peut en définir les qualités. En effet, dernier palier, le contexte *institutionnel et politique* de l'art contemporain tend à neutraliser ces critères. À la différence des époques prémodernes, qui soumettaient l'artiste à la censure de ses mécènes, à la différence aussi de l'époque moderne qui faisait de l'artiste émancipé et subversif la victime d'une société largement obtuse, l'époque contemporaine tente d'institutionnaliser la révolte et de faire coexister la subversion et la subvention¹⁵. »

1. Ajoutons que notre objectif était de prendre en considération la question des critères esthétiques sans l'opposer à l'étude de la culture visuelle. En ce sens, il nous semble important de nuancer la position que Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey ont développée dans l'introduction de l'ouvrage qu'ils ont dirigé, *Visual Culture. Images and Interpretation*, Wesleyan University Press, 1994. Pour eux, une histoire des images devrait remplacer l'histoire de l'art afin de ne plus exclure des productions qui ne seraient pas qualifiées de chefs-d'œuvre. Ils préfèrent donc l'étude de la signification culturelle à celle de la valeur esthétique. À mon avis, cette apparente contradiction ne peut plus être maintenue dans une position antinomique, mais doit plutôt être dialectisée.
2. Cette question est bien développée dans l'ouvrage *L'art contemporain en question*, un collectif réunissant des textes de Georges Didi-Huberman et de Rainer Rochlitz notamment, Éditions du Jeu de Paume, 1994.
3. Pour un exemple d'étude des procédés et de sa valeur théorique, voir l'ouvrage de Michael Baxandall intitulé *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, ainsi que le commentaire qu'en fait Thomas Crow dans les actes du colloque *Définitions de la culture visuelle. Revoir la New Art History*.
4. Georges Didi-Huberman aborde la question de la ressemblance et plus précisément des *imagines* de cire colorée de la Rome antique, dans un texte intitulé « *Imaginum pictura... in totum exoleuit* » publié par la revue *Critique*, « Stratégies de l'histoire de l'art », n° 586, mars 1996, p. 138-150.
5. Mentionnons seulement, parmi d'autres ouvrages, *L'Empreinte*, catalogue de l'exposition qu'il a dirigée au Centre Georges Pompidou au printemps 1997, ainsi que *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
6. *Zoo Zéro*, film 35 mm, couleur, 100 minutes, avec Catherine Jourdan et Klaus Kinski.
7. Melville considère que la déconstruction derridienne, par exemple, ne peut pas être vue autrement que comme dédiée aux objets et comme n'ayant lieu que dans l'espace de ces objets. Car l'espace de l'objet n'est pas un vide neutre mais la structure complexe de notre attachement et de notre détachement face à lui. Voir Stephen Melville, « *Color Has Not Yet Been Named: Objectivity in Deconstruction* », dans *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, sous la dir. de P. Brunette et D. Wills, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Voir aussi le premier chapitre (« *On Modernism* ») de son livre *Philosophy Beside Itself*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
8. Cette idée est abondamment développée dans son livre *L'espace pictural*, La Versanne, Encre marine, 1995.
9. Cet exposé de Florence de Mèredieu condense certaines idées développées dans son livre *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994. Si l'histoire « matérielle » renvoie à celle de la matière plastique, notons que Florence de Mèredieu s'intéresse aussi aux arts médiatiques, comme en témoignent certains textes publiés, entre autres, dans *Art et ordinateur : autour de la notion de virtualité*, publié en 1995 aux Presses de l'Université du Québec sous la direction de Louise Poissant.
10. Christoph Menke, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Paris, Armand Colin, 1993, pour la version française.
11. Cet intérêt pour le politique s'inscrit d'ailleurs chez Menke dans une recherche plus globale menée autour de la relation entre éthique et esthétique. Voir à ce sujet son texte intitulé « *Le regard esthétique. Affect et violence, plaisir et catharsis* », dans *Philosophiques*, vol. XXIII, n° 1, printemps 1996.
12. Dans un texte publié récemment, elle cherchait d'ailleurs à « voir dans l'espace que l'esthétique allemande récente réserve à la notion de rationalité esthétique, une percée en vue d'élargir ou de « régler » d'une façon ou d'une autre, la controverse sur les critères esthétiques. » Voir son texte intitulé « *Différence esthétique et argumentation* » dans *Philosophiques*, vol. XXIII, n° 1, printemps 1996, p. 113-123 ; il s'agit d'un numéro thématique sur les « Critères esthétiques et métamorphoses du beau » dirigé par Suzanne Foisy.
13. Suzanne Foisy et Jean-Philippe Uzel savent bien jusqu'à quel point est fondamentale pour Rochlitz la nécessité d'une approche strictement rationnelle, qu'il oppose à ce qu'il qualifie de « subjectivisme de l'évaluation privée et arbitraire ». Voir Rainer Rochlitz, « *Le critiquable en esthétique* », dans *L'esthétique des philosophes*, Paris, Place publique Éditions et Éditions Dis voir, 1996, ouvrage dirigé par R. Rochlitz et J. Serrano.
14. À propos de l'importance qu'accorde Rainer Rochlitz à la justification des affirmations, voir son texte intitulé « *L'art, l'Institution et les critères esthétiques* » dans *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 131-151.
15. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.

COLLAGE/CONCEPT

PHILIP ARMSTRONG

Philip Armstrong enseigne au département d'histoire de l'art de la Ohio State University. Après avoir enseigné à l'École d'Architecture de Paris, au British Institute (University of London) de Paris et à l'Université de Californie à Los Angeles, il a été maître de conférences à l'Institut d'Études Politiques de Paris et directeur du département de *Liberal Studies* à la Parsons School of Design (Paris) de la New School for Social Research de New York. Membre du comité de rédaction de *Strategies: A Journal of Theory, Culture & Politics* (U. of California at Los Angeles) jusqu'en 1994, il termine deux articles à paraître : « Invisible Cities: Frank Horvat, *Paris-Londres 1952-1962* » dans *Franco-British Studies* et « Iconography and Iconology » dans *Oxford Encyclopedia of Aesthetics* dirigé par M. Kelly.

In his preface to *Difference and Repetition*, Gilles Deleuze remarks that “the history of philosophy should play a role roughly analogous to that of a *collage* in a painting,” a phrase that specifies in the French edition the singularity of *a collage* in *a painting* but translated in English as a more general or generic sense of “*collage* in painting.”¹ The context for Deleuze’s remark concerns the writing of philosophy, the manner in which we are “resolved” to write, and “the search for new means of philosophical expression” inaugurated by Nietzsche. Above all, Deleuze is raising a concern for philosophy’s differing modes of written expression, a distinction that includes “writing history of philosophy and writing philosophy.”² Indeed, it would appear on an initial reading of the analogy that not only is Deleuze concerned with what he terms “the utilization of the history of philosophy.” He also seems to be implying that the writing of philosophy is to the history of philosophy what collage is to (the history of) painting, a reading partially supported, of course, by the English translation of the phrase. In other words, Deleuze is foregrounding the contemporary *styles* of writing philosophy in the opening preface to his own text, presenting what one critic has called his own “sort of grand *ekphrasis*... the genre specific to the description of pictures or tableaux.”³ “The time is coming,” Deleuze suggests, “when it will be hardly possible to write a book of philosophy as it has been done for so long,” no longer possible to mourn “the old style” in which philosophy was written. As a collage in painting, then, the writing of philosophy must find new means of expression to write its history, new means, he suggests, that also “must be pursued today in relation to the renewal of certain other arts, such as the theatre or the cinema.” The renewal of philosophy is therefore situated as a rupture with the past but also situated in relation to the renewal of certain *other* arts, *other* styles of “writing” or description, other rehearsals and performances. In short, by situating collage in analogy with the history of philosophy, the change in style in which this history of philosophy is written would be the first consequence of any attempt to “turn” Platonism inside out, the first lesson for the demand that philosophy be “untimely.”

But why should the history of philosophy “play a role roughly analogous to that of a *collage* in a painting?” Why the specificity of this reference italicized by Deleuze? He has already suggested in the preface that “a book of philosophy should be in part a very particular species of detective novel, in part a kind of science fiction.” And he has already mentioned the “creation of concepts,” a phrase that will come to play a more pivotal role in his later work, notably in his book with Félix Guattari, *What is Philosophy?* Indeed, in retrospect, we now know the various ways in which Deleuze explored the “creation of concepts” through the various arts. But why collage, a term that has little currency elsewhere in Deleuze’s work, and a term that certainly plays an inconspicuous role when compared to the more extended references to the “fold”

in the baroque, or “rhizome-thought,” terms serving to transform more explicitly what has usually been taken to constitute the history of philosophy?

Certainly, collage is never simply a convenient metaphor or illustration organizing the conceptual argument of Deleuze’s own text. On the contrary, it appears to posit itself as a structurally implicated condition for rethinking and remarking the history of philosophy itself. Collage plays a role here roughly equivalent to such privileged terms as architecture, foundations or dwellings in philosophical discourse, or the camera obscura in writings on ideology, or perspective in our knowledge of things. And yet, in whatever lineage Deleuze is situating the analogy, what appears to distinguish collage from the use of these other terms is perhaps the more attractive and immediate connotations of assemblage, bricolage and pastiche, its register of some condition that we may more conveniently term postmodern. Recalling the rhetoric of the avant-garde, collage also seems fitting for introducing some aspect of the everyday world into the domain of art, and thus breaking open the stricter tradition and apparent formalism of an autonomous aesthetic field. At the same time, the term suggests the refusal of any form of totality and synthesis, notably in the ways in which the work of collage appears as a convenient and economic term for breaking up any form of dialectical closure or architectural foundation, allowing us to conceive of previously disparate things or ideas within a continually transformable, ungrounded or nomadic space. In short, collage appears to emblemize the opening up of multiplicities, assemblages and heterogeneities, words, of course, that will come in for extensive conceptual use throughout the writings of Deleuze as he rethinks and rewrites his own path through the history of philosophy.

The question I would like to pose today, in all simplicity, is this: what does collage allow us to say not only about the history of philosophy but about Deleuze’s demand for “the art of forming, inventing, and fabricating concepts,” the art of “creating concepts”? Is there a proximity between collage and concepts in their multiple, and singular, creation? Further, does collage allow us to further explore the creation of concepts in the broader articulations between philosophy and art in his writings? And if the analogy forces us to rethink both the written expression of the history of philosophy and the role the creation of concepts will come to play in its writing, does the manner in which Deleuze brings these terms together also suggest something, conversely, about the ways in which we may now rethink the question of collage itself, with its own reception and its own means of expression, its own history and contemporary relevance to painting?⁴

A first, more obvious, and literal response comes from reviewing the language Deleuze employs for his description of the creation of concepts themselves, words like “a compound [*un composé*] of percepts and affects.”⁵ Elsewhere, he writes of the

“autopoietic characteristic” of the concept having “an irregular contour defined by the sum of its components... the idea of the concept being a matter of articulation, of cutting and cross-cutting [*d'articulation, de découpage et de recoupement*]. The concept is a whole,” he writes, “because it totalizes its components, but it is a fragmentary whole.” He also describes the historical transformations of concepts in terms of how “each concept carries out a new cutting out, takes on new contours, and must be reactivated or recut” [*chaque concept opère un nouveau découpage, prend de nouveaux contours, doit être réactivé ou retaillé*]. And there are descriptions of concepts in terms of “partial overlappings” [*un recouvrement partiel*], “a zone of neighborhood” [*zone de voisinage*] and “a threshold of indiscernibility” [*un seuil d'indiscernabilité*] between them. Further descriptions include the concept as constituted through a series of jointed planes, or “the point of coincidence, condensation or accumulation of its own components.” And so on. But these expressions constitute the more obvious and literal working of the analogy. In order to rethink the force of analogy any further, we need to return to the initial context in which Deleuze suggests the analogy in the first place, turning back to the text of the preface itself.

first, Deleuze writes that “the history of philosophy is the reproduction of philosophy itself. In the history of philosophy,” he continues, “a commentary [*le compte rendu*] should act as a veritable double and bear the maximal modification appropriate to a double.” The reproduction implied here, the doubling of the commentary in writing the history of philosophy, this reproduction is not a faithful *reflection* or restitution of the original text but its repetition, not a repetition of the Same or the Similar of the text that is being commented upon but a repetition of the original text as its own displacement and radical transformation. (Deleuze writes of a commentary that would create “a *philosophically* bearded Hegel, a *philosophically* clean-shaven Marx,” before making the further analogy with Duchamp, imagining “a moustached Mona Lisa.”) Only through this form of doubling commentary, only through this reproduction of the original text, only then, Deleuze suggests, is it possible to delimit the ways in which “the most exact, the most strict repetition has as its correlate” what he also terms “the maximum of difference.” In other words, a commentary on the history of philosophy should have as its ambition or resolve an attempt to create this “maximal modification appropriate to the double,” to create “the maximum of difference.” To be sure, at least on the face of it, it is Duchamp’s smiling Mona Lisa that accomplishes this ambition in the history of art. But Deleuze’s own presentation of the analogy also suggests that all these terms appear to be derived from, or at the very least articulated with, the history of a collage in painting. Collage, in short, would not be simply a style in the history of painting, nor even a means of expression that could be imitated, but rather a reproduction or doubling of the history of painting,

a doubling that creates something like a “maximal modification” or “the maximum of difference” in this history, *and always in and as a painting of collage*.

Paying close attention to the language Deleuze is employing here, we might even say that this doubling of the reproduction (of the commentary) opens up the question of *imitation* in philosophy and painting, and in such a manner that the work of collage foregrounds something that we may term the mimetic doubling of the history of painting, a mimetic doubling that again works to create at once this history's repetition and displacement, and again in and as the work of collage in a painting. We will return later to the question of doubling in the analogy. For the moment, suffice it to remark that these would be the first, most general, implications of the textual analogy between collage and the history of philosophy.

Secondly, Deleuze closes the preface by suggesting that “commentaries in the history of philosophy should represent a kind of slow motion, a congelation or immobilization of the text [*une sorte de ralenti, de figeage ou d'immobilisation du texte*]: not only of the text to which they relate, *but also* of the text in which they are inserted — so much so that they have a double existence and a corresponding ideal: the pure repetition of the former text and the present text *in one another*.” Again, the implication remains that this description of the role a “commentary” plays in the history of philosophy is derived from, or at least articulated with, the prior analogy with the history of a collage in painting. Indeed, it could be suggested without exaggeration that the entire book on “Difference” and “Repetition” finds a fitting emblem in this prefatory analogy.

But in order to think through the terms of this description and analogy further, it is important to remark that Deleuze is not referring to the history of philosophy as a form of meta-commentary (the way, for example, recent abstract painting might conceive of itself as a meta-commentary on the modernist history of previous abstract painting).⁶ Rather, Deleuze seems to be positing what might be termed a strangely implicated form of intertextuality. Indeed, this would appear to constitute the second implication of the analogy itself: that the relation between a collage and painting, or the relation between the writing of philosophy and the history of philosophy, is now figured as an intertextual articulation, the “insertion” of one text within another.

On closer reading, however, Deleuze's own text is not positing an intertextuality that is merely the insertion of one text within the other in order to create a new, seamless whole, nor is it positing a mere play of re-citation in the text of the commentary (the way, for example, recent practices of abstract painting would find themselves displaying this more obvious game of intertextuality and the “knowing” quotation of previous abstract “texts” in their own paintings). Rather, the phrasing of Deleuze's description suggests something more like the radical *contamination* of one

text within another, a quotation or iteration of one text within another that affects not only the text being read or cited in the commentary but the text of the commentary itself, the text — *this* text for example — in which the commentary is itself written, rehearsed and performed. Indeed, the insertion of one text within another effects and contaminates the very text that is resolved to write the *history* of the original text in the first place, transforming the very concept and writing of history itself. At the same time, the reproduction of the original text is not the restitution of its original meaning, a rendering in which it is made accountable to the commentary, the “*compte rendu*,” and then settled once and for all. For the original text is reproduced and repeated, but repeated differently, repeated in order to create the “maximum of difference” or the “maximal modification” appropriate to the doubling of the originally cited text in the written text of the commentary. And in this process (if indeed it can be termed a process), both the originary text *and* the text of the commentary are themselves transformed in the reproduction. The originary text loses its status as an *originary* or distinctly prior text waiting to be cited or merely refound, waiting passively to be recognized, recorded and represented. The text that is being commented upon now has as its own origin an essential disarticulation, an originary fragmentation that is figured in the analogy precisely as a *collage*. Or rather, as collage, the originary text inserted into the “commentary” figures as an origin that is itself disfigured beyond recognition and identification, bearing no resemblance to something we think we know *prior* to the commentary, no identity *prior* to the act of reading and writing the history of philosophy (indeed, this would be one way of registering the importance of Deleuze’s phrasing of “*a collage in a painting*” from the more general sense of “collage in painting” suggested in the English translation). At the very least, we can now see that the commentary — the writing of the history of philosophy, the collage in a painting — would now be the text in which the non-originary, disfigured and disarticulated text appears to open out its most irreducible difference from itself, an irreducible difference that is itself irreducible to 1) a more common conception of the originary text as “appropriated,” 2) a question of resemblances pursued along lines more or less oriented by semiotic considerations, or 3) the positing of collage as a form of “image-scavaging.”⁷ The “history” of a collage within painting would be the history of its “maximum difference,” both reopening the past and affirming the future, but never simply present as an example or generic illustration of painting. Its history, in other words, would be its potential for the creation of concepts. In short, the play between the two texts is abyssal and aporetic, but it is only on this precondition that it remains possible to create the “maximal modification” or “maximum difference” specific to the text, and so only on this precondition does it remain possible to fabricate, invent or create the singularity of concepts in the first place.

Phrased another way — and this would be one further implication to the analogy — close attention to Deleuze’s language would also suggest that collage would now appear to assume the role of something like *translation* within the history of painting. What we have been referring to as a play of intertextuality is in fact closer to recent ways of thinking through the relation of two texts in the work of translation (I’m thinking of “commentaries” that take as their point of departure Walter Benjamin’s essay on the “Task of the Translator,”)⁸ specifically the ways in which every translation can be seen as creating something like the “after-life” of the original, of an original that is disfigured in the act of translation, close to what Deleuze elsewhere will rethink in terms of simulacra, and in tension with his further descriptions of repetition in terms of “disguises” or masks. Indeed, if we begin to think of what might begin to constitute the original text within the painting as an “afterlife” of the inserted text — say, a torn page from a newspaper inserted into a painting, or something “resembling” a wicker chair — then by situating the articulation between the two texts in terms of a “translation,” we also begin to remark the displacement between any pre-established opposition between collage as the mere intertextual play with a prior history and tradition of painting on the one hand, or the “intertextual” play with something loosely conceived as the everyday prose of the world on the other. In consequence, we might also begin to remark the displacement in writings on collage of any opposition between the work conceived in purely formalist terms and a more contextual analysis, between the aesthetics of collage and the politics of collage, and above all a displacement of the metaphors that have served to mediate and bridge these oppositions in the history of its reception. Indeed, what collage makes explicit in Deleuze’s analogy is not only its articulations with the history of painting and the history of philosophy — the only textual *commentary* in which it finds its “originary” force and “maximum of difference” — but also: 1) the ways in which the history of painting is the history of the *translation* of painting, 2) the ways this history is, as it were, the history of the interminable history of translating painting — the ways in which painting finds itself continually outside itself — rather than the mere play of quotations and citations across or through history (and thus also a fundamental transformation of what we can conceive and write of history and art as *concepts*), and 3) the im-plications of painting and philosophy in and as this history.⁹ In other words, if collage is the play of translation within the history of painting, there can be no “end” of painting, no “exhaustion” of painting within a history of modernism, no closure of modernism, perhaps not even a discourse of painting and “modernity,” and this for the simple reason that there is no longer a clear origin and point of departure from which to begin. Collage, in other words, is never simply a moment within the history of art, or the history of painting, never simply a moment,

as it were, in which it remains important to sort out the importance of Picasso or Braque as erstwhile originators. On the contrary, collage will henceforth demand a rethinking and reconceptualization of this history itself, the history of painting not only affirmed as the creation of concepts but now implicated, as Deleuze suggests, in the history of philosophy, and the history of philosophy indissociable from the history of painting. Collage, we might say, is a *fold* in the history of philosophy, and so the analogy appears to find its own guiding sanction in the preface to the text.

But it is also at this point that the initial analogy begins to falter. And this will be my final comment as we turn back to Deleuze's description one last time.

Deleuze's description in the preface still raises the question of describing a collage itself, describing it in terms of "slow-motion, a congelation or immobilization of the text." What, we might ask again, constitutes a "text" in collage, especially if the description Deleuze puts to work here also seems to suggest a movement that is more temporal than spatial, more of a cinematic "slow-motion," or more of a sort of gluing that forces things to coagulate and congeal in their adherence to one another, or in their insertion within one another, more temporal in this descriptive sense than configured as what is more commonly conceived in terms of a spatial arrangement? Would Deleuze's description not present collage as more of an arresting or slackening movement, a sudden fixing of the inserted pieces in place, a delimitation of the collaged pieces on a plane that is also a slowing down, a containing moment of forces that are stuck, glued or folded into each other, woven or bound together? Could we not say, in light of Damisch's concept taken up by Deleuze and discussed in *What is Philosophy?*, that collage would be a question of its *thickness*, of pieces *congealed* across a surface (Deleuze will rework this word from Francis Bacon) or pieces that begin to create a surface, a thick surface rather than a surface that has a depth behind it, implied or otherwise, a description implying a materiality of the surface, and a process (but irreducible to either the material itself or the process through which it is made)?¹⁰ In short, the description implies in the end not a distinction between spatial and temporal coordinates but something like a distribution in which a temporal *spacing* (*espacement*) of collage begins to come into appearance. In other words, the syntagmatic, lateral, and extensive articulations between the different components of the collage are preexisted and determined by a paradigmatic thickness of the surface, of a series of divisions or overlapping planes, offering us glimpses of something that we may begin to call the intensity of collage — something that Deleuze will also term the "heterogeneity of an 'a-presentation'" [*l'hétérogénéité d'une "apprésentation"*] — as it begins to make a strange appearance on the scene of both the history of philosophy and the history of painting. It is this temporal spacing of the collage that forces us to "imagine something which distinguishes itself — and yet that from which it distinguishes

itself does not distinguish itself from it. . . as if," Deleuze writes, "the ground rose to the surface, without ceasing to be a ground."¹¹

What the analogy between collage and the history of philosophy finally suggests is the disarticulation of the analogy itself, and a displacement of the neat chiasmic reversal with which we started (a collage is to a painting what the writing of philosophy is to the history of philosophy). To be sure, to translate Deleuze's phrase as "collage in painting" would secure the neat criss-crossing of the analogy, but that would then be the license to read the text of Deleuze thematically, the "creation of concepts" would be one theme that one could then apply to any given situation, and, as has often been the case in recent abstract painting, the text of Deleuze becomes a text to be illustrated. Read as "a collage in a painting," however, a commentary in the history of philosophy would now be a reading of a text, and the reading of a text that not only bears no resemblance to something we think we know prior to the commentary, no identity prior to the act of reading and writing the history of philosophy, but that confounds the moment when the reading ends and the writing begins, confounds the moment when we think we know where the usefulness or "utilization" of the analogy with collage ends and we can finally begin to get down to the more serious business of writing the history of philosophy. In the end, I'm not sure that my reading really suggests collage as a "concept of difference" rather than merely a "conceptual difference" in the history of painting, at least not beyond the specificities of readings yet to come. But what I have been trying to suggest is collage's "maximal modification" or "maximum difference" in the *text* of Deleuze, a text that is now read in slow-motion, reproduced or re-cited here rather comically in translation, its edges and margins recomposed in terms of their thickness, and so congealed and glued again before our eyes before we turn the page on — and of — the printed page of a collage.

1. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, (Paris: P.U.F., 1968), p. xxi, (trans. Paul Patton, *Difference and Repetition* (London: Althone Press, 1994), p. 4). Deleuze's own italics. Unless otherwise stated, all following quotations are from this short Preface.
2. Preface to the English edition, p. xv.
3. See Jean-Luc Nancy, "The Deleuzian Fold of Thought" in Paul Patton, ed., *Deleuze: A Critical Reader* (Oxford: Blackwell, 1996), p. 111.
4. The following oral presentation might also be considered in light of a recent introduction to the writings of Christian Bonnefoi (see his *Écrits sur l'art : 1974-1981* (Brussels: La Part de l'Oeil, 1997), whose work is cited by Deleuze. Suffice it to say that my understanding of collage is deeply indebted to the work, both written and painted, of Christian Bonnefoi, as well as to discussions with Laura Lisbon and Stephen Melville.
5. The following series of quotations is taken from the chapter "Qu'est-ce qu'un concept?" in *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Minit, 1991), translated by Graham Burchell and Hugh Tomlinson as "What is a Concept?" in *What is Philosophy?* (London: Verso, 1994).
6. And more often than not under the auspices of Deleuze. For a general introduction to the problem, see Andrew Benjamin, ed., "Abstraction," *Journal of Philosophy and the Visual Arts* (1995) and the issue of *Rue Descartes* (Collège internationale de philosophie) 16 (1997) devoted to "Pratiques abstraites."
7. The notions of "appropriation" and "image-scavaging" are widespread in many recent critical writings on modern and contemporary art. Readings of collage through semiotics are given their most forceful inflexion in the writings of Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss. See their contributions to Lynn Zelevansky, ed., *Picasso and Braque: A Symposium* (New York: The Museum of Modern Art and Harry N. Abrams, 1992) and a summation of the literature in the chapter "The Circulation of the Sign" in Rosalind Krauss's forthcoming *The Picasso Papers*.
8. See Paul de Man's essay on Benjamin in *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp.73-105, notably the description of Benjamin's notion of translation that "canonizes, freezes, an original and shows in the original a mobility, an instability, which at first one did not notice." De Man's phrasing of translation will become further apparent. Within the conference at Montreal, the presentation by Alain Fleischer and the discussion of Thomas Locher by Christoph Menke opened up further ways of thinking through this question of translation.
9. See the paper included in this volume by Stephen Melville for a more ample reworking of this problem.
10. One might usefully note the ways in which, in a French or European context, collage is transformed and translated in painting as *décollage*, *déchiquetage*, *découpage*, *frottage*, *brûlage*, *montage*, etc., and in ways that displace the more customary ways in an American context in which these practices are conceived as the overcoming of painting.
11. *Différence et répétition*, p. 45, (*Difference and Repetition*, p. 28).

L'ART PHILOSOPHIQUE

OLIVIER ASSELIN

Olivier Asselin est professeur d'histoire de l'art au Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa. Auteur de textes sur la culture visuelle et la philosophie, dont « The Sublime: The Limits of Vision and the Inflation of Commentary », dans *Theory Rules: Art as Theory / Theory as Art* (dirigé par J. Berland, W. Straw, D. Tomas, University of Toronto Press, 1996), ainsi que « "Du siège de l'âme" : les déplacements du spectateur et du lecteur chez Diderot », *Trois*, vol. 8, n° 3, 1993. Cinéaste, il a scénarisé et réalisé *La Liberté d'une statue* (1986-1990) et *Le Siège de l'âme* (1991-1996). Il a en outre écrit de nombreux textes sur l'art contemporain et sur le cinéma, et collaboré à différentes revues spécialisées, dont *Trois*, *Parachute*, *La Recherche photographique*, *Protée*, *Vanguard*, *24 Images*.

« Art et philosophie », donc. On nous invite à méditer ici sur les rapports qu'entretiennent aujourd'hui l'art et la philosophie. Mais l'art et la philosophie ont été si souvent travaillés, de l'intérieur, par de nouvelles pratiques qu'on ne sait plus très bien aujourd'hui ce qu'est l'art, ce qu'est la philosophie. Et là, dans cette indéfinition même, dans ce dérèglement, l'art et la philosophie se rencontrent déjà : ils deviennent des pratiques analogues et mieux, communicantes. Nous avons affaire ici et là à une même pensée en acte, à une *écriture*, réfléchissante, qui constamment interroge et expérimente. Que les matériaux varient — le langage ici, toutes les matières possibles là — ne change rien. La pensée souffle où elle veut.

Mais aussi indéfinis qu'ils puissent être en principe ou dans leurs avant-gardes et leurs marges, l'art et la philosophie restent deux champs relativement bien définis et distingués, au moins par une histoire — une suite de noms propres — et un milieu — des agents, des institutions —, qui déterminent, pour un temps au moins, les règles de l'art, les lois du genre — les matériaux, les formes, les fins de chacune de ces pratiques.

Il est vrai qu'entre ces deux champs, des échanges ont lieu, dans les deux sens, et aujourd'hui en particulier. Le but déclaré de ce colloque est surtout d'examiner le renouveau de la *philosophie de l'art*, de l'esthétique, non seulement en philosophie mais aussi en histoire de l'art. Et le fait est indéniable. Bien sûr, la philosophie s'est toujours intéressée à l'art et l'histoire de l'art, à la philosophie. Les philosophes ont parfois pris l'art comme modèle de la philosophie, de la philosophie qu'il ne fallait pas faire surtout (comme dans la tradition *iconoclaste* inaugurée par Platon), de la meilleure philosophie parfois (comme chez les romantiques ou dans une certaine philosophie contemporaine), mais plus souvent comme un simple objet d'étude, un objet résistant et, par là, stimulant, dont la philosophie pouvait tirer des enseignements, valables en soi ou pour la philosophie entière : quelques connaissances sur la connaissance, les fondements d'une morale ou d'une politique. Les historiens d'art, de leur côté, ont souvent emprunté à la philosophie des questions, des concepts, des méthodes, surtout face à l'art moderne et contemporain dont la difficulté requiert des outils conceptuels inédits que la philosophie peut contribuer à forger.

La nouveauté se situe peut-être ailleurs : non pas dans l'échange en tant que tel, mais dans ce qui s'échange : une autre philosophie, un autre art. Ces derniers temps, l'histoire de l'art avait tendance à privilégier la philosophie (ou la théorie) dite « continentale » et à négliger la philosophie anglo-américaine, un peu sans doute parce qu'elle est moins spectaculaire, beaucoup aussi parce qu'elle peut sembler trop généraliste et logicienne (avec ses questions ontologiques) et pas assez historienne. Inversement, la philosophie anglo-américaine avait tendance à ne s'intéresser qu'à l'art en général et fort peu à l'histoire de l'art — et encore moins à l'histoire de

l'art moderne et contemporain. C'est comme si ces historiens d'art jugeaient que ces philosophes-là manquaient de culture artistique et ces philosophes, que ces historiens d'art-là manquaient de rigueur philosophique. Mais aujourd'hui, l'histoire de l'art semble s'ouvrir à nouveau à l'ontologie (et à la philosophie anglo-américaine) et la philosophie de l'art, à l'histoire (et à l'histoire de l'art). Et mieux qu'un échange, c'est peut-être un véritable dialogue qui s'établit peu à peu entre des disciplines et, surtout, des traditions différentes.

En ce sens, il est important de s'interroger aujourd'hui sur la *philosophie de l'art* (telle qu'elle se formule en philosophie ou en histoire de l'art), sur ce que la philosophie peut dire de l'art. Mais il serait sans doute aussi fructueux de s'interroger un moment sur la réciproque, sur ce que l'art fait de la philosophie, sur ce que l'art a de philosophique, sur ce qu'on pourrait nommer l'*art philosophique*. Je ne pense pas ici à l'art qui prend la philosophie pour *motif*, ou plutôt ses symboles, comme le philosophe, le livre, la bibliothèque, la salle de classe même (un motif pourtant récurrent dans l'art contemporain), quoiqu'il y aurait sans doute beaucoup à dire à ce sujet. Il s'agit plutôt de l'art dont les *sources* — les thèmes, les idées — et surtout les *formes* — les modes et les méthodes — sont philosophiques et plus généralement discursives, textuelles, livresques. J'aimerais simplement rappeler ici comment cet art-là est ce contre quoi un certain modernisme s'est constitué (et, bien sûr, *a contrario*, ce vers quoi tend un certain art contemporain), en m'attardant au sort que certains théoriciens du modernisme ont réservé à la discursivité¹.

Baudelaire a laissé dans ses papiers quelques feuillets et un article inachevé intitulé justement *L'Art philosophique*². C'est là l'ébauche d'une étude à laquelle le critique a pensé pendant près de dix ans. Dans sa correspondance, Baudelaire revient souvent à ce « gros travail » et sous des titres divers : *Les Peintres raisonneurs*, *Les Peintres philosophes*, *Les Peintres qui pensent*, *Les Peintres idéalistes*, *L'Art enseignant*, *La Peinture didactique*, etc. Baudelaire se proposait de faire là la critique d'un certain art contemporain qui lui déplaisait beaucoup et dont le principal représentant lui semblait Chenavard, Paul Marc Joseph Chenavard, un peintre aujourd'hui oublié, mais alors bien respecté, à qui l'État avait même, un temps, confié la décoration intérieure du Panthéon.

Le projet de Chenavard, intitulé *La Palingénésie universelle*, prévoyait d'orner les murs de l'édifice de soixante peintures, la plupart en camaïeu ou en grisaille, retraçant les grands événements de l'histoire universelle, du déluge à l'exil de Napoléon. Ce programme iconographique incarnait une singulière philosophie de l'histoire, finaliste et progressiste, apparentée à celle d'Auguste Comte semble-t-il : l'artiste concevait les événements de l'histoire, même les plus catastrophiques, comme les étapes nécessaires de la grande marche de l'humanité vers le Bien. La clé de l'ensemble

devait évidemment se trouver en plein centre de la croix grecque que forme l'édifice, sur un nouveau sol de marbre, dans un médaillon de lave émaillée représentant, encore, l'Histoire universelle de l'Humanité, mais cette fois, allégoriquement, en rassemblant là, en une même image, tous les grands hommes de cette histoire — exactement comme l'avaient fait Raphaël dans l'*École d'Athènes* et Ingres dans l'*Apothéose d'Homère*.

Pour Baudelaire, le premier défaut de cet art philosophique est d'être didactique. Il incarne cette « hérésie de l'enseignement », que le poète a si souvent déplorée, en particulier dans ses apologies de Poe et de Gautier. Mais cet art pédagogique est aussi un art pédant. « Chenavard, écrit Baudelaire, n'est pas peintre ; il méprise ce que nous entendons par peinture [...] Chenavard sait lire et raisonner [...] L'amour des bibliothèques s'est manifesté en lui dès sa jeunesse ; accoutumé très jeune à associer une idée à chaque forme plastique, il n'a jamais fouillé des cartons de gravures ou contemplé des musées de tableaux que comme des répertoires de la pensée humaine générale. » L'art philosophique est un art de bibliothèque plus que de musée, ses sources sont d'abord textuelles. De plus, cet art a aussi la forme d'un texte. « S'il était rigoureusement fidèle à lui-même, [l'art philosophique] s'astreindrait à juxtaposer autant d'images successives qu'il en est contenu dans une phrase quelconque qu'il voudrait exprimer ». Ici, « tout est allégorie, allusion, hiéroglyphes, rébus. »

L'art philosophique est ainsi un art à la fois livresque et discursif. « C'est un art plastique, poursuit Baudelaire, qui a la prétention de remplacer le livre, c'est-à-dire de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie. » Ainsi, si cet art philosophique déplaît tant à Baudelaire, ce n'est pas seulement en raison de la médiocrité des œuvres qu'il produit, mais aussi par ce qu'il encourage un monstrueux mélange des arts incompatible avec l'« art pur ».

« Il s'est fait dans l'histoire, écrit Baudelaire, une séparation de plus en plus marquée des pouvoirs, il y a des sujets qui appartiennent à la peinture, d'autres à la musique, d'autres à la littérature. Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art lui-même ? [...] Mais le raisonnement, la déduction appartiennent au livre [...] Plus l'art vaudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers le hiéroglyphe enfantin ; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée [...] Tout art doit se suffire à lui-même et en même temps rester dans les limites providentielles. »

L'art philosophique est, pour Baudelaire, impur parce qu'il a d'autres fins que la seule beauté et d'autres moyens que les moyens spécifiques à l'art plastique : il emprunte des motifs et des formes au discours, au livre.

Sous les paroles de Baudelaire, on entend évidemment la voix lointaine de Kant. Déjà cette beauté « pure et désintéressée » semble une citation de la *Critique de la faculté de juger*, ou plutôt une mauvaise traduction, puisque les qualités de pureté et de désintéressement sont attribuées ici non pas au jugement comme chez Kant, mais bien à l'objet du jugement — la beauté. Ce déplacement — dont Baudelaire n'est pas responsable — n'aura pas été sans conséquences : il fonde la doctrine de l'art pour l'art, dont on peut sans doute suivre la formulation progressive de Kant, en passant par la filière suisse avec Madame de Staël et Benjamin Constant, jusqu'à Théophile Gautier, dont la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin*, qui oppose l'Art et l'Utile, aura tant d'importance pour Baudelaire. Mais aussi, cette séparation des arts que réclame ici le critique rappelle vaguement la distinction des facultés et l'opposition des formes de la sensibilité chez Kant. Mais on entend là aussi et plus distinctement encore la voix de Lessing. La doctrine de la séparation des arts, avec toute sa dimension normative, doit en effet beaucoup au *Laocoon*, qui, on s'en souvient, tâchait justement de dégager les frontières entre la peinture et la poésie.

Pour Lessing, la poésie et la peinture n'ont pas le même « mode d'imitation », et, par conséquent, la même temporalité : elles ne peuvent pas représenter les mêmes choses et ne sont pas perçues dans le même temps. La poésie, constituée de signes successifs (« de sons articulés qui se succèdent dans le temps ») ne peut traduire que des objets successifs, c'est-à-dire des actions (des récits et des discours pourrions-nous ajouter); la peinture, constituée de signes juxtaposés (« des formes et des couleurs étendues sur un espace ») ne peut exprimer que des objets juxtaposés, c'est-à-dire des corps³. Ainsi, contrairement à la poésie, la peinture « ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature changeante », et « puisque cet instant unique acquiert par l'art une durée immuable, il ne doit pas exprimer ce qui ne se conçoit que comme transitoire » : en peinture, un personnage qui crie ou rit, par exemple, semble crier ou rire sans cesse et en paraît « efféminé » ou « niais », écrit Lessing. S'il lui faut représenter une action, la peinture doit au moins éviter ce que Lessing appelle « l'instant du paroxysme », par définition transitoire, pour retenir plutôt l'instant « fécond » ou prégnant, qui souvent précède ou suit immédiatement le paroxysme, garde la trace de l'avant, annonce l'après et où les passions se réservent et les corps s'immobilisent. De même, la poésie est perçue successivement dans une durée et la peinture, simultanément dans l'instant (même si la contemplation, donc, peut faire durer cet instant éternellement).

Cette théorie, fondée sur une opposition simple, a évidemment des conséquences normatives. Lessing ne se contente pas de décrire la nature et les limites de chaque

art, il déplore le brouillage des frontières et le mélange des arts. En particulier, le critique formule bien des réserves envers la poésie descriptive et la peinture narrative (comme la peinture d'histoire) ou plus généralement discursive (comme la peinture d'histoire allégorique). « Je n'ai jamais douté des effets de la peinture d'histoire ou allégorique, écrit-il à un ami, et j'ai encore moins voulu interdire ces deux genres ; j'ai seulement dit que le peintre y est moins peintre que là où la beauté est sa seule fin. »

Il est peut-être utile de noter ici que cette opposition des arts selon leur temporalité avait déjà été discutée ailleurs, en particulier autour de la question du sublime. On se souvient que pour Burke, le sentiment du sublime est d'abord une *terreur*, ressentie à l'occasion d'événements — une grandeur ou une puissance excessive, par exemple — ou de représentations d'événements qui mettent l'imagination en jeu et évoquent une menace pour l'existence du spectateur, la douleur ou la mort⁴. Mais en même temps, lorsque le spectateur est à une certaine distance de ce qui semble menaçant, la terreur se mêle alors d'un plaisir, d'un plaisir négatif, indirect — le *delight* — qui vient de la suspension du danger ou de sa mise en représentation. Pour Burke, tous les arts n'ont pas également les moyens de susciter l'émotion sublime. Burke introduit ici en effet une distinction entre la peinture et la poésie, qui ne laissera pas Lessing indifférent. La peinture offre une image ressemblante, claire et distincte, de son objet, dont elle précise toujours les limites, les contours. Elle n'approche en rien l'infini. La poésie, au contraire, n'offre souvent que des images incertaines et obscures. Certains mots abstraits, et peut-être la plupart des mots, ne suscitent dans l'imagination de l'auditeur ou du lecteur aucune image précise, aucune idée, mais produisent néanmoins ou d'autant mieux, par leur sonorité même, une forte affection. Ainsi, les sujets sublimes sont mieux traités par la poésie, qui n'en offre pas d'image mais les rend touchants, que par la peinture, qui en offre une image précise mais les rend souvent ridicules. Lessing se souviendra de cette distinction, pour la redire autrement : la poésie peut « faire illusion » et représenter des « objets visibles », mais la peinture, elle, ne peut pas représenter des objets « qui ne tombent pas sous la vue », écrit-il. La peinture se trouve ici limitée et doublement : elle ne peut et ne doit représenter que les objets visibles et que les objets visibles immobiles.

Kant reprendra la réflexion de Burke sur le sublime pour lui donner un tour plus transcendantal, qui nous intéresse ici en ce qu'il accorde une place particulière à la temporalité⁵. Le spectacle d'une grandeur ou d'une puissance exceptionnelle, comme le ciel étoilé ou une tempête, est ici l'occasion d'un conflit entre les facultés, plus précisément entre, d'une part, l'imagination, qui, généralement, synthétise (par appréhension et reproduction) et souvent schématise les intuitions fournies par la sensibilité pour les présenter à l'entendement, et, d'autre part, la raison, source des Idées, c'est-à-dire des concepts sans objet sensible, sans intuition correspondante dans

l'expérience. En effet, devant un tel spectacle et avec cette exigence de totalité qui la caractérise, la raison conçoit l'Idée sublime de l'infini, l'idée d'un absolument grand ou fort et exige de l'imagination de la lui présenter, d'en offrir une intuition sensible. L'imagination peut bien *appréhender* successivement et progressivement les parties d'un infini — un fragment, puis un autre, etc. —, et contribuer ainsi, par l'intermédiaire d'un concept de l'entendement, d'une mesure, à une évaluation logique ou mathématique de l'infini (par « composition »). Mais, sa progression même lui faisant « perdre d'un côté [en arrière] ce qu'elle gagne de l'autre [en avant] », l'imagination est incapable de *comprendre* la série entière simultanément, d'en saisir le tout instantanément, en une évaluation ou une synthèse esthétique. Elle est irrémédiablement soumise au temps.

On comprend pourquoi Kant, comme Burke, est surtout sensible au sublime naturel. Le philosophe prend bien quelques exemples artistiques, mais ils sont surtout architecturaux. La peinture et la sculpture sont ignorées, sans doute parce qu'elles ne semblent pas pouvoir imposer cette expérience temporelle que requiert le spectacle sublime. Il faut dire que la peinture de l'époque avait surtout recours à des moyens indirects pour susciter le sentiment sublime : généralement, elle se contentait d'évoquer l'excès sublime, par son *motif*, en représentant des spectacles sublimes et leurs effets sur les êtres et les choses, ou par sa *composition*, en représentant ces spectacles sublimes de telle sorte qu'ils semblent excéder, spatialement ou temporellement, le cadre du tableau. Mais il faudra attendre une certaine modernité pour que la peinture ait recours à des moyens plus directs pour susciter le sentiment sublime : d'abord, la *manière* d'appliquer les couleurs (et nous entrons ici dans une logique de l'abstraction et du monochrome), ensuite l'*échelle* du tableau (et nous entrons ici dans une logique de l'installation). Lorsque la matière picturale excède la forme, que les contours sont imprécis et la surface, continue, l'imagination est privée de formes : comme elle est parfois incapable de présenter un tout dans l'addition, l'imagination est parfois incapable de présenter une unité minimale dans la division infinie de la matière (il faudrait relire à ce sujet les remarques de Burke sur le sublime de l'infiniment petit. Lorsque l'œuvre, par son format relativement à la taille et à la position du spectateur, excède le champ de vision, la perception instantanée est impossible : elle requiert alors une contemplation dans la durée, qui fait intervenir la mémoire (il faudrait relire ici les commentaires de Kant sur les Grandes Pyramides).

Ces idées — celles de Lessing surtout — seront reformulées (et historicisées) par Greenberg. Dans « Modernist Painting », le critique interprète la modernité, ou plutôt le modernisme, comme un processus historique de séparation et de purification des disciplines et surtout des arts par le moyen d'une autocritique incessante qui identifie et manifeste l'essentiel — surtout les propriétés physiques du médium — et

abandonne l'accessoire — tout ce qu'un art peut sembler partager avec un autre art⁶. Et, comme on le sait, la peinture se purifie surtout en manifestant sa planéité, les limites de cette planéité et les propriétés du pigment, et en excluant d'elle-même tout ce qu'elle pouvait avoir emprunté à la sculpture, c'est-à-dire, essentiellement, l'illusion — l'illusion tactile, bien sûr, et non pas l'illusion optique ou l'opticalité, qui, elle, reste spécifiquement picturale. La peinture moderniste est en fin de compte anti-sculpturale, comme le dit Greenberg, c'est-à-dire anti-figurative.

Mais dans un autre texte écrit vingt ans plus tôt, « Towards a Newer Laocoon », Greenberg donne une autre version du modernisme⁷. Là, la peinture moderniste ne se définit pas seulement par opposition à la sculpture, mais d'abord par opposition à la littérature (l'art alors dominant et, par conséquent, le modèle de tous les arts), par opposition à la philosophie (aux « idées », écrit Greenberg), au sujet (au « subject matter »), qui sont généralement l'occasion de mauvaises œuvres. « It was not realistic imitation in itself that did the damage so much as realistic illusion in the service of sentimental and declamatory literature. » « The avant-garde saw the necessity of an escape from ideas [...]. Ideas came to mean subject matter in general [...]. This meant a new and greater emphasis upon form, and it also involved the assertion of the arts as independent vocations, disciplines and crafts, absolutely autonomous, and entitled to respect for their own sakes, and not merely as vessels of communication. It was the signal for a revolt against the dominance of literature, which was subject matter at its most oppressive. » Ainsi, avant d'être anti-sculpturale et anti-figurative, la peinture moderniste était anti-littéraire et anti-philosophique ou, plus généralement, anti-narrative et anti-discursive.

Mais pour Greenberg, un art ne se définit pas seulement par les propriétés physiques de son médium, mais aussi par ses effets sur le spectateur, par la faculté ou le sens qui les perçoit. La peinture moderniste est ainsi anti-littéraire ou anti-philosophique non seulement parce qu'elle n'emprunte plus ses sujets à la littérature ou à la philosophie, ni ses formes aux arts du temps, mais aussi parce qu'elle ne s'adresse plus à l'entendement, ni au sentiment, mais au sens de la vue, elle ne cherche plus à instruire ou à émouvoir, mais à faire sentir, non plus à communiquer un message ou à produire des effets psychologiques et sentimentaux, mais bien plutôt des effets physiologiques, des sensations et, dans le cas de la peinture, des sensations purement visuelles, quasiment incorporelles. À la séparation des arts devrait ainsi correspondre une séparation des sens et des facultés, une fragmentation de l'expérience, bref, une division du sujet.

Il n'est pas étonnant que Greenberg ait jugé sévèrement tout l'art dit « post-moderne », qui lui semblait en effet un avant-gardisme simpliste qui fait du choc du nouveau le seul but de l'art et de l'éclatement des médias traditionnels, son principal

moyen. «The scene of visual art has been invaded more and more, lately, by other mediums than those of painting and sculpture. By "scene" I mean galleries and museums and the art press. Now these welcome performance art, installation art, sound art, video, dance and mime; also words, written and spoken; and sundry ways of making poetical, political, informational, quasi-philosophical, quasi-psychological, quasi-sociological points⁸.» Bref, l'art postmoderne incarne un retour pré-moderne à la confusion des arts et, surtout, un retour des idées, du littéraire et du philosophique, du discursif dans les arts visuels.

Dans «Art and Objecthood», Fried condamne lui aussi le nouvel art de son temps et, par là, tout le postmodernisme à venir⁹. Pour le jeune critique, le principal défaut de l'art minimal est aussi une certaine confusion des arts, mais l'impureté est ici nommée autrement : le *théâtral*. Au niveau de sa forme, de son échelle, de son installation, de ses effets, cet art manifeste trop explicitement sa destination. Le problème n'est pas tant qu'il dépende du spectateur — tous les arts en dépendent —, mais qu'il ne parvienne pas à nous le faire oublier. Ces formes géométriques, soigneusement installées et éclairées, vont tout à coup se mettre à ressembler à des corps, à des êtres même : par leur échelle, leur autonomie relative par rapport au site, leur structure — elles semblent avoir une intégrité, une intériorité même, une certaine pensivité, comme d'abstraites muses absorbées ou endormies —, elles acquièrent une étrange *présence*, une présence marquée d'absence, une aura, qui interpelle directement le spectateur et «déréalise» et «fictionnalise» tout ce qui l'entoure.

Mais le cœur de cette théatralité est peut-être moins l'anthropomorphisme et plus généralement la figuration que la narrativité de ces œuvres et plus généralement leur discursivité. Reprenant ici presque textuellement les distinctions de Lessing, Fried oppose la temporalité de l'art minimal à celle de la peinture ou de la sculpture moderniste. L'expérience d'une œuvre moderniste est essentiellement *instantanée*, non pas bien sûr parce qu'elle ne dure qu'un instant, mais parce qu'à chaque instant l'œuvre semble entièrement manifeste, de quelque point de vue qu'on se place, non pas parce qu'elle est dénuée de syntaxe, mais parce que la «différance» n'est pas ici comprise comme un processus temporel, mais comme un déploiement structural. L'œuvre est ainsi éternellement présente. Mais l'expérience d'une œuvre minimale, elle, se déploie dans une *durée* indéfinie. L'œuvre a bien une *présence*, mais elle n'est jamais entièrement présente, elle est toujours incomplète, à venir. Le lieu d'exposition se transforme ainsi en une scène, l'espace et le temps réels en un espace et un temps imaginaires, oniriques même, qui deviennent comme le théâtre d'un récit, d'un récit dramatique, dont le dénouement est imprévisible, toujours imminent, à jamais différé, qui suscite chez le spectateur des effets, non plus seulement physiologiques, mais aussi psychologiques et sentimentaux. Pour Fried, la peinture d'histoire a peut-

être pu, un moment, au début du modernisme, sembler capable d'enrayer la théâtralité — à condition d'être suffisamment dramatique et unifiée pour être lue instantanément —, mais elle est vite apparue inexorablement théâtrale et par conséquent anti-moderniste. Et, pour Fried, elle le reste.

Dans son livre *Passages in Modern Sculpture*, qui inaugure la critique du formalisme greenbergien qui caractérise peut-être toute son œuvre, Rosalind Krauss relit l'histoire de la sculpture à partir du modèle minimaliste¹⁰. Mais les analyses de Krauss commencent justement par une réflexion sur le *Laocoon* de Lessing qui marquera tout le livre car, écrit Krauss, ce traité « s'applique directement à la discussion de la sculpture de notre temps ». Ce qui intéresse Krauss ici, ce n'est évidemment pas tant la distinction des arts que le lieu de leur comparaison : le temps. S'autorisant d'une remarque même de Lessing (tronquée il faut dire) qui peut sembler nuancer cette distinction, Krauss met en question l'hypothèse centrale du *Laocoon* pour affirmer que certaines sculptures modernes ont une dimension temporelle et que ce n'est pas un défaut, mais la qualité même de ces œuvres. À partir de là, toute l'œuvre de Krauss va s'attacher à retrouver le temps perdu dans les arts visuels. Que ses modèles théoriques aient été la phénoménologie, le structuralisme (linguistique ou lacanien) ou le post-structuralisme (derridien surtout), qu'elle se soit penchée sur le champ élargi, sur la logique de l'index, sur le photographique, défini ici à la fois comme une indicialité et une reproductibilité, sur l'espace dans la photographie surréaliste ou sur la pulsion ou la pulsation scopique dans l'art de Duchamp, chaque fois le résultat est le même : la vision pure, pleine et entière, instantanée et toujours présente, est désormais à la fois bordée et trouée par une temporalité, sinon une *différance*, une écriture, une discursivité.

Si le modernisme voulait exclure de la peinture et de la sculpture la représentation du temps — la narration — et la temporalité elle-même, toute discursivité, un certain art contemporain la réintroduit, au cœur de l'image ou dans l'espace même de l'exposition. Et c'est souvent là que cet art contemporain va renouer avec le récit et le discours — et avec ce genre honni du modernisme qu'est la peinture d'histoire et la peinture allégorique. Ces histoires et ces allégories sont peut-être aujourd'hui ruinées, mais cet art-là reste éminemment narratif et discursif, souvent littéraire et philosophique, parfois livresque.

1. Je n'affirme pas ici que le philosophique et le discursif soient identifiables — je ne sais pas précisément ce qu'est le philosophique, ni le discursif d'ailleurs — mais seulement que certains théoriciens du modernisme les ont souvent associés.
2. Charles Baudelaire, « L'Art philosophique », in *Critique d'art*, édition établie par Claude Pichois, présentée par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1976, 1992.
3. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, textes réunis et présentés par J. Bialostocka avec la collaboration de R. Klein, Paris, Hermann, 1964.
4. Cf. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, edited by James T. Boulton, London, University of Notre-Dame Press, 1958.
5. Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction par A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979.
6. Cf. Clément Greenberg, « Modernist Painting », in John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, Volume IV, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
7. Cf. Clement Greenberg, « Toward a Newer Laocoon », in John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, Volume I, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
8. Clement Greenberg, « Intermedia », *Arts Magazine*, Vol. 56, No. 2, October 1981, p. 92-93.
9. Cf. Michael Fried, « Art and Objecthood », in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art*, New York, Dutton, 1968, p.116-147.
10. Cf. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1981.

**LES SOUBASSEMENTS PHILOSOPHIQUES
D'UNE HISTOIRE MATÉRIELLE ET IMMATÉRIELLE
DE L'ART MODERNE¹**

FLORENCE DE MÈREDIEU

Florence de Mèredieu est chercheur au CNRS (CRAL) et maître de Conférences à l'Université de Paris I où elle enseigne l'esthétique. Auteur d'essais sur Antonin Artaud, elle a écrit plusieurs ouvrages consacrés aux arts plastiques, dont *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* (Bordas, 1994) et *Hôtel des Amériques. Essai sur l'art américain* (Blusson, 1996). Elle est auteur d'ouvrages de fiction dont *Une si petite anthropophage* (Des femmes, 1981) et *Borges & Borges illimited* (Blusson, 1993) et d'œuvres vidéo, dont *Télévision, la lune* (avec N. Yalter, 1992-1993). Elle a écrit à titre d'auteur invité pour des catalogues d'expositions et a collaboré à plusieurs revues spécialisées dont *Furor*, *Communications*, *Art Press*, *Traverses*.

« Jusqu'ici, l'élément physique, sensible, concret, dans l'art, était la matière elle-même, la matière résistante, pesante... » (Hegel)

« Je me suis transfiguré dans le zéro de la forme. » (Kazimir Malévitch)

Eau, miel, lait, sang, suint, sperme, graisse, charbon de bois, cire, plâtre, pâte à bois et à papier, paille, clous, colles et objets divers. Marbre, bronze, plastiques et bétons, écaille, corne, nacre, verres et pigments, étoffes, coquillages. Air, temps, terre, énergie électrique, montagnes, foudre, humus et végétaux divers, etc., etc. On trouve dans l'art dit « moderne » l'ensemble des matériaux les plus divers et incongrus. À ces matériaux font écho l'ensemble des techniques, procédures et savoir-faire au moyen desquels l'homme s'empare de la pierre, du marbre, de la colle et de l'eau, du goudron, de la cire, du feu ou de la glace. Combustion, affinage, mélanges, processus de marquage, tournage, coupe et polissage. Fonte et canalisation. Sutures, coulures, frottis, empreintes, etc., etc.

En contrepoint de cette débauche matérielle, à l'autre extrémité — et sous la forme d'une ascèse et d'un amenuisement — nous aurions : les toiles blanches de Rauschenberg, les lettres et formules de Lawrence Weiner ou d'*Art language*, les purs constats chronologiques d'On Kawara, le vide d'Yves Klein et jusqu'à ce « zéro de la forme » qu'évoquait Malévitch, etc., etc.

L'histoire de l'art (ce terme d'*histoire* est à prendre dans les deux sens de science réflexive aussi bien que d'histoire se faisant) est donc bien à penser sous la forme d'une alternative balancée entre les deux pôles de la matière et du concept, du matériel et de l'immatériel.

Or la philosophie, il faut bien le dire, s'est longtemps méfiée (se méfie encore, se méfiera longtemps!) de la matière. Au point de considérer celle-ci comme un mal et un handicap (Platon) ou au mieux (Hegel) comme un avatar ou comme un simple tremplin permettant d'accéder au concept et au spirituel.

La philosophie est-elle, dès lors, à même de prendre en compte la double composante — matérielle et immatérielle — de l'art moderne? Comment les différents systèmes philosophiques se comportent-ils quand on les confronte à la double question de l'exubérance de la matière dans l'art moderne et contemporain aussi bien qu'à son amenuisement jusqu'au concept et à l'invisible? Il s'agirait enfin de repérer la manière dont l'art (et plus précisément l'art moderne) intervient au sein même de la philosophie pour en perturber les implications.

Notons qu'il ne s'agit pas, pour nous, de procéder à une critique frontale du formalisme mais, bien plutôt, de dégager la possibilité d'une alternative. Alternative radicale, permettant d'ouvrir à l'analyse un champ immense et jusqu'ici largement

occulté. Tout le champ *du* ou *des* matériau(x), des procédures techniques et des savoir-faire.

1 – LE POIDS DES PHILOSOPHIES FORMALISTES (ET IDÉALISTES) SUR L'HISTOIRE DE L'ART

«[...] la connaissance sera, dans l'idéalisme, toujours entière, mais fermée à toute extension. Elle ne connaîtra de mobilité que celle des cataclysmes.»
(Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*)

Il faut insister sur le caractère rassurant, «sérieux», aisément manipulable, de la forme pour la connaissance et pour l'esprit. De Wölfflin et Riegl jusqu'à Greenberg (et à ses successeurs), en passant par Émile Mâle, l'École de Warburg, Worringer, Panofsky, Ehrenzweig, etc., l'histoire de l'art est pour l'essentiel une histoire des formes, des écoles et des styles. Tendance encore renforcée par la double mainmise, sur un pan entier de la pensée contemporaine, de la philosophie d'une part (que l'on songe ainsi à l'influence tout à fait prépondérante — et qui ne cesse de se démentir — de la philosophie kantienne), des sciences du langage et du structuralisme d'autre part.

Or, la philosophie, disions-nous, fait traditionnellement peu de cas de la matière. Il aura fallu attendre Nietzsche, au XIX^e siècle, pour que le corps (symbole même ce la matière vile) soit réhabilité et pour que l'art retrouve au sein de la pensée un statut égal ou équivalent à celui de la philosophie.

Quant au primat de la forme, il aura incontestablement été essentiel à une certaine philosophie, longtemps considérée comme la philosophie tout court. À la rigidité du formalisme et de l'idéalisme, qui n'évoluent que sur le mode (violent) du conflit et de la rupture (il y aurait lieu ici de rappeler ce que fut, au XX^e siècle, le choc successif et violent des diverses avant-gardes), Bachelard va, lui, opposer les incessantes et patientes métamorphoses, la lente maturation de la matière. Laquelle se déploie, déploie et transforme à une aune temporelle qui n'est plus même celle des millénaires, mais s'évalue en millions d'années.

Bien des réflexions sur la matière se sont toutefois constituées sur les marges de la grande pensée idéaliste ou formaliste. Il s'agirait donc de retravailler sur ces lisières et ces marges de la pensée philosophique — à la lisière même de la pensée, oserait-on dire. En un flirt incessant et distancié avec elle. En direction de ce champ aveugle (et cependant si riche et diversifié), de cette énigme² de la matière.

Quant à ce que nous appelons *l'immatériel*, il ne se confond aucunement (ou uniquement) avec le *rationnel*, le *formel* ou le *spirituel*. Même si, dans certains cas (comme c'est respectivement le cas chez Mondrian, dans l'art conceptuel ou chez

Malévitch), il les rejoint. Le point de rupture ou d'antagonisme se situerait, bien plutôt, au niveau d'une exténuation ou d'un *amenuisement* de la matière. Au cœur de processus lents, ininterrompus, comme ceux que décrivait Bachelard ou qu'évoque encore Bergson dans *L'Évolution créatrice*. Processus. Mouvement.

Le point de vue développé ne serait pas pour autant résolument antikantien. Comme nous l'avons dit, il ne s'agit pas de procéder à une attaque frontale du formalisme, mais de l'utiliser « sur ses marges ». Ce point de vue, que nous défendons, serait en conséquence *hégélien*, par à-coups (nous y reviendrons), et de manière assez retorse. *Cartésien*, par moments (ce sera l'occasion de rappeler les aventures et avatars de la cire, et il faudrait ici examiner quelles sont les relations de Descartes à la matière). Parmi les tenants « adverses » d'un certain matérialisme, nous trouverions au premier chef Bachelard ; pour son double apport, sa double analyse, de la science et de ce qu'il a dénommé « l'imagination matérielle³ ».

2- HEGEL : L'ÉCHAFAUDAGE DE LA MATÉRIALITÉ

« La présence sensible, qui doit certes rester sensible, mais qui doit aussi être débarrassée de l'échafaudage de sa matérialité. » (Hegel)

Élaborer une histoire — matérielle et immatérielle — de l'art moderne : le projet paraît d'emblée se situer dans un contexte hégélien. La référence à Hegel permet, en effet, de circonscrire des pôles et donc de constituer entre ces deux pôles (du matériel et de l'immatériel, de la matière et de l'esprit) un large champ ouvert et dialectique.

Le rôle de la matière dans l'art chez Hegel est bien connu. Conçue comme un simple moment ou avatar de l'esprit, la matière (physique, sensible, concrète, pesante) cède peu à peu le pas à l'esprit. De l'architecture à la sculpture, de la sculpture à la peinture, de la peinture à la musique, de celle-ci aux arts du langage et à la théorie esthétique, la matière ne cesse de s'amenuiser, de s'alléger pour disparaître enfin dans le grand « zéro » du concept (cf. Malévitch). Ce rôle de la matière apparaît, certes, chez Hegel, comme un moment fondamental. Il n'en demeure pas moins un « moment » à dépasser.

Si l'on envisage maintenant la postérité hégélienne, force est de constater que l'on a affaire à un champ contrasté. Toute une part de la modernité (l'art abstrait, l'art conceptuel, les courants se réclamant, à la suite de Duchamp, d'une intellectualisation de l'art) prolongent Hegel, alors que bien d'autres (l'arte povera, les matérialistes, les tenants de l'objet, etc., etc.) se situent à l'exact opposé du mouvement hégélien. Les artistes contemporains expriment donc et parcourent à des degrés très

divers (et souvent opposés), l'intégralité de l'aventure hégélienne de la matière. On a en ce sens affaire à une véritable polyphonie.

Cette polyphonie n'est certes pas elle-même hégélienne et se retourne donc contre ses principes. La matière n'intéresse Hegel que sur le mode d'une contradiction dialectique à dépasser, et à la façon d'un simple « échafaudage⁴ ». Ce qui, bien sûr, n'est pas le cas pour nous, puisqu'il s'agit, bien au contraire, de penser la pluralité, de jouer sur la *cœxistence* et le maintien des contraires et des « *impossibles* ». Notre système de valeurs est donc bien bipolaire — et tout à la fois idéaliste et matérialiste —, alors que celui de Hegel est, lui, strictement orienté vers l'assomption et la disparition de la matière.

Ce système d'écart, cette polyphonie esthétique est à concevoir sur le mode d'un clavier. Clavier philosophique que les différents artistes parcourent chacun à leur façon. Clavier sensoriel. Clavier matériel. Clavier langagier. Certains artistes (comme Malévitch, Duchamp, Klein, Beuys) parcourent toute l'étendue et toute l'échelle du clavier. Du matériel à l'immatériel. Et inversement. D'autres (tels Dubuffet, César, Gutai) se fixent ou tendent à se fixer à un certain niveau. L'amplitude de l'écart entre les deux pôles (du matériel et de l'immatériel) est donc variable suivant les artistes. Dans certains cas, cet écart peut s'avérer nul. Ou très étroit. Ainsi en serait-il de l'art conceptuel. Ou — à l'autre extrémité de l'échelle — des matérialistes, lesquels travaillent systématiquement à rebours de l'évolution hégélienne.

On sait par ailleurs que l'esthétique hégélienne se clôt sur la considération du concept. L'âge de l'esthétique semble venu qui va supplanter l'art. Dans la mesure où ils visent à l'immatérialité et (parfois) à l'instauration d'une toute-puissance et prééminence du concept (minimalisme, art conceptuel) ou du spirituel (Malévitch, Klein, tout un aspect de Beuys), ces artistes visent à accomplir le système hégélien. Mais cela ne concerne souvent qu'un aspect de leur démarche et il faut, par ailleurs, noter toute l'ambiguïté de certaines remarques des tenants de l'art conceptuel (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner), en ce qui concerne la nécessité (*ou non*) au sein de leur démarche d'une matière ou d'un support matériel.

On pourrait reprocher à notre approche son caractère binaire. Mais la mise en œuvre du propos s'avère beaucoup plus complexe. D'abord parce que ce système binaire est lui-même multiple, articulé à d'autres catégories (comme la *transparence* et l'*opacité*, la *pesanteur* et l'*apesanteur*, l'*informel*, le *naturel* et l'*artificiel*, etc.); que des échanges (et des passerelles) sont, de surcroît, incessants entre les diverses catégories et les divers pôles. Il s'agit donc de la véritable mise en jeu d'un système dialectique et diversifié. Reposant sur des ajustages et des affinages permanents. Il s'agit d'écouter, d'*ausculter* l'œuvre de manière proprement chirurgicale.

Quant au caractère binaire de la pensée, reposant sur un jeu de balancier, de tension et d'opposition permanente entre des contraires, on peut le considérer comme le b a ba de toute pensée qui quitte le grand monolithisme muet de l'unité. On en reviendrait là aux fondements mêmes de ce que l'on dénomme « pensée ».

3- SOLIDES ET FLUIDES : LES DIFFÉRENTS ÉTATS DE LA MATIÈRE CHEZ PLATON, DESCARTES, KANT ET JOSEPH BEUYS

« Selon toute apparence, la matière fluide est en général plus ancienne que la matière solide... » (Emmanuel Kant)

« On appelle dur tout ce à quoi cède notre chair, mou au contraire, ce qui cède à cette chair; des corps, dans leurs rapports mutuels, on en dit autant. » (Platon, *Le Timée*)

Un cinquième de l'*Histoire de l'art* que nous avons précédemment rédigée⁵ concernait la notion d'« informe » (ou d'« informel »), celle-ci mettant précisément en œuvre les relations complexes qu'entretiennent entre elles ces qualités de *solidité* et de *fluidité* de la matière. Parmi toutes les analyses concernant les métamorphoses et mues de la matière, deux nous avaient particulièrement frappée : l'analyse du morceau de cire par Descartes, celle du processus de cristallisation des matériaux fluides par Kant. Ces textes nous ont semblé parfaitement opérants par rapport à la problématique contemporaine de l'informe ou de l'informel. Tout particulièrement en ce qui concerne l'œuvre de Joseph Beuys. Mais ces « opérateurs » fonctionneraient tout aussi bien dans le cas d'Eva Hesse, de Louise Bourgeois, de Willem de Kooning, etc.

Rappelons ce que Descartes disait de la cire : « Prenons pour exemple ce morceau de cire : il vient tout fraîchement d'être tiré de la ruche, il n'a pas encore perdu la douceur du miel qu'il contenait [...]; il est dur, il est froid, il est maniable, et si vous frappez dessus, il rendra quelque son. [...] Mais voici que pendant que je parle on l'approche du feu : ce qui y restait de saveur s'exhale, l'odeur s'évapore, sa couleur se change, sa figure se perd, sa grandeur augmente, il devient liquide, il s'échauffe, à peine peut-on le manier, et quoique l'on frappe dessus, il ne rendra plus aucun son. » (Descartes, *Méditations*, II)

Matériau muable et changeant, la graisse utilisée par Beuys, peut se présenter sous différents états, muer et se métamorphoser, passant d'un état de fluidité anarchique à la pure géométrie d'un solide : amas de graisse, amalgamés dans les angles ou les coins des pièces ou bien entassés sur une chaise. La similitude avec le processus cartésien s'exprime jusque dans cette géométrisation de l'innommable ou de l'informe

— coins et angles de graisse — à laquelle se livre Beuys et qu'en suivant Descartes, nous pourrions évoquer en ces termes : « N'est-ce pas que j'imagine que cette cire (cette graisse) étant ronde est capable de devenir carrée, et de passer du carré en une figure triangulaire ? » (Descartes, *Méditations*, II).

Ainsi se trouvent évacuées par Descartes les propriétés ou qualités secondes de la matière au seul profit de la *substance* étendue. Qualités secondes (liées à un processus de transformation perceptive) que Beuys n'évacue pas mais qu'il maintient présentes au cœur même de l'état « géométrique » et « définitif » de son travail (cf. *Dernier Espace avec introspecteur*, 1982), sous la forme — par exemple — des outils ayant servi à la préparation de l'installation.

Notons que ce sont des éléments mineurs qui se trouvent ici portés au premier plan. Le morceau de cire, qui fonctionne chez Descartes comme un simple exemple, nous aide à décrire les métamorphoses de la matière, la graisse en l'occurrence qui, chez Beuys, passe de l'état liquide au solide, constituant ainsi ces fameux angles de graisse.

Cette description des avatars du morceau de cire est encore à rapprocher d'un texte de Platon, consacré dans le *Timée* à l'analyse du « lingot d'or ». Ce dernier fonctionne, lui aussi, comme « substance malléable », propre à recevoir différents types d'empreintes. D'où une conception déjà de la matière envisagée (comme la future étendue cartésienne) à la façon du *support* d'une matière en devenir.

On trouve, de même, chez Kant, un texte assez « exceptionnel » au sein de son œuvre, puisqu'il concerne non la forme (ou l'appareillage de formes) mais l'état premier et naissant de la matière (au sens physique du terme) telle qu'un formaliste peut la considérer : matière fluide, liquide, en voie de structuration et de cristallisation. Dans la liquidité et fluidité, Kant découvre un état chaotique ou semi-chaotique de la matière, le fluide apparaissant comme ce en quoi la matière peut être « parfaitement dissoute, sans apparaître comme un simple mélange de parties solides en suspension », mais qui — inversement — « prend en se solidifiant une forme déterminée ou textiforme (figure ou tissu)⁶. »

La fluidité marquerait ainsi un état comme archaïque de la matière — le processus (hautement formel) de la cristallisation constituant une des premières manifestations de la beauté naturelle. « Beaucoup de ces cristallisations minérales, écrit Kant, comme les druses de spath, l'hématite rouge, les fleurs de mars produisent souvent des formes d'une beauté supérieure et telles que l'art en imaginerait volontiers; et la gloire de la grotte d'Antiparos est tout simplement formée par l'eau qui goutte à goutte se fraye un chemin à travers des couches de gypse⁷. » Cette obsession d'une texture cristalline de la matière (arêtes et solides, squelette et ossature) se retrouve dans la géométrisation opérée par Beuys, dans l'utilisation par exemple de structures régulières comme celle des cellules de la cire d'abeille.

4- ENCYCLOPÉDISME ET SCIENCE DU DÉTAIL :
UNE QUESTION DE FOCAL

«La rêverie vraiment formelle se développe en organisant des objets d'assez grandes dimensions. [...] Au contraire, la rêverie matérielle damasquine⁸ ses objets. Elle grave. [...] Elle descend [...] jusqu'au fond des substances.»
(Gaston Bachelard)

L'infinie richesse de la matière, la richesse tout aussi incommensurable des processus perceptifs susceptibles de saisir et d'appréhender les états de la matière, tout cela conduit à un vertige du détail, à un englobement des données, à un affinement constant des appareillages ou instruments de « microchirurgie » conceptuelle permettant de saisir cette diversité. Tant sont infinies, complexes, les qualités ou propriétés de la matière. On touche là à l'immense domaine de la perception artistique. Il y aurait en ce sens à écrire une (conséquente) *Histoire* de la perception artistique. Celle-ci devant être abordée sur les deux plans de la création et de la réception des œuvres, deux processus qui s'avèrent d'ailleurs souvent bousculés et interdépendants dans l'art moderne et contemporain.

Cette science de la matière correspond, comme le disait Bachelard, à une forme de rêverie qui « grave » ses objets et pénètre jusqu'au fond des substances. D'où l'importance qui pourrait être ici celle d'un auteur comme Merleau-Ponty (*La Phénoménologie de la perception*). Il faudrait alors pratiquer une sorte de phénoménologie souple et « vague ». Au sens où Barthes l'entendait en ouverture de *La Chambre claire*. Et plus souple et « vague » encore... Car la relation au sensible et au monde repose bien sur une science des écarts, une science différentielle et non strictement uniformisante.

Or, ces détails, ce grain fin de la matière, ces textures différenciées sont fréquemment invisibles et correspondent, pour la perception, à une phase aveugle. On rejoint là les petites perceptions leibniziennes, toutes ces petites perceptions « inaperçues », liées aux structures fines, aux opérations microscopiques de la matière. On retrouverait là le thème de la goutte d'eau : gouttes d'eau de Kant dans la grotte d'Antiparos, gouttes d'eau s'entrechoquant dans l'éternel mouvement de la mer chez Leibniz... Dans son spectacle *Le Regard du sourd*, Bob Wilson avait disposé sur la scène des objets que le spectateur ne pouvait « voir » mais qu'il percevait cependant de manière indistincte et globale. Diane Arbus notait de même l'importance de l'obscurité en photographie, celle-ci représentant un état des plus importants et des plus riches pour la vision.

Cette folie du détail, cette passion pour l'ombre, cette cosmologie de la goutte d'eau, appellent l'ajustement incessant des focales. Il s'agit, à chaque fois, de se situer

à *bonne distance*. Ce que rappelait la phrase de Pascal, naguère citée par Louis Marin découvrant (à son tour) le spectacle de la ville, de la campagne, des arbres, des feuilles, des fourmis, des pattes de fourmis, etc.

5 — L'ARTISTE PHILOSOPHE

«Maintenant l'art doit être compris de manière anthropologique comme théorie de la créativité.» (Joseph Beuys)

Bien des artistes, en ce siècle, auront eu tendance à prendre le relais des philosophes. Certains d'entre eux (comme Malévitch, Duchamp, Yves Klein, Joseph Beuys) développent et mettent en œuvre une conception du monde, une vision globale : ce que l'on pourrait dénommer une véritable cosmologie. Ce qui amène à renouer avec certaines conceptions en usage à l'époque de la Renaissance (que l'on songe à l'attitude qui fut celle de Léonard de Vinci).

Ces philosophies d'artistes diffèrent certes des philosophies que l'on oserait appeler «professionnelles». Elles sont sans doute moins (ou autrement) conceptuelles et se rapprochent davantage d'un système créatif. Au sens nietzschéen du terme. La philosophie elle-même devenant création, les deux figures de l'artiste et du philosophe tendent ainsi souvent à fusionner. Ces philosophies d'artistes s'appuient certes souvent sur une analyse de type réflexif, mais reposent plus fréquemment sur la réunion d'éléments syncrétiques. D'où la critique dont elles ont pu faire l'objet (Beuys, Klein). D'autant qu'elles ont aussi souvent tendance à se rapprocher de la littérature. Comme chez Duchamp.

Ces philosophies seraient — somme toute — plus proches des mythographies «primitives» (cf. Beuys). Le mythe se situe d'ailleurs à la source de la philosophie grecque, dont il est coutume de dire qu'elle se «dégage» et «désenglué». Ce qui est conforme à toute la démarche platonicienne, laquelle correspond — d'une manière des plus significative — à une dénonciation de la matière et un effort d'arrachement de l'esprit à une matière, un sensible et un corps jugés des plus pernicieux. Bien des artistes auront, inversement en ce siècle, fortement ancré leur démarche dans une réévaluation et redécouverte du corps.

Les solutions qu'un Kant offrait à la problématique de l'art correspondaient — répondaient — à une certaine conception de l'art, envisagé à l'époque comme art d'agrément. En ce XX^e siècle, les artistes-philosophes abordent un retour aux mythes et aux angoisses «primitives». Il s'agit fréquemment de revenir à un état antérieur au rationalisme et au platonisme des origines. Ceci serait cependant à nuancer fortement, car tous les artistes modernes ou contemporains ne correspondent pas à ce schéma,

sans doute correct si on l'applique à Beuys ou à Yves Klein, mais qui ne fonctionne plus dans d'autres cas. Chez Duchamp — et dans tout l'art conceptuel qui en dérive — la démarche serait effectivement inverse, plus franchement « hégélienne », reposant sur un assez large primat de l'esprit et du concept sur la matière et la sensation.

L'artiste contemporain se tient fréquemment au plus près du chaos, en ce fameux « point gris » dont nous parle Paul Klee et d'où rayonnent les formes appelées à s'épandre et se répandre, telles une multitude de soleils, dans toutes les directions. Ce sont des propos aristotéliens que ce dernier tient. Au commencement se trouve l'énergie, la force, le « sperme actif » qui doit informer la matière. Cette force créatrice, nous dit-il « est probablement matière elle-même, une forme de matière qui n'est pas perceptible aux mêmes sens que les autres espèces connues de matière. Mais il faut qu'elle se fasse reconnaître dans la matière connue. Incorporée à elle, elle doit *fonctionner*. Unie à la matière, elle doit prendre corps, devenir forme, réalité⁹. »

Il faudrait enfin, dans cette perspective, envisager l'ensemble — considérable — des dépôts de savoirs accumulés au cœur des techniques. Ces savoir-faire contiennent autant de philosophies « implicites ». L'art et la philosophie correspondent, de plus en plus, à un « faire ». Au sens technique de procédure matérielle, mais aussi au sens éthique et politique. L'artiste s'engage (cf. l'art de la révolution russe, *Guernica*, Joseph Beuys, Hans Haacke, etc.). De cette « conception élargie de l'art », considérablement élargie, il nous faut aujourd'hui tenir compte.

EN GUISE DE CONCLUSION : CHAMP ESTHÉTIQUE ET CRÉATION

Dans le texte qu'il a naguère consacré à Jacques Monory, Jean-François Lyotard évoquait cette fonction créative qui est celle de la critique, transformant en mots les toiles bleues... Le temps n'est plus (n'a sans doute jamais été!) aux savoirs cloisonnés, mais aux approches polyvalentes et pluridisciplinaires. À cette pluridisciplinarité correspond la considérable modification, l'extension du champ de l'art moderne et contemporain. Il ne s'agit pas pour autant de refuser toute taxinomie, mais d'élaborer une taxinomie reposant sur d'autres critères, d'autres modes de classement.

Reste à savoir quels seraient les rôles et les fonctions respectives de l'histoire de l'art et de la philosophie au sein de ce qu'il est convenu d'appeler le « champ esthétique ». La part historique concerne la dimension de *référence* (des plus importantes), alors que la part philosophique concernerait le cadre, la *vision globale* et mise en œuvre générale. La perspective chronologique est ainsi prise en compte : tous les éléments en jeu sont précisément *datés*. Mais dans l'analyse, on procédera à une utilisation souple de la chronologie. « Souple », parce que reposant sur des déterminismes plus complexes.

L'histoire repose donc sur une *incrustation* de réalité (dates, faits, données brutes). Cette conception de l'histoire est bien sûr liée aux modifications considérables que quelques grands historiens (comme Le Goff, Braudel, etc.) ont fait subir à l'histoire. La philosophie permet, elle, d'effectuer la synthèse des éléments en jeu. Elle maintient, en ce sens, une dimension encyclopédique au sein d'une discipline (cf. l'historiographie) qui en manque souvent cruellement.

L'esthétique sera alors pour nous tout à la fois analyse et *création*. C'est-à-dire constitution d'une *vision*. Mise en œuvre d'une conception du monde qui fasse sa place à la pluralité des domaines et des instruments d'analyse, à la richesse du monde aussi bien qu'à la très grande richesse des savoirs et cultures constitués. Une esthétique dont le champ philosophique est le lieu initial mais qui intègre les dimensions de l'histoire, de la science, de la technique et de la littérature. Et qui ne soit pas séparable d'un travail sur la langue laquelle cisèle, « damasquine » (nous reprenons le terme de Bachelard), pénètre jusqu'au cœur des matériaux pour les transmuier et alléger, tout en véhiculant ce qu'ils ont de pesant, physique, concret.

1. Nous revenons ici sur les « soubassements philosophiques » à l'œuvre dans nos travaux antérieurs, en particulier dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* (Paris, Bordas, 1994) et « *Hôtel des Amériques* », essai sur l'art américain (Paris, Blusson, 1996).

2. *Énigme* incessamment « résolue » et aussitôt relancée par la science contemporaine qui nous perd constamment dans le jeu de concepts de plus en plus affinés (« trous noirs », « quarks », « antimatière », etc.). Le recours à la science (contemporaine) pourrait sembler faire avancer la question. Il semble, bien plutôt, qu'il épaississe le mystère. L'artiste le sait bien — qui joue et flirte avec la science comme il joue et flirte avec la philosophie.

3. Nous nous référons encore à des auteurs comme Nietzsche, Merleau-Ponty, Barthes, Deleuze, Lyotard, Marx, etc. Les autres références se font à des inclassables (Wittgenstein) ou à des écrivains-philosophes (cf. Georges Bataille et la notion d'*informe*), etc., etc.

4. Cette notion d'« échafaudage » est d'ailleurs ici bien curieuse, puisqu'elle correspond ordinairement à un élément « structurel » ou « formel » et se trouve cependant utilisée par Hegel pour désigner cette « matérialité » qui doit disparaître et s'amenuiser progressivement.

5. Voir la note 1.

6. Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, Paris, Vrin, 1960, pp. 161-162.

7. *Ibidem*, p. 162.

8. « Damasquiner » : incruster au marteau des filets décoratifs d'or, d'argent, etc.

9. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier, 1964, p. 57.

MORCEAUX DE CIRE

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art, est professeur à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris.

Il a publié une douzaine d'ouvrages sur l'histoire et la théorie des images, en particulier : *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (Macula, 1982); *Les Démoniaques dans l'art* (Macula, 1984); *La Peinture incarnée* (Minuit, 1985); *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Minuit, 1990); *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Flammarion, 1990); *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Minuit, 1992); *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti* (Macula, 1993); *Saint Georges et le dragon, versions d'une légende* (A. Biro, 1994); *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Macula, 1995). Il a récemment dirigé l'exposition *L'Empreinte* au Centre Georges Pompidou à Paris en 1997.

Partons de l'évidence : un objet d'art — étymologiquement : objet de *technè* — est impensable hors des conditions *techniques* de sa production, qui elles-mêmes dépendent en premier lieu du choix d'un *matériau* à œuvrer. Cette évidence une fois formulée, comment parler, devant l'objet d'art, de sa matière? Pour l'historien de l'art, cette évidence devient rapidement un terrain miné, parce que l'évidence concrète reçoit par avance le démenti d'une *philosophie spontanée* où l'historien s'est formé sans même avoir à le reconnaître clairement. Cette « philosophie spontanée » est l'élément dans lequel la discipline elle-même s'est, depuis Vasari, historiquement constituée¹. Que dit-elle? Que la matière est « sujette » à la forme, c'est-à-dire à l'idée, qu'elle offre le réceptacle plus ou moins indéterminé du *disegno*, selon les expressions fameuses de Vasari². Qu'elle est un simple véhicule de l'« idéal » de beauté, tel qu'en parla Winckelmann à propos de l'art antique³. Plus près de nous, les *Principes fondamentaux* de Wölfflin auront énoncé la question du style à travers celle du pur « sentiment de la forme », qualifié encore d'« idéal formel »⁴. Et Panofsky nous aura synthétiquement conté les vicissitudes de la notion d'« art » à travers celles, fort intimidantes, de l'*Idea*⁵.

Le grand iconologue — dont l'un des mérites fut que sa philosophie n'était pas du tout « spontanée », mais mûrement réfléchie et assumée — ne cachait pas que l'ancienne théorie de l'art devait être comprise selon lui comme une simple extension de problèmes platoniciens : « C'est Platon qui a conféré au sens et à la valeur métaphysique de la Beauté des fondements universels, et dont la théorie des Idées a pris pour l'esthétique des arts plastiques une signification toujours croissante⁶. » Or, cette « esthétique des arts plastiques » — faut-il encore le souligner? — ne constitue en rien un domaine séparé de la discipline historique en tant que telle. Elle ne forme pas une « théorie » à part, un ensemble de jugements intemporels dont la « pratique » de l'histoire (qui, elle, traiterait de faits objectifs et d'événements contextualisés) pourrait se passer. La pratique nommée « histoire de l'art » ne va pas sans une double position philosophique, qu'elle soit sue ou insue : une position philosophique sur l'histoire, une position philosophique sur l'art. Ce sont, notamment, des *présupposés philosophiques* qui ont créé l'évidence et la prééminence, dans nos catalogues d'histoire de l'art, de questions telles que : par qui est-ce fait? quand cela fut-il fait? qu'est-ce que cela représente?

Sans doute Panofsky avait-il historiquement raison de souligner le caractère de *matrice d'intelligibilité* qu'a pu prendre, au long des siècles, le platonisme — « métaphysique de la Beauté » et « théorie des Idées », comme il dit — dans le développement de l'« esthétique des arts plastiques ». Mais nous pouvons également nous interroger sur ce qu'un tel présupposé philosophique entraîne quant au problème qui nous intéresse ici, le problème de la matière. Disons, abruptement, que les deux

grandes polarités philosophiques de la tradition, les polarités *matière/forme* et *matière/esprit*, ont fini, à l'autre bout de la chaîne — c'est-à-dire dans nos actuels catalogues d'histoire de l'art — par rendre la question «de quoi est-ce fait?» subsidiaire, mal posée, évitée, voire ignorée ou censurée. On pourrait presque comprendre toute la situation en s'apercevant que la polarité *matière/forme* (omniprésente chez Platon, reformulée par Aristote, reconduite par la scolastique et restaurée dans le kantisme) a finalement permis, en histoire de l'art, la constitution d'une *stylistique* : à savoir l'idée de «familles de formes» communes à une époque et, donc, indépendantes de leurs matériaux d'inscription. Tandis que la polarité *matière/esprit* (omniprésente chez Platon, reformulée par Descartes, restaurée dans le kantisme) permettait la constitution d'une *iconologie* de la «forme symbolique». Dans tous les cas, la matière demeure «seconde», «en puissance» ou bien «indéterminée». Proche en cela du non-être, du désordre et de la dissémination. Toujours en attente d'une «forme» qui la rédimera, qui seule l'autorisera à comparaître dignement. Au pire elle sera l'*informe* — une insurrection contre la forme —, au mieux elle sera une instance de *passivité*, de sujétion à la forme.

Lorsque nous parlons des «arts plastiques», nous supposons implicitement, étymologiquement, que les arts visuels ne vont pas sans cette passivité que la matière offre à l'action des formes. «Arts plastiques», cela veut d'abord dire *plasticité du matériau* : cela veut dire que la matière ne résiste pas aux formes, qu'elle est ductile, malléable, modelable, corvéable à loisir. Bref, qu'elle s'offre humblement à la possibilité d'être ouverte, œuvrée, ouvragée, mise en forme.

Mais, parlons de la *cire* : il est toujours impropre de réfléchir sur «la matière» en général⁷. Pourquoi la cire? D'abord parce qu'elle est le matériau ductile, le matériau plastique par excellence. Avec un morceau de cire dans la main, la très vieille et très philosophique question du rapport entre forme et matière — voire celle du rapport entre esprit et matière — prend une consistance et une sorte de chaleur très palpables. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si quelques moments majeurs dans l'histoire de ces questions ont été marqués par la nécessité d'un appel soudain au paradigme de la cire, et d'abord chez Platon : c'est la cire originnaire que le démiurge pourra modeler à l'instar de l'argile⁸; c'est la cire native et «tendre» à quoi l'enfant nouveau-né est comparé, dans *Les Lois*, et que sa mère «ébauchera» avant que la Cité ne le «forme» tout à fait⁹; c'est la cire, plus dangereuse, du désir sous les «caresses» duquel «les cœurs de ceux-là mêmes qui se croient austères» en arrivent presque à se liquéfier¹⁰; c'est, surtout, la cire de la mémoire qui apparaît dans le *Théétète* au titre d'une hypothèse — «suppose donc, pour le besoin de l'argument, qu'il y ait en nos âmes une cire imprégnable¹¹...» On sait le destin de cette métaphore chez Aristote : la mémoire ayant pour objet la chose vue à travers l'image, c'est l'*empreinte dans la cire* qui jouera désormais comme modèle opératoire de la sensation elle-même :

« [La sensation produit] une sorte d'empreinte, à la façon dont on scelle avec un cachet. C'est ce qui explique pourquoi aucun acte de mémoire ne peut se former chez les personnes dont l'esprit se trouve dans un état de grande agitation causé par la passion ou par l'âge : c'est comme si le cachet venait s'appliquer à de l'eau courante. Chez d'autres personnes, en raison de leur état d'usure (comme cela arrive pour les antiques constructions), et en raison de la dureté du sujet qui reçoit la modification, l'empreinte ne peut s'y fixer. Telle est précisément la raison pour laquelle les très jeunes gens et les vieillards manquent de mémoire : c'est qu'ils sont dans un flux continu, les uns du fait de leur croissance, les autres du fait de leur déchéance progressive. Il en est de même pour ceux qui ont l'esprit trop rapide et pour ceux qui ont l'esprit trop lent : les uns comme les autres ont, de toute évidence, une mauvaise mémoire. Pour les premiers, leur état d'humidité dépasse la juste mesure, et pour les autres, c'est leur sécheresse qui est excessive. Il en résulte que, dans un cas l'image ne persiste pas dans l'âme, et, dans l'autre, ne s'y imprime pas du tout¹². »

Une imagination matérielle de la cire se met ici en place pour une très longue durée. Elle culminera avec l'analyse cartésienne du morceau de cire, destinée à illustrer la distinction de la matière avec l'esprit¹³, puis avec le modèle freudien du « bloc-notes magique¹⁴ » qui aura, lui, contribué au renversement critique de tout ce genre de distinctions. Retenons, dans le passage d'Aristote, ce paradoxe que le développement de l'image matérielle aura fini par contredire, au moins en partie, les raisons conceptuelles qu'elle était censée servir : au départ, Aristote évoquait le processus matériel de l'empreinte dans la cire pour entériner une psychologie des pures « formes sensibles ». C'est ce qu'il dit clairement dans son traité *De l'âme* : « D'une façon générale, pour toute sensation, il faut comprendre que le sens [organe ou faculté] est le réceptacle des formes sensibles sans la matière, comme la cire reçoit l'empreinte de l'anneau sans le fer ni l'or, et reçoit le sceau d'or ou d'airain, mais non en tant qu'or ou airain¹⁵. »

« Formes sensibles sans la matière » ? Sans le fer, l'or et l'airain, certes : sans les matériaux durs, ces matériaux de la frappe sur lesquels le sceau est gravé en négatif. Mais la cire, elle, fait bien corps, dans ce modèle, avec les « formes sensibles » : matériau mou, ductile, matériau dans l'épaisseur duquel le sceau se forme en positif. En même temps, le passage d'Aristote sur la mémoire et la sensation, cité à l'instant, montre combien le *développement de l'image matérielle* relève d'une extraordinaire attention théorique aux problèmes de substrat ou, mieux, de subjectile : sur un matériau fluide, trop rapide, trop « jeune », trop humide, la forme ne *prendra* pas, « comme si

le cachet venait s'appliquer à de l'eau courante». Sur un matériau pétrifié, trop «vieux» ou trop sec, la forme ne *prendra* pas non plus, mais pour des raisons symétriques. Comme d'habitude, Aristote aura posé, dans le mouvement même de ses exemples, la question cruciale.

Il s'agit bien d'une question de *plasticité* : pour qu'une *forme prenne* — pour qu'en général une individuation puisse advenir —, il faut qu'une matière puisse offrir cette qualité subtile de n'être ni trop sèche ni trop liquide, ni trop dure ni trop molle. En introduisant ainsi l'évaluation des *qualités matérielles* comme support même de son raisonnement conceptuel, Aristote ouvrait un champ qu'il nous faut scruter d'un peu plus près. C'est-à-dire qu'il nous faut, par-delà tout usage métaphorique de la cire — et quitte à revenir plus tard sur les fondements théoriques et imaginaires de celui-ci —, approfondir la question de la plasticité en nous adressant, non plus au philosophe de la matière, mais au technicien du matériau. Bien au delà des trois ou quatre critères invoqués par Aristote — mollesse et dureté, sécheresse et humidité —, l'artisan cirier, lui, ne parlera même plus de «la» cire, tant celle-ci se révèle, *au travail*, d'une multiplicité qualitative proprement vertigineuse :

«La cire, ce n'est pas une seule cire, il y en a tellement! [...] Des centaines et des centaines, et elles se combinent entre elles. [...] — En quoi consiste la différence? — Dans le mélange, dans le travail des divers types de cire, et dans les compositions que l'on fait¹⁶.»

L'homme qui parle ici est Girolamo Spatafora, l'un des derniers artisans ciriers de Sicile, fournisseur d'ex-voto et autres figurines de crèche, interrogé par une ethnologue en 1991. Tout son discours balance entre le sentiment de la *disparition* — personne ne veut plus de ces vieilleries pourrissantes, le métier de la cire se perd, je suis obligé de réparer des machines à laver pour gagner ma vie, etc. — et celui d'une *survivance* propre au matériau lui-même, survivance due, précisément, à l'extraordinaire *plasticité* de la cire : «*Meravigliosa. Tutto si può fare. {...} Si muove pure*», confiera-t-il entre deux remarques désabusées sur la rareté de la demande¹⁷. En évoquant d'un seul trait la disparition, mais aussi la survivance et la «merveilleuse» (*meravigliosa*) plasticité de la cire — plasticité due aux multiples usages que le matériau permet (*tutto si può fare*) et à cette espèce de «vie» qu'il manifeste par sa ductilité même (*si muove pure*) —, l'artisan sicilien énonce l'essentiel des problèmes historiques, anthropologiques et esthétiques que pose l'étrange constellation des objets fabriqués en cire.

De plus, il renoue sans le savoir avec le discours *technique-mythique* de Pline l'Ancien, dont l'*Histoire naturelle* déclinait déjà les aspects «plastiques» et «merveilleux» d'un matériau aux origines assez énigmatiques : quoi qu'il en soit de la

façon dont les abeilles, dans le secret de la ruche, fabriquent la cire « à partir des fleurs » (*ceram ex floribus*), Pline insistait sur la diversité de ses « usages pour la vie » (*mille ad usu vitæ*)¹⁸. Et il précisait ce motif dans une phrase où, non par hasard, se conjuguent la fonction de la *similitudo* et l'antiphrase des *mortales* pour désigner l'humanité vivante (vivante, mais destinée à gérer symboliquement sa propre condition mortelle... La cire, on ne cesse de le constater, offre le matériau idoine pour une telle gestion) :

« [...] Grâce à des pigments, on la tire en diverses couleurs afin de rendre les ressemblances, et pour d'innombrables usages aux mortels (*variosque in colores pigmentis trahitur ad reddendas similitudines et innumeros mortalium usus*)¹⁹. »

La « ressemblance des mortels » (*similitudo mortalium*) évoquée dans ce texte doit, bien sûr, se comprendre en référence à la pratique romaine des *imagines*, ces masques de cire colorée réalisés par empreinte sur le visage des défunts, et dont la fonction généalogique apparaît fondamentale pour toute l'histoire, en Occident, de la ressemblance et de l'image²⁰. Mais, en-deçà du sens radical que prend déjà cette *similitudo mortalium*, il nous faut prendre acte des « innombrables usages » qu'évoque Pline, et où nous trouvons pêle-mêle techniques apicoles, usages médicaux, travaux artistiques et productions populaires, telles ces figurines en cire qui reproduisaient, sur l'étal des marchands, des fruits ou autres denrées périssables (on trouve cela, aujourd'hui encore, dans les vitrines de certains restaurants, même si le plastique thermoformé a globalement supplanté l'usage séculaire de la cire)²¹.

Ces « innombrables usages » ont fini par dessiner une extraordinaire sédimentation anthropologique du matériau : cire ménagère et cire magique, cire votive et cire funéraire, cire liturgique et cire de la dévotion populaire, cire artistique et cire artisanale, cire anatomique et cire foraine... Citons également, sans ordre et sans souci d'exhaustivité — l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert n'admet-elle pas elle-même que « l'on ne saurait dire à combien d'usages [les hommes] l'ont employée de tout temps²² » — : cire picturale (l'encaustique) et cire textile (le batik); cire perdue des fontes de sculptures en bronze et cire à cacheter; cire à chaussures et cires industrielles; cires employées comme adhésifs et cires cosmétiques²³... On l'a compris : *plasticité* rime ici avec *multiplicité* fonctionnelle. Plus exactement, celle-là facilite celle-ci, l'autorise, l'instrumentalise et, qui sait, l'invente. Comment? Grâce, peut-être, à la non moins extraordinaire sédimentation de qualités matérielles que la cire, intrinsèquement, se rend capable de réunir. Tels qu'ils se présentent au premier regard, les innombrables usages de la cire découragent toute recherche de cohérence fonctionnelle;

mais, en interrogeant la cire elle-même, nous aurons peut-être une chance de découvrir le *portant matériel* de cette multiplicité.

* * *

En quoi, donc, consiste la *plasticité* de la cire? Une plasticité, rigoureusement parlant, peut-elle *consister*? On retire l'étrange impression, en lisant les écrits techniques des gens du métier, que la cire ne se qualifierait que d'être inqualifiable : chaque fois qu'une qualité matérielle est reconnue à la cire, nous sommes très vite amenés à lui reconnaître une qualité matérielle exactement opposée. La cire apparaît alors comme un *matériau qui ignorerait la contradiction des qualités matérielles*. La cire est solide, mais elle se laisse aisément liquéfier; elle est imperméable, mais elle se laisse aisément dissoudre dans l'eau (une légère modification y suffit²⁴). Elle peut être sculptée, modelée ou bien coulée, ignorant donc par avance les contradictions et les hiérarchies traditionnelles des arts plastiques²⁵. Elle peut être travaillée à la main ou à l'aide de toutes sortes d'instruments; elle peut être peinte ou colorée dans la masse, opaque ou transparente, mate ou polie, lisse ou adhérente; elle peut être indéfiniment modifiée dans sa consistance par l'adjonction des résines les plus diverses²⁶. Elle est un matériau fragile et temporaire, mais utilisée le plus souvent, en raison même de sa richesse texturale, à la fabrication d'objets faits pour durer. Cet éventail de qualités physiques ambivalentes — Thelma Newman en recensait vingt-trois, avec cette conclusion d'ordre esthétique : « Sa plasticité permet l'expression spontanée, mais aussi bien l'exactitude du détail²⁷ » —, voilà en quoi « consisterait » d'abord la plasticité de la cire.

Elle « consisterait » donc, cette plasticité, en un *paradoxe de la consistance*, lié bien entendu au fait que, liquide, pâteuse ou solide — voire cassante —, la cire pour tout un chacun reste la cire, sans qu'on puisse jamais décider de son état « premier » ou « principal » (on dira, par différence, que l'état « premier » de l'eau est, bien sûr, l'état liquide : spontanément, de l'eau solide, gelée, n'est pas de l'eau, mais de la glace). Cette phénoménologie élémentaire nous renseigne déjà sur la nature du paradoxe en question, et nous permettra d'en donner une première qualification.

Dans un sens, *plasticité* signifie *malléabilité*. À ce titre, la cire est reconnue comme le matériau exemplaire de la *ressemblance* : matériau des « formes vraies », des « formes exactes ». Pline l'Ancien raconte que Lysistrate de Sicyone, premier artiste grec à avoir « institué le fait de rendre les ressemblances » (*similitudines reddere instituit*) fut, dans le même temps — dans la même opération — l'artiste qui, « le premier de tous, fit un portrait d'homme avec du plâtre, en prenant un moulage sur le visage même, puis imagina de verser de la cire dans cette forme de plâtre » (*e facie ipsa [...] expressit ceraque in eam formam gypsi infusa*)²⁸. Hommes de métiers ou historiens, tous insistent

sur l'aptitude native de la cire, comme matériau « plastique », à servir l'immémoriale passion des humains pour fabriquer ces « choses qui ressemblent » que l'on nomme des images²⁹. Non seulement la ductilité du matériau permet le rendu des moindres détails, mais encore ses qualités texturales permettent — par incorporation de colorants ou de charges minérales adéquates — d'imiter la chair comme le bronze, l'albâtre comme le plomb³⁰.

Dans un autre sens, inséparable du premier, *plasticité* signifie *instabilité*. Rien de plus instable, rien de plus changeant que l'état physique d'un morceau de cire : je prends dans mes mains une substance cassante mais, en quelques instants, la chaleur de mon corps l'aura rendue malléable et m'aura permis, bien plus facilement qu'avec tout autre matériau, de reproduire avec exactitude les formes délicates d'un corps, d'un visage... Mais il suffira d'une simple flamme approchée pour que la forme si « vraie » inéluctablement se défigure, s'effondre, se liquéfie. Le « paradoxe de consistance » que la cire impose par sa plasticité peut donc se comprendre comme la possibilité — fatalement inquiétante — d'un *va-et-vient de la ressemblance et de l'informe*. Un va-et-vient lié, non plus au monde du *disegno* — le dessin, le dessein — et de l'*idea*, mais aux propriétés intrinsèques du matériau. Regarder « vivre » un morceau de cire oblige très vite à soupçonner, dans les hiérarchies traditionnelles de la forme et de la matière, quelque chose comme un mouvement de censure.

Plasticité, dès lors, ne veut plus seulement dire *passivité*. Le morceau de cire reste bien sûr docile dans ma main, il prendra la forme que mon « dessein » prescrit ; mais il gardera aussi, sans même que je l'aie pensé ni voulu, l'empreinte de mes doigts et les traces de mes mouvements les plus insus. La docilité du matériau est si entière qu'à un moment elle se renverse et devient *puissance* du matériau. Mais comment la qualifier ? Peut-être par une notion qu'ont opposée, non par hasard, certaines pensées modernes à la vieille polarité de la matière et de la forme : c'est la notion de *viscosité*. Le paradoxe veut que cette notion ait pris sens dans un contexte d'élaboration du champ de la *psyché*. En 1929, Georges Bataille écrivait qu'une notion pertinente de la matière ne pouvait rien attendre des « abstractions » scientifiques ou des « phénomènes physiques artificiellement isolés » : il fallait, selon lui, chercher dans Freud ce que matière veut dire³¹.

Ce n'est pas tant que Freud ait eu une prédilection exclusive pour le mot *Material*³². Mais il faut au moins — ce ne sont là que des repères — préciser deux choses : premièrement, l'effort de Freud pour renverser la métaphysique et la « transformer » (*umsetzen*) en métapsychologie³³ ne pouvait aller sans un choix de vocabulaire permettant à ses hypothèses d'échapper aux schématismes traditionnels — celui, notamment, des facultés kantiennes. Ainsi, la *libido* fut-elle qualifiée à travers toute une série de caractéristiques matérielles : « adhésivité » (*Haftbarkeit*), « capacité de

fixation» (*Fähigkeit zur fixierung*), «ténacité» (*Zähigkeit*), «inertie» (*Trägheit*) — et surtout la «plasticité» (*Plastizität*) ou «libre mobilité» (*freie Beweglichkeit*), que Freud combinait avec la propriété symétrique de la «viscosité» (*Klebrigkeit*)³⁴. Or, dans le même temps où il cherchait un vocabulaire non idéaliste pour qualifier sa conception du psychisme, Freud se rendait attentif à l'*investissement psychique des qualités matérielles* : toute sa clinique en témoigne, notamment lorsque se trouve en jeu la puissance des objets visuels³⁵.

Nous sommes ici à un niveau d'attention phénoménologique que l'historien de l'art peut, à bon droit, revendiquer devant les objets de son étude. En 1929, Aurel Kolnai, jeune psychanalyste hongrois et disciple de Husserl, publiait un essai de «phénoménologie objectale» sur la question du dégoût (la cire pourrait n'être pas étrangère à cette problématique) : il y parlait de matières vivantes et mortes, plastiques et visqueuses, toujours *psychiquement souveraines*³⁶. De cet essai, Bataille fut le lecteur attentif³⁷, suivi probablement par Jean-Paul Sartre qui devait, quatorze ans plus tard, resserrer les motifs psychiques et phénoménologiques de la viscosité dans un passage d'anthologie qui clôt presque *L'Être et le Néant*. Sartre y revendiquait la «qualité matérielle» comme «révélatrice de l'être», et déployait tout un réseau de significations liées au paradoxe d'une matière qui ne serait ni liquide ni solide, et qui pour cela hante la *psyché* comme un cauchemar de métamorphoses :

«[...] Le visqueux paraît comme déjà l'ébauche d'une fusion du monde avec moi; et ce qu'il m'apprend de lui, son caractère de *ventouse qui m'aspire*, c'est déjà une réplique à une interrogation concrète; il répond avec son être même, avec sa manière d'être, avec toute sa matière. [...] Une substance visqueuse, comme la poix, est un fluide aberrant. Elle nous paraît d'abord manifester l'être partout fuyant et partout semblable à lui-même [...]. Le visqueux se révèle essentiellement comme louche, parce que la fluidité existe chez lui au ralenti; il est empâtement de la liquidité, il représente en lui-même un triomphe naissant du solide sur le liquide [...]. Cette instabilité figée du visqueux décourage la possession. L'eau est plus fuyante, mais on peut la posséder dans sa fuite même, en tant que fuyante. Le visqueux fuit d'une fuite épaisse [...] qui est presque, déjà, une permanence solide. Rien ne témoigne mieux de ce caractère louche de «substance entre deux états» que la lenteur avec laquelle le visqueux se fond avec lui-même [...]. Le miel qui coule de ma cuiller sur le miel contenu dans le pot commence par sculpter la surface, il se détache sur elle en relief et sa fusion au tout se présente comme un affaissement, un ravalement qui apparaît à la fois comme un *dégonflage* [...] et comme l'étalement, le raplatissement des

seins un peu mûrs d'une femme qui s'étend sur le dos. Il y a, en effet, dans ce visqueux qui se fond en lui-même, à la fois une résistance visible, comme un refus de l'individu qui ne veut pas s'anéantir dans le tout de l'être, et, en même temps, une mollesse poussée à son extrême conséquence : car le *moi* n'est pas autre chose qu'un anéantissement qui s'arrête à mi-chemin. [...] À cet instant, je saisis tout à coup le piège du visqueux : c'est une fluidité qui me retient et qui me compromet, je ne puis *glisser* sur le visqueux, toutes ses ventouses me retiennent, il ne peut glisser sur moi : il s'accroche comme une sangsue. Le glissement pourtant n'est pas simplement *nié* comme par le solide, il est *dégradé*. [...] Le visqueux apparaît comme un liquide vu dans un cauchemar et dont toutes les propriétés s'animent d'une sorte de vie et se retourneraient contre moi. [...] Il y a, dans l'appréhension même du visqueux, substance collante, compromettante et sans équilibre, comme la hantise d'une *métamorphose*. Toucher du visqueux, c'est risquer de se diluer en viscosité. [...] L'horreur du visqueux, c'est l'horreur que le temps ne devienne visqueux, que la facticité ne progresse continûment et insensiblement [...] comme symbole d'une antivaleur, c'est-à-dire d'un type d'être non réalisé, mais menaçant, qui va hanter perpétuellement la conscience comme le danger constant qu'elle fuit³⁸. »

Sans doute la cire ne possède-t-elle pas l'adhérence visqueuse typique du miel ou de la poix. Sans doute n'a-t-elle pas directement ce pouvoir de « ventouse » ou de « sangsue » que Sartre évoque dans son texte. Mais l'objet de cire — dans le processus de sa fabrication comme dans la phénoménologie de sa « connaissance approchée » — présente bien cette étrange composition de *plasticité* et de *viscosité* qui le rend « partout fuyant et partout semblable », qui l'instaure comme « instabilité figée » et comme « substance entre deux états ». L'objet de cire présente bien l'ambivalence de la « fuite épaisse » dont parle Sartre : à la fois « résistance visible » et possibilité de « dégonflage », d'« étalement » ou de « raplatissement », bref, un « anéantissement qui s'arrête à mi-chemin ». Voilà pourquoi la cire, plus que le miel ou la poix, s'est vue investie par les valeurs de la hantise, de la menace, du cauchemar, de la métamorphose et de la fuite. Voilà pourquoi elle peut être un matériau « qui me retient et qui me compromet », un *matériau-piège* « dont toutes les propriétés s'animent d'une sorte de vie et se retourneraient contre moi ». C'est ce que Freud avait si bien appréhendé — Sartre semble ici l'oublier — à travers la notion d'*inquiétante étrangeté*³⁹ : nous la rencontrerons presque à chaque pas de notre cheminement au pays de la cire.

Que nous enseigne cette première approche du matériau ? D'abord, que la *plasticité* ne saurait se réduire à la canonique *passivité* de madame Matière sous les coups

de boutoir — et la frappe des sceaux — que lui imposerait sempiternellement monsieur Forme⁴⁰. La réalité du matériau s'avère plus inquiétante : c'est qu'il possède une *viscosité*, une sorte d'*activité* ou de puissance intrinsèque, qui est une puissance de métamorphisme, de polymorphisme, d'insensibilité à la contradiction (notamment à la contradiction abstraite entre *forme* et *informe*). Sartre, à propos du visqueux, énonce fort bien en quoi cette activité, cette « sorte de vie », ne pouvait être symbolisée ou socialisée que comme une *antivaleur*. Il serait intéressant que les historiens de l'art parviennent à travailler sur — à *travailler avec* — les antivaleurs de leur propre discipline.

1. Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 9-168.
2. G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (1550-1568)*, trad. dirigée par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1987, I, p. 119 et 149. Cf. G. Didi-Huberman, « L'image-matière. Poussière, ordures, saleté, sculpture au XVI^e siècle », *L'Inactuel*, n° 5, 1996, p. 63-81.
3. Cf. J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens (1764)*, trad. M. Huber et H. Jansen, Paris, Jansen, 1794, I, p. 342-413.
4. H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne (1915)*, trad. C. et M. Raymond, Paris, Gallimard, 1966, p. 6 et 9.
5. E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art (1924)*, trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1983.
6. *Ibid.*, p. 17.
7. C'est ce que Georges Bataille caractérisait comme « idéalisme de la matière », une position philosophique particulièrement stupide à ses yeux. Cf. G. Bataille, « Matérialisme », *Documents*, n° 3, 1929, p. 170, que j'ai commenté dans *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 268-280.
8. Cf. L. Brisson, *Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 54.
9. Platon, *Les Lois*, VII, 789e, éd. et trad. E. des Places, *Œuvres complètes*, XII-1, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 13.
10. *Id.*, I, 633d, éd. et trad. E. des Places, *Œuvres complètes*, XI-1, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 13-14.
11. *Id.*, *Théétète*, 191c-d, éd. et trad. A. Diès, *Œuvres complètes*, VIII-1, Paris, Les Belles Lettres, 1926, p. 232. Passage commenté par V. Goldschmidt, *Les Dialogues de Platon. Structure et méthode dialectique*, Paris, PUF, 1947, p. 85-87. Avant de la quitter, Platon développera l'image de la cire pure ou impure, humide ou sèche, etc. Cf. *ibid.*, 192a-195a, p. 233-237.
12. Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, 450a-b, trad. J. Tricot, *Parva naturalia*, Paris, Vrin, 1951, p. 60-61.
13. Cf. R. Descartes, *Méditations (1641-1642)*, *Œuvres complètes*, éd. C. Adam et P. Tannery, Paris, Vrin-CNRS, 1964 (nouvelle éd.), VII, p. 23-34 (texte latin) et IX-1, p. 18-26 (traduction française).
14. Cf. S. Freud, « Note sur le "bloc-notes magique" » (1925), trad. dirigée par J. Laplanche, *Résultats, idées et problèmes*, II, 1921-1938, Paris, PUF, 1985, p. 119-124.
15. Aristote, *De l'âme*, 424a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1972 (éd. revue), p. 139.
16. R. Cedrini, « Il sapere vissuto », *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche, i temi, i simboli*, dir. D. D'Agostino, Palerme, Flaccovio, 1991, p. 177 : « La cera non è una sola, ce ne sono tante. [...] Centinaia e centinaia e si combinano tra loro. (...) — In cosa consiste la differenza? — Nella miscelazione, nella lavorazione dei vari tipi di cera, nelle composizioni che si fanno. »

17. *Ibid.*, p. 178-180.

18. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XI, 11 et 14, éd. et trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 32-33. Cf. également *ibid.*, 18, p. 34-35. Sur l'anthropologie des pratiques apicoles, on consultera, parmi d'autres, l'ouvrage de P. Marchenay, *L'Homme et l'Abeille*, Paris, Berger-Levrault, 1979 (éd. revue, 1984).

19. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXI, 85, *op. cit.*, p. 57 (traduction modifiée).

20. *Id.*, *Histoire naturelle*, XXXV, 1-14, éd. et trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 36-42. Cf. G. Didi-Huberman, « L'image-matrice. Généalogie et vérité de la ressemblance selon Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 1-7 », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 109-125. *Id.*, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 38-48.

21. Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VIII, 215, éd. et trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 99. *Id.*, *Histoire naturelle*, XXI, 83-85, *op. cit.*, p. 56-57.

22. Article « Cire », dans D. Diderot et J. L. R. d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, III, Paris, Briasson-David-Le Breton-Durand, 1753, p. 471. Sur les usages de la cire dans l'Antiquité, cf. E. Saglio, « Cera », *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, I-2, Paris, Hachette, 1887, p. 1019-1020.

23. La recension la plus complète des technologies de la cire occupe les deux volumes monumentaux — ouvrage de toute une vie, financé par une firme industrielle allemande — de R. Büll, *Das grosse Buch vom Wachs. Geschichte — Kultur — Technik*, Munich, Callwey, 1977. Signalons quelques ouvrages relatifs à des aspects particuliers sur lesquels nous n'aurons pas à revenir spécifiquement : T. R. Newman, *Wax as Art Form*, Londres-South Brunswick, Yoseloff, 1966, p. 14 et 202-292 (la cire comme matériau de restauration et de consolidation, notamment utilisé par Titien pour ses propres tableaux). T. Brachert, « Die Techniken der polychromierten Holzsulpturen », *Maltechnik*, III, 1972, p. 153-178 (incrustations de cire dans la sculpture médiévale). J.-B. Lebrun et M. D. Magnier, *Nouveau manuel complet du mouleur en plâtre, au ciment, à l'argile, à la cire, à la gélatine, suivi du moulage et du clichage des médailles*, Paris, Roret, 1926, p. 169-194 (moulage à la cire). M. Duhamel du Monceau, *L'art du cirier*, Paris, Guérin et Delatour, 1762, et L. S. Le Normand, *Manuel du chandelier et du cirier, suivi de l'art du fabricant de cire à cacheter*, Paris, Roret, 1827 (artisanat de la cire). F. Margival, *Les cirages : encaustiques, cires à frotter, modeler, cacheter, crèmes pour chaussures, mixtures pour entretien des cuirs*, Paris, Desforges, 1922 (cires utilitaires). H. Bennett, *Industrial Waxes*, New York, Chemical Publishing Company, 1975 (chimie, industrie).

24. Cf. T. R. Newman, *Wax as Art Form*, *op. cit.*, p. 11 et 99-104.

25. La meilleure synthèse en demeure, sans doute, R. Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture? Principes et procédures* (1977), trad. B. Bonne, Paris, Macula, 1995.

26. Cf. J. Murrell, « Methods of a Sculptor in Wax », *La ceroplastica nella scienza e nell'arte. Atti del I Congresso internazionale*, dir. B. Lanza et M. L. Azzaroli, Florence, Olschki, II, p. 709-713. Sur l'identification chimique des cires, cf. H. Kühn, « Detection and Identification of Waxes, Including Punic Wax, by Infra-Red Spectrography », *Studies in Conservation*, V, 1960, p. 71-81. Sur les additifs à la cire d'abeille utilisés en sculpture, cf. S. Colinart, « Matériaux constitutifs », *Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait*, dir. J.-R. Gaborit et J. Ligoit, Paris, Éditions de la RMN, 1987, p. 41-57, où sont examinées quelques recettes à base de suif (graisse de bœuf ou de mouton), de saindoux (graisse de porc), d'huile d'olive, de térébenthines (celle de Venise en particulier), de farine, d'amidon, etc. Cf. également les remarques plus générales de J. C. Rich, *The Materials and Methods of Sculpture*, New York, Oxford University Press, 1947, p. 52-56, et de N. Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1993, p. 215.

27. T. R. Newman, *Wax as Art Form*, *op. cit.*, p. 20.

28. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 153, *op. cit.*, p. 102 (traduction modifiée).

29. Cf. notamment J. Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Morel, 1864, I, p. 330 : « La matière molle de la cire se prêtait trop bien à la plastique pour n'avoir pas été employée par les sculpteurs dans les temps les plus reculés. » G. Le Breton, « Histoire de la sculpture en cire », *L'Ami des monuments et des arts*, VII, 1893, p. 150 : « La cire est la matière plastique, malléable et fine par excellence, qui se prête le mieux aux délicatesses de l'ébauchoir. Elle obéit à la moindre pression du doigt du sculpteur qui lui communique la chaleur et la vie; aussi n'est-il pas surprenant que, dès la plus haute Antiquité, les artistes s'en soient servis pour exécuter leurs modèles dans la représentation de la figure humaine, ou des objets les plus délicats de la nature. »

30. Cf. notamment S. Anderson, « Basic Techniques for Modelling Plants and Animals in Wax », *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, *op. cit.*, II, p. 578.

31. G. Bataille, « Matérialisme », *art. cit.*, p. 170 : « Le matérialisme sera regardé comme un idéalisme gâteaux dans la mesure où il ne sera pas fondé immédiatement sur les faits psychologiques ou sociaux, et non sur des abstractions, telles que les phénomènes physiques artificiellement isolés. Ainsi c'est à Freud, entre autres [...], qu'il faut emprunter une représentation de la matière. »
32. Cf. J.-M. Rey, *Le matériel freudien*, Paris, Ramsay, 1987, p. 59-90.
33. S. Freud, *La psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1997, p. 412.
34. Cf. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 315-316 et 511-512. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse* (1916-1917), trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1970, p. 389-407.
35. Cf. G. Didi-Huberman, « Une ravissante blancheur » (1986), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 76-98.
36. A. Kolnai, *Le dégoût* (1929), trad. O. Cossé, Paris, Agalma, 1997. L'expression « phénoménologie objectale » se trouve p. 48.
37. Cf. G. Bataille, Notes en marge de « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1970, p. 438-439.
38. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 652-657.
39. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), trad. B. Féron, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 209-263.
40. C'est un lieu commun de l'embryologie aristotélicienne que le père est *forme* (sperme) et la mère *matière* (sang matriciel « coagulé », « mis en forme » par le sperme). Cf. Aristote, *De la génération des animaux*, II, 1, éd. et trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 52-56. Cf. également *id.*, *Physique*, I, 9, éd. et trad. H. Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1926-1931, I, p. 49, où il est dit que la matière désire la forme « comme la femelle le mâle, et le laid le beau. »

ESSAI D'UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'ESPACE PICTURAL

ÉLIANE ESCOUBAS

Éliane Escoubas, professeur à l'Université de Paris XII, est spécialiste de la phénoménologie, de la philosophie allemande et de la philosophie de l'art. Auteur de *L'Espace pictural* (Encres marine, 1995) et de *Imago mundi — Topologie de l'art* (Galilée, 1986), elle a dirigé des ouvrages collectifs, dont *Husserl : dossier sur l'état et l'histoire des travaux d'archives* (avec M. Richir, Millon, 1989) et *L'art au regard de la phénoménologie* (avec B. Giner, Presses universitaires du Mirail, 1994). Elle s'intéresse aussi aux théories du langage et à la philosophie contemporaine.

Mon objectif, ici, est de tenter d'éclairer le rapport que peuvent nouer l'un avec l'autre l'art pictural du XX^e siècle et cette forme de la philosophie propre au XX^e siècle qu'est la phénoménologie — dont les auteurs fondateurs sont Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, mais où il faut citer aussi Henri Maldiney ou Max Loreau.

Je ne prendrai pas la phénoménologie comme un corpus doctrinal, inscrit dans l'histoire des idées, mais avant tout comme attitude, comme mode du rapport au monde, comme mode de l'être-au-monde de l'homme.

Pour donner un exemple précis de cette description phénoménologique de l'être-au-monde de l'homme, je prendrai le concept husserlien de « monde de la vie » (*Lebenswelt*). C'est en fonction de ce concept de « monde de la vie » que Husserl a pu écrire un texte, d'une apparente provocation : *La terre ne se meut pas*¹. En effet, Husserl y décrit comment, en tant que vivants, nous avons un sol et que ce sol, nous l'emportons avec nous ; il est toujours sous nos pieds et à l'horizon de nos regards. Nous nous déplaçons sur ce sol, mais ce sol ne se meut pas : ce n'est pas lui qui nous emporte, c'est nous qui l'emportons avec nous. C'est ainsi que Husserl montre à quel point la terre copernicienne-galiléenne, la terre qui se meut, la terre de la science, est sans commune mesure avec le monde de la vie, avec la terre-sol de nos repos et de nos déplacements. Aussi y a-t-il une pluralité de sols selon les époques historiques, mais aussi selon notre histoire individuelle : ce sol n'est pas le même selon que l'on vit à telle époque de l'histoire, dans telle région, à la campagne ou à la ville, sur l'eau, dans les airs ou sur la terre, et selon l'individu singulier que nous sommes et les événements que nous vivons.

Mon hypothèse serait alors celle-ci : ce « monde de la vie », cette « terre qui ne se meut pas », c'est aussi ce que la peinture met en œuvre, ce que la peinture met en œuvre au sein des multiples expressions de l'espace qu'elle a produites au cours de son histoire. C'est dire, d'une part, qu'une analyse de l'espace pictural relève par essence d'une élaboration phénoménologique, et d'autre part que le « contingent » ou le « circonstanciel », qui est « documenté » en quelque sorte sur un tableau, n'est, justement, nullement un document, mais devient par l'art un aspect inédit de l'être. Qu'entendre par « aspect de l'être » que la peinture, selon mon hypothèse, met en œuvre, c'est ce que je vais essayer d'analyser.

I^{RE} PARTIE : LE TABLEAU N'EST PAS UNE PORTION
D'ESPACE, MAIS UN MODE DE L'APPARAÎTRE.

Je voudrais mettre en exergue de cette première partie la formule de Merleau-Ponty dans la Préface de *Signes* :

« Regarder n'est pas à l'origine un acte de conscience, mais l'ouverture de notre chair aussitôt remplie par la chair universelle du monde². »

Je dois d'abord éclairer la notion de « phénomène » au sens de la phénoménologie. Heidegger analyse la notion de « phénomène » dans *Être et Temps*, § 7 : « Phénomène » provient du grec « phainesthai » qui signifie : paraître, apparaître. Le phénomène est donc le sens de l'être comme apparaître : le phénomène est l'apparaître de ce qui apparaît ; or, l'apparaître de ce qui apparaît ne nous apparaît jamais comme une chose apparaissant parmi d'autres, l'apparaître ne nous apparaît jamais dans le monde de la pratique quotidienne. Il n'apparaît, c'est mon hypothèse, qu'en peinture. C'est ce que met en œuvre la peinture, c'est ce qui fait d'un tableau un tableau, c'est ce qui fait qu'un tableau est tout autre chose qu'un document sur une époque, révolue ou actuelle.

Voyons cela de plus près, en partant de la description que Husserl donne de la perception, laquelle, comme on sait, nous donne l'objet par profils, par esquisses.

Je cite le § 14 de la Sixième *Recherche logique* :

« La perception prétend donner l'objet lui-même. Cela reste une prétention. L'objet n'est pas donné effectivement, c'est-à-dire qu'il n'est pas donné pleinement et intégralement tel qu'il est en lui-même. Il apparaît seulement "de face", seulement "en perspective et par esquisse", etc. Tandis que maintes de ses déterminations sont figurées dans le noyau de la perception, d'autres n'entrent pas, même sous forme figurée, dans la perception : les composantes de l'envers invisible, de l'intérieur, etc., sont sans doute visées en même temps d'une manière plus ou moins déterminée, mais elles n'entrent pas elles-mêmes en quoi que ce soit dans le contenu intuitif de la perception³. »

Ainsi, on vise plus qu'on ne voit ; le visé excède l'effectivement donné. Aussi la description husserlienne met en place, dès la simple perception, *une fonction d'illusion* : l'objet n'est jamais intégralement effectivement vu, mais seulement « quasiment » vu.

Le tableau figuratif semble bien répondre à cette description husserlienne : la voluminosité et la transparence des plans, constitutives de la perspective, semblent bien s'enraciner dans cette fonction d'illusion de la simple perception. Pourtant, un tableau figuratif, quel qu'il soit, ne se donne pas comme une juxtaposition de parties, comme une addition de parties, mais comme un *événement* : comme l'advenir de cet événement, comme l'advenir de ce qui se présente.

Prenons l'exemple du *Déluge* de Paolo Uccello. Que voyons-nous sur ce tableau ? Nous voyons des personnages qui s'agrippent à des pans de l'arche, certains de face, d'autres de profil ; nous voyons des morceaux de bois brisés, une échelle, bien sûr de l'eau, beaucoup d'eau ; nous voyons ces mazzochi, ces couvre-chefs chers à Uccello. Mais, toutes ces choses, les voyons-nous comme des objets séparés et que nous pourrions découper, isoler les uns des autres ? Si nous les isolions les uns des autres, aurions-nous encore un tableau ? Ou plutôt : aurions-nous encore un espace pictural ? Non ! Car, ce qui nous est donné à voir, c'est avant tout le vertige même du regard dans la dérobade du sol, c'est l'aspiration et l'engloutissement de tout, au fond du tableau, dans le point de fuite à l'horizon, c'est l'écartèlement du regard entre le point de fuite au fond du tableau et un autre point de fuite, en avant à gauche, vers nous et qui se construit par les barreaux de l'échelle dont j'ai fait mention tout à l'heure. Ce qui nous est donné à voir, c'est donc un mode de l'être-au-monde, c'est donc le « voir » comme tel : c'est-à-dire, simultanément, l'apparition et la disparition de tout dans la vision.

N'est-ce pas là, en effet, la façon dont nous regardons ? Car rien n'est fixe sous notre regard, notre regard ne fixe rien, ne retient rien, ne retient quelque chose que très peu de temps ; notre regard ne regarde qu'en balayant l'espace, sans s'arrêter à rien, ou pas longtemps. Un regard fixe ne regarde pas. Aussi le tableau d'Uccello peint très précisément, sous l'apparence d'une scène biblique ou, si l'on veut, mythico-historique, les conditions de la visibilité les plus fondamentales : *la rétention et la dispersion simultanées qu'opère le regard* ; il peint la *promenade du regard*, ici sous son aspect extrême du *vertige*. Il peint les mouvements de la tête et du regard du peintre et du spectateur. Il peint l'*aspect* selon lequel le visible est visible, il rend donc visible ce qui n'est jamais vu dans la simple perception. Par delà l'apparence des choses et leur mise en profils et en perspective ou en morceaux : c'est-à-dire par delà les *parties* des choses vues, il peint l'*apparaître* de ce qui apparaît et qui n'est aucune partie du tableau, aucune chose parmi les choses : il peint la façon dont on regarde les choses, la façon dont le monde fait monde sous le regard.

Ainsi venons-nous de tenter de montrer que l'espace pictural figuratif n'est pas une portion d'espace, n'est pas une coupe effectuée dans une étendue et composée de parties homogènes et juxtaposées ; mais qu'il est la mise en œuvre du faire-monde du monde, de l'apparaître de ce qui apparaît. Il n'a donc pas pour fonction de produire de l'*illusion*, de produire un illusoire effet de réalité ; il a une fonction de *manifestation* (laquelle s'oppose à la fonction d'*illusion*) qui consiste à révéler l'apparaître même du réel, de révéler *comment* le réel se montre. Le tableau met en œuvre l'événement de l'apparaître, il met en œuvre le « phénomène » au sens de la phénoménologie. Pour reprendre d'une autre manière mon exergue emprunté à Merleau-Ponty, je dirais que regarder un tableau n'est pas un acte de conscience (c'est-à-dire un acte objectivant),

mais une ouverture au monde qui consiste à laisser la chose à son mode de déploiement, à son mode d'apparaître, cet « apparaître » qui n'apparaît pas dans la simple perception, c'est-à-dire cet apparaître qui n'apparaît qu'en peinture. Sans doute est-ce ce que Merleau-Ponty, dans *L'Œil et l'Esprit*, nomme « la concentration et venue à soi du visible ». Ouverture d'un monde, événement du « voir », c'est aussi ce qui dit H. Maldiney (un autre phénoménologue français, toujours vivant, qui a écrit notamment : *Regard, parole, espace* (1973) et *L'Art, l'éclair de l'être* (1993), dont je citerai la formule suivante : « Un événement ne se produit pas dans un monde, il ouvre un monde. »

Nous avons pu élaborer cette notion de l'apparaître en peinture, sur l'exemple d'un tableau figuratif. Aussi allons-nous nous demander ce qu'il en est de la peinture abstraite.

2^E PARTIE : LE TABLEAU ABSTRAIT : FORMES TECTONIQUES ET FORMES ÉNERGÉTIQUES

Ici aussi, je voudrais mettre en exergue une courte formule de Merleau-Ponty, lorsqu'il parle — je cite, dans *Le Visible et l'Invisible*⁴ — de « l'invisible membrure du visible ».

En effet, si le tableau figuratif montre et met-en-œuvre non pas ceci ou cela, mais la modalité d'apparaître de ceci ou de cela qui apparaît, le comment conjugué de l'« apparaître » et du « voir », *a fortiori* le tableau abstrait — qui, lui, ne montre jamais rien qui soit un « ceci » ou un « cela ». Le tableau abstrait, quel qu'il soit, ne montre qu'incidemment une guitare ou une femme ou des toits à l'Estaque (comme dans les tableaux cubistes de Braque et de Picasso), il montre (comme dans les tableaux de Kandinsky et de Klee) des enchevêtrements de lignes, de formes et de couleurs, des entrelacs ordonnés selon une logique géométriquement indescriptible. Il montre que, malgré — et peut-être en raison — de la disparition de l'objet, en raison de l'inexistence de l'objet, il y a toujours du « donné à voir » dans le tableau : il y a toujours de l'« apparaître » et que la fonction de la peinture, c'est précisément de donner à voir l'« apparaître » et non pas « ce qui apparaît ». Avec le tableau abstrait, « ce qui apparaît » s'efface au profit de son « apparaître ». Le tableau abstrait ne montre plus rien, plus rien d'identifiable, il a perdu toute fonction d'illusion et de représentation. Que montre-t-il alors, sinon les structures et les modalités de l'apparaître même ?

Soit, par exemple :

- les tableaux cubistes de Picasso et de Braque,
- les « impressions » ou les « improvisations » ou les « compositions » de Kandinsky, et les tableaux de Klee,

- les tableaux de Nicolas de Staël, comme *Agrigente*, dont on ne peut dire s'il est figuratif ou abstrait,
- les natures mortes de Morandi, bouteilles, cruches, ou autres.

Je dirais que ce qu'on « voit » sur le tableau abstrait — ou plutôt, et pour reprendre une expression de Merleau-Ponty — ce qu'on « voit » « selon » le tableau et « avec » le tableau, c'est encore les conditions de la visibilité — mais, maintenant, totalement séparées de la reproduction des choses perceptibles —, c'est encore la promenade du regard, l'événement du « voir », l'ouverture au monde, l'ouverture de ma chair au monde, immédiatement remplie par la chair du monde, c'est encore « l'invisible membrure du visible ».

C'est cela la fonction du tableau abstrait, c'est faire voir *comment* on voit. *Aussi peut-on dire que la tâche de la peinture abstraite est totalement identique à la tâche phénoménologique.* Et je dirais même, par avance, que c'est la peinture abstraite qui nous permet de regarder « phénoménologiquement » un tableau figuratif. Mieux encore, c'est la peinture abstraite qui nous révèle ce que la peinture figurative *est*, c'est-à-dire en quoi la peinture figurative est, à proprement parler, peinture. C'est la peinture abstraite qui nous révèle l'essence même de la peinture, qui rassemble dans une même tâche toute la peinture, en dépit ou plutôt en raison de sa pluralité et de sa diversité historique.

Je voudrais donc préciser cette fonction « phénoménologique » du tableau abstrait.

Pour aller vite et pour parler schématiquement, je dirais qu'un tableau abstrait présente des *formes*. C'est-à-dire : non pas des images, ni des signes, mais des formes. Pour distinguer « forme », « image » et « signe », je ferai appel ici à l'analyse d'Henri Maldiney, dans *L'art, l'éclair de l'être*⁵.

Alors que le signe et l'image impliquent, dit Maldiney, une visée intentionnelle, qui débouche sur un moment gnosique ou objectivant (c'est-à-dire qu'on voit quelque chose, quelque chose qui existe préalablement au « voir » lui-même ou quelque chose qui renvoie à quelque chose), la forme, à l'inverse, n'est « ni intentionnelle ni signitive » et, je cite Maldiney, « signifiante toutefois, mais autrement que le signe, elle implique un moment pathique, une façon de se porter et de se comporter au monde et à soi ». C'est dire qu'elle implique mon « être-au-monde ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Je poursuis l'analyse de Maldiney. « Un signe, écrit-il, est indifférent à l'espace dans lequel il se configure. Il est indépendant de son support. Transporté, il reste inchangé ». Alors qu'« une forme est intransposable dans un autre espace, elle instaure l'espace dans lequel elle a lieu ». Voilà, nous sommes donc parvenus au point de rupture entre la forme d'une part et, d'autre part, le signe et l'image : la

forme instaure l'espace dans lequel elle a lieu ; la forme, loin de s'insérer dans un monde déjà là, ouvre un monde — la forme crée un monde, elle institue un monde. Elle est donc, non pas une épure de choses existantes, mais l'événement, l'advenir d'un monde.

La peinture abstraite met en œuvre des « formes » en tant que *formes-événements* : c'est-à-dire que les formes ne sont formes que comme formes toujours *en formation*.

Formes toujours en formation, cela veut dire formes toujours en mouvement, jamais achevées. Comment appeler une forme toujours en formation, une forme en mouvement, une forme qui n'est forme que par son constant inachèvement ? Une telle forme est : *rythme*. Le rythme est la « forme de ce qui est mouvant » (écrit Maldiney, se référant à Benveniste), le rythme est donc l'implication du temps dans l'espace. Le rythme est la forme de toute sensation, aussi y a-t-il un rythme du « voir » comme de l'« entendre ». Les formes picturales sont donc le rythme du visible ; les formes picturales ne précèdent pas le rythme du visible : elles coïncident avec ce rythme lui-même.

Le *rythme du visible*, voilà donc ce que le tableau abstrait met en œuvre. Le rythme du visible n'est pas une chose parmi les choses. Il coïncide avec l'apparaître même. *Rythme et apparaître sont le même* : ils sont l'ouverture d'un monde, l'ouverture de ma chair à la chair du monde. Le phénomène du monde que peint la peinture abstraite est le rythme. Le rythme est le phénomène du monde. Le rythme ou le phénomène du monde est pluriel et singulier, il y a autant de rythmes que de mondes à l'état naissant — comme le « sol » au sens husserlien dont je parlais au début ; nous l'emportons en quelque sorte avec nous, il est l'invisible condition de toute visibilité, de même que le sol est l'immobile condition de tous nos déplacements (même si ce sol est liquide ou aérien). Le *rythme* et le *sol* ne sont pas des propriétés, ni subjectives ni objectives : elles n'appartiennent ni au sujet, ni à l'objet ; le rythme comme le sol est antérieur à la constitution du sujet comme de l'objet. Sans le rythme il n'y aurait rien à voir, de même que sans le sol aucun déplacement ne serait possible. Mais ce n'est jamais le même rythme ni le même sol ; rythme et sol se rapportent à notre être-au-monde, avec ses sédimentations historiques ou singulières. *Rythme et sol sont notre mode d'être-au-monde*.

Je voudrais aller un peu plus loin et tenter d'analyser deux modalités de la « forme » en peinture. Il y a, me semble-t-il, *des formes tectoniques et des formes énergétiques*.

Qu'entendre par là ? Les *formes tectoniques* surgissent, selon moi, au sein des réseaux de lignes, de plis, de cassures, de charpentes, de dislocations, tels qu'on les trouve dans la peinture cubiste de Braque ou de Picasso — réseaux de lignes qui sont simultanément des lignes de construction et des lignes de dislocation du regard. La peinture cubiste peint à la fois le « voir » et la déception du « voir » : en peignant le

« il n'y a rien à voir », la peinture cubiste peint le « comment on voit, quand on voit » — c'est-à-dire que la rétention est toujours en même temps dispersion du visible; autrement dit que ce que le tableau abstrait donne à voir, c'est le devenir-invisible du visible, c'est l'apparaître en tant que disparaître.

Ce que j'appelle les *formes énergétiques*, j'en trouve l'exemple plus particulièrement dans les tableaux de Kandinsky et de Klee. Où, plutôt que de réseaux de lignes de construction et de dislocation, je parlerais de lignes de fulguration du visible, de lignes de remuement et de brouillement du visible, des lignes de forces que le regard met en œuvre, de l'invisible *énergie* du « voir ». Ici, l'énergie rythmique est telle qu'on peut dire que la vitesse du regard est incalculable, aussi bien parce qu'elle est infiniment grande que parce qu'elle est infiniment petite. Ce qui est peint en somme, c'est l'insaisissabilité du « voir ».

J'ai séparé ici, pour la commodité de l'exposé, ce que j'ai appelé les formes *tectoniques* et les formes *énergétiques*, en montrant que les premières sont plutôt cubistes, les secondes plutôt du côté de Kandinsky et de Klee. Mais, il faudrait montrer que formes tectoniques et formes énergétiques ne vont pas les unes sans les autres, qu'elles sont indissociables, et qu'elles caractérisent ensemble, quoique différemment, la peinture cubiste comme la peinture de Klee et de Kandinsky. Je dirais seulement que formes tectoniques et formes énergétiques sont, ensemble, ce que Merleau-Ponty nomme — et je l'ai placé en exergue — « l'invisible membrure du visible ».

« *Invisible membrure du visible* », qui constitue à la fois les assises de l'être et l'événement du monde : l'ouverture d'un monde. Ou encore, pour rappeler la formule de Merleau-Ponty, « non pas un acte de conscience, mais l'ouverture de notre chair, aussitôt remplie par la chair du monde ». Cette ouverture de notre chair qui précède en nous toute constitution de la subjectivité et de la conscience. Ainsi, si l'on peut parler de « sujet » dans la peinture abstraite, ainsi analysée sous la loupe phénoménologique, il ne s'agit plus d'un *sujet synthétique*, ce qu'est en philosophie le sujet kantien, et qui est, pourrait-on dire, le sujet (peintre ou spectateur) de la peinture figurative; mais d'un *sujet ek-statique*, d'un sujet d'avance éclaté, d'avance scindé, déchiré. Aussi est-ce ce déchirement du sujet (si l'on peut encore parler de sujet) que la peinture abstraite met en œuvre, en mettant en œuvre l'*aléatoire* de la vision, qui est l'*aléatoire* de être-au-monde.

Mieux encore — et je l'ai déjà dit : si la peinture abstraite fait ainsi « craquer la forme-spectacle », comme le dit aussi Merleau-Ponty, la peinture abstraite nous montre rétrospectivement que la peinture figurative travaille aussi à la même tâche : elle aussi, si elle est peinture et non document, donne à voir « l'invisible membrure du visible », c'est-à-dire que, par delà la scène ou les choses représentées, elle donne à voir le phénomène du monde, en tant que ce qui n'est jamais vu parmi les choses

effectivement ou quasiment vues. On pourrait dès lors dire que la peinture abstraite est la «vérité» de la peinture figurative. Et que l'unité de la peinture, au sein même de sa pluralité historique, est une unité «phénoménologique» : en ceci que toute peinture, si elle est peinture, donne à voir «l'invisible membrure du visible». Dès lors, l'analyse d'un tableau, quel qu'il soit, passerait, selon moi, par le déploiement de l'être de l'espace chaque fois en jeu et c'est là, par définition, une tâche phénoménologique.

1. E. Husserl, *La terre ne se meut pas* (manuscrit de 1934), traduction Éditions de Minuit, Paris, Minuit, 1989.
2. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.
3. E. Husserl, *Recherches logiques*, 6^e Recherche, traduction P. U. E., Paris, P. U. E., 1963.
4. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
5. M. Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Éd. Comp'act, 1993.

ESTHÉTIQUE EN POURPARLERS

SUZANNE FOISY

Suzanne Foisy est directrice du Département de philosophie de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Directrice du numéro spécial sur « Les critères esthétiques et les métamorphoses du beau » dans *Philosophiques* (vol. 23, n° 1, 1996), elle y a écrit un article intitulé « Différence esthétique et argumentation. » Elle rédige actuellement le chapitre sur l'esthétique dans un ouvrage à paraître : *La philosophie francophone au Canada* (Klibanski et Ayoub, Paris, l'Harmattan, 1998). Elle a en outre écrit comme auteur invité dans différents catalogues d'expositions, dont *L'art pense* (Société d'Esthétique du Québec, 1984) et *Art et Féminisme* (MAC, 1982).

Il n'y a pas d'argumentation possible en esthétique. Il n'existe que de fragiles accords à l'intérieur de diverses approches discursives. Et s'il arrivait qu'une discussion ait lieu, elle ne pourrait, telle quelle, donner lieu à de l'esthétique. Le terme « pourparlers » utilisé ici ne vise pas tant l'entente que le tour de parole.

Un auditoire « interdisciplinaire », une salle bondée de spécialistes (en histoire de l'art, en théorie de l'art, en art, en philosophie) et d'un public averti, pourrait mettre n'importe quel débateur mal à l'aise quant au vocabulaire à utiliser, quant à la démonstration à faire (esthétique ou philosophique?), enfin bref, quant à la manière de « satisfaire les attentes ». Et puis, les philosophes de formation qui s'intéressent à l'art se sont fait si souvent reprocher d'émettre des propos trop compliqués et hors contexte... Ce n'est pas le cas cette fois-ci? Ma remarque n'est pas innocente : quiconque s'adonne aujourd'hui à l'esthétique doit, dans le domaine philosophique, justifier très rigoureusement ce qu'il fait. Devant des interlocuteurs de cette sorte, on doit soit tout légitimer, soit tout traiter à la sauce épistémologique. Devant les spectateurs avisés de l'art, il pourrait, en revanche, paraître inopportun et même hors d'ordre de tout rationaliser (ce serait peut-être « enfreindre les règles »).

Nous n'avons pas de faculté ou de département d'esthétique au Québec. Il n'y a, en outre, qu'un seul poste en esthétique; et lorsqu'un poste vient à s'ouvrir où la saveur esthétique est souhaitée par la clientèle étudiante, ce champ n'est jamais mentionné en première position. Pourtant, les intéressés envahissent littéralement les départements d'histoire de l'art, d'arts plastiques, les programmes de sémiologie, et même les départements de philosophie. Phénomène remarquable. Dans les trois premiers, les candidats sont très bien vus (tant qu'ils ne s'intéressent pas aux critères...); dans les quatrièmes, les séminaires font très peu de place aux diapos (condition *sine qua non* : l'objet troublerait la réflexion); les concepts sont privilégiés (vérité, bonté, beauté ou encore : postmodernité, sublimité, et mieux actuellement : émotion et rationalité) et on pratique l'histoire de l'esthétique. Et que dire des spécialistes qui refusent de participer à des congrès d'esthétique interdisciplinaire! Sur l'autre rive, quiconque s'aventure à parler d'art malgré sa formation philosophique est évacué de l'agora philosophique.

Cette situation reflète des difficultés très profondes qui ont trait à la place sociale et surtout académique d'une discipline intellectuelle. Pour le moment, j'aimerais soulever le problème du statut de l'esthétique (et non pas du « statut des discours sur l'art ») : doit-elle devenir (ou est-elle déjà) interdisciplinaire (on la considère ainsi dans certaines facultés de philosophie) ou demeurer philosophique (fidèle à ses sources et à ses fondements)? Brisée en elle-même dans ce qui la constitue à l'aube de son

autonomie, cette discipline (au premier abord philosophique) doit-elle circonscrire exclusivement l'esthétique de la critique (comme la pratiquait si bien R. Payant)? Dans l'optique du milieu philosophique, — et bien sûr, mis à part toute analyse esthétique sérieuse (car il y en existe) —, il n'est pas étonnant (et c'est même « rafraîchissant », face aux analyses essentialistes (Goodman) dont on a subi la lourdeur anti-esthétique depuis l'aube des années 70), de voir surgir une problématique comme celle des « critères » ou de la « rationalité » de l'art (qu'elle provienne des tenants de l'épistémologie ou des promoteurs du « continent », que ce soit pour l'« évaluation » ou pour la « description » de l'œuvre d'art). Car il faut bien comprendre que ce qui importe en général pour les acteurs philosophes concerne davantage la philosophie que l'art, ce dernier (contemporain ou pas) n'étant qu'un objet de méditation parmi d'autres sur lequel on déciderait (par étourderie ou simple plaisir) de se pencher. L'interrogation ne provient certainement pas du « grand public », comme on se plaît à le dire dans les discussions actuelles. Bien que les spectateurs puissent manifester, il va sans dire, leur perpétuelle « déception » face aux innovations de toutes sortes depuis l'art moderne, cette affirmation veut éviter de déclarer qu'un des partis dans l'escarmouche s'interroge lui-même sur ce qui le déconcerte dans l'art contemporain.

Dans la lentille du milieu artistique (qu'on peut associer, pour le moment, à celui des historiens, critiques et théoriciens de l'art), il est à la fois étrange et usité de voir émerger cette « défense » quasi unilatérale des anti-« arguments » tandis que d'autres observent un silence glacial ; surprenant car ce monde emprunte allègrement les choses philosophiques (je dis « choses » pour ne pas dire « arguments »). Autrement dit, le monde de l'art entretient une attitude de séduction suspecte vis-à-vis de la philosophie (ou n'est-ce pas le contraire?). Courant, car, après tout, la philosophie n'appartient à personne et les concepts sont devenus des moyens (rentables par surcroît) pour certaines productions artistiques. Habituel, car le milieu artistique doit désaltérer ponctuellement de son fleuve la pensée des philosophes (des sociologues, des sémiologues, etc.) en leur fournissant un objet. Dogmatique? L'art (bien avant Danto) n'a-t-il pas précédé la philosophie? D'une part, l'art a besoin de la philosophie; de l'autre, il la nourrit. Or, la « pensée » philosophique (il existe évidemment mille et une autres sortes de pensée), fidèle à elle-même dans sa prétention d'universalité, est plutôt rebelle à la nouvelle cuisine artistique (et fort déboussolée devant ce qu'elle « attend » et ce qui ne vient pas humecter ses papilles universalisantes). En réalité, la plupart du temps, elle ne veut rien savoir de l'« objet » qu'on lui offre; elle préfère conserver l'objectivité de ses propres catégories. Pourquoi ce détour par la médiation critique? La philosophie, très souvent tentée d'aller à la source même, rencontre, au lieu de l'objet, la « création »... Devant ce phénomène, les critiques ont déserté... et pour cause. Bien que l'art ait des longueurs d'avance sur la

pensée qui lui serait toute consacrée (négligeons pour le moment qu'il « pense », ce que je ne mettrais jamais en doute), celle-ci s'assure toujours de réfléchir *a posteriori* et globalement, sur des choses ou des processus qu'elle dit fonctionner *a priori* ou autrement ; ce type de pensée s'est, comme le dirait A. Cauquelin à propos de la vulgate esthétique, arrêtée aux ready-mades tout en acceptant l'hyperréalisme... Ça prend du temps à digérer, les Novæ artistiques (et encore, pour certains philosophes qui font facilement des ulcères, le digestif est offert par les Baudrillard, Foucault et Derrida qui se sont aventurés dans cette contrée avant eux...). Mais voilà, ces a priori ne fonctionnent plus dans le milieu des critiques. L'art qui se fait ne relève point d'une connaissance et s'il en relevait, on ne l'analyserait plus.

Il existe dans le monde de l'art contemporain un « désir de théorie », une conduite affolée par les signes de tout acabit. Ce diagnostic est d'autant plus facile à établir que ces maux, pour le cas des arts visuels, suivent une pente naturelle. Je me suis déjà sentie propulsée par le transfert envoûtant de la « beauté des œuvres » à la « beauté des textes » rédigés superbement par la critique, comme si c'était légitime de le faire. Alors que, parallèlement à la crise de l'art, on associait, au début des années 90, un peu partout ici le débat à la vieille chicane figuratif-abstrait, force était de voir le plus clairement du monde que la controverse portait davantage sur des critères de choix institutionnels qui diffèrent de ceux du grand public (qui ne fait qu'aimer ou ne pas aimer).

La discussion (appelée désormais « débat sur les critères ») a repris de plus belle entre les interlocuteurs dans des articles et des ouvrages, mettant en scène plus spécifiquement un penchant « continental » face à un penchant analytique¹. Je voudrais profiter de l'occasion pour revenir sur cette question, non pas tant en proposant une solution ni en entrant carrément dans le débat (mes arguments sont encore loin d'être aiguisés), mais en l'enrichissant d'un dialogue imaginaire entre deux personnalités esthétiques qui, pour moi, font exception au modèle (ce ne sont pas des acteurs qui s'affrontent habituellement). Cette conjonction bigarrée est celle d'Anne Cauquelin et de Rainer Rochlitz. Je voudrais les mettre en relation tout en sachant, comme me l'a si bien fait comprendre au colloque le dernier combattant, que la première ne fait qu'« aimer » l'art contemporain. Pour ma part, non seulement je ne crois plus à une discussion « rationnelle » là-dessus, mais il m'arrive souvent de constater, sans aide philosophique et pour mon simple plaisir, que l'art contemporain, lorsqu'il est « réussi », est encore plus beau que n'importe quel beau tableau classique. Mais il est encore interdit d'en parler en *art* et il faut s'y prendre à deux fois pour le démontrer en *philosophie*. Et quels seraient « mes » critères ? J'ai souvent l'impression que seules les explications causales psychophysiologiques conviendraient dans mon cas. Par goût, je choisis donc ces deux « joueurs » tout en sachant pertinemment que

l'une combat par défaut, tandis que l'autre ne peut contrer intentionnellement l'adversaire. Qu'importe! Car il m'intéresse surtout d'exposer par leur intermédiaire non consentant une difficulté autre que celle des critères (devenus « paramètres » entre temps), mais dont cet embarras (et l'issue de la lutte) pourrait dépendre, finalement. Elle a trait au rapport entre art et philosophie qui s'avère, comme par hasard, être le sujet du colloque... Gravité de ces discussions méta-esthétiques, particulièrement lorsqu'elles touchent les frontières des deux disciplines et, justement, parce qu'elles les touchent.

1 – IRRECEVABLE DIALECTIQUE

Juger l'art contemporain

Dans *Subversion et subvention*, on se demande s'il est possible de juger de la beauté d'une œuvre d'art selon des critères intersubjectivement admis². La critique d'art, alors qu'elle devrait livrer une interprétation informée et argumentée justifiant l'approbation ou la désapprobation, ne fait, la plupart du temps, qu'affirmer des partialités. Elle se plie aux autorités institutionnelles alors qu'elle aurait dû se faire l'avocate du public et des œuvres; elle se trouve ainsi « neutralisée ». Le philosophe de l'art tenterait de dégager une logique esthétique spécifique, qui diffère de la logique cognitive et de la logique pratique; d'interroger les limites du beau et de l'art et de réfléchir sur la signification de ces phénomènes à l'égard de la vie sociale. Mais cela se ferait en vain puisque la critique ne vient pas à son secours. Il y aurait une « crise de l'art », un malaise qui proviendrait de la nonchalance de la critique qui n'a rien à médier (Habermas).

À ceux qui objectent que le plaisir et le déplaisir sont présents dans l'expérience esthétique, le philosophe répond que les raisons partagées qui servent à la légitimer ne tiennent qu'à la structure de l'œuvre, à sa prétention à être reconnue et à sa signification. À l'époque de la parution de son ouvrage, l'auteur semblait présupposer une sorte de « correspondance » — de transparence plus précisément — entre production et réception (ce n'est peut-être plus son opinion aujourd'hui). L'œuvre aboutit (est déclarée belle ou artistique) dans la mesure où, selon lui, elle met en lumière ces critères (ou ce pour quoi elle est « réussie »). Selon toute vraisemblance, il s'agirait de conditions de possibilité esthétiques. Dans l'horizon d'une éthique communicationnelle, l'esthétique serait susceptible d'argumentation, comme les autres sphères de la culture. En confrontation avec l'œuvre de G. Genette (celui contre qui, *via* J. M. Schaeffer, il en est venu à constituer sa propre esthétique), Rochlitz avait déclaré que si les lectures des œuvres d'art « sont irréductiblement plurielles, rien ne garantit que *toutes* les lectures soient également pertinentes. C'est la possibilité de

cette distinction qu'une esthétique devrait pouvoir établir³. » On voit ici poindre la portée de son « esthétique philosophique » actuelle. La philosophie doit-elle faire le travail de la critique ? Ou, si l'on se fie à Kant : la critique doit-elle devenir transcendantale⁴ ? La philosophie n'empiète pas sur le domaine de la critique, car c'est elle qui demande ici aux théoriciens de l'art les éléments paramétriques des œuvres tout en conservant le droit de changer elle-même d'avis. Plus récemment, l'esthétique intersubjective proposée autour de « l'idée indéterminée » kantienne, traitait cette pertinence « en fonction des éléments des œuvres dont elles [ces lectures] sont capables de rendre compte⁵ ». L'intervention du colloque nous lance davantage sur cette piste.

Mais est-il permis de dire qu'on rejette totalement le plaisir que Kant avait mis au fondement du jugement ? Si l'expérience esthétique fusionne avec le jugement, la jouissance est loin d'agir comme critère, là aussi. C'est plutôt une condition qui a nom *sensus communis*. Or, l'auteur constate d'emblée la cécité du transcendentalisme.

Traiter l'art contemporain

Tel qu'annoncé auparavant, je prends Cauquelin comme seconde joueuse. Mais il faut rappeler que ce n'est pas une partie à deux. Pour le moment, je me sers d'un de ses ouvrages pour étayer ma thèse. Cauquelin vient, en effet, de nous confectionner un petit traité si mignon, à nous tous qui sommes écartelés entre l'art et la théorie. Un traité du genre livre de recettes pour faire du beau à l'époque classique, avec des p'tits résumés pour ceux qui n'auraient pas encore compris. Elle explique pourquoi on ne peut argumenter sur l'art dont elle privilégie l'existence. On « traite » de l'art, on ne le systématise pas. On accepte l'art (sans poser de questions), on ne le « juge » pas. Il est petit car l'art contemporain (non pas qu'il soit petit mais il) n'a pas de grand « A ». Avec cet art contemporain « expliqué aux enfants » philosophiques (dont S. E.), Cauquelin contourne les questions critériologiques (qui s'avèrent tout simplement hors d'ordre), tout en admettant les esthétiques philosophiques.

Retenons de cet ouvrage la partie où il est question de remplacer le terme « monde », issu des discours esthétiques américains ou gadamériens, par le terme « jeu ». Dans un jeu, on a des outils, des séquences, des protagonistes (professionnels ou amateurs), un protocole d'actions dirigées vers l'issue (réussite, échec) et un spectateur. Il y a, en plus, l'écho du public, autrement dit des commentateurs qui médialisent l'affaire (des journalistes) et un support financier, privé ou public. Est-ce à dire que l'activité esthétique est une activité « sportive », et que s'ajoute par surcroît à tous ces éléments constitutifs et concluants, la perpétuelle « compétition » ? D'un côté quelque chose de sérieux, et de l'autre, un aspect ludique. « Les » règles et « la » règle. La connaissance des règles est requise pour les joueurs et les spectateurs. Lorsqu'on dit

que « ce n'est pas de l'art », ce sont moins les objets exposés qui ne sont pas pigés que l'ensemble du jeu, semble-t-elle nous dire, en s'inspirant de Wittgenstein. Éclairant. Cependant, outre les règles, il y a « la » règle, celle que Lyotard nous a transmise : le coup, la transgression. La règle du jeu est la « structure » qui définit un certain nombre d'actions, un certain nombre de joueurs et un contrat (la visée du jeu). Changer cette structure (ce que veut le protagoniste qui exige des lois de structuration), c'est changer le jeu. Les règles régissent des manières de faire normatives « dont le destin dépend des résultats obtenus grâce à elles⁶ ». Ces normes (déjà repérées par Dickie et qui répliqueraient ici adéquatement aux critères demandés) ne sont pas à l'abri des « coups » qui, à la fois, révolutionnent la conduite du jeu et en assurent la « pérennité »⁷. Et l'art contemporain de continuer à être ce qu'il est. Est-il certain qu'ait cessé son inclination « subversive », que son essence ne soit que strictement « subventionnelle » ? Les nouvelles règles ne sont pas canoniques ; ce sont même des « incitations » à sauter la clôture. La nouveauté n'est pas le critère d'excellence qui a traversé l'étape du critère d'exclusion, comme le lui propose l'interrogateur.

Selon mon interprétation, le jeu de l'art contemporain relèverait de cette dimension décrite qui intéresse essentiellement la critique. On en « informe » ici le philosophe. La conviction vient de ce que ce jeu nous instruit sur les caractères rébarbatifs (« décevants » serait le terme si on poursuit la lecture) de cet art dont d'aucuns disent (surtout ceux qui n'en font pas partie) qu'il n'est pas le seul art qui se fasse actuellement. Cauquelin pourrait certes répondre qu'elle n'a pas demandé d'entrer dans mon texte avec le soutien de son document et que tous les pourparlers sont inutiles. Fiançailles rompues entre philosophie et art ? Il est par ailleurs très symptomatique de voir que les critiques d'art se sentent attaqués par les pourfendeurs philosophes. Quels arguments nous convoquent ? Ce p'tit traité n'est pourtant pas un *Tractatus*. Il n'a rien de dogmatique. Que serait une véritable argumentation esthétique ? Ne sommes-nous pas ici au niveau méta-esthétique ? De plus, la joute n'est-elle pas plutôt « gagnée », les adversaires « cernés », la philosophie « encerclée » ? Je soupçonne Cauquelin de se jouer de nous en combattant allègrement. Au tenant des critères, la réponse que je mets artificiellement dans la bouche de l'auteure, elle-même philosophe (c'est, par ailleurs, l'argument du livre), c'est que la croyance est « impérative et sans fondement critique⁸ ». Cela suffit pour tout le sérieux de l'art contemporain. À tout le moins c'est la condition suffisante pour le respecter. Bon coup : comment légitimer la règle flottante de l'art en train de se faire ? Vaudrait-il mieux pour la critique couper toute communication avec le clan philosophique ? La souplesse de perspective proposée ici ne peut certes pas induire une telle chose.

La question des critères esthétiques ne se pose pas à propos de ce genre d'art qu'on dit contemporain. Pourquoi ? Parce qu'il consiste dans son essence même « à jouer » sur

les attentes des spectateurs, parce qu'il présente des singularités déconcertantes, alors que le philosophe, qui a horreur du fugace, attend les stabilités pour mieux agripper ses concepts. Il va sans dire que l'art « réussit » au cœur même du décept (sinon du concept) établi *a priori*. Ce décept contrant la *doxa* aveugle, s'il ne peut constituer un « critère » de l'art contemporain, en est donc plutôt une « condition »⁹. Ces manières d'être de l'art contemporain, ces clauses du jeu artistique, peuvent, dans certains cas et chez certains critiques, en particulier chez ceux qui refusent de siéger à la table des négociations avec les philosophes; agir comme mesures d'exclusion. Loin de moi l'idée de penser que Cauquelin elle-même les fait fonctionner en tant que telles (pour *exclure*); elle les propose plutôt pour faire *comprendre* les enjeux que le philosophe rationaliste cloue au pilori avant de les *considérer* (et, éventuellement, de les *admettre*).

Mais s'il existe un bon sens, une *doxa*, un genre de sens commun qui dicte le comportement et fixe des attentes face à l'art en train de se faire — il est possible de s'accorder sur le fait qu'elles sont la plupart du temps insatisfaites —, ne vaudrait-il pas la peine de différencier ce bon sens du public (qui aurait lu la troisième *Critique* même dans une « version allégée »), du sens commun des philosophes, et surtout de celui des critiques? Depuis la modernité, une autre logique, la logique esthétique, semble se dessiner. Mais si elle se différencie de la logique cognitive et de la logique de la raison pratique, elle pourrait elle-même comporter des sous-divisions comme la logique de la critique, la logique de la philosophie de l'art et peut-être même la logique de l'art, purement et simplement.

2 — INDISCIPLINE DÉBATTUE

Ce que ces altercations virtuelles manifestent concerne non seulement les relations entre art et philosophie, mais, plus fondamentalement, la définition de l'esthétique. Ces confrontations particulièrement virulentes entre les vrais interlocuteurs dans le cadre de ce débat désormais célèbre, nous ont montré que l'heure n'est pas encore à l'« inter-discipline » (autre que conceptuelle); qu'elle est à l'« indiscipline », à l'indifférenciation qui précéderait l'ébauche d'une compréhension commune. Non pas que les artistes ou les théoriciens se voient refuser l'accès au monde philosophique, bien au contraire. Ce lieu, a-t-on dit, n'appartient à personne. Des artistes sont souvent conviés dans des colloques philosophiques. De leur côté, les professeurs de philosophie s'adonnent de temps en temps à rédiger des textes descriptifs pour les artistes. Concepts et objets sont toujours disponibles (sinon interchangeables). Pourtant, lorsqu'un philosophe quelconque est invité à un colloque en art, il pénètre dans une ville conquise. Il lui faut emprunter le vocabulaire et les comportements du camp complémentaire, du camp adverse le plus souvent, celui des critiques.

Mais il doit bien exister un lieu vers où tout ce beau monde tend avec des revendications divergentes, à l'occasion d'un même sujet. Il est certes des objets qui fuient dans l'art contemporain, mais n'est-il pas légitime pour la philosophie d'aspirer à les saisir dans son camp, les acculer au mur, d'en vouloir extraire des modes de perception? Bien qu'il puisse paraître invraisemblable d'aligner de manière univoque les éléments de la réception sur les structures de la production, pourquoi la critériologie revendiquée est-elle jugée impertinente sinon irrecevable par les tenants de la critique? D'une part, s'il est loin d'exister des critères « objectifs » pour créer et reconnaître l'art lorsqu'on le rencontre (nonobstant sa dissimulation), toute discipline ne devrait-elle pas présenter les lois qui dictent les comportements de ses acteurs; une vulgate qu'on divulgue lorsque des questions surgissent? D'autre part, la philosophie peut-elle encore imposer ses propres règles, rendre obéissants ses disciples éventuels, « garder la rationalité », attribuer des « places » aux autres secteurs de recherche dans un lieu qui n'est pas le sien, mais où l'on se rencontre à l'occasion de l'art? Ne pourrait-elle « coopérer » plus modestement (Habermas)?

Dans le débat actuel, autant la philosophie esthétique prétend accéder à l'interdisciplinaire tout en consolidant strictement ses positions, autant la critique d'art métacriticienne renvoie à l'interdiscipline comme à une instance légitimant l'hybridité actuelle des pratiques artistiques. D'une rive à l'autre, de l'universel au singulier, on n'arpente pas vraiment ce lieu où l'on pourrait se parler (d'art) sans obligation de s'entendre. Comme deux côtés d'un même miroir, d'esseulées disciplines réfléchissent pourtant des choses en elles-mêmes fascinantes. N'est-ce pas là à la fois le problème et ses sources? Dont tout découle et d'où tout s'engendre?

Des deux côtés, l'interdiscipline en question qui n'est pas suffisamment circonscrite, c'est *l'esthétique*. Somme toute, à bien y penser, ceux qui s'adonnent strictement à la philosophie ou à l'art vont beaucoup plus loin et sont beaucoup moins à plaindre que ceux qui séjournent dans cette joute aux termes incompatibles. Artistes et philosophes tout court sont peut-être les seuls à faire de l'esthétique. Interdiscipline indisciplinée! L'une des causes des rapports laborieux entre art et philosophie provient du fait qu'on ne distingue pas suffisamment entre esthétique et philosophie. La récente proposition d'une « esthétique philosophique » (Rochlitz) semble dissoudre cette confusion. Le débat intersubjectif (auquel les critiques en général, aux dernières nouvelles, ne veulent pas encore s'associer) est souhaité. Mais cette esthétique philosophique est-elle la seule possible?

Intersubjectivités esthétiques

Lorsqu'il est question d'« interdisciplinarité esthétique », Martin Seel (qui n'est pas non plus un personnage déclaré dans l'arène) est aussi un interlocuteur intéressant¹⁰.

Rochlitz le mentionne une ou deux fois sans l'exploiter davantage. Le titre de son livre un peu compliqué de 1988 met l'accent sur la capacité analytique de « distinguer » de la critique authentique. Dans le domaine esthétique, les nuances et les différences sont, en effet, nécessaires pour qui cherche encore les lois de la délibération annoncée dans l'antinomie kantienne du goût. Traiter de rationalité esthétique vise à repousser les critiques qui, dans l'histoire de la philosophie, ont « esthétisé » la raison et celles qui ont confiné l'esthétique à l'irrationalisme. Sans avoir recours aux mesures de discussion d'une éthique de la communication ni à une analyse épistémologique, la signification esthétique (herméneutique) se met à dépendre avec Seel du contexte énonciatif où les objets tiennent le rôle d'arguments. La reconnaissance « intersubjective » d'un mode de perception spécifique, obtenue à des degrés divers, définit ainsi la nouvelle « cohérence » du phénomène esthétique. Attribuer un prédicat esthétique équivaut à rendre acceptables les raisons du jugement. Mais ces dernières n'ont plus trait aux seules qualités artistiques. La pratique esthétique elle-même est en jeu. La rationalité de ce type intervient dans d'autres interactions que celles de l'esthétique. Un objet « fonctionne » lorsqu'il présente des contenus d'attitudes qu'on en est venu à partager devant lui. De plus, expliquer ne veut pas dire indiquer des causes ou des raisons; c'est tendre (un peu comme chez Cauquelin) à communiquer une manière donnée de comprendre. Les arguments visent à élucider la qualité *esthétique de cette expérience* de reconnaissance qu'est l'expérience esthétique. La perspective de Seel travaille donc, il me semble, cet espace « communautaire » dont il était question dans la section précédente.

3- VANITÉS DÉMÊLÉES

J'aimerais, en terminant, attirer l'attention sur les risques d'une autonomisation du débat critériologique. Le temps et la scène accordés à ces discussions, malgré qu'ils aient permis aux protagonistes de clarifier la situation et les concepts, risquent d'enfermer critique et philosophie dans leur propre domaine. On retarde ainsi les avancées en esthétique. Comme nous n'affectionnons pas les « décepts »...

De la même façon, il ne fait pas de doute que l'art comporte, la plupart du temps, une dimension philosophique que la critique est à même de faire ressortir dans une description explicite. Mais l'art (s'il est réussi...) peut apparaître davantage philosophique que la critique veut bien nous le faire croire (comme s'il gagnait quelque profondeur par les fortunes conceptuelles qu'elle lui attribue). L'œuvre est critique avant que la critique soit argumentée. Le seul argument esthétique possible est celui de l'œuvre. L'esthétique, interdisciplinaire par essence, indisciplinée en pratique, en prendra bonne note.

1. Cette tradition analytique, soit dit en passant, s'intéresse à la question de l'appréciation de l'œuvre d'art depuis belle lurette, mais s'est recyclée depuis peu dans l'évaluation plus « politiquement correcte » de la nature.
2. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, « Nrf essais », Gallimard, 1994.
3. R. Rochlitz, « L'identité de l'œuvre d'art », *Critique*, n° 574 (mars 1995), p.147.
4. À l'égard de G. Genette, R. Rochlitz a raison de différencier le théoricien et le récepteur. Voir « D'un subjectivisme en esthétique », *Critique*, n° 605 (octobre 1997), pp. 715-716. C'est ce qu'on déchiffre dans l'un des plus significatifs passages où il est question des critiques du goût qui établissent des règles contraignant à trouver beau ce qui nous déplaît (E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 33; voir § 8 et 9). Ce qui m'a toujours surpris, c'est qu'on tire ce passage hors de son contexte pour dire qu'il n'y a pas de critères chez Kant. Il n'y en a pas, mais ce n'est pas pour cette raison.
5. R. Rochlitz, « L'esthétique et l'artistique », *Revue Internationale de Philosophie*, 4/1996, p. 667.
6. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, « La couleur des idées », Éd. du Seuil, 1996, p. 28-29.
7. *Ibid.*
8. *Id.*, p. 42.
9. *Id.*, p.13, 29, 126, 163 (et ailleurs). Le rapprochement entre le décept chez Cauquelin et la négativité critique chez Adorno mérite l'attention.
10. Martin Seel, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique* (1988), trad. fr., Paris, « Théories », Armand Colin, 1993.

LA RESACRALISATION DU CORPS

MICHAËL LA CHANCE

Michaël La Chance enseigne la philosophie à l'Université du Québec à Montréal et les arts à l'Université du Québec à Chicoutimi. Il a signé plusieurs catalogues d'art contemporain et de nombreux articles de critique d'art à la revue *Spirale* dont il est le codirecteur, et dans d'autres revues spécialisées. Il a publié récemment une monographie sur Beckett (en collaboration avec Georges Godin) chez Hurtubise et au Castor Astral. Il prépare présentement un ouvrage sur Schopenhauer. À sa production littéraire s'ajouteront deux ouvrages à paraître à l'Hexagone en 1998.

Notre propos ici n'est pas d'exposer la place du corps dans le paysage philosophico-théologique qui a dominé l'Occident depuis Platon. Nous avons seulement voulu vérifier si les images du corps dans les arts actuels ne témoignaient pas des mêmes mouvements d'idéalisation, de réaction carnée et de rédemption qui caractérisent l'art prémoderne. La question est donc, pour annoncer la couleur : — est-ce que l'idéalisation technologique rejoue l'idéalisation théologique? Est-ce que la *Robe de chair* (1987) de Sterbak rejoue le *Bœuf écorché* (1665) de Rembrandt, trois siècles plus tard?

Modèle philosophico-théologique

Équilibre chair/esprit	Idéalisation	Réaction carnée ou contre-idéalisation	Rédemption Divinisation
------------------------	--------------	---	----------------------------

Il apparaît d'emblée que l'équilibre chair/esprit est perturbé. Ensuite que l'idéalisation à laquelle est exposé le corps contemporain est de nature différente : effet de la science et non pas de la religion. C'est pourquoi nous parlerons plutôt de déréalisation. Et finalement, que la réaction carnée ne saurait être considérée comme un désir de rédemption et d'unité retrouvée, qu'elle vise avant tout à régénérer l'efficacité symbolique de l'image.

Modèle médiatico-technique

Déséquilibre chair/esprit	Déréalisation	Réaction carnée ou parodie	Repotentialisation de l'image
---------------------------	---------------	-------------------------------	----------------------------------

Nous prêterons une attention particulière à une articulation essentielle : le passage de la réaction carnée à la rédemption. En effet, dans le modèle philosophico-théologique, dans la réaction carnée, la proximité du sang (mais aussi de l'immonde) rend l'image plus forte, lui prête une plus grande efficacité symbolique : alors le corps paraît plus réel, la souffrance de ce corps paraît plus vraie, sa valeur sacrificielle plus haute, et donc sa divinisation assurée. Nous ne sommes pas sûr que la réaction carnée dans le contexte médiatico-technique serve la même visée. Ce que nous examinons à partir des œuvres de quelques artistes contemporains que nous oserons mettre en rapport, à titre expérimental, avec quelques œuvres de l'histoire plus ancienne.

LE PRINCIPE D'UNITÉ

1— Mon corps est unique : quelles sont les chances que j'aie le même visage que quelqu'un d'autre, que j'aie le même visage et le même nom de surcroît? Nous photographions les visages pour consacrer le caractère unique de chaque individu, car le

visage serait le lieu même de leur identité, le visage n'ayant de cesse de révéler la signification de l'humain¹. Pourtant mon expérience du corps n'est pas aussi assurée. Le fait de posséder un corps est certes quelque chose que nous avons en commun, pourtant le corps reste pour chacun de nous un espace abstrait, étranger, anonyme. Notre propre corps est souvent pour nous une image abstraite : c'est ce qu'exprime Kiki Smith lorsqu'elle travaille sur notre appartenance au corps, ou plutôt sur notre non-coïncidence avec notre corps.

Le corps est toujours lieu d'une expérience de déperdition (la carence affective, la blessure narcissique, la maladie puis la mort). Il est lieu d'une expérience privée (l'authenticité de l'intime) et en même temps c'est un enjeu qui nous échappe (la femme ou l'homme, la vie ou la mort, ...). En fait, nous ne pouvons dire grand-chose de ces expériences, quand le corps n'a toujours été pensé que dans un modèle aristotélicien de cohérence organique, dans une **forme unitaire** qui est aussi — comme on le voit mieux aujourd'hui — une norme ethnique et sexuelle². La permanence de cette forme semble incontestable, pourtant le corps n'est-il pas pétri, façonné, déformé par l'espace social qui rend possible la vie humaine? Au vu de *Ice Man*, bronze (1995-1996), de Kiki Smith, on se demande quelle est cette période glaciaire qui — aujourd'hui — fait de nous de telles momies (de *mûm* « cire »), de quelles glaces invisibles nous sommes prisonniers?

Les profanations du corps dans les œuvres et les performances aujourd'hui nous font réaliser à quel point nous croyons au corps sacré. Certes on ne peut ouvrir le corps, c'est-à-dire l'écorcher, le dépecer, l'éviscérer... on ne peut le supporter. Le corps reste pour nous le garant de **coïncider avec notre être**, que l'être est monoorganique. Mais le corps ouvert révèle qu'il n'est pas notre être, mais qu'il est un avoir³. Le corps est un **avoir** sans âme, et ne saurait donc nous composer une existence. Ce corps n'est qu'une « ferme d'organes⁴ », malgré la fiction d'une identité préétablie. Alors où est l'être? L'être est ailleurs.

Corps sacré	Corps codifié	Corps fictionné
Le corps est une empreinte unique, dérivée d'une idée de l'humain qui constitue sa visibilité et son intelligibilité.	Code génétique et codes numériques, instrumentaux et virtuels. Le corps comme combinaison unique se manifeste comme exacerbation de la chair.	Chaque corps produit sa fiction , comme s'il pouvait à lui seul constituer un langage et se signifier dans ce langage.

2— Nous avons le sentiment que le corps codifié, numérisé est clonable, dans une répétition qui entraîne une plus grande uniformité sociale. Au corps sacré succède un corps codifié. Ce corps est encore unique : nous avons une chance sur 200 millions de posséder la même signature ADN que quelqu'un d'autre. C'est un corps devenu combinaison unique. Notre question est de savoir si la nouvelle idéalisation du corps (le corps devenu algorithme abstrait) que propose le modèle médiatico-technique, ainsi que la réaction carnée qu'elle suscite (le corps comme combinaison d'organes), — de savoir donc si ces deux mouvements possèdent leur articulation propre ou bien s'ils dépendent encore, dans leur efficacité symbolique, de l'ancien monde platonicien.

Les organes sont au plus souvent vus comme des pièces détachées qui peuvent s'assembler dans un tout organique : ils doivent s'accumuler pour constituer une plénitude du corps. On se représente plus difficilement l'organe comme vide, des kilomètres de vide pour la circulation des fluides. Ce qui infléchit notre regard sur le corps, c'est notre besoin de le contrôler et de combler le corps immaîtrisable. Kiki Smith préconise une approche très concrète : la longueur de l'intestin (*Intestin* (1992), bronze de plus de neuf mètres), le volume sanguin, la surface épidermique, ... Cette séparation des organes ne manque pas de nous paraître pathologique : dans la maladie les organes, jusque-là invisibles et silencieux, se font entendre et entrent en conflit, chacun faisant cavalier seul³. Le corps interne, ouvert et disparate, nous échappe, dans son refus de se laisser figurer et de comparaître comme objet. Le corps interne n'est plus objectif, il retrouve sa plasticité, redevient lieu des métamorphoses à la limite du dégoût et du désir.

Kiki Smith traduit en termes plastiques sa fascination envers les maladies, jusqu'au moment où la maladie est trop présente, ou du moins exige un tribut trop lourd d'absences (dont la sœur de l'artiste, décédée du Sida). La maladie, puis la mort — décomposition. Kiki Smith traduit en termes concrets sa fascination morbide pour la mobilité allotropique des organes (de l'utérus dans le ventre, de l'oreille sur le bras...). La traduction du corps dans différents matériaux : cire, bronze, verre, terracotta, ... démontre sa **capacité de traverser les éléments et de maintenir ses caractéristiques formelles, comme si cette forme-corps était l'incarnation d'une réalité spirituelle**. Ce dont Kiki Smith donne l'illustration macabre avec sa *Vierge Marie* (1992), devenue un écorché de cire qui nous ouvre les bras. Corps resacralisé par l'acte sacrificiel de lui arracher la peau, pour en révéler une profondeur souffrante et vraie. Est-ce l'âme, comme modèle (philosophico-théologique) d'unité et de clôture, qui résiste à tous les supplices et continue d'assurer la cohésion des chairs ? Ou bien est-ce plutôt le sang, quand la Vierge semble surgir des entrailles du monde, de ce que Hegel appelait le « sang universel ».

« Le sang universel qui, omniprésent, n'est ni troublé, ni interrompu dans son cours par aucune différence, qui est plutôt lui-même toutes les différences aussi bien que leur être supprimé; il a des pulsations en soi-même sans se mouvoir, il tremble dans ses profondeurs sans être inquiet⁶. »

3— Dans le contexte médiatico-technique, le corps sera **resacralisé avec la création d'un nouveau principe d'unité qui rameute et mobilise le tout** : ce qui pose le problème d'inscrire l'unité d'un corps devenu fantasma, d'un corps perpétuellement échangeable, qui ne cesse de se réécrire en fonction des autres corps. Lorsque la vie redevient un flux sémiotique : une création de formes qui jaillissent et se cristallisent selon les milieux, qui se dispersent selon les surfaces d'inscription, et qui maintiennent pourtant le vivant. Quels seront ces nouveaux principes d'unité? Nous pouvons en suggérer deux : l'emprise des figures et l'asservissement mécanique.

Pour Kiki Smith, le simple fait de **créer des figures s'apparente à la construction de nouveaux corps**. Il s'agit d'un acte qui entre en compétition avec l'âge et la maladie qui travaillent à déconstruire le corps. Car le corps est traversé de mimétismes (voir Kiki Smith, *Langue et Main*, de 1995), de configurations, de processus symboliques qui en assurent la constitution et le fonctionnement. Traversé par les discours, le corps est le lieu d'un langage commun, c'est un espace ouvert qui accueille des événements multiples : certains microscopiques, d'autres qui ravagent la vie même.

En ce sens, Kiki Smith se révèle nietzschéenne, dans l'affirmation que vivre, c'est *fabuler*⁷. Elle joue d'une décomposition pseudo-médicale du corps, en donne une visibilité quasi anatomique, mais elle démontre bien l'antinomie de l'art et de la science. La représentation scientifique produit une abstraction du corps qu'elle substitue à celui-ci au profit d'une « vérité ». Tandis que les représentations de Smith semblent rejouer la pétrification que ne manque pas de produire le discours précédent lorsqu'il perd de vue la dimension affective et sensible de la vie. Les anciennes idéalizations du corps étaient platoniciennes et chrétiennes. Ce qu'il faut voir, c'est que les nouvelles idéalizations, que ce soit dans l'exaltation ou dans le contrôle, ne peuvent que l'extérioriser comme objet physique javellisé, formolisé (*sic*). Smith nous fait sentir que la science est aussi une représentation, qu'en art la représentation se reconnaît comme telle, ce qui ouvre une lecture du corps où il nous apparaît habité par un instinct plastique et aussi une capacité d'assimilation symbolique de la couleur du monde.

Quant à l'asservissement mécanique, le deuxième principe d'unité, j'y passe tout de suite. Mais auparavant, je veux quelque peu reposer le problème.

LE FONDEMENT SACRÉ

Trois époques, ou encore trois moments théoriques simultanés :

Pathos	Pathos inversé	Corps repassionné
Prêter un principe, qui en assure la cohésion et la signification, à toute chose. Ce principe dans les corps : le <i>sacra</i> .	Perte d'âme : « <i>inanimata</i> » Morcellement, fragmentation, assemblage, combinaison	Remonté du pathème

1— Je voudrais donc revenir au principe originel que nous appelons *sacra*. Le *sacra*, comme principe sacré de l'unicité du corps, réside dans le corps comme intériorité et profondeur, c'est pourquoi il apparaît menacé lorsqu'on ouvre le corps et expose son intériorité, car ce corps sacré est un modèle pour tous les systèmes fermés⁸. Corps délimité, corps circonscrit : microcosme dans un macrocosme, miroir sacré dans l'univers⁹.

Le **corps sacré** représente un **équilibre entre la chair et l'esprit**. La culture philosophico-théologique favorise la dimension spirituelle, pourtant il s'agit toujours d'une spiritualité qui reste enracinée dans le corps sacré et qui ne le conteste pas. L'idéalisation du corps, la **spiritualisation de la chair** ont trouvé leur expression la plus haute dans les corps extatiques et parfaits de l'art classique et dans le baroque, sans remettre en question la sacralité du corps. On donnera pour exemple les crucifixions de Guido Reni (début XVII^e siècle). Dans notre contexte contemporain, nous devons constater une schize du corps sacré, avec un écart grandissant entre la peau, d'une part, qui apparaît comme extériorité morte, et l'expérience de notre humanité, d'autre part, devenue intériorité irrejoignable¹⁰. La chair se trouve déchirée entre les deux, emportée dans une oscillation violente où elle nous paraît tantôt trop lourde dans son désir d'élévation, tantôt elle nous semble l'exacerbation la plus intime de notre être.

Autre point qui doit être soulevé, bien que nous ne développerons pas cet aspect de la question : les figures contemporaines de la crucifixion sont transformées. Le corps sacré subit quelques déplacements : la croix est placée sens dessus dessous, le Crucifié devient femme, etc. Chaque époque se reconnaît dans une nouvelle forme de supplice : électrocution, simulacre S&M, etc. Si nous rejouons la crucifixion, quand bien même ce serait pour en faire un rituel immonde, quel effet pouvons-nous en tirer sans nécessairement l'inscrire encore une fois dans un modèle philosophico-théologique, et donc perpétuer ce modèle ?

En quoi *Elliot and Dominick* (1979), de Mapplethorpe rejoue-t-il la *Crucifixion de saint Pierre* (1600), de Reni? En quoi le *Christ* (1988), du même Mapplethorpe, ne rejoue-t-il pas la crucifixion dans son acception la plus générale?

2- Notre époque a produit une **nouvelle idéalisation du corps** : le corps synthétique, instrumentalisé. Cette idéalisation, soutenue par des relais technologiques, a produit des effets de **dé-réalisation** sans précédent. Le cinéma, la publicité, les normes collectives prennent le relais de cette déréalisation¹¹. Esthétique de la silicone, idolâtrie du papier glacé, fascination de l'algorithme : le corps — le visage même — est déserté par la signification sacrée de ce que c'est de posséder un corps humain. Le corps sacré était un lieu signifiant, où une signification n'avait de cesse de nous être signifiée. Le corps devenu signe reconduit-il cette signification? Le corps numérisé a perdu son intériorité et sa profondeur : il est littéralement éventré, mis-à-plat¹², ce qui permet une mobilité des parties sur la surface, mais nous expose à une expérience de l'arbitraire et du vide.

Symbolique	sacra	image/forme du corps	âme	signification de la vie
	corps morcelé	substrat matériel	machine	vie concrète

Avec Jana Sterbak nous prenons du recul dans notre corps, nos membres ne sont bientôt plus qu'une périphérie lointaine¹³. Nos relais corporels apparaissent pour ce qu'ils sont : des dispositifs bien dressés par l'habitude, la culture, l'ordre médical. On croyait voir l'individu, on ne voyait qu'un ensemble de relais mécaniques et sensoriels. Jana Sterbak accentue les relais, en invente de nouveaux, pour les faire apparaître comme tels et pour modifier notre perception de l'individu : celui-ci apparaît plus que jamais fragile et nu sous ses déterminations politiques, technologiques et culturelles. Dans l'écart entre l'esprit et la chair, le corps est (mal)traité comme un simple relais mécanique. Comme si l'expérience ne pouvait s'inscrire qu'au prix d'un viol du corps et aussi d'une violence pour l'esprit.

Dans ce retrait, nous cherchons en vain à retrouver l'autonomie imaginaire d'un moi. L'individu éprouve concrètement la multiplicité des relais auxquels il doit son rapport à l'extérieur et à lui-même, il s'éprouve comme un labyrinthe. L'artiste cherche plutôt à retrouver une ingénuité des rapports (à l'extérieur, à lui-même) dans un art de l'interface où l'objet (l'outil, le vêtement, — toutes les médiations) prolonge le corps, le limite, l'allégorise, s'y attache et s'en détache. Jana Sterbak ne donne pas la technologie en spectacle, ses robots restent modestes, à la façon d'appareils domestiques. Ce qui ne l'empêche pas de décrire le harnachement du corps par

des tyrans familiaux : tandis que l'homme tente de stabiliser sa carcasse de fer (*Sisyphes II*, de 1991), la femme veut prendre les commandes de sa robe-cage (*Télécommande II*, de 1989). **L'unité du corps n'est pas assurée par une subjectivation** (dans un mytique jeu spéculaire) **mais par un assujettissement dans le travail et la production. Nous ne trouvons notre unité que robotisés**, c'est-à-dire télécommandés et réduits à l'esclavage. Le *Sisyphes* de Sterbak ne rejoue-t-il pas l'*Esclave révolté* (1513), de Michel-Ange ? Avec cette différence que le corps d'aujourd'hui est puissant parce qu'il se donne des prolongements roboticiens. Le corps est séduisant parce qu'il parle les codes hystériques et dominants. *Télécommande*, *Sisyphes II* exposent la double contrainte de la séduction et de la puissance programmée.

Les hommes et les femmes d'aujourd'hui sont de nouveaux esclaves, du moins **soumis parce que déréalisés** lorsqu'ils répondent à des commandes automatiques et obéissent à des représentations. Avec l'automatisation de l'industrie, la chair instrumentée et numérisée est partout. *L'Homme générique* (1987) de Jana Sterbak nous apparaît comme le Golem du XX^e siècle, il n'a pas la vérité sur le front mais un code-barre sur la nuque. Il n'est peut-être pas télécommandé, mais il passe sous le lecteur optique. Nous-mêmes sommes devenus des « télévoyeurs » dans des codes totalitaires qui ne reconnaissent que du précodé.

Corps sacré	Déréalisation corps numérisé instrumentalisé, virtualisé	Réaction charnelle, carnée exacerbation	Nouvelles incarnations resacralisation
Idéalisation exaltation			

3- Contre la déréalisation du corps (par le virtuel, par la robotisation), nous assistons à la résurgence d'un réalisme de la chair¹⁴, nous assistons au retour d'un corps par trop concret : viande, charogne... Nous pouvons formuler cette opposition comme suit : l'idéalisation est une exaltation du corps et de l'esprit, la réaction carnée est une exacerbation du corps : jusqu'au sang, jusqu'à la charogne¹⁵. Certes l'intérêt pour la dégénérescence a toujours été présent dans la tradition philosophique, comme garantie d'un ancrage dans le réel¹⁶.

Mais il faut vraiment être philosophe pour soutenir un tel intérêt, le plus souvent la conscience apeurée recule devant le monde, elle se cantonne dans un repli anorexique par l'effroi que lui procurent nos propres chairs. Pour cette conscience le corps est trop lourd, trop opaque : c'est une enveloppe de viande et d'os, de nerfs et de viscères. *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique* (1987), n'est pas seulement un rêve de cannibale, c'est le corps comme machine musculaire devenue **étrangère à soi**. Un vêtement qui rend le corps plus nu, dégagé de son tissu culturel. La robe de

chair fait remonter le corps profond : le corps profond devient surface, vêtement. Quand la peau disparaît, le corps n'est plus qu'une viande sans profondeur, qui ne donne plus prise à l'idéalisation, ou même la déréalisation. Quoi de plus réel que l'individu réduit à son poids en viande? Ce qui nous rend perplexes, c'est cependant ceci : en quoi la chair sanguinolente, sinon la charogne serait-elle plus réelle qu'une beauté diaphane, éthérée, séraphique¹⁷? Le *Bœuf écorché* (1665), de Rembrandt, constituait-il en son temps un nécessaire ancrage dans le réel? En quoi la *Robe de chair pour albinos anorexique* ne rejoue-t-elle pas le *Bœuf écorché*, une viande écorchée qui ne connaîtra jamais de rédemption?

La réaction carnée ne constitue pas un retour au réel. Certes elle constitue une réaction contre les représentations spiritualisantes et techno-scientifiques, mais elle risque de devenir une autre représentation qui se prend pour la vérité. Comme dirait Nietzsche, c'est une autre fable : le retour de la chair aujourd'hui produit la fable d'une vérité du corps. Cette vérité est encore ailleurs, il faudrait regarder du côté de l'assujettissement par la technique, par le contrôle... et développer une réflexion sur les contraintes du corps sans recourir aux figures de la chair martyrisée. Car notre tendance est toujours (pour ainsi dire) de désigner le réel en mettant un croix dessus : une croix pour annuler (les morts sont bien réels), pour barrer (les aliénés, les fous, qui sont condamnés à leur destin troublé), pour crucifier (quand la chair serait bien réelle puisqu'on peut l'arrêter, la clouer sur le bois). En ce sens, même la Crucifixion serait une fable, comme mise en scène d'une réalité sanglante du corps (pour prouver qu'il est devenu homme), mise en scène d'une souffrance vraie, pour que le sacrifice soit entier et la re-divinisation mieux attestée. C'est ce que dirait Artaud qui rappelle qu'il y a pire : il fait état des 58 électrochocs qui lui ont été infligés à Rodez. La vraie crucifixion, c'est ce qui cloue l'existence humaine à son propre sort. C'est la crucifixion par le sexe et par le sang dans un nécessaire don de soi à la vie¹⁸.

La robe de chair est portée par un mannequin élégant, quelques jours plus tard elle n'est plus qu'un reliquaire desséché. Le corps est sacrifié au rêve désincarné de l'esprit, à la nécessité de se couler dans une représentation séduisante. Ce qui ne lui permet pas d'échapper au temps. La déréalisation va toujours dans le sens d'une dégradation. Dans notre culture, ce n'est pas seulement le corps qui devient une abstraction, la vue est devenue abstraite. **La robe de chair redonne à la vue et au corps leur dimension charnelle.** Nous rappelant que la réalité corporelle détermine notre pensée et nos moyens — rappelant aussi que toute perception est par avance structurée par un dispositif de séduction —, notre société a idéalisé la sexualité et pourtant elle fait de l'objet sexuel une viande sur pied¹⁹.

J'ai été étonné de retrouver que Nietzsche parle des « albinos du concept²⁰ ». La viande sur l'albinos de Sterbak c'est encore l'albinos nietzschéen : nous sommes

devenus albinos à force de nous vêtir, ou d'être revêtus d'interprétations froides, de concepts vides, de morales bien-pensantes. Mettre la viande sur l'albinos, c'est faire apparaître l'être humain comme un tissu de pulsions élémentaires. Sterbak ferait volontiers partie de ceux que Nietzsche appelait les philosophes de l'avenir, ou encore les « tentateurs²¹ », lorsqu'elle contribue à mettre en lumière l'effroyable *homo natura* :

« Il faut reconnaître et mettre en lumière l'effroyable texte primitif de l'*homo natura*. Réintégrer l'homme dans la nature, triompher des nombreuses interprétations vaines et fumeuses qui ont été griffonnées ou barbouillées sur ce texte primitif éternel²². »

Redonner une réalité au corps mais aussi à la vue : voilà ce qui se joue dans la réaction carnée. Il s'agit de recharger la représentation de son pouvoir de représenter (elle redevient un texte primitif). Tout commence avec le postulat aristotélicien (et par après freudien) que la représentation a le pouvoir de capter la souffrance, de se substituer à l'événement, de devenir le lieu de l'expérience, et ainsi l'épuiser. Pour que la représentation ait le pouvoir d'opérer cette catharsis, il lui faut un pouvoir de représentation qu'elle gagne par la proximité du sang. La réaction carnée, contre toute idéalisation, tient davantage à une nécessité du symbolique qu'à un espoir de rédemption-purgation. C'est le prix du sens, c'est la violence dont se nourrit toute inscription. Le symbolique se nourrit du corps, le corps se nourrit du symbolique (de fictions, de figures...).

4- Si on découvrait Le Caravage aujourd'hui, comme peintre contemporain, on ne le trouverait pas très percutant. Ses fruits auraient beau éclater de sensualité. Aujourd'hui il faut payer de son corps, offert sacrificiellement au scalpel, pour retenir l'attention. Nous sommes de plus en plus anesthésiés par les images et anesthésiés aux images : il n'y a pas de sens quand il n'y a pas de sang. Alors comment repotentialiser l'image sans payer de son corps? Certains artistes (Orlan, Sterbak, Smith... pour nommer ceux qui nous occupent ici) repotentialisent l'image en travaillant directement sur l'image qui nous tient le plus à cœur : l'image du corps qui nous apparaît la clef même de notre existence. Dans ce nouveau Caravage, les raisins sont mangés par le chirurgien.

Le réalisme charnel nous apparaît alors sous un autre angle : le corps devient viande parce qu'il est crucifié, c'est la chair crucifiée par la science et par l'histoire. La chair est dégradée par la perte d'humanité : une même revendication remonte de la crucifixion de Grünewald (*Retable d'Issenheim*) à *A Man* (1988), de Kiki Smith, en interposant *Noli me tangere* (1983), de Sterbak, où la couronne d'épines devient une couronne électrique. L'abjection viscérale prend une nouvelle signification, la

recherche des nouvelles carnalités peut se détourner de l'abject et se donner de nouvelles figurations.

LA RÉSISTANCE DE LA CHAIR

1— Contre l'idéalisation, ancienne (religion) et nouvelle (la science), contre la déréalisation, ce qui résiste encore, c'est la chair originelle, à partir de laquelle le corps est modelé²³. Une plasticité, une forme du corps résiste, et serait toujours l'expression d'une Idée de l'humain. Le corps, champ de bataille de tous les conflits culturels, n'aurait reçu jusqu'ici que des secousses périphériques, conservant à travers ses divers remodelages une même unité substantielle. Mais il semble que tout cela va changer. La chair oppose la plus vive résistance au dressage culturel, la chair lutte pour rester une matérialité intouchée, un sanctuaire inviolé. Devant les écrans cathodiques surgit un moi animal qui lutte farouchement contre les déterminations externes. Ce qu'on voit moins, c'est que la détermination a toujours su utiliser la résistance. La surenchère des muscles, l'excès des échanges organiques, tout cela conduira finalement au corps cybernétique.

En effet, notre culture du soi, devenue à notre époque un culte du moi, accuse une telle régression sans précédent : on voudrait maintenant faire de son corps un autre, soit l'autre total par lequel on se nie et se rapporte à soi ? Autisme d'un corps de silicone, d'une enveloppe insensible, d'un corps devenu un étranger à soi-même, d'une peau exotérique. Mais nous ne pouvons pas renoncer au noyau sacré, c'est-à-dire à l'être comme constante inviolable qui ne saurait être modifiée sans périr.

La « technè tou biou » des Anciens, soit le projet éthique de se façonner soi-même, implique un passage par l'autre, elle implique des pratiques modificatrices. Il faut prendre le risque de sa propre négation dans l'autre et dans nos pratiques, pour se retrouver soi-même. En comparaison, le travail sur le moi corporel des artistes de notre époque apparaît autiste et hypermédiatique. Comme si le dispositif éthique s'était affolé : ainsi chez Orlan, le façonnement de soi est littéralisé. Il s'agit en premier lieu d'un **travail de surface**. Se composer une nouvelle figure : en quoi cette re-figuration littérale correspondrait à l'apparition d'une nouvelle figure dans le symbolique — à l'apparition du Soi. Certes, il importe de se sculpter²⁴, le Soi est une œuvre d'art. Le péril n'est pas que l'opération soit ratée, c'est que cette nouvelle épreuve de la souveraineté de l'individu sur lui-même apparaisse ridicule : quand elle ne serait qu'un *self-fashioning* californien, un acharnement hystérique à soi : en fait rechercher un corps abstrait, qui vient coïncider avec un idéal hygiénique ou des normes de beauté corporelle. S'acharner — littéralement se donner le goût de la chair, se donner une frénésie jouissive à la vue des chairs. *La Bouche d'Europe...* (1992),

d'Orlan, un vidéo avec le texte de la passion du Christ, rejoue-t-elle l'*Extase de sainte Thérèse d'Avila* (1647-1652), du Bernin?

Dans la démarche éthique, on se transforme en regard d'un autre, quand l'espace philosophique permet la rencontre : ici cet autre, c'est tous les autres. Dans le modèle médiatico-technique, le rapport à l'autre souffre d'inflation : Orlan s'adresse à tous (ses performances sont diffusées simultanément à Paris, Tokyo, New York...) — donc à personne. C'est en passant par ce tous, par l'espace médiatique, qu'elle revient à elle-même, qu'elle retrouve sa solitude avec un visage changé. Tout cela évoque une jouissance de la chair qui fait l'économie du Désir. Cette époque sépare la jouissance du désir, sépare le désir de l'autre, quand le rapport à soi est « jouissance sans désir²⁵ ». Voilà ce qui dérange les détracteurs d'Orlan : comment peut-elle jouir dans un corps transformé, dans un corps autre que le sien — comme s'il était en silicone?

Résistance de la chair	Violence des déterminations culturelles	Esthétique de la rencontre
------------------------	---	----------------------------

2— La résistance de la chair nous fait réaliser combien le conditionnement politico-culturel, qui détermine notre rapport à nos corps, est puissant. Le corps se ressent d'un déséquilibre entre la résistance de la chair et la violence des déterminations extérieures. Mais il y a plus : l'ordre politico-culturel n'est pas seulement d'une violence démesurée, il est déréglé. Nous vivons à l'époque du foisonnement des images, de la pléthore des significations, de la saturation des codes. Ce qui introduit un excès mais aussi un dérèglement dans le symbolique, contre lequel s'instaure un appel des corps, un besoin violent de corporéité présymbolique : le sang universel de Hegel, le sang comme couleur du monde chaotique et contradictoire chez Nietzsche²⁶.

Pour faire acte de résistance, l'art doit réinventer les rituels. Le rituel, en effet, met en évidence la violence de l'interprétation culturelle, son pouvoir de modeler les chairs. Les scarifications d'Orlan jouent le rituel violent de l'accès à l'identité. Pourtant le corps recompose à la surface sa sérénité profonde, son intégrité naturelle. Le patchwork sanguinolent, la robe de chair de Sterbak, le visage remodelé d'Orlan, la dispersion des organes de Kiki Smith, tout cela démontre l'**actuel morcellement symbolique du corps**, mais aussi sa capacité de récupération et de guérison : ainsi Orlan est là pour nous en parler. Il semble que le corps reste indifférent aux violences de la différenciation culturelle et parvient à s'affirmer comme principe unitaire. C'est sur ce corps composé de lambeaux qu'Orlan fait intervenir une opération esthétique : lisser le visage, effacer les coutures, comme si le corps n'avait pas perdu son sacra, comme si le corps savait toujours recomposer son unité sacrée. Encore une fois, *Sainte*

Orlan en vierge baroque... (1983) rejoue *l'Extase de sainte Thérèse...* (1647-1652), du Bernin.

Les chirurgies esthétiques sont le plus souvent des réparations d'accidents. Orlan inflige des accidents à son identité, qui ne sont pas seulement des réactions négatives contre un excès d'idéalisation, qui sont aussi les symptômes d'une catastrophe silencieuse et invisible, d'un dérèglement de notre espace symbolique. Car le corps sans *sacra* n'est plus que chairs disjointes, décousues, éparées en elles-mêmes. Ce corps n'est plus qu'une « viande » qui prend forme d'être encadrée d'un dispositif, d'être informé par des discours²⁷. Les perturbations de notre forme trahissent les perturbations d'un univers symbolique où s'opposent et se composent une multiplicité de discours.

L'art anthropologique de cette décennie a donné forme à notre crainte que l'on puisse porter atteinte à l'unité monoorganique de l'être. Il réveille notre effroi devant la puissance des codes qui composent les formes de notre existence et façonnent nos visages. Il témoigne du fait que l'identité est éclatée, qu'un corps sans âme est un cadavre qui bouge. Tout cela est grave, certes. Cependant cet art ne manque pas d'ironie. Orlan, sur le bloc opératoire, est ponctionnée, scarifiée, écorchée — elle se transforme en robe de chair. Et tout à la fois elle dédramatise tout cela : elle met en scène sa soumission au scalpel. La médecine, la science, la politique, tout devient carnavalesque, car c'est également le produit d'une activité instinctive²⁸. Le dispositif symbolique, dans lequel nous sommes condamnés à une certaine figuration, n'est qu'un théâtre. L'ordre rationnel n'est qu'un savant système de contrainte. Notre scène de vérité, hier l'examen judiciaire, aujourd'hui l'examen médical, tout cela est encore théâtre²⁹. Alors elle choisit un autre théâtre où le corps sera figurant, d'une figuration (dé-figuration puis re-figuration) qui la met hors scène (obscène) : **tout cela afin de libérer le corps de ce qui le forme, et aussi de ce qui le morcelle. Contre le dérèglement symbolique, il faut produire une affirmation du corps, comme quoi celui-ci peut produire une symbolique et aussitôt l'incarner.**

Ce corps qui peut se figurer lui-même et se propulser ainsi dans l'éternité, c'est le corps sublime. En effet, on se rappellera que le problème, pour Kant, est de donner forme sensible et imaginable au concept³⁰. Pour cela, il envisage une faillite de l'imagination et un effondrement de la représentation tels que l'esprit doive trouver en lui-même les figures qui lui permettront de saisir et de manipuler les concepts, et de se reconduire comme pensée. L'esprit, dans un sursaut sublime, fait de ses concepts des figures qui pourront figurer de nouveaux concepts. Ce qui signifie que le concept se représente à lui-même, que l'articulation des concepts en produit la génération osseuse (pour Hegel l'esprit est un os), que la représentation se régénère sans passer par le sang. On voit ici que le sublime est le fantasme d'une nouvelle efficacité du symbolique, ce que Beckett appellerait un écho d'os.

corps-sanctuaire	corps-tuyau	corps fusionnel
corps clos	corps-moteur	corps mercuriel
corps malléable	corps-surface	corps spectral
	corps-circuit	corps autopoétique
	corps-hypertexte	corps sublime
	corps-viande	
	corps crucifié	

3— Les arts contemporains sont devenus un théâtre du corps, non pas un théâtre comme « parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe », mais un théâtre qui « présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps³¹. » On ne saurait trouver meilleure définition du sacra : l'acte mythique de faire un corps. Certes l'art doit changer le monde : mais pour que le monde change il faut assumer dans son corps ce changement, et l'art qui nous change. Les manipulations symboliques doivent conduire à des épreuves physiques.

D'où le paradoxe : il faut mettre du sang dans l'image pour la repotentialiser, mais l'image ne sent rien. Alors pour ne rien sentir, se mettre du côté de l'image, du côté d'une image qui, pour capter l'attention, se fait l'expression d'un pathos. Il faut inventer des images de la souffrance pour se cacher de la souffrance derrière des images, dans des images. Remettre du sang dans l'image, c'est remettre de la couleur dans le concept, c'est transfuser un albinos. Comme si le corps était devenu insensible (transparent, incolore); et c'est bientôt l'image qui est douloureuse³², non pour elle-même bien sûr mais toujours pour autrui. Ainsi la souffrance devance les représentations, elle court au devant de la représentation, quand celle-ci a le privilège de la différer toujours.

Ces dilacérations de la peau nous affectent parce que nous craignons que l'être monoorganique et sacré qui réside sous la peau soit également attaqué. En effet, les seuils de douleur sont fonction de la peur de la mort. En cessant d'avoir peur de la mort, on craint moins la douleur. Le seuil de la douleur s'est déplacé. Dans certaines cultures, un rituel de mort initiatique nous enseigne à ne plus avoir peur de la mort, ne plus craindre de souffrir³³. Ces rituels de mise à mort constituent une accession au corps symbolique : les scarifications composent un visage culturel. Pour resacraliser le corps, il faut le transformer en signes, et ensuite donner une existence charnelle à ces signes. Cependant, cette articulation qui propulse le corps chirurgé vers l'immortalité repose en fait sur un ordre symbolique obsolète. L'ancien monde symbolique disparaît. Les opérations médiatico-médicales d'Orlan font partie des dernières manipulations qui peuvent user d'une efficacité du symbolique qui

appartient à l'ancien monde philosophico-théologique, — tout en faisant appel à des mécanismes de fascination médiatique. L'art d'aujourd'hui rejoue-t-il le modèle théologico-philosophique afin d'en retrouver et d'en perpétuer l'efficacité symbolique?

Le modèle médiatico-technique, par ailleurs, nous apparaît nietzschéen : perte de la corporéité originelle, pas de nudité primordiale : on a toujours confondu le vêtement et le corps³⁴. La référence au modèle théologico-philosophique nous fait découvrir combien la figure de la régénération par le sang, de la crucifixion et de la rédemption, de la divinisation du corps (bientôt immatériel, diaphane), combien tout cela répond en premier lieu à la simple nécessité du symbolique : a- quand la représentation doit se recharger d'une puissance de représenter (reprendre des couleurs); b- si elle veut disposer du pouvoir cathartique de se constituer comme lieu et substitut de l'expérience.

L'ordre des représentations (incolore, albinos anorexique) substitue au monde du chaos un monde simplifié, hygiénique et vrai. Mais il ne peut le faire qu'à se gorger de sang : c'est un mensonge qui, pour paraître vrai, doit se rappeler par moments cette vérité sanglante qu'il n'y a pas de vérité.

« Exhiber l'éternité dans sa mort et affirmer que cette mort est la vérité de l'éternité, telle est la vocation de la modernité³⁵. »

LES STRATÉGIES DU SIGNE

Les nouvelles stratégies du signe conditionnent de nouveaux rapports au corps. Nous éprouvons aujourd'hui la nécessité de trouver de nouvelles métaphores corporelles — dans notre désir de retrouver un corps analogique, inducteur d'états.

Origine	Série	Flux, pli
Clôture/expansion	Dérivation/combinaison	Infiltration/implication
corps analogique	corps numérique	corps auto-sémiotique
Le corps comme contenant, profondeur	Le corps comme surface, répétition	Le corps comme équilibre improbable sur le vide, expérience de l'illimité et du non-sens; corps sémiotique qui se parle et se constitue en même temps qu'il se signifie.
délimitation et aussi expansion, excès qui tend à faire sauter la limite	dérivation sérielle	
Projection	Propagation	Infiltration

1— Comme identité préétablie, originelle, l'âme est l'image du corps qui échappe au corps. La représentation s'arrache à l'objet. Les *Esclaves* de Michel-Ange sont cités par Mapplethorpe : l'ancienne tension sacrée (chair/esprit; corps/société) est invoquée dans une tentative de resacralisation. L'ancien modèle expansif (le corps qui échappe aux liens, l'esprit qui échappe au corps, l'art qui échappe à la culture, la pensée qui dépasse ses conditions de possibilité) est réinterprété dans un nouveau modèle : celui d'un corps emporté dans les dérivations et les combinaisons imposées par la science.

Chez Daniel Canogar, c'est une fragmentation de la matière, un démembrement de l'espace qui permet à la forme de se libérer. Il s'agit d'une tension entre deux extrêmes : avec d'un côté l'âme totalement enfermée, le corps comme boîte noire qui ne laisse échapper aucune lumière. Alors **c'est parce que le corps échappe à lui-même qu'il est visible**. Avec de l'autre côté un corps projeté dans l'espace, devenu une image lumineuse projetée, devenu imperceptible lorsque ses contours se perdent dans l'éblouissement. *Oppression* (1995); *Floor projection # 3* (1996); *Floor projection # 4* (1996); *Body press # 1* (1996).

Le corps est resacralisé lorsque le double spectral retourne à la chair. Le corps chez Canogar devient une image anamorphique étirée vers le ciel, un spectre liquide toujours matérialisé par sa projection hors de lui-même. L'identité ne se définit plus en rapport au corps, car ce corps est toujours aspiré par tout ce qui l'entoure, capté par la matière, happé par un monde dévorant. Ou encore emporté dans un point de fuite, emporté vers un au-delà de la représentation.

2— Le corps, de champ politique, est devenu champ discursif. Les déterminations culturelles ne sont plus bridées par une résistance de la chair, mais par leurs propres limites³⁶. L'impossibilité du tactile dans l'espace virtuel est une limite de la représentation³⁷. Avec le virtuel, on assiste à la perte du tactile, à la perte de la chair — le corps écorché, décharné constitue une nouvelle forme de crucifixion du corps, sacrifié aux exigences du numérique et de l'info-mécanique. Multiplication des substituts de la vie qui nous privent du contact avec la peau de l'autre, perte du rapport à soi comme sensorialité et comme intériorité, conformisme psychologique accru dans un monde des images préfabriquées.

Le corps numérique renonce à l'origine, il ne saurait se constituer comme empreinte unique. L'image numérique est plutôt l'empreinte d'une image sur une autre image, l'image est toujours issue d'autres images, dans un processus sériel sans origine ni fin. Ainsi des corps, toujours issus d'autres corps : on ne saurait refaire du corps le lieu de l'identité, il n'y a de carnalité que dans les interprétations culturelles, les incorporations ne sont jamais stables. Le sujet ne saurait prétendre établir une relation privilégiée avec son corps. L'identité n'est pas prédéterminée, mais toujours à construire selon de nouvelles inscriptions, dans la dérive illimitée d'un corps possédé

par une mobilité fantasmatique, par un accroissement infini. Resacraliser le corps c'est lui reconnaître une activité fabulante, car le corps est cette grande imagination métaphorique qui s'empare d'une diversité chaotique et produit ce monde que l'on croit vrai.

Les nouvelles stratégies du signe, les manipulations que nous faisons subir au texte (hyperliens, ancrages, sous-inscriptions), ne manqueront pas d'opérer dans l'épaisseur du corps, ceci d'autant qu'avec le tout-numérique, le corps devient signe. Ce que nous vérifions d'une installation de Jean Dubois, *Zone franche*, où il suffit de toucher du doigt un écran *touch screen* pour déplacer le regard le long du corps ou le long des bras d'un nu féminin, espèce de Christ à l'envers, la tête en bas³⁸. Le déroulement vertical et horizontal (*scrolling*) des traitements de texte est appliqué au corps, alors que le doigt qui touche l'écran sert de curseur et produit une impulsion motrice : il faut toucher pour voir. Tentative de rétablir le toucher ? Ce corps digital (non pas au sens de numérique) ne peut recouvrer sa sacralité en se drapant d'un interdit, *Noli me tangere*, — il est au contraire vulgairement pointé du doigt. Le corps est réduit — dorénavant — à n'être qu'une mémoire réactivée du bout du doigt.

3— Mais ce n'est pas tout : dans un monde devenu un espace signalétique, le sens est devenu obsolète : tout est induction, commandement. D'où le caractère improbable et donc sacré d'un corps sémiotique qui se parle et se constitue en même temps qu'il se signifie lui-même. Générer du sens, c'est se façonner en réincorporant ce sens.

C'est ainsi que le corps hypertexte « parle » par les mots qui semblent scarifiés sur la peau : « être », « stances », « fertile »... Les mots sont colliers, bracelets... à la fois des ornements (référence archaïque) et aussi des liens hypertextuels (référence cybernétique), il suffit de les toucher pour qu'ils s'estompent et laissent apparaître d'autres mots. Les mots fonctionnent comme des repères sur le corps, en marquent les extrémités et les intersections, marquent un corps devenu l'intersection d'univers sémantiques insoupçonnés. Et puis il semble que l'on peut toucher aux mots quand ceux-ci sont portés par le corps. L'hypertexte, comme nouvelle corporéité du texte, textualise le corps.

Il semble ainsi que le corps, sinon l'œuvre, ne sera jamais complètement actualisé, chaque spectateur constituant son propre parcours. Mais l'interaction avec l'ordinateur nous conduit à convoquer des réalités virtuelles contenues dans sa mémoire numérique. C'est une remémoration dirigée sur un corps porteur d'inscriptions cutanées, comme mémoire dont on ne connaît que les fragments, dont on n'éprouve que les différents temps, dont on ne connaît jamais la totalité. La crucifixion froide de Jean Dubois nous oblige à une certaine lenteur, et prête ainsi une opacité matérielle à un corps que la technologie numérique voudrait au contraire toujours accélérer, libérer de la pesanteur et abstraire. Ainsi l'écran qui se déplace de l'épaule vers la

main semble produire un **étirement** surnaturel du bras (on pense au bras tendu de Mapplethorpe commenté par Roland Barthes³⁹ comme « kaïros du désir »), la main devient cette extrémité improbable, qui scintille d'un éclat nacré dans un fond de nuit. La main redevient ce qu'elle a toujours été, un miracle intelligent et sensible, et non pas un simple instrument de manipulation qui veut activer et contrôler toutes choses. *From Heart to Hand* (1989), de Kiki Smith.

Il nous semble alors que chaque « usager » du corps n'en épuise pas la sensibilité. L'œuvre-corps reste à distance, dans sa transsudation lumineuse jamais habitée exhaustivement, elle nous réserve toujours un reste, dans une stratégie de lecture qui renoue avec l'expérience poétique : alors le message n'épuise pas son propos, laisse le spectateur faire appel à son imaginaire et à sa mémoire pour compléter l'expérience d'un corps resacralisé.

CONCLUSION

Telles sont les étapes de la perte du corps sacré : excentré, écorché, éviscéré. Perte de l'âme d'abord comme modèle d'unité et de clôture du corps. Perte aussi du Désir dans notre besoin d'être fasciné, dans notre besoin de nous donner des illusions, comme force expansive et mouvement vers l'excès. Chez Jana Sterbak, lorsque les relais sensoriels et mécaniques du corps ne nous appartiennent plus, alors le moi apparaît évanescant, l'humanité est frêle, l'âme n'est plus qu'une mousseline délicate et froissée, sur laquelle on pourrait lire « Désir » (voir *Desire*, de 1988). L'art contemporain nous propose des allégories philosophiques de la perte d'âme.

La philosophie parle d'un corps qu'elle avait contribué à définir. Le corps profané ne manquera pas de lui paraître irréel, maintenant qu'il échappe à ses définitions. Certes, la perte de l'âme et du désir s'exprime aujourd'hui en des termes équivalents, comme perte de notre place dans le symbolique, quand la signification dépend des appartenances. Et aussi comme perte de la fiction de soi dans la nécessité assumée de se fictionner, quand le corps n'est plus qu'un chiffre, un équilibre improbable sur le vide. Car depuis longtemps l'âme n'est plus qu'une image du corps, ou plutôt le corps n'a pas d'autre spiritualité que son image. Le corps devenu représentation s'est-il spiritualisé ou simplement fictionnalisé? Nietzsche, dans le déni d'un corps premier, n'en confiait pas moins que « la vieille animalité [...] continuait à poétiser⁴⁰ » en lui-même. Alors l'âme est la fiction du corps, une fiction toujours réinjectée dans celui-ci. Le corps se nourrit de ses propres fictions.

Âme	Place	Fiction de soi
Désir	Combinaison	Chiffre

Ouvrir le corps, c'est littéralement l'éventrer, mais c'est aussi le déconstruire : il apparaît que le corps est constitué de fictions. Le corps c'est la boîte de Pandore, ouvrir le corps, c'est rouvrir la boîte de Pandore. Si elle a tous les dons, elle recèle aussi les «pires démons⁴¹». Alors se constituer comme sujet éthique, ce n'est pas retrouver une identité originelle, c'est jouer avec les fictions de soi-même. Aucune ne peut être comparée avec une vérité de l'individu, on ne peut que comparer les mérites respectifs de ces fictions incarnées. Pas de corps sacré, mais une volonté pandorienne de jouer avec des fictions de soi, de mettre le vide dans l'existence, d'infiltrer l'indifférencié dans l'identité.

1. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Le Livre de poche, Biblio/Essais, 1990, p. 216.
2. La forme unitaire issue de Platon et Aristote est de nature sexuelle et ethnique. Rappelons que pour Platon l'idée est masculine, elle informe une matière immonde et corruptible. Rappelons que pour Aristote la matière désire la forme comme la femelle, le mâle.
3. Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe : essai psychanalytique sur le vêtement*, Seuil, coll. « Le Champ freudien », Nouvelle Série, 1983.
4. Cf. William May, « Sacred or for sale », *Harpers*, octobre 1990, p. 50.
5. Ce que Cioran appelle l'apostasie des organes. Cf. *La chute dans le temps*, Gallimard, 1964, p. 121.
6. G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Aubier-Montaigne, 1939-1941, I, p. 136.
7. Cf. Éric Blondel, *Nietzsche, le corps et la culture*, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1986.
8. Mary Douglas, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, trad. A. Guérin, La Découverte, 1992.
9. Leibniz, lettre à Arnauld du 9 octobre 1687 : « La nature de l'âme est d'exprimer l'univers. »
10. Cf. notre étude sur la peau : « Passions photographiques. Echymoses de l'art contemporain », [G. Cadieux et A. Martin] in Francine Belle-Isle (dir.), *Biffures. Revue de psychanalyse*, 1, automne 1997, p. 97-112.
11. J'emploie idéalisation et déréalisation de façons distinctes : idéalisation pour indiquer l'accroissement de l'Esprit de Platon à Hegel, dé-réalisation pour indiquer la montée d'un corps abstrait dans ses traductions technologiques. La question est de savoir ce qui, de l'un, rejoue l'autre.
12. Voir notre « TOPONIRIES, Topologie des espaces et des corps », *Vie des Arts*, n° 156, automne 1994, p. 41-47.
13. Cf. Irena Zantovská Murray et Richard Noble, *Velleitas, Jana Sterbak*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, 1995. Cf. notre « Humour charnel », *Spirale*, juillet-août, 1996, p. 24.
14. Didier Ottinger, *La Chair promise*, Les Sables-d'Olonne, 1994.
15. Marc Richir propose pour sa part une opposition entre affectivité et passion, entre l'affirmation active et la négation réactive, cette dernière étant à la fois idéalisation et épuisement de la vie. Cf. Richir, Marc, *Le Corps. Essai sur l'intériorité*, Hatier, coll. « Optiques philosophiques », 1993, p. 67.
16. Aristote, *Poétique*, Chap. 4, 48b 9-13, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, p. 43. « Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres. »
17. Théophile Gautier parle de l'« immatériabilité séraphique de Fra Beato Angelico ».
18. On remarquera dans le *Bœuf écorché* la superposition d'une tête de femme, métonymiquement placée pour prendre tête sur la carcasse quand elle nous apparaîtrait une chair suppliciée, un corps crucifié. En ce sens le bœuf de Rembrandt révèle une réalité de la crucifixion dont la religion se détourne : le Christ usurpe le pouvoir de la femme de saigner et de donner la vie. Ce qui est censuré et sublimé, c'est ce que Françoise Dolto appelle « la femme hémorragique », besogneuse et méprisée. Françoise Dolto, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Seuil, 1977, p. 121-123.
19. Nous vivons avec ce « régime » de la séduction, pourtant c'est le fait de le dire qui paraît obscène : le public de la Galerie nationale, lors de la performance de 1991 à Ottawa, n'a pas pensé autrement. Nous voulons conserver une vue abstraite de la vie, une conception idéalisée du corps.
20. F. Nietzsche, *Antéchrist*, paragr. 17. Cf. Serge Le Diraision & Eric Zetnik, *Le corps des philosophes*, P. U. F., coll. « Major », 1993, p. 162-164.
21. F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, trad. G. Bianquis, U. G. E., coll. « 10-18 », paragr. 42.
22. F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, trad. G. Bianquis, U. G. E., coll. « 10-18 », paragr. 230, p. 171.

23. Platon, *Timée*, in *Œuvres complètes II*, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 501.
24. Michel Foucault, *Le souci de soi, histoire de la sexualité*, tome 3, 1984, Gallimard, p. 61.
25. *Ibid.*, p. 85.
26. La volonté de puissance chez Nietzsche est « diversité chaotique et contradictoire des pulsions élémentaires ». Cf. Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, coll. « Tel », 1993.
27. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, 1981. Deleuze fait état de « structures matérielles spatialisantes ».
28. Cf. Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Galilée, 1972, chap. IV.
29. D'abord, dans notre désir de nous transformer, il nous fallait intérioriser l'examen judiciaire. Aujourd'hui il nous faut intérioriser l'examen médical. La scène chirurgicale est devenue la nouvelle scène de vérité. C'est par le détour de cette métaphore médico-corporelle que l'art rejoint de nouveau l'éthique.
30. Il faut indiquer ici le rapport à Kant : pour Descartes (*Méditation seconde*) le morceau de cire est quelque chose que l'on ne peut pas voir ou toucher... car la cire est un concept de l'entendement. Il ne reçoit qu'une « inspection de l'esprit ».
31. Antonin Artaud, « Le théâtre et la science », in Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, 1970, p. 264 et suiv.
32. Orlan repotentialise l'image par le sang et les chairs incisées, mais ce qui est montré (la peau déchirée, décollée de sa forme subdermique) se trouve par ailleurs anesthésié. L'organisme est abreuvé de morphine. Le corps est sous analgésique; pourtant le spectateur en trouve l'image insupportable. Dans *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel et Salvador Dalí, l'œil coupé au rasoir est un truquage. Fausse coupure de l'œil de la jeune fille, ou du moins coupure d'un autre œil, d'un œil mort. Chez Orlan, le scalpel coupe une chair vivante mais insensibilisée — du moins on l'espère.
33. Voir Robert Jaulin, *La Mort sara. L'ordre de la vie ou la pensée de la mort au Tchad*, U. G. E., coll. « 10-18 », 1975.
34. Le nom, l'apparence, « à l'origine ne sont que de l'erreur, de l'arbitraire dont la chose se trouve revêtue comme d'un vêtement parfaitement étranger à sa nature et même à son épiderme — la croyance à tout cela, transmise d'une génération à l'autre, en a fait peu à peu comme le corps même de la chose. » F. Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. P. Klossowski, Club français du livre, 1956, paragr. 58.
35. Harder, Jean-Yves, « Le sujet de la modernité », in René Heyer (dir.), *L'ancien et le nouveau*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, p. 15-39.
36. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana U. P., 1994. Voir aussi *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, 1995.
37. Daniel Canogar fait passer des fils de cuivre chargés d'électricité; dans ce dispositif on ne peut rien toucher; ce n'est pas que l'image soit intangible, mais plutôt parce que c'est interdit. Sur Canogar, cf. Jean Maris-Josée, « Les incorporels » in Jean Maris-Josée et Marcel Blouin (dir.), *Photographie et immatérialité*, Le Mois de la photo à Montréal, 1997, p. 44.
38. Voir notre « Crucifixion froide », *Spirale*, n° 156, septembre-octobre 1997, p. 6.
39. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma, Gallimard/Seuil, 1980, p. 95.
40. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, paragr. 54.
41. Sigmund Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *Cinq psychanalyses*, trad. M. Bonaparte et R. M. Loewenstein, P. U. F., 1975, p. 82.

ART AS A PHILOSOPHICAL CONTEXT

STEPHEN MELVILLE

Stephen Melville, professeur d'histoire de l'art à la Ohio State University, est l'auteur de *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism* (University of Minnesota Press, 1986) et de *Seams: Art as a Philosophical Context* (New York, Gordon & Breach, 1996). Il a dirigé (avec B. Readings) l'ouvrage collectif *Vision and Textuality* (London, The Macmillan Press, 1995). Il a publié des textes sur la culture visuelle dont : « Remarks on Art History and Visual Culture » (*October*, n° 77, 1996) et « Phenomenology and the Limits of Interpretation », à paraître dans *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective* (dirigé par M. Cheetham, M. Holly et K. Moxey, Cambridge University Press, 1997).

“To draw up a tableau and let it be seen: such would be the philosophical imperative.”

Jean-Luc Nancy, writing about Gilles Deleuze¹

A thought I like is that philosophy is done in places; it is one of the things that I think binds together the writers who have interested me most over the years, whether one thinks of Heidegger’s “clearing” (*lichtung*), Derrida’s insistence on reading, or Stanley Cavell’s very particular way of attending to “what we say when...,” to the particular plights of mind and life our words betray. I suppose also that I have been overridingly interested in the disciplinary places in which one does philosophy — certainly I have tended to take the vastly inflated term “theory” as naming, if anything, something like those moments when the demands of disciplinarity — and its special objectivity — find themselves inextricably entangled with those of philosophy.

These thoughts suggest a further position which at least at times I think I hold: that philosophy as such has no object and can sustain itself as a mode of knowledge — and a critique of it, returning it to its conditions — only in places not its own, purloining or prolonging, in Hillis Miller’s rich pun, other objectivities. In saying this, I do not understand philosophy to have dissolved itself utterly into disciplinary knowledge; the thought is, rather, that philosophy finds itself only as a work of acknowledgment that entails a continuous engagement with its own exterior. Philosophy so understood approaches the condition of criticism. There are aspects of this position as well as challenges to it that I do not yet feel confident to take the measure of, so it is perhaps best put as a temptation endemic to what I do rather than a position fully held.

What I want to do today is explore a particular imagination of art as a philosophical context or place for the doing of philosophy and its implications for one’s understanding of art history and its objectivity, a term I will be turning in a very particular direction. My remarks will necessarily be somewhat brusque and indicative rather than demonstrative, and there will be some rather abrupt transitions, justified, I hope, by the material I’m exploring.

I begin from Immanuel Kant’s *Critique of Judgment*, which seems to me still the text from which the possibility of art history must be thought, and I begin more particularly from a fairly obvious fact about it — that we can describe Kant’s text in at least two ways. On the one hand, it is the text in which “art” emerges, if not exactly for the first time, certainly most compellingly as an object, philosophical and other. On the other hand, it is a text that is not fundamentally motivated by an interest in art and whose primary self-description is in terms of a securing of philosophy for itself — the invention of “art” is on this second view incidental, something that happens along the way, almost behind the text’s back.

The thought I want to explore is that there is a problematic necessity in philosophy's securing itself through an invention of art it cannot directly face. And this must mean something like: the aesthetic is that through which art is at once invented and turned away from; it is the general name philosophy assigns its recognition of itself in, and so also at the expense of, art. This suspicion is hardly new; it is at the very heart of the tug between aesthetic and anti-aesthetic at work across the history of modern art (which on this view is to say, simply or almost, art) and our various critical and historical dealings with it. What may seem somewhat novel in its presentation is, first, the Heideggerian accent that places art more nearly on the side of the anti-aesthetic than of the aesthetic (thus breaking with the more common current tendency to see "art" as what falls before the anti-aesthetic impulse), and, second, the insistence on the aesthetic as precisely what brings to visibility that which it also attempts to occlude in the very same moment. This has two immediate implications: (1) if one is interested in Kant's thought specifically about art, one is committed to a certain work of reversal, reading the third critique in effect from inside out (this means, for example, that §46's statement that "nature is beautiful because it looks like art" will be at least as important as the more usually emphasized equation of beautiful art with nature); and (2) one cannot be assured that the best name of the thought one thus reads will be "philosophy."

The general scheme I'm setting up is, of course, familiar: it is that of an ancient rivalry now become deeply internal, and the particular cast I've given it answers well enough to equally familiar if more recently named logics of supplementarity — judgment supplementing the work of the first two critiques, the aesthetic supplementing the work of knowledge, art supplementing the aesthetic, the image of the keystone supplementing that of the foundation, and so on. Inevitably I will end up mapping or remapping much of this terrain as I proceed. In particular I seem to be turning very much within, albeit also somewhat eccentrically, the orbit of Lacoue-Labarthe and Nancy's assertion that

... it is because an entirely new and unforeseeable relation between aesthetics and philosophy will be articulated in Kant that a "passage" to romanticism will become possible. Yet this relation, in Kant, cannot be reduced to anything like a simple "putting into relation." In reality, an abyss opens where a bridge should have been built and, if some connections are woven — between art and philosophy, for example — they also appear in the paradoxical figure of disconnection or, as Heidegger would say, of *absolution*.²

Although this is in many ways the philosophic idiom with which I am most comfortable, it should be noted that recent years have seen closely parallel work by several young American philosophers working more nearly out of Adorno. In particular, Greg Horowitz's recent essay "Art History and Autonomy"³ is partially responsible for whatever sharpness of focus I attain here.

Two passages, then, from the *Critique of Judgment*. The first bears on how it is that beautiful art can appear, and it involves Kant in the problematic but crucial distinction between copying, which places art under the rule of concepts, and imitation, which names the work of beautiful art. How imitation in this sense is possible is, Kant says "hard to explain," and he offers this picture of what happens when a student sits down to draw on the tradition in which he or she means to claim a place.

The ideas of the artist [i.e. the work being imitated] excite like ideas in his pupils if nature has endowed them with a like proportion of their mental powers. [§46]⁴

The narrative gestured at here is one that begins and ends with beautiful art; "artistic genius" is not something that exists or can be discovered in nature. It is striking that if we were to ask what the natural correlate of this scenario might be, we would look not to the experience of beauty but to that of the sublime: what the passage says is that genius is the capacity to experience the beautiful as sublime, and it further says the disciplined product of this capacity will be something that is experienced as beautiful.

This has, oddly, already been said in the second passage I want to pause over, from the "General Remark" embedded in §29:

If, then, we call the sight of the starry heaven sublime... we must regard it, just as we see it, as a distant, all-embracing, vault... To call the ocean sublime we must regard it as poets do, merely by what strikes the eye — if it is at rest, as a clear mirror of water only bounded by the heaven; if it is restless, as an abyss threatening to overwhelm everything.

Of the three examples of the sublime offered here, only the last appears adequate to Kant's theory, and, although I will not try to show it here, it turns out to be more like the other two than is apparent at first glance. All three appear to rely on metaphor in some way — they all are instances of seeing something *as* something... — although all three are also presented as instances of sheer literal seeing. More directly worrying for the theory of the sublime is that two of the metaphors give us

a picture not of the overwhelming but of the notably and explicitly bounded. It's crucial to see that Kant is not getting anything wrong here: he is, in a sense, righter than he knows: the experience of the sublime is in fact a failure to grasp its object that is not simply a blank failure of experience. It — the sublime thing — strikes us literally and the only registration it can have must be other than literal, so the resort to metaphor is exactly right and necessary, as is the registration of the formless as, precisely, form. What Kant enacts in his giving of examples is not different from what he offers in §46 as the pupil's discovery of his or her genius, and it shows art not as a sort of carrying over or repetition of an experience of nature within the separate realm of culture (a modern way of phrasing Kant's concerns that already slips away from his argument and writing) but as the working of freedom within the nature that is and is not ours. This is to say if the aesthetic is established through the analytic separation of the sublime and beautiful, art forces the recognition of their mutual dependency, something we may want to speak of in terms of a certain ineluctable chiasmus binding each to the other, or of the sublime as an inner scansion of the beautiful, or of a mutual embeddedness or invagination without which the appearances of natural beauty or sublimity would not be possible and out of which they unfold (into which they enfold) as art.

It is on this basis that one can, I think, successfully take account of a number of peculiar features of the *Critique of Judgment* — first, that it addresses art at all, since one can give a perfectly plausible account of the critique and its architectonic work that invokes nothing more than the separate arguments about the experiences of natural beauty and of sublimity; second, that it addresses (fine or beautiful) art not as a direct consequence of the general account of beautiful but only as an extension of the sublime and in an endlessly tangled relation to an uneasily placed deduction of aesthetic judgment. I would suggest that here we have a place from which to understand such difficult textual matters as the repeated bordering of the sublime on the ornamental or parergonal (and its various textual ramifications) or, still more difficult, the urgent interplay of disinterest and thoughtless intimacy at the heart of the judgment of taste.

Of these various lines of implication and further reading, the one I want to pause over a bit is the one that touches on the architectonic ambitions of the third critique — the one, then, that touches most closely on Kant's ambition for the *Critique of Judgment*, what he calls the completion of his critical undertaking.

It is worth recalling in these terms the stakes behind the experiences of beauty and the sublime: that our experience be found to warrant both a strong claim for our non-cognitive fittedness to nature — our being at home in the world — and for our simultaneous rootedness elsewhere — our separation or freedom from it. To speak, as

I am arguing Kant does, of our freedom *in* the world is to speak of the intimacy and reversibility of adhesion and separation. I've suggested some places in the text where this play is registered with particular weight or clarity, but of course what I want to suggest is that this play just is the *Critique of Judgment*, both its object, as "reflective judgment" (say the insistence of what Kant calls "speculation" in or as our experience of the world), and its writing, as what drives its argument repeatedly into remarks, digressions, appendices, and so on, and as also the place in which the argument is repeatedly exposed to, torn, or complicated by its "mere examples." But it is also our best description of the architectonic work of the *Critique of Judgment* as it claims to address and in some sense overcome the apparent radical discontinuity installed within our experience and identity by the first two critiques. Kant speaks of this discontinuity as an "abyss," and it is hardly irrelevant that this is itself a prospect and figure of the sublime. One can begin to see what's going on here if I fill in an ellipsis in my earlier citation of §29:

For example, we sometimes think of the ocean as a vast kingdom of aquatic creatures, or as the great source of those vapors that fill the air with clouds for the benefit of the land, or again as an element which, though dividing continents from each other, yet promotes the greatest communication between them; but these furnish merely teleological judgments. To call the ocean sublime we must regard it as poets do, merely by what strikes the eye — if it is at rest, as a clear mirror of water only bounded by the heaven; if it is restless, as an abyss threatening to overwhelm everything.

What ought to catch the reader's eye here is the sequence of teleological judgments (the third critique's final element) that roughly mime the passage from questions of knowledge through those of moral good to the region of articulation that this critique takes as its own, and then onto two instances of the sublime that similarly appear to echo or repeat the difference between the beautiful and the sublime, culminating in the figure of the abyss that is, throughout the critical writings, the regular concomitant of any Kantian approach to the imagination, and that is readable here as answering to the strongly teleological image of apparent division as also a means of communication.

It is too little to call what's in movement here an allegory of the *Critique of Judgment's* proper problem; it is that problem become internal to the critique itself, a way of marking its deep knowledge that the preface's language of "bridging" will not do — that if the abysses in question were such as to be bridgeable, they would not be the abysses they in fact are. To successfully build a bridge across the gap between the

first and second critiques is, quite simply, to undo their work. The problem — for which teleological judgment offers one figured solution and art another — is to make the discontinuity itself count as the means by which our experience hangs together; the abyss between pure and practical reason and the domains they mark out is to become the very line along which they are drawn together.

It is at this point that we must describe the *Critique of Judgment*, following Heidegger in his Schelling seminar, as “the battle for *the system*.”⁵ The architectural language of foundation, already distorted by the third critique into the more troublesome images of bridge and keystone, can no longer capture the work of abyssal jointure set into motion by Kant’s text. Hegel is perhaps the most acute reader of this transformation of philosophy at the uneasy hands of art, and it is just here that I would want to repeat, and repoint, Bataille’s remark that Hegel’s writing is both the abyss and the covering of the abyss. Heidegger’s writings on art and his seminars on Schelling and Hegel gather around this moment, bringing questions of line and abyss (*riss*, *umriss*, *abgrund*) back into communication with questions of philosophy as system and as jointure or jointing. Derrida, Lacoue-Labarthe and, especially, Nancy, Payot, and others have continued this work with an ever more acute awareness of its essential impossibility — of the necessity that art as such show itself only in retreat and occlusion, as vestige, haunting system.

Émile Zola wrote of Manet’s *Fifer*:

The young musician detaches himself on a grey and luminous ground... [Manet] powerfully arrests his figures, he doesn’t back off before the brusqueness of nature; he passes from white to black without hesitation and renders in their full vigor the different objects detaching themselves on one another.⁶

My translation makes use of the foreigner’s right or freedom to be literal-minded about the idiomatic reflexivity of “se détacher” and the similar grammatical idiom of “détacher sur,” and the resulting rhythm of detachment and dependence seems to me profoundly right, both for Manet and for Kant as I find him in the third critique’s writing. And it seems right, again for both of them, that these constructions find their ground in what Zola calls “nature’s brusqueness,” its essential openness to transition and its discrete continuity — say, how it appears, how it seams. Kant seems to me no more than Manet to back off before this, but facing it may be a possibility open only to painting. A part of what we would be talking about then would be Manet’s way of discovering that possibility (of which he would, of course, be far from

the sole discoverer; what has mattered is the way of discovering or rediscovering it more than the discovery itself, which is, after all, a standing fact, or interpretation, of painting's condition). It may help to see the scope of this last point if we consider that the "nature" before which Manet stands includes the Velasquez he, in Kant's sense, imitates; one might then imagine Manet's brusqueness as his painting's edging on the sublime.

In any case, it seems important to say that in *The Fifer* and elsewhere Manet, painting, releases a prospect of edge in its distinction from line — edge as then fold or cut (Zola goes on, some years later, to speak of the artist's adherence to "the system of the cut-out") — that definitively inflects the history of modern painting in ways we have not come to the end of yet (Christian Bonnefoi's *Edouard 2* would be one moment of this not coming to an end). It is this Zola would be finding words for, and recognizing it in his words leads one to take the grey ground on which the fifer is said to detach himself as itself the first folding of the painting, establishing it as edged in that moment of simultaneous attachment and detachment that is the laying down of a ground. This laying down of the ground is already a folding of the world on itself, sheer matter rendering itself surface, so that it is materially and logically continuous with those dimensions of painting Derrida has, through Kant, picked out as "parergonal." Bonnefoi's free imitation or revision of Manet's impulse might be said to purify and distill what it sets in motion, but it is more than ever a question what "pure" can mean here.

On Kant's account we might take this word as pointing to something like the passage of Manet's achieved form through the inner formlessness of which it is has seemed the only possible registration, a passage through which Bonnefoi secures his proper originality. A Hegelian account would presumably be different, would take Bonnefoi's imitation as a move toward absolution, toward painting's becoming bound only to itself and absolved of conditions (but of course Bonnefoi will not answer well to this narrative; it will be more comfortable speaking of, say, Cézanne or, perhaps, Mondrian — but here the account would already be tearing away from itself, dividing).⁷ And if Bonnefoi is not the best example for the Hegelian, it's also true that painting offers an inadequate resting point for the narratives that interest Hegel. The image of absolution — Heidegger's image — is an image of absolute knowledge as it comes to itself in a world beyond painting and beyond art; it's a name for the untroubled delivery of the world to the fissureless articulation of the Gestell and its world of research and "standing-reserve."⁸

I have been trying to show how differently the *Critique of Judgment* works — how it is, as it were, written on or as a surface whose folds it both discounts and betrays at every moment, rendering something that can be read but cannot be wholly

subsumed by thought — and I have tried to argue that it does so because there can be no other rendering of it, its attachment to or identity with and its separation from itself everywhere coinciding not in absolutism but in the permanent complication of a text. This, I suggest, counts as the invention of an object. It is a feature of the brusque nature Kant exposes that one of its standing possibilities would be the forwarding of an image of absolutism that would not know itself as an object and appear instead as the blank availability of an unfolded and edgeless world (and that world might seem to have “the art context” as one of its features).

To accept Manet’s abrupt brushings as marking philosophy’s condition and limit is to understand art as capable of turning philosophy out of itself and into the dispersed objectivity of a disciplinary thought. It is to accept as well the necessity that such objectivity find, in turn, its end or center only in a moment of detachment that will, in it, be the call for a thinking whose only suitable name will appear to be “philosophy.”

So I have been trying in these remarks also to say something about the structure of art history — thing and discipline alike. Against our habit of appealing to the discipline’s Hegelian origins, I have tried to register a continuing obligation to the *Critique of Judgment*. It is here that we can imagine an objectivity not founded on a sense of the sheer availability of the world but on one of its brusqueness and so also of the inevitability and necessity of a certain discretion in its appearance.

Taking art as a philosophic context leads to a vision of art history as itself an edge, fold, arris, or *arête* [*pli ou arête*] along which discipline and object, art and philosophy, are brought into composition. This edge is neither general nor abstract; it is not the line whose drawing first divides the blank page but is itself built out of nothing more than the play of attachment and detachment that makes the discipline answer always to its judgments — here, in these remarks, in what supports them, that of Manet, as elsewhere Wölfflin perhaps speaks from within that of Dürer, and Panofsky that of Vasari (but this last judgment is evidently one that would not know itself as such...). Each of these attachments would be a particular turning of the edge, a particular shaping of the discipline, a particular way of opening what is permanently abyssal in it, at once constitutive and the place of ruination, its claim to objectivity finding its only support in the opacities of Kant’s text.

This is at least a way art history might phrase these matters because there can only ever be phrasings of them and in each case that phrasing is part and parcel of the claim to objectivity, a claim made less by thought than by the writing that advances it, and that finds in the present instance its more or less constant support in the moment in which a bit of color — *une tache* — is laid down on the canvas, detaching itself on it, attaching itself to it, with all the brusqueness of a particular ground.

1. Jean-Luc Nancy, "The Deleuzian Fold of Thought," trans. Tom Gibson and Anthony Uhlmann, in Paul Patton, ed., *Deleuze: A Critical Reader* (Oxford: Blackwell, 1996), p. 111.
2. Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Trans. Philip Barnard and Cheryl Lester (Albany: SUNY Press, 1988), pp. 29-30. French text in *L'absolu littéraire* (Paris: Seuil, 1978), pp. 42-43. [... c'est parce qu'un rapport inédit — et imprévisible — se sera noué, dans Kant, entre esthétique et philosophie, qu'un "passage" au romantisme sera possible. Encore doit-on marquer que ce rapport, dans Kant, n'est rien précisément qu'on puisse rabattre sur une simple "mise-en-rapport"; qu'un abîme, en réalité, s'ouvre là où devait être jeté un pont et qui si des liens sont tressés — par exemple entre l'art et la philosophie — ils sont aussi bien dans la paradoxale figure de la déliaison ou, comme dirait Heidegger, de l'ab-solution.]
3. See Tom Huhn and Lambert Zuidervaart, *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1997).
4. Immanuel Kant, *Critique of Judgment*. Trans. Werner Pluhar (Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1987).
5. Martin Heidegger, *Schelling's Treatise on the Essence of Human Freedom*. Trans. Joan Stambaugh (Athens, OH: Ohio University Press, 1985), p. 39. See also p. 42: "The will to system is consciously supported and guided by a dispute with Kant's work and above all with his *last* work, the *Critique of Judgment* (and that means: by a unique admiration for Kant)."
6. Émile Zola as cited in *Manet: 1832-1883* (Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983), p. 244. [Sur un fond gris et lumineux, se détache le jeune musicien... (M. Manet) arrête puissamment ses figures, il ne recule pas devant les brusqueries de la nature; il passe du blanc au noir sans hésiter, il rend dans leur vigueur les différents objets se détachant les uns sur les autres.]
7. Those taking a special interest in modernism may well feel that Clement Greenberg and his notion of "purity" are being partially engaged through this discussion of Hegelian absolutism.
8. As it stands this remark is somewhat cryptic and gratuitous: it may help anchor it to say that what's at issue here is the mutual dependence of notions we can put as "frame," "framework," and "jointure" and so the way in which Heidegger comes to pose art and technology in peculiar intimacy with one another.

**REWRITING THE LAW:
THOMAS LOCHER'S DISCOURSE2**

CHRISTOPH MENKE

Professeur associé au département de philosophie de la Graduate Faculty of Political and Social Science à la New School for Social Research (New York), Christoph Menke y donne cette année des séminaires sur Nietzsche et sur la subjectivité esthétique. Il a enseigné la philosophie à l'Université libre de Berlin. Auteur de *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida* (Paris, Armand Colin, 1993 pour la version française), il a aussi écrit des textes de catalogues d'expositions, notamment *A Policy of Writing the Law as Reflected in Thomas Locher's Diskurs2* (Kunstverein München, 1995) ainsi que des articles dans des revues, dont : « Le regard esthétique : affect et violence, plaisir et catharsis » (*Philosophiques*, vol. 23, n° 1, 1996).

Discussions about the relation between art and politics much too often still seem to be shaped by the alternative with which the modern history of thinking about that relation has begun. At the beginning of the debate about how art and politics are, about how they can and should be related in modernity, the poet and aesthetician Friedrich Schiller and the philosopher Hegel formulated two directly opposite conceptions, that in one way or the other have been reemerging ever since. The first of these conceptions argued for by Schiller declares art, and more generally aesthetic presentation and behaviour, to be the normative model for politics, and in general for leading our lives. To live a good life, thus, means to aestheticize that life — to gain an aesthetic kind of unity and totality in one's life. Schiller called this a conception of aesthetic education, leading to an aesthetic state. Most of Hegel's writings on modernity, in its political as well as in its aesthetical dimension, can be understood as the effort of rejecting once and for all this aesthetic utopianism, that Hegel in his youth had shared with, even taken over from Schiller. Declaring art the model for life is, according to Hegel, a program inspired by ancient Greek culture that, under conditions of modernity, must and should fail. For a beautiful life, in Schiller's sense of beauty as aesthetic totality, would be a life that lacks what we moderns value most, namely: freedom. A life in freedom is and can be no beautiful life. According to Hegel therefore art, instead of being the model of a good life, should be held totally separate from life, separate from individual and political life.

Art as a model of how to lead our lives, including politics, and art as standing in sharp separation from our lives, including politics — these are two contradictory conceptions we still can find, often in very different words and with less good arguments, in contemporary debates. But there is, and from the beginning of the modern tradition on always has been, also a third position on how art and life, art and politics, aesthetic presentation and ethical judgment (and so on) are related. I mean, an alternative to that alternative of either aesthetic utopianism or aesthetic separatism. Using a term of Stephen Greenblatt's, we can describe this third position as a view according to which art is neither a model for nor a separate realm beside life and politics, but is related to life and politics in the way of negotiation. With this, Greenblatt does not mean that art takes part in those negotiations that always already take place in our lives, in economics, culture, religion, politics, and so on. Art, rather, is a practice different from life where long-answered questions and long-closed cases are taken up again and re-negotiated. Using a different, more traditional terminology, I will speak in the following of art reflecting life and, particularly, politics. Reflection, here as always, means two things: Reflection firstly means mirroring; a reflection is a double of something that existed beforehand. As reflecting politics, art is not the other of politics, but constitutively related to it: art repeats politics, art

reads politics. But reflection also means, secondly, dissolving; in reflection, what seems to be simply there, simply real, simply an object is dissolved into processes, acts, constructions, contradictions. As reflecting politics, art does not foster (or even celebrate) politics, but decomposes it: art's reading of politics is (as Adorno said) a second reading, a distanced and distancing reading.

In the following, I want to study the logic of such a reflecting or re-negotiating reading of politics in art not by the way of proposing a general theory (which I do not have) but of interpreting a specific case. This case is the work a young German artist from Cologne, Thomas Locher, with the title *Discourse2: Preamble and Basic Rights of the Grundgesetz (Basic Law)*. This work consists of a text that Locher has written in black block letter on the walls of the showrooms of the Kunstverein in Munich. (Actually, the text has first been printed and then been pasted on the wall.) This text is organized in two columns: the left-hand column consists of the preamble and basic rights of the German constitution, while the right-hand column records a plurality of statements, representing a social plurality of different voices, discourses and perspectives, that are related by (red) numbers, like footnotes or comments, to certain expressions in the left-hand column. The political material, therefore, of Locher's artistic discourse is a double one: on the one hand, there is the one constitution, representing the basic norms and guiding values that enable all the individual institutional arrangements of a certain political order, and on the other hand there are the many opinions, discourses and voices using the same expressions as the constitution does, though in a plurality, even conflicting heterogeneity of meanings. Locher's work reads and records these two discourses that together make up our political reality. This is what his artistic reflection of our political reality basically does: it explores the relation of these two discourses to each other.

We can see more clearly what this artistic reflecting-by-relating consists in, and where it leads to, by having a look at Locher's artistic act of writing — the act of writing on the wall. As Walter Benjamin has observed,¹ the rise of writing to a vertical position (on the wall) is a development that is specific to modernity: Whereas it (writing) gradually lay down centuries ago, and turned from upright inscriptions to manuscripts resting on lecterns until it stayed prone in bookprinting, it is now starting to rise just as slowly from the ground again. In fact, there are basically two different ways and contexts of putting writing back in a vertical position. The one way is found in interiors, at the entrances of institutions, as in the information and prohibition signs, the ground plans and codes of conduct with which authorities and schools, hospitals and jails welcome their — voluntary or involuntary — clients and visitors. The function of these written messages is an authoritative one: to disseminate the norms and rules, the spatial and logical structures of the institution one is

about to enter. Thus, they mark the border between outside and inside of the institution: they delimit the interior governed by rules from the chaos of the street. The other way in which writing has risen into a vertical position, on the contrary, is precisely to be found in the streets; its examples (in Benjamin) are advertising and cinema. Here, writing has been ruthlessly dragged out of the archaic silence of the book and exposed to public reading: a reading that is both diverse and loud, a reading among and, often enough, against others. Moreover, this second kind of vertical writing, as in advertising, is a return to a pictographic writing, a writing that forays ever deeper into the graphic realm of its new eccentric pictorialness (Benjamin). The writing in advertisement signifies like an image: not by virtue of a linguistic code but by the graphic configuration of its elements.

Locher's *Discourse2*, in its act of writing on the wall, uses both these models of vertical writing, mobilizing them against one another. Locher's work first repeats the authoritative way of vertical writing in presenting the basic rules and values that delimit, determine, standardize and constitute social interactions in a political order. Concurrently, verticalized writing in *Discourse2* is also imbued with the potentials described by Benjamin in the context of cinema and advertising: the writing on the wall turns into the site of violent heteronymies (Benjamin), of the diversity, disorder and contradiction involved in a public babble of voices prior to, or even against, their political regulation. By writing the rules laid down in the constitution on the wall, Locher's *Discourse2* stages a space where these rules can deploy their powers of ordering; in this, he follows the authoritative model of vertical writing. At the same time, Locher's *Discourse2* opens the institutional space cordoned off by valid rules up to the diversity of talk, opinions, perspectives and interests out there, in the streets. Thereby, the authoritatively presented rules experience a radical shift in status: from rules above the multiplicity of voices they claim to govern to elements in a pictorial constellation with the multiple voices — a pictorial constellation, furthermore, that can be read (as I will show in a minute) in lots of different and conflicting ways. One can describe this process in Locher's writing on the wall as a de-authorization or even a relativization of the rules and order presented. But Locher's *Discourse2* performs such a relativization not in the normative sense of that term; Locher's *Discourse2* does not restrict or even reject the validity of the basic rights laid down in the constitution. The relativization of these basic rights in Locher's *Discourse2*, rather, has a strictly structural sense: by placing the basic norms and rights in a relation to, in a pictorial constellation with the social diversity of voices. Writing the constitution on the wall, as Locher does, therefore means to re-write the constitution. But, again, not in the normative sense, not in the sense of improving its normative content, but by inscribing it in a constellation with, in a relation to social and cultural reality. This is why

re-writing here means a specific kind and process of reflecting: It means to reflect upon the rules of the constitution from outside, in their relation to its other.

But what is it that we experience in reading such an artistic re-writing of the constitution, what does the artistic process of reflecting-by-relating disclose? Till now, I have only mentioned the very first or negative effect, that Locher's inscription of the constitution in the configuration with the multiple voices has: that we see them in their mutual difference. But relating the basic rules to those voices has also productive or positive effects. It does not just show the difference between basic rules and multiple voices, it also opens the field for the explicit production of references and combinations between them. I want to call this the performative aspect of artistic reflection: Reflection here performs the work of producing unity, of constructing, proposing and testing different kinds of relating both sides, legal norms and plural voices. Accordingly, these different kinds of relating, that are produced reflectively in reading Thomas Locher's *Discourse2*, can be qualified as rhetorical. Generally, the term rhetorical refers to effects of meaning as being created or produced by means of a combination of (at least two) different expressions — a combination which is neither syntactically nor semantically determined, often even ungrammatical and literally false. In its theory of figures and tropes, rhetorics has analyzed the different ways in which expressions are combined with each other, producing effects of meaning. In the following, I will primarily make use of the four fundamental rhetorical figures, the four master tropes (Kenneth Burke), whose canonical formulation goes back to Vico and that Hayden White and Harold Bloom have developed to a general typology of modes of discourse and influence.² These four tropes are metaphor, metonymy, synecdoche and catachresis or irony, each of which describes one way in which we relate the different elements in Thomas Locher's *Discourse2*.

Metaphor, the first of these models, is the trope of similarity; it claims that two objects are equal despite the obvious differences between them (White). However, this equality cannot be expressed by either of the two designations brought together in a metaphor. Metaphorical similarity is not determined by either of the two sides alone, but evolves as each of them is seen from the perspective of the other (or is seen as the other). Similarity or identity, therefore, is the inside of metaphor over against the external difference of its components — an identity, however, that at the same time presents itself as evolving from the different elements themselves. This describes also the first way in which we can reflectively relate the two columns of Locher's *Discourse2*: To connect legal norms and multiple voices in a metaphorical way, means to read legal norms as expressing the inner similarity between the multiple voices. Interpreted according to the model of metaphor, the legal norm is what the discourses and practices, seemingly heterogeneous, have hiddenly in common. Legal norms

are the concealed or true inside of what, from outside, appears just to be diverse and different.

This first, metaphorical picture is opposed by the one which metonymy, the second rhetorical model, designs. While metaphor is the trope of inner similarity, metonymy is the trope of external reduction. With the help of metonymy, we can differentiate between two phenomena and at the same time reduce one of them to the state of a manifestation of the other (White). The notion of metonymy is one that explains higher orders by reduction to lower orders (Burke). Thus, we proceed in a metonymical way in reflectively relating legal norms and the multiple voices, when reducing the former to the latter. In the sense of metonymy, legal norms do not represent the inner, hidden similarity of the diverse voices, but legal norms are nothing but just another of those diverse voices. Metonymical reduction, thus, is the trope of ideology critique: Legal equality is mere illusion, because the difference of legal norms from the social diversity of voices is mere illusion. As interpreted in a metonymical way, legal norms are not the metaphorical inside of, but rather a (particularly powerful) position within the social plurality of voices.

The third master trope is synecdoche, the trope of integration. In the trope of synecdoche, it is possible to interpret the two parts by an integration in a whole that is qualitatively different from the sum total of its parts (White). In synecdoche, both sides can replace each other, but not in the way of (metonymical) reduction but because one trait replacing the other expresses the intrinsic nature (White) of all traits as a whole. We therefore follow the model of synecdoche whenever we integrate legal norms and the social plurality of voices into a relation of correspondence, forming a whole. In this view, the order of law is seen as being the intrinsic trait, the normative substance or point of view to which the diverse social practices and discourses are believed to be oriented by themselves. Interpreted according to the model of synecdoche, legal norms are neither, as in metaphor, the concealed inside of the social diversity of voices, nor, as in metonymy, reduced to the social diversity of voices, but integrated into one totality along with the social diversity of voices.

In following the reflective combination of the two columns of text in Thomas Locher's *Discourse2* up to this stage, it becomes clear that there are different modes of combination. To aesthetically rewrite the constitution does not mean to advertise a specific view of its relation to the socially different voices and discourses. Aesthetic rewriting rather unfolds the irreducible complexity of this relation. Our view of the constellation between legal norms and social plurality, thus, is missing a point if it does not see it as consisting of these three models at the same time: Our view of the relation between legal norms and socially plural voices is as much guided by metaphorical optimism — the optimism of finding a hidden similarity, as by

metonymic unmasking — in dissolving the superiority of the law vis-à-vis social plurality — and by synecdochal hope of the hope for integration or even reconciliation. But with this insight, the question for the relation between these different ways of relating also becomes imperative. Thus, aesthetic reflection reaches a new, a third and last stage. The first, initial stage of this reflection consisted in experiencing the basic legal norms in their relation of (mere) difference to the socially diverse and multiple voices. On the second stage, aesthetic reflection explored the (three) figurative models of combining these elements — metaphor, metonymy and synecdoche. On the third stage — the stage we reach now — aesthetic reflection takes up the question for the relationship between these (three) different models of relating legal norms and the socially diverse. With this third and last step, aesthetic reflection acquires a potential which the fourth of rhetoric's master tropes calls irony.

Irony (or catachresis) is the trope of reversion. It is characterized by incorrect use (White). Catachresis connects two expressions in such a way that their connection at the same time is disputed or dissolved. Irony or catachresis, thus, operates on a second or a meta-level; it presupposes a figural connection according to one of the three tropes described before (metaphor, metonymy, synecdoche), in order to then deny it. Catachresis or irony only says something by denying it. Moreover, the ironic denial consists in the reflective operation of presenting the denied figure as a figure, in its figurality. Irony is not just a trope among others but the trope of (rhetorical) reflection itself — the trope of (rhetorical) self-reflection. Irony is the figure reflecting itself as a figure or in its rhetoricity; it is the figure of figure. This is why irony describes a further, third stage of reflection: In irony, the (three) figures that came up on the second stage of reflection, metaphor, metonymy and synecdoche, are reflected as figures. And this means: In irony, we do not just detect the hidden rhetorical structure of our common ways of interpreting the relation between legal norms and socially multiple voices (as following the model of metaphor or of metonymy or of synecdoche). In irony, we furthermore detect the hidden rhetorical activity of combining and relating, which we perform in producing those relations between legal norms and socially multiple voices. On the third stage of reflection, metaphorical, metonymical and synecdochal interpretations are being experienced as being made made by us. On the third stage of reflection, thus, we do not overcome metaphorical, metonymical and synecdochal ways of interpreting, but rather gain a new — ironic — relation to those kinds of relating.

This is how Kenneth Burke has described this new, ironic level, above the three other master tropes: Irony arises when one tries, by the interaction of the terms upon one another (wherein the terms can be substituted by the different kinds of relating), to produce a development which uses all the terms. Hence from the standpoint of

this total form (this perspective of perspectives), none of the participating sub-perspectives can be treated as either precisely right or precisely wrong. They are all voices or personalities, or positions, integrally affecting one another. According to this description, the third or ironic stage of reflecting the political can be understood as consisting of two traits. first, it changes our view of each of the three models of interpretation we have encountered on the second stage of reflection. From the perspective of irony, we see these models under a performative aspect, in view of the process of their production. Thereby, these models appear as different and specific readings — as perspectives in which different experiences, judgments and interests are articulated. Following Burke's image, the ironic view of things treats ideas as personalities: they are treated as articulating a particular perspective among a plurality of others. Thus, irony — the ironic self-reflection of rhetorical figures — can be said to politicize those different figural interpretations of the relationship between legal norms and socially plural voices, for it sees each of these interpretations as just one position among competing others.

But there is also a further and second way in which ironic self-reflection is politicizing our interpretations, and this refers to the relation between those interpretations. In exposing the figurality of each interpretation, irony at the same time raises the question of how they can and should be related. The political significance of irony in Locher's *Discourse2* does not only lie in the fact that each interpretation is shown to be political, but in making us responsible for providing an appropriate understanding of the relation between those different interpretations. By playing through these various models, ironic reflection at the same time places us, each of us and us altogether, in the place of the subject that has to create or invent a relation between them. In aesthetically reading Locher's *Discourse2* we thus become political subjects. More precisely: In reading Locher's *Discourse2* we become politically sovereign subjects — if we understand as sovereignty the ability, the freedom and the power, to (first) transgress and (then) combine different, even contradictory perspectives. The task of such a sovereign politics or such a politics of sovereignty is thus a manifold and complicated one: not to let one of the models become the governing one and not to deny any of them its necessity; not to be caught in the conflict of interpretations but to take an attitude of detachment, that nevertheless is not indifference; thus, to decide and not to decide. The process of playing through the different ways of interpreting the relation between legal norms and socially multiple voices in a politically sovereign way has to be pursued anew every time and may have a different outcome every time. The process of playing it through — the process we perform when unfolding the reflective potential of a work like Thomas Locher's *Discourse2*

does not provide us with a model that can be applied everywhere, but represents an attitude that can be assumed everywhere.

However — and with this remark, introducing a further complication in the relation between aesthetic irony and political sovereignty, I want to close — the ironic form of self-reflection, to which Locher's aesthetic rewriting of the constitution leads, cannot be dissolved into an attitude of political sovereignty as simply, as completely, as all that. Aesthetic ironic self-reflection has a political effect, but no political essence; aesthetic ironic self-reflection does not equal political sovereignty and it can therefore also not be translated into political sovereignty without residue. Aesthetic writing has a reflective power, which unfolds in reading and can (for example) be described by the three stages I have proposed to distinguish here. Through reading, aesthetic writing therefore creates a reflective attitude which one might also call an attitude of freedom. In its highest, ironic form, this freedom consists in the capacity to see, and actually to wear, like an actor, one's own convictions as masks. But this aesthetic freedom, acquired through ironic self-reflection, is not simply the same as political freedom, namely the freedom of sovereignty. Political freedom is always freedom in responsibility to reach a better situation. Whereas aesthetic freedom is a freedom also from such political responsibilities — a freedom from all responsibilities. Thus, the relation between aesthetic and political freedom, too, is a manifold and complicated one: Aesthetic freedom, and moreover the ironic kind of reflection from which it originates, is a way to political freedom; this is what I have tried to sketchily show in this paper. But true aesthetic freedom is not just the same as political freedom; it is also the other of political freedom, for it implies freedom from political freedom.

1. Cf. Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 40-43.

2. In the following, I refer to Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism* (New York: Seabury Press, 1975); Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (Cleveland/New York: Meridian Books, 1962); Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973).

QUELQUES ÉLÉMENTS POUR UNE ESTHÉTIQUE DES ARTS MÉDIATIQUES

LOUISE POISSANT

Louise Poissant est professeur au Département des arts de l'Université du Québec à Montréal. Elle est aussi directrice du Groupe de recherche en arts médiatiques de la même institution. Auteur de *Pragmatique esthétique* (HMH, 1994), elle a dirigé plusieurs ouvrages sur les arts médiatiques, dont *Dictionnaire des arts médiatiques* (Presses de l'Université du Québec, 1997) et *Esthétique des arts médiatiques*, volumes 1 et 2 (Presses de l'Université du Québec, 1995). Elle a écrit à titre d'auteur invité dans différents catalogues d'expositions et a collaboré à plusieurs revues spécialisées dont la *Revue d'esthétique*, *Vie des Arts*, *Spirale*, *Protée*, *Philosophiques*.

À bien des égards, la démarche de l'artiste des arts médiatiques s'inscrit en rupture avec les formes d'art du passé. L'introduction des technologies en art a en effet trouvé un espace très propice à l'expérimentation d'autres postures et de nouveaux rôles. Il est cependant important de rappeler que tout le travail de déconstruction opéré par la modernité artistique avait préparé le terrain. La peinture et en particulier Cézanne et Picasso ont ébranlé la solidité perspectiviste et fait varier les points de vue procurant au spectateur, par le jeu du seul regard, une mobilité empruntée : la vue frontale était préservée, mais le spectateur pouvait découvrir divers points de vue, comme s'il bougeait.

L'émancipation de la perspective, entreprise qui fut sans doute non moins laborieuse que sa constitution, et l'aventure dans l'abstraction ont poussé un peu plus loin la destitution de « l'illusion royale du regard » comme le disait Derrick de Kerckhove¹. Ce qu'il s'agissait d'abandonner, c'est tout le dispositif institué avec et par la perspective. McLuhan, Louis Marin, Edmond Couchot et plusieurs autres ont bien décrit le processus en plaçant le peintre, auquel se substituent le prince et ultimement Dieu, au sommet d'une pyramide dont la base est le cadre. Plus le cadre a de l'ampleur, plus le point de vue est large et dominant, plus le spectateur a l'impression de voir grand, et plus l'appareil politique afférent est lourd.

Certes, la sculpture, par le biais de l'installation, a contribué à déloger physiquement le spectateur de sa position frontale en le forçant à adopter d'autres attitudes que celle commandée par la vue sommitale et royale. Dorénavant, le spectateur est convié à circuler sur, dans et autour de cet espace sculptural, ce qui provoque des façons de regarder inédites. Par la pénétration dans l'espace de l'œuvre et l'incitation à adopter des postures physiques (accroupi, étendu, etc.) et psychologiques (voyeur, sadique, etc.), peu pratiquées dans le contexte classique, l'installation témoigne du désir de l'ensemble de l'institution artistique d'un renouvellement des rapports.

Les gestes iconoclastes combinés à l'exploration des limites ont laissé le spectateur désorienté, comme plusieurs se sont appliqués à le montrer récemment², et disponible pour d'autres expériences. Le voyage à travers les diverses représentations du monde et la gymnastique perceptuelle l'ont en quelque sorte sevré de la consommation pour l'œil seul et l'ont préparé pour un autre type d'aventure rendu possible par l'ère du silicone et des réseaux.

Les œuvres et les routines de même que les modalités de consommation et de diffusion des arts médiatiques proposent en effet un programme tout autre, même si elles reconduisent, par l'effet rétroviseur, des attitudes et des formes consacrées. Mais malgré les effets de déjà vu, une borne multimédia interactive partage peu avec le tableau ou la sculpture. Elle introduit des images et du son composites, assemblés par une architecture modulaire, et exige une complicité active et inventive du spectateur.

Le renouvellement du vocabulaire formel et des matériaux, mais surtout les modalités de conception, de réalisation et de diffusion des œuvres s'inscrivent dans un rapport au monde profondément différent et interpellent d'autres attitudes esthétiques et sociales qui renouent avec l'une des toutes premières missions assignées à l'art, comme je vais essayer de le montrer un peu plus loin.

Est-il nécessaire de rappeler ici que l'internaute et le cyberspacien, ces deux nouvelles figures du domaine des arts, ont introduit des démarches et des problématiques très diversifiées, si bien qu'il est difficile de les présenter de façon générale par des catégories recouvrant l'ensemble des pratiques. Ce domaine encore très expérimental explore dans toutes les directions afin de découvrir d'autres environnements et d'initier de nouvelles formes de sensorialités. Les paramètres esthétiques classiques de temps et d'espace sont questionnés, la rhétorique à l'œuvre est différente de même que les réseaux de production et de diffusion, l'inscription de l'artiste dans la société, et ultimement, de l'humain dans la vie. Compte tenu de l'ampleur et de la profondeur de ces réaménagements, on comprend qu'un tel sujet ne peut être qu'abordé superficiellement ici par des traits retenus soit parce qu'ils sont exemplaires de changements fondamentaux, soit parce qu'ils sont représentatifs d'un grand nombre de productions.

RHÉTORIQUE DU MULTIMÉDIA

Le premier aspect que j'aimerais signaler ici touche la rhétorique du multimédia, les tropes et les figures de pensée les plus utilisés et les plus significatifs, les effets les plus recherchés. Ce que je vais présenter ici relève de toutes premières hypothèses sur lesquelles je me penche actuellement dans le cadre d'une importante recherche qu'entreprennent le Groupe de recherche en arts médiatiques sur le sujet.

La métaphore est, on s'en doute, le trope le plus fréquent. La création d'univers de simulation, de lieux ou de formes d'intervention et de rencontre nécessite l'usage de métaphores transposant dans le domaine construit des images, des attitudes connues. Plusieurs métaphores se modèlent sur des interfaces (du joystick à la souris, du casque équipé d'écrans à plasma liquide à l'écran de l'ordinateur), mais les interfaces en inspirent aussi.

La métaphore la plus consacrée tourne autour de la notion de navigation dans le cyberspace. On surfe, on explore, on parcourt, on circule, on se perd, on visite souvent des cartes. On devient plongeur, visiteur, pilote, touriste, pèlerin, internaute (calqué sur astronaute) selon le dispositif, l'iconographie et le projet de l'artiste. Et si l'interface, ce nouveau moyen de locomotion, suggère facilement des clichés empruntés à la conquête de l'espace, au vaisseau spatial et au scaphandrier, bien des artistes

cherchent à renouveler le modèle. C'est le cas de l'artiste canadienne Char Davies qui a développé dans *Osmose* un dispositif comportant une veste qui enregistre les changements de volume de la cage thoracique du spectateur-plongeur au rythme de ses inspirations. Ses déplacements se trouvent ainsi contrôlés par sa respiration qui lui permet de circuler dans l'univers de synthèse créé par l'artiste. L'enjeu de la recherche sur les interfaces : mettre au point des procédés interpellant d'autres formes de sensorialité, explorant d'autres attitudes qui n'ont que peu de liens avec les effets plus classiques.

Cette figure de rhétorique signale un des effets importants consécutifs de l'interactivité, le fait que les contenus sont désormais des parcours non linéaires, pluriels et transactionnels reposant sur les dispositions du navigateur et n'épuisant pas les possibles perceptuels de l'œuvre.

Voisine de cette métaphore, celle de la ville semble inspirée d'une autre problématique peut-être plus proche de la réalité des réaménagements urbains réels. Urbanisme et architecture (Palace pour certains *chats*, le Manoir dans *Mist*, l'enfilement des pièces) servent d'images, de repères, et de programmes, de terrains d'expérimentation, en quelque sorte, pour l'échafaudage du cyberspace, et éventuellement la conception d'architectures fluides, plastiques, interactives. Un nouveau réseautage s'installe dans les villes et entre elles, relayant progressivement des réseaux plus anciens (installations portuaires, ferroviaires, routes, métros, trafic aérien). La simulation 3D permet de jouer sur des proportions, de moduler des volumes, de réorienter des fonctions. On pénètre à peine dans le domaine de l'architecture interactive et plastique. La résistance des matériaux, des métiers et des investissements explique sans doute que ce domaine si difficile à ébranler soit si riche sur la scène de la réalité virtuelle. Certaines architectures osent. C'est le cas de la façade du musée de Francfort conçue par l'Allemand Christian Möller. Elle réagit aux variations de température et change de couleur, passant du jaune au bleu et pouvant adopter toute une série de variations de motifs pour les degrés intermédiaires. Cette façade sert aussi d'écran géant, sorte de salle de concert en plein air, diffusant en direct une performance.

Toute une autre série de métaphores héritées du théâtre participent à l'élaboration de nombreuses œuvres, comme l'a bien vu Brenda Laurel. On parle de scène, de jeu de rôles, de personnage, de travestissement, d'identité d'emprunt pour désigner la nature de l'investissement psychologique plutôt que les modalités de consultation. On sait combien le choix de ces rôles est à la fois déterminant et révélateur des échanges de la Net persona, jouant à l'anthropologue enquêtant sur les pratiques et les échanges d'une communauté; ou au chaman provoquant la mise en scène d'avatars, ces espèces de clones psychologiques; ou s'engageant, préservé par l'incognito, à essayer de nouveaux rôles dans des zones plus inhibées ou plus chargées affectivement, aussi simplement que l'on change de costume.

Le *Théâtre des ombres* de l'artiste montréalais Luc Courchesne pousse cette métaphore jusqu'à donner une certaine autonomie à des personnages fictifs dont il a programmé un échange dialogué que peut déclencher le spectateur engagé dans un dialogue avec l'un d'eux. Avec un grand naturel, ils se mettent soudainement à disserter entre eux sur l'anarchie, après nous avoir livré des recettes ou leurs préférences en matière de lecture. Symboliquement, le clone n'est pas loin.

Sur le Net, l'expérimentation et l'imposture sont de mise, et l'on constate que cette métaphore soulève le plus de craintes parce qu'elle semble flirter avec le pathologique. On parle de schize et de troubles de la personnalité. Cette figure provoque d'ailleurs beaucoup les inquiets. Et comme pour leur donner raison, on utilise certains dispositifs de réalité virtuelle en thérapie pour de bonnes causes, certes, permettre de surmonter certaines phobies par exemple, mais qui s'inscrivent néanmoins au registre des manipulations.

La métaphore la plus ancienne, sans doute parce qu'elle restitue littéralement l'univers que l'on connaît le mieux, c'est le livre. Dans la conception aussi bien que dans la mise en forme, il semblerait que notre sensibilité soit encore assez peu multimédiatique et qu'elle reste empreinte des textures et des routines appartenant au médium papier. La page écran, la table des matières, la distribution du texte et de l'image, le défilement des données relèvent encore de sa logique. Tout un travail de déconstruction est à l'œuvre, mais l'acculturation technologique emprunte des sentiers connus pour initier à la multisensorialité.

L'Herbier de Rousseau du Français Jean-Louis Boissier illustre bien l'interpénétration des deux registres. Un livre classique dont on tourne de vraies pages sert d'interface pour fouiller le célèbre herbier dont certaines espèces sont présentées sur de petites fenêtres à l'écran, telles qu'enregistrées dans un champ, sur une montagne, dans un temps et un espace qui ne sont plus du tout ceux du livre.

Mais l'analyse de la rhétorique est instructive à un tout autre niveau. Certaines figures de pensée, la prosopopée par exemple nous révèlent un effet et une attente des technologies communicationnelles. Être ailleurs et ici dans une espèce de présent, universel ou de non lieu présent comme l'a justement observé Mario Costa³. L'autre, l'internaute, me fait parler même là où je ne suis pas, à distance de moi, sur une scène ou dans le repli d'une carte qui me donnent une voix et une réalité.

Le cas du D^r Sherry est intéressant⁴. Sherry Turkle, auteure connue dans le domaine et professeur au MIT, procède à des enquêtes sociologiques dans le cadre de ses recherches. Ses livres font d'ailleurs largement état de ces entrevues qu'elle mène généralement en tête à tête. Or récemment, elle retrouve sur le Net un certain D^r Sherry qui adresse des questions singeant les siennes, invitant diverses personnes à y répondre. Un peu inquiétant d'avoir affaire à un avatar *out of control*! Surtout lorsque toutes les

apparences sont préservées. Ce bobard lancé par des étudiants annonce la force et les effets de la prosopopée télématique : le réseau anime des entités à titre d'agents communicationnels. On peut se retrouver sur plusieurs fronts à la fois, engagé dans l'échange par des partenaires différents, et à la limite, sans avoir été consulté.

Ce que cette figure questionne, c'est en quelque sorte tout le principe médiatique. Et le fait que la pensée, comme le disait Stelarc⁵, ne se trouve pas en moi ou en vous, mais quelque part dans l'espace de notre échange. Et quand cet espace se peuple d'interfaces de plus en plus intelligentes et transparentes, on peut se demander ce qu'il reste de l'identité définie en termes de sujet.

INTERFACES ET SENSORIALITÉ

Ce qui m'amène à apporter quelques précisions à cette notion d'interface. Les arts médiatiques ont produit de grands trafiqueurs d'interfaces. Certains récupèrent, adaptent ou se branchent à des technologies déjà existantes, d'autres bricolent et inventent des dispositifs en fonction de leurs projets. Mais dans tous les cas, le rôle des interfaces est central. C'est par elles que s'établit et transite le dialogue humain/machine, le couplage homme/machine aurait dit Simondon. Ce sont elles qui déterminent, par leurs configurations et leurs possibilités, l'horizon et les contours de l'expérience esthétique. Elles induisent des comportements et, ultimement, de nouvelles sensorialités.

L'analyse de Philippe Perrot⁶ sur les transformations des conditions d'hygiène après la Révolution en France peut être instructive ici. L'implantation des infrastructures reliées à l'hygiène (eau courante, systèmes d'aqueducs, bains publics et privés) a eu un effet direct sur l'olfactif. En traitant de sales ou de contaminées certaines matières ou zones corporelles et urbaines, on les a désignées comme nauséabondes. Le malpropre est devenu puant, et toute une palette olfactive s'est ainsi développée et cultivée au rythme des installations sanitaires aux XVIII^e et XIX^e siècles. « Nous façonnons des outils qui à leur tour nous façonnent », disait McLuhan. L'examen de ceux que nous fabriquons actuellement est sans doute instructif de ce que nous sommes en voie de devenir.

Les technologies qui permettent de s'introduire et de circuler dans le cyberspace ou sur le Net sollicitent de nouvelles formes de tactilité, de vision, d'audition, sans doute en partie parce qu'elles se maintiennent dans l'immatérialité, jouant avec des images sans empreinte. Toute cette question d'empreinte est d'ailleurs centrale pour plusieurs artistes — je pense au chorégraphe allemand Klaus Dilger⁷, qui travaille sur l'énergie cinétique du geste plutôt que sur son apparence. Il donne d'ailleurs l'exemple de la signature dont on peut retracer l'authenticité, non pas par

son apparence visible, mais par l'empreinte tactile de cette énergie cinétique. Les technologies convoquées par les arts médiatiques refaçonnent l'œil et l'oreille et convoquent une multisensorialité, comme l'annonce d'ailleurs le terme multimédia.

C'est une espèce de sens commun, sorte de dénominateur commun aux cinq sens, le numérique, qui rend possibles des expériences sensorielles encore inédites en convertissant les unes dans les autres les données sensibles et en ouvrant ainsi sur une réelle synesthésie, et éventuellement sur un remodelage du corps.

Cette entreprise qui consiste à révéler d'autres dimensions de l'humain et de la sensibilité prolonge l'un des grands projets inscrits dans la modernité : changer l'humain. Mais à l'engagement social (psychanalytique, marxiste, féministe, etc.) et politique des artistes des diverses avant-gardes s'est substitué un projet plus immédiatement axé sur la reprogrammation de l'humain. L'automate et le clone qui prennent la forme d'avatars sur le Net, ces deux extrêmes qui fascinent les artistes et orientent la recherche, ont donné lieu à des créations étonnantes, parfois prometteuses, parfois inquiétantes.

Les performances de l'Australien Stelarc proclament depuis plus de 25 ans que le corps est obsolète et que nos extensions technologiques et éventuellement l'implantation de nanotechnologies ont fait de nous des mutants. Et s'il est clair que cette perspective en terrorise plus d'un, Stelarc serait plutôt de l'avis de Minsky qui rétorquait à ses opposants, à ceux qui critiquaient les recherches dans le domaine de l'intelligence artificielle, que si l'on avait soumis au primate qui précède l'humain une projection de sa descendance humaine, il aurait certainement été très déprimé par cette perspective.

FONCTION TOTÉMIQUE DE L'ART

Pour conclure, je dirais brièvement que les artistes ont trouvé dans les musées électroniques d'autres sources d'inspiration qui ont conduit l'art ou l'activité artistique sur des territoires inexplorés. Ces nouvelles dimensions s'appellent interactivité, connectivité, interface, téléprésence, monde de synthèse, simulation, réalité virtuelle, cyberspace, etc. Et si les nouveaux enjeux ne sont plus la représentation d'une instance supérieure, comme c'était le cas dans toutes les formes d'art du passé, ces fonctions servent cependant la promotion d'un projet qui excède chacune de ces productions. La reprogrammation de l'humain, ce grand défi des arts médiatiques, vise un remodelage des matériaux biologique, psychique et sociologique. Et s'il ne s'agit plus comme par le passé de conquérir des espaces et des pouvoirs sur l'environnement, mais plus modestement d'apprendre à habiter la planète, le défi n'est pas moins lourd.

Mais par l'installation de laboratoires de vie, ces expériences favorisent de nouvelles complicités entre individus et entre humains et environnements, permettant de quitter le strict registre de l'utilitaire auquel nous étions jadis soumis et d'expérimenter d'autres rôles, d'autres identités. Il est clair que l'art des nouvelles technologies et du village global s'inscrit dans un mouvement de civilisation complexe et profond annonçant une sensibilité et une esthétique différentes mais qui renouent toutefois avec l'une des premières fonctions de l'art, première dans les deux sens — antérieure et essentielle.

En effet, l'art technologique semble de plus en plus polarisé par l'établissement de liens ou de liaisons, par les modalités de rencontre, par le façonnage du contexte en vue de liens à installer, par toute la question très complexe de la rencontre avec l'autre, avec la différence, ultimement avec la question de l'identité.

L'art moderne nous a entraînés à l'exercice de l'esprit critique. Bien des formes d'art jouaient ce rôle de «eye opener», comme le nomme Lucy Lippard (les avant-gardes, le féminisme, le body art, le land art). Nous avons eu, par le biais de l'art mais aussi par tout le discours social, l'occasion de prendre conscience de bien des phénomènes. Les gens éprouvent maintenant le besoin de passer à l'action. D'où certainement, comme le signalait le Torontois David Rokeby, l'engouement pour l'interactivité et les formes d'art qui interpellent le spectateur dans des rôles autres que contemplatifs. Et comme dans la société primitive où l'art exerçait une fonction de premier ordre, permettant la formation et la cohésion du groupe autour de l'image totémique, l'art actuel devient ce lieu privilégié où l'accent est mis sur la médiation, sur la relation et sur le lien.

1. Derrick de Kerckhove, « Propriodéception et automation », *Les cinq sens de la création*. Paris, Champ vallon, 1996, p. 135.
2. Les récents ouvrages d'Anne Cauquelin, de Jean Clair et de Rainer Rochlitz, entre autres, partent de ce constat d'incompréhension et de malaise qu'ils tentent d'analyser.
3. Mario Costa, « Technologie, production artistique et esthétique de la communication », *Art press*, n° 122, février 1988, p. 9.
4. L'anecdote a été racontée par Sherry Turkle dans le cadre d'une conférence au congrès ISEA à Chicago, en septembre 1997.
5. Stelarc, « Design et interprétation du corps dans l'univers cybernétique », *Esthétique des arts médiatiques*, t. 11, 1995, p. 387.
6. Philippe Perrot, *Le travail des apparences*, Paris, Seuil, 1984.
7. Klaus Dilger, « Au delà de la logique mathématique et de la linguistique : communicabilité du langage des mouvements et de la chorégraphie », *Les cinq sens de la création*. Paris, Champ vallon, 1996. p. 111.

ARGUMENTS ESTHÉTIQUES

R A I N E R R O C H L I T Z

Rainer Rochlitz, philosophe, chercheur au CNRS (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage), est l'auteur de *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique* (1994) et de *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin* (1992), publiés aux Éditions Gallimard. Directeur de la collection « Théories » aux Éditions Armand Colin et de la collection « Procope » (avec C. Bouchindhomme) aux Éditions du Cerf à Paris, il a dirigé des ouvrages collectifs dont : *L'esthétique des philosophes* (Place publique Éditions et Éditions Dis Voir, 1996) ainsi que *Habermas, la raison, la critique* (Éditions du Cerf, 1996). Il a signé de nombreux textes dans la revue *Critique* et la *Revue internationale de philosophie*. Il a enseigné la philosophie et l'esthétique au Collège International de Philosophie, à l'Université Européenne de la Recherche et au Centre de Recherches Philosophiques.

Si j'affirme : « *Insomnia* et *Jello*, de Jeff Wall, deux photos de cuisines, évoquent puissamment une violence souterraine et l'absence de bonheur, d'un bout à l'autre de l'échelle sociale », on peut me répondre : « Au nom de quoi risquez-vous un tel jugement ? Ces photos sont plates, calquées sur une peinture figurative classique, empreintes d'un message social trop appuyé. » Si je dis : « Ces photos utilisent la figuration, d'une façon subtile, pour réaliser le projet de l'art conceptuel : donner forme à une pensée sociale critique. La beauté plastique est ici un moyen pour piéger le regard et le confronter, photographiquement, à la *réalité* de l'inadmissible », et qu'on me demande encore d'autres explications, je pourrais poursuivre :

« Ces cibachromes en caisson lumineux évoquent des panneaux d'affichage qui confèrent un statut public à l'image qu'ils véhiculent, aussi intime soit-elle. Depuis 1978, suivant de près l'exposition des premiers *film stills* de Cindy Sherman, plusieurs dizaines d'œuvres de ce type — avec casting, mise en scène minutieuse et pose — précèdent nos deux photographies, *Insomnia* et *Jello*, qui datent de 1994 et de 1995. L'œuvre a traversé plusieurs phases avant d'abandonner, en 1996, les caissons lumineux pour de grandes photographies en noir et blanc. Aux scènes traitant du regard qui instaure la différence entre les sexes, les races ou les âges, du regard sur l'exclusion ou sur différentes formes de violence urbaine, ont succédé des images plus ambiguës, des perturbations moins assignables : la présence de la mort dans *Adrian Walker*, le vent, source de confusion des sexes dans *A Sudden Gust of Wind*. Sans parler d'œuvres ambitieuses sur la vie fantomatique que mènent, à l'Est, des soldats soviétiques morts en Afghanistan et, à l'Ouest, les familles de vampires de nos séries télévisées.

« Les espaces de *Jello* et d'*Insomnia* sont comparables : trois murs de cuisine, un coin du plafond à gauche, un angle de vue à hauteur de tête d'enfant, légèrement plongeant, mettant en évidence la surface du sol sous un éclairage artificiel, un personnage chaque fois allongé ou assis par terre. Visant de droite à gauche, l'objectif est proche du mur de droite, qui est à peine visible. Contrastant avec cette direction, une table centrale est chaque fois placée de biais de gauche à droite. Wall emploie souvent cette technique qui réduit la profondeur par l'effet aplatissant des diagonales ou des courbes qui relient les différents plans.

Les décors des deux cuisines s'opposent. L'une est démodée, presque vide de nourriture à part un peu de beurre, de sel et de poivre ; l'autre est opulente, ultramoderne par son confort, chargée de fruits frais, ouverte sur un salon à gauche, dans l'obscurité duquel on distingue un grand bouquet de fleurs. Mais, sous l'éclairage artificiel, de nuit, les fillettes gâtées sont aussi insomniaques que l'homme d'âge moyen aux cheveux ébouriffés et aux yeux fiévreux. Immobiles, les uns et les autres

semblent plongés dans des perplexités complémentaires. L'homme est allongé par terre devant son réfrigérateur, sous deux portes de buffet et de garde-manger d'un vert froid, aquatique, qui sont entrouvertes. Dans l'autre cuisine aux couleurs chaudes, les deux fillettes gâtées en pyjama ne consomment pas la gelée d'un jaune intense, illuminée au centre de l'image, qu'elles semblent pourtant adorer comme un dieu et qu'elles ont jusque dans le creux la main. Leurs regards sont vides.

« Loin de son lit, l'homme seul d'*Insomnia*, allongé par terre sous sa table de cuisine tel un déchet, semble être en proie à l'angoisse et à l'échec. Fascinées par la masse gélatineuse décomposée en miettes sur la table et dans leurs mains, les fillettes sont pourtant anorexiques. Une œuvre antérieure, *The Drain* (1989), avait déjà traité de l'anticipation infantile de la sexualité, présente aussi dans l'inquiétant *Odradek* (1994) d'après Kafka, qui date de la même année qu'*Insomnia*. La présence nocturne des fillettes dans la cuisine pourrait être interdite. Mais la transgression n'apporte pas la satisfaction attendue.

« Contrairement à un thème fréquent des premières œuvres de Wall, ni l'homme allongé ni les fillettes ne semblent avoir conscience d'être vus. Le quatrième mur de la cuisine, en fait ouvert au photographe, est pour eux un mur fermé et aveugle. Au sens de Michael Fried, ces personnages sont "absorbés" dans leurs attitudes et ne semblent pas poser pour un spectateur. Du même coup, l'image prend un aspect classique de scène de genre, et la tension réprimée, qui ne peut se projeter dans le regard vers l'objectif, reste souterraine.

« Dans le système de correspondances propre à Wall, les deux œuvres, comme bien d'autres qui fonctionnent par deux (*An Octopus* et *Some Beans, The Vampires' Picnic* et *Dead Troups Talk*, les deux parties de *Man in Street*), prennent sens l'une par rapport à l'autre. On ne sait rien de la situation des personnages, ni ce qui empêche l'un de dormir, ni ce qui empêche les autres de consommer la gelée désirée. La satisfaction qui manque à l'un est de trop pour les autres. L'absence de bonheur se communique d'une image à l'autre. »

On peut encore m'objecter : « Mais ces images sont trop léchées, trop jolies. C'est l'abandon des recherches modernes et contemporaines au profit d'une production d'images malgré tout rassurantes et plaisantes. »

« Presque toujours, pourrais-je répondre, Jeff Wall confronte la figure humaine à une réalité inadmissible. C'est vrai, l'insupportable apparaît toujours, chez lui, dans le cadre d'une "belle image". La technique photographique et les lumières fluorescentes, matériau minimaliste chez Dan Flavin, sont détournées au profit d'un art classique de l'image. Mais c'est un faux classicisme.

« Ces deux cuisines sont des œuvres exemplaires du style récent de Wall, par la création croissante avec laquelle l'artiste subvertit une image d'apparence traditionnelle.

Deux techniques sont caractéristiques de cette démarche. D'une manière presque hitchcockienne, elle nous attire dans un univers de normalité bourgeoise. Au lieu de se servir des formes ou des sujets violents auxquels nous sommes habitués l'art moderne et contemporain, Wall cherche à nous désarçonner par un détail qui ronge cet univers et le détruit de l'intérieur. Au cœur de la représentation rassurante de l'espace familial et familier se creuse un néant, un mal. Ici les regards aspirent l'espace et le privent de sa réalité rassurante. L'autre technique consiste à cadrer l'image de telle façon que le sujet se situe dans un espace panoramique. Mais cet espace largement ouvert se révèle être un piège. Les personnages n'ont aucune issue; la profondeur apparente est contredite par le quadrillage de l'espace, par un horizon bouché.

«Certains entretiens avec l'artiste montrent qu'il a conscience d'aller à contre-courant. L'exigence moderne de rupture permanente lui paraît romantique : "L'image d'une activité de pure transgression, de pure violation, de pur inceste [...], me semble être une construction rhétorique, une sorte de fiction romantique de l'avant-garde radicale. À mon sens, le transgresseur suppose un code nouveau ou antithétique, auquel il se conforme souvent très strictement. [...] D'après moi, le triomphe de l'avant-garde est si complet qu'il a libéré ce qui précédemment devait être perçu comme les éléments de l'art ou du processus de sa production qui s'opposaient à la libération. Il existe des transgressions contre l'institution de la transgression!" Cette démarche a mieux réussi à Jeff Wall qu'aux peintres de la trans-avant-garde ou du néo-expressionnisme qui sont ses contemporains.

«Scènes de genre à l'équilibre classique, *Insomnia* et *Jello* illustrent cette transgression paradoxale. Il n'y a ici ni déformation de la figure humaine, ni mise en évidence de la trame photographique comme chez Richter, ni héroïnomanes en jeans délavés comme chez Nan Goldin, ni pourriture généralisée comme dans certaines images de Cindy Sherman. Ces cuisines sont propres et ordonnées, mais la vie y est suspendue. Dans ses meilleures œuvres, la réussite de Wall tient à sa capacité de déstabiliser l'image d'une normalité occidentale rassurante, à faire apparaître de façon belle et emblématique les maux qui rongent la vie moderne.»

II. CATÉGORIES, PRÉDICATS ET JUGEMENTS ARTISTIQUES

Chaque élément d'une telle analyse peut appeler d'autres explications, interprétations et justifications. Le jugement sur une œuvre d'art recourt souvent à des *prédicats* comme «puissant», «comique», «d'une insolence jubilatoire». Une telle qualité peut signifier qu'un récepteur *aime* une œuvre, mais ce qui fait qu'une personne aime une œuvre n'est pas en soi un argument en faveur de sa qualité. En revanche, un ou plusieurs prédicats peuvent aussi être employés dans la défense argumentée d'une œuvre. Un

jugement artistique est la conclusion en abrégé d'une démonstration critique qui s'appuie sur des descriptions et des interprétations et qui tente de *qualifier* l'œuvre.

On suppose qu'une œuvre où l'artistiquement puissant, profond ou hautement comique est la qualité dominante, est « réussie » dans son genre et suscite une satisfaction en principe partagée. De tels prédicats jouent donc un rôle de *règles* hypothétiques sur lesquelles un argument peut s'appuyer pour énoncer un jugement évaluatif favorable, de même que « faible », « plat » ou « poussif » justifient des jugements défavorables. Ces termes sont employés d'une façon qui se veut publiquement défendable, non pour exprimer des préférences personnelles. On peut « préférer » le comique au dramatique ou la légèreté à la profondeur, mais de telles préférences ne disent rien sur la qualité d'une œuvre d'art à l'intérieur de son genre et de son mode. En appliquant des prédicats, chaque jugement artistique renvoie à *plusieurs paramètres* critiques. Le cas échéant, il évalue le sujet et son traitement; il mesure la portée de la vision, la force du style, la virtuosité, la puissance conjugquée de différents aspects.

Il se peut que mon interprétation des œuvres de Jeff Wall soit fausse, que je les surestime ou n'y projette que des idées personnelles. Cela ne veut pas dire que le débat critique soit par principe un faux débat dans lequel il n'y aurait que des pseudo-arguments masquant des idiosyncrasies personnelles. Ce qui importe, c'est de comprendre que le débat critique est un débat où nous n'échangeons pas seulement des témoignages de notre sensibilité, mais des interprétations et des évaluations plus ou moins judicieuses.

Nos jugements de valeur en matière artistique sont conditionnés notamment par notre compréhension des œuvres, dont dépend largement notre capacité à y prendre du plaisir ou à prononcer un jugement défavorable qui soit fondé sur des raisons. Pour répondre aux critiques qui rejettent certaines œuvres en raison de leurs traits à première vue « choquants », Kendall Walton² a élaboré une théorie qui permet de les justifier. L'idée consiste à distinguer entre les traits *standard* d'une œuvre d'art (par exemple la bidimensionnalité de la peinture traditionnelle ou la tonalité de la musique occidentale classique), ses traits *variables* (par exemple, les couleurs, les formes; les nombres de mouvements, les rythmes), et enfin les traits de certaines œuvres qui ont pu apparaître comme *contre-standard* (par exemple, la tridimensionnalité en peinture, l'atonalité en musique). Or, selon Walton, « la manière correcte de percevoir une œuvre est sans doute celle selon laquelle elle possède le minimum de traits contre-standard pour nous³. » Pour qu'une œuvre possède, à nos yeux, le *minimum* de traits contre-standard ou choquants, il faut, selon Walton, qu'elle puisse être identifiée et comprise comme faisant partie d'une *catégorie* légitime. Mais cette argumentation est circulaire : pour que l'œuvre ne choque plus et que, par exemple, un genre tridimensionnel comme le collage ou le *combine* de Rauschenberg aille de soi, il

faut qu'une toile, sur laquelle l'artiste a collé des objets, apparaisse comme une œuvre « normale ». Comment arrive-t-on à admettre de tels traits « contre-standard » ?

Dans le cas de Jeff Wall, les *transparencies in light-box* — genre bâtard entre affichage publicitaire, peinture, photographie et cinéma — n'ont guère été perçues comme « contre-standard ». Dans des contextes modernes, les traits « contre-standard » d'une œuvre sont souvent ceux qui, aux yeux des critiques et du public, font précisément son intérêt, sans devoir se justifier et, du même coup, se banaliser par leur inscription dans un « genre » légitime. La modernité et la contemporanéité en art, pourrait-on presque dire, sont synonymes de raréfaction des traits standard.

Walton a toutefois une autre thèse en réserve. La façon correcte de percevoir une œuvre, dit-il, « est probablement celle qui permet de la voir sous son meilleur jour⁴ ». Or, pour être vue de cette façon, il faut qu'elle nous paraisse « mériter notre intérêt⁵ ». Les divergences dans les débats esthétiques portent sur cet intérêt, sans que nous soyons tentés, en règle générale, de considérer que chacun ne fait qu'affirmer son propre intérêt et ses propres préférences. Nous essayons de montrer ce que l'œuvre, vue sous son meilleur jour, a de remarquable, voire d'irremplaçable pour tout récepteur dénué de parti pris.

Les œuvres d'un artiste sont censées présenter un intérêt artistique notamment en tant que témoignages d'un don : l'ironie, l'humour, l'esprit, le sens du tragique, l'insolence jubilatoire, etc., que nous essayons précisément de caractériser par nos prédicats artistiques. Jeff Wall a le talent de révéler le mal et les drames sous-jacents à la belle apparence — ou à l'apparence de normalité — d'un espace social ou naturel. Les prédicats artistiques renvoient à un savoir-faire qui échappe à la seule intention des artistes. *Vouloir* être drôle ne suffit pas pour avoir de l'humour, *vouloir* réaliser une œuvre d'art n'est pas synonyme d'« avoir du talent ». On peut même échouer à exprimer la qualité que l'on souhaite exprimer : faire l'effort d'être exaltant est une chose, l'être en est une autre. La réussite d'une œuvre d'art n'est pas synonyme de la réalisation des intentions de son auteur. Que lui-même la considère comme réussie ne la rend pas forcément réussie aux yeux du public.

Mais la réussite n'est pas non plus réductible au jugement esthétique d'une ou de plusieurs personnes, au sens de leur appréciation positive factuelle. Le jugement de réussite, l'attribution de qualités comme l'humour, le sens du comique, l'insolence jubilatoire ou d'autres qualités exemplaires se justifient par des raisons, par des arguments esthétiques. De telles qualités ne tiennent pas à des sensibilités contingentes et privées, mais ont une signification publique et sont ancrées dans l'apprentissage linguistique et culturel de chacun, en constante évolution comme les notions de beau et de laid elles-mêmes. Les réduire à l'intention subjectivement arbitraire des créateurs ou à l'attention subjectivement contingente des récepteurs revient à priver ces termes

de leur sens public et à prétendre que les débats esthétiques sont vains et illusoire. Même si, au nom d'une exigence de vérification stricte de propriétés objectives, on conteste la nature publiquement contrôlable des qualités esthétiques et artistiques, on ne peut guère contester que des débats argumentés sont effectivement menés à propos des qualités artistiques et que, même si les débats portent sur des questions de fait ou d'interprétation, leur enjeu est la plupart du temps la qualité et l'intérêt des œuvres.

Si nous nous demandons pourquoi les photos de Jeff Wall nous impressionnent et quelles sont les techniques au moyen desquelles il obtient cet effet, si nous nous disputons sur la signification d'*Insomnia* et de *Jello*, c'est dans la mesure où ces œuvres nous paraissent mériter l'attention. Nous leur appliquons des prédicats comme « frappant », « pénétrant », mais aussi « beau » ; nous avons l'impression qu'elles touchent quelque chose d'essentiel dans la vie contemporaine, et nous les jugeons significatives et intéressantes.

Il nous arrive souvent de traiter les œuvres d'art de documents anthropologiques ou historiques, de réservoirs à thèmes ou à motifs, de symptômes de leur époque ou de leurs auteurs, etc. De telles analyses, qui peuvent être intéressantes à plusieurs égards, ne peuvent pas se substituer au débat esthétique. Comprendre une œuvre d'art en tant que telle revient à saisir ce qui, pour tout récepteur sans *a priori*, la rend intéressante et valide en tant qu'œuvre. Dans les comptes rendus des critiques, la compréhension est toujours fonction d'un jugement de valeur qui se veut fondé ; mais il en est de même pour les réactions des récepteurs non professionnels : la critique est l'horizon de toute expérience esthétique, et elle n'est pas réductible à un échange de pseudo-arguments.

En revanche, dès qu'une œuvre est canonique, la question du jugement de valeur passe souvent au second plan. Ce fait est dissimulé par l'admiration universelle, en vertu de laquelle l'attention se porte presque exclusivement sur la recherche de l'interprétation la plus convaincante ou la plus brillante. D'où une stratégie d'intimidation fréquemment employée par la critique ou l'histoire de l'art : on parle d'une œuvre *comme si* elle était canonique, en ne discutant plus de son intérêt et de sa qualité, mais en sous-entendant qu'ils sont établis.

Nous avons tous appris à employer de tels prédicats d'une façon qui ne soit ni arbitraire ni idiosyncrasique. Nous savons distinguer entre le joli, l'élégant et le délicat, et nous ne confondons pas systématiquement le voluptueux, le gracieux et l'insolent. Nous considérons qu'il existe des indices de ces qualités ou de ces défauts, même si aucun trait descriptif ne prouve à lui seul la présence de la qualité ou du défaut intersubjectivement « constatable ». On peut « préférer » la légèreté à la puissance, mais cela n'enlève pas sa qualité à l'œuvre puissante. Parmi plusieurs œuvres qui dégagent une impression de « puissance », il peut y en avoir de plus ou moins

réussies, « fortes », emblématiques. C'est que, dans un jugement de qualité, plusieurs aspects entrent en jeu. Et, de la même façon que le jugement sur une œuvre d'art renvoie à une pluralité de paramètres, la justification de chaque prédicat renvoie à plusieurs indices. Les effets subjectivement éprouvés ne sont qu'exceptionnellement idiosyncrasiques. Ce que ressent une subjectivité, une autre peut elle aussi l'éprouver devant la même œuvre, grâce à la perception et la compréhension des mêmes indices. Le débat esthétique a pour fonction de dégager les traits partageables de l'expérience esthétique et de faire le tri entre préférences personnelles et jugements de qualité. C'est de cette façon qu'il peut nous amener à voir autrement certaines œuvres et, le cas échéant, à réviser notre première impression.

III. ESTHÉTIQUE ET CRITIQUE

Pour des raisons différentes, cette conception du débat critique est contestée à la fois par l'esthétique « continentale », notamment depuis Nietzsche, et par l'esthétique américaine, notamment depuis Goodman.

L'esthétique spéculative de tradition « continentale » traduit soit la sensation d'une intensité indicible (Nietzsche, Deleuze) soit la révélation suprême d'une vérité historique (Heidegger, Adorno). L'œuvre d'art est symptôme au sens médical ou au sens d'une révélation suprême qui dépasse ce que la raison peut appréhender. La force de ces théories est de prendre la pensée des œuvres au sérieux. Leur faiblesse tient au fait qu'elles confondent l'esthétique avec une critique ésotérique qui n'argumente pas mais se réclame d'une doctrine à laquelle on adhère ou n'adhère pas : pensée de l'Être ou expérience intérieure, dialectique négative ou déconstruction. Il y a là souvent une fausse humilité à l'égard des œuvres d'art : même si le critique prétend que l'œuvre détient un savoir supérieur, c'est lui qui la fait parler.

L'autre grand modèle est celui de l'esthétique américaine dont le modèle dominant est celui d'une connaissance des symboles artistiques et de leur référence ou de leur interprétation historique (Goodman, Danto). Cette esthétique fait suite au tournant linguistique de la philosophie et interprète les œuvres d'art comme des structures symboliques publiquement accessibles. La force de ces esthétiques est de ne supposer aucun savoir ésotérique. Elles argumentent, mais elles tendent à réduire les arguments esthétiques à des arguments cognitifs ou sémiotiques, et la valeur des œuvres, à une question secondaire qui relève de la préférence personnelle.

En France, l'esthétique empiriste, qui s'inspire des théories américaines (Genette et Schaeffer), ne reprend pas ce modèle sémiotique ; elle recourt au schéma classique d'un sujet de la connaissance qui porte son attention sur un objet. La « relation esthétique » ou la « conduite esthétique » est au centre de ces analyses qui s'inscrivent dans

une perspective *anthropologique* et ne tentent plus de reconstruire les débats critiques. La dimension évaluative, négligée par Goodman, apparaît à l'intérieur de la relation esthétique, sous la forme d'une « appréciation » personnelle, radicalement subjective, ou d'un plaisir sans incidence cognitive, qui est fonction de la sensibilité de chacun et que l'esthéticien observe d'un point de vue d'ethnologue ou de psychanalyste. L'œuvre d'art n'engage plus personne — sauf en vertu de ses propres préférences —, et il n'existe pas de qualité, pas de prédicat esthétique ou artistique intersubjectivement valides.

Pour éviter de traiter l'œuvre d'art en termes de symptôme sublime ou sa valeur comme relevant d'une préférence personnelle, je propose un troisième modèle théorique. L'esthétique y est distincte aussi bien de la critique et de l'histoire de l'art que d'une science des habitacles artistiques et des conduites subjectives.

Ce modèle cherche à *reconstruire la logique du débat esthétique*, du débat critique à l'intérieur duquel se situent toutes nos relations avec l'art. Je pars de l'idée de Monroe Beardsley selon laquelle les *problèmes* esthétiques n'apparaissent, d'une manière générale, qu'au moment où nous *parlons* des œuvres d'art en révélant nos différences de perception et d'interprétation⁶. Si nous nous contentions d'admirer, de détester, d'être indifférents en silence, il n'y aurait pas de théorie esthétique; tout au plus pourrait-il y avoir une analyse descriptive des comportements esthétiques. L'esthétique est la reconstruction de nos échanges plus ou moins argumentés à propos de l'art et des autres phénomènes esthétiques. L'idée centrale est donc que, fondamentalement, notre expérience esthétique n'est, certes, pas perception de valeurs ou de vérités objectives, mais n'est pas non plus idiosyncrasique. Elle ne relève pas de l'impression subjective et du plaisir personnel, mais d'un échange public de nos différentes expériences et évaluations, où se fait la sélection des jugements qui, par leur force de pertinence, *font* l'histoire des arts.

À la différence des autres modèles, cette esthétique mobilise *trois* niveaux : (a) celui de l'œuvre publiquement accessible, (b) celui des catégories, paramètres et prédicats qui structurent les expériences qu'on en fait, et (c) celui du débat critique dans lequel s'opposent les différentes expériences des œuvres.

La plupart des théories esthétiques *désactivent* l'un de ces niveaux, soit parce qu'elles confondent esthétique et critique, soit parce qu'elles adoptent un point de vue objectiviste, incapable de reconstruire l'expérience esthétique et le débat critique.

L'esthétique post-nietzschéenne, qui se confond avec la critique, propose une interprétation des œuvres en s'appuyant sur un savoir ésotérique grâce auquel elle pense pouvoir court-circuiter le *débat* critique. Elle désactive donc le troisième niveau.

D'une façon analogue, la théorie des symboles de Goodman ne mobilise que les niveaux de l'œuvre et du déchiffrement de ses symboles, la réception étant réduite à

la reconstitution d'une signification objective posée par l'artiste. Quant à la théorie empiriste de la réception subjective (Genette), elle mobilise les niveaux des catégories cognitives et de la subjectivité, tandis qu'elle désactive le premier niveau. L'œuvre d'art est réduite soit à un habitacle dont on fait une étude scientifique, soit à la projection subjective que chacun en fait.

Pour éviter le dogmatisme et le relativisme, il me semble qu'il faut distinguer entre théorie esthétique et discours critique et admettre que la signification, l'intérêt et la qualité des œuvres d'art n'acquiescent un statut public que par le biais de confrontations critiques, dans lesquelles il n'y a ni accès privilégié à la vérité de l'œuvre, ni mobilisation arbitraire de ses aspects.

La théorie esthétique est distincte aussi bien de la critique que de l'histoire de l'art. La critique et l'histoire de l'art comprennent l'œuvre, l'une selon sa qualité, son intérêt et son importance, l'autre selon son statut et son rôle historiques. Elles proposent à leurs lecteurs une réception informée, engagée ou descriptive, d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres. L'esthétique, quant à elle, ne traite pas de la relation directe aux œuvres, mais des divergences conceptuelles qui surgissent dans le cadre de la relation à une œuvre ou du discours sur elle. En discutant d'esthétique, nous essayons de comprendre *certaines* de nos désaccords critiques; nous n'y départageons pas les divergences d'interprétation et d'appréciation qui relèvent du débat critique, mais nous critiquons les prétentions ou les réductions abusives, nous écartons les choix conceptuels inadéquats ou les modèles de la compréhension et du jugement de valeur.

Les problèmes de compréhension d'une œuvre ne sont des problèmes d'*ordre* esthétique (plus précisément, des problèmes *critiques*) que dans la mesure où ils ont une incidence sur le degré d'aboutissement ou sur l'importance que nous lui attribuons; sinon, il s'agit de problèmes factuels sans incidence esthétique, ou de problèmes d'interprétation. Mais selon la signification que nous donnons à une œuvre, son importance peut varier.

Le débat critique peut être suspendu pour laisser place au débat esthétique. C'est le cas, notamment, lorsque la critique outrepassé ses compétences en revendiquant un statut de philosophie ou lorsqu'elle méconnaît la fonction des catégories et des prédicats artistiques. L'esthétique philosophique sert surtout à clarifier les concepts et les méthodes de la réception et de la critique; elle n'apporte aucune vérité indépendante, ni sur les œuvres d'art ni sur la réalité. Historiquement, une esthétique qui prétend apporter de telles vérités et qui se confond en fait avec une critique à prétention exclusive, est liée à la philosophie romantique qui désespère de la raison et s'en remet à l'art pour nous révéler la vérité sur notre existence et sur notre histoire.

1. « Arielle Pelenc in correspondence with Jeff Wall », in Th. de Duve, A. Pelenc, B. Groys, *Jeff Wall*, Londres, Phaidon, 1996, p. 17.
2. K. Walton, « Catégories de l'art », trad. C. Hary-Schaeffer, in G. Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 83-129.
3. *Ibid.*, p. 115.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 118.
6. M. C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, Brace & World, 1958, et Indianapolis, Hackett, 1981, p. 1; trad. « Le discours critique et les problèmes philosophiques de l'esthétique », in D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Méridien-Klincksieck, 1988, p. 71.

ESTHÉTIQUE ET SENS COMMUN

JEAN-PHILIPPE UZEL

Professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et au cégep du Vieux Montréal, Jean-Philippe Uzel est membre du groupe international de politicologues « Politics and the Arts » dirigé par Lucy Sargisson à la Nottingham University. Il a récemment publié « Le rôle des médias dans l'esthétisation de la guerre au XX^e siècle » dans *Conflits contemporains et médias* (XYZ, 1997). Il a dirigé (avec C. Perraton), un ouvrage du Groupe d'Études et de Recherches en Sémiotique des Espaces intitulé *Du simple au double : approches sémio-pragmatiques de Métropolis et Pour la suite du monde* (UQAM, 1995).

Pourquoi parler du sens commun? N'a-t-on pas déjà tout dit sur ce concept, sur ce fameux *sensus communis* qui selon Kant permet la communicabilité du jugement de goût et autorise chacun à supposer que son goût n'est pas seulement subjectif mais rejoint l'assentiment universel. Nous savons que tout au long des années 80, les philosophes «continentaux» ont longuement discuté de ce concept et de ses conséquences à la fois éthiques et politiques. Modernes et postmodernes, comme on les appelait alors, se sont lancés dans un long travail d'exégèse pour savoir ce que Kant entendait vraiment par cette idée d'un sens commun. S'agissait-il d'un principe constitutif (autorisant une communication directe entre les sujets) ou bien d'un principe régulateur (pointant une communauté promise et à jamais différée)? S'agissait-il d'un principe transcendantal ou d'un principe empirique? Des deux principales définitions que nous donne Kant, laquelle fallait-il retenir : celle qui, au § 20 de la troisième *Critique*, présente le sens commun comme l'accord des facultés de connaître (l'entendement et l'imagination), ou celle du § 40, qui décrit le sens commun comme faculté de réflexion qui tient compte de la représentation de toute autre personne? Toutes ces questions ont été longuement débattues et ont provoqué des échanges très animés. Or, ce qui surprend, c'est qu'après avoir été au centre de toutes les discussions, le sens commun semble avoir aujourd'hui totalement disparu de la réflexion esthétique. Comment expliquer cette soudaine désaffection de la part des esthéticiens? Certainement par le fait qu'après avoir été surchargé de sens, le concept s'est rapidement usé; l'arrivée en force de la philosophie analytique dans le débat esthétique «continental» en est une autre raison.

Pourtant, il nous semble que le sens commun, entendu comme l'accord des sensibilités, reste une notion indispensable pour comprendre la nature de l'expérience esthétique. Il y a même une certaine urgence à réhabiliter ce concept face à la remise en cause à laquelle se confronte depuis quelques années l'art contemporain et que d'autres appellent, par euphémisme, la "querelle des œuvres". De plus en plus souvent, le sens commun est pris à partie. Ces attaques prennent plusieurs formes et viennent de différents horizons. Prenons quelques exemples récents. Danielle Lories, dans son dernier ouvrage *L'art à l'épreuve du concept*, affirme que «le public contemporain de l'art est en crise¹». Ce public désorienté, et tout particulièrement le public de l'art contemporain, va faire dès lors l'objet de toutes les attentions. On le ménage, on lui évite les chocs trop durs, on le tient à l'écart des débats qu'il ne saurait comprendre. Prenons-en pour preuve les propos de Jean-François de Canchy, Délégué aux arts plastiques (c'est-à-dire le premier responsable des arts plastiques en France), prononcés à l'occasion de l'ouverture du colloque *L'art contemporain : ordres et désordres*, qui a eu lieu au mois d'avril dernier à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts. Ce colloque — qui rassemblait contempteurs et défenseurs de la création contemporaine — avait pour

but de faire le point sur les attaques lancées par la revue *Krisis* quelques mois plus tôt. Citons les propos de Jean-François de Canchy qui s'adressaient aux différents intervenants : « Le débat que vous allez engager maintenant est légitime. Ce débat est nécessaire. Attention ! Il doit rester cantonné à l'intérieur de nos murs, des enceintes de nos écoles, des centres d'art, de nos musées. Ce débat doit rester entre nous, professionnels de la vie culturelle, artistes, critiques, marchands, conservateurs². » Dernière version de cette crise du sens commun : le sens commun est présenté comme bon sens. Des sociologues comme Jean Beaudrillard ou Nathalie Heinich, qui multiplient les libelles contre l'art contemporain, affirment que le sens commun se porte très bien et que la réaction négative du grand public face à la création contemporaine est des plus saine. Je cite Nathalie Heinich : « Les réactions du sens commun sont [...] normales, dans la mesure où elles perçoivent négativement la négation des critères artistiques³. »

À l'aune de ces critiques, qui suggèrent que l'art contemporain s'est non seulement détourné du sens commun mais lui fait également violence, nous aimerions aborder deux points. Il nous semble souhaitable, tout d'abord, en comparant les positions de Jean-Marie Schaeffer et de Gérard Genette à celle de Rainer Rochlitz, de revenir sur les raisons qui font que le débat esthétique actuel congédie le sens commun. Malgré les grandes différences qui séparent l'esthétique évaluative de Rochlitz et l'esthétique descriptive de Schaeffer et Genette, ces auteurs se rejoignent pour rejeter la dimension universelle de la sensibilité esthétique. Dans un deuxième temps, nous souhaiterions montrer que ce sens commun qu'on voue aux gémonies semble néanmoins essentiel pour comprendre le climat culturel dans lequel apparaît l'art contemporain dans les années soixante, mais également pour comprendre la « logique » propre à cette création. Cette logique, ce climat, ce sont ceux du pragmatisme. Or, l'esthétique pragmatiste semble se détourner de l'art contemporain (Richard Shusterman se tourne vers la culture populaire, Richard Rorty vers la création littéraire), laissant le champ libre à la philosophie analytique. La question qu'on ne manquera pas dès lors de se poser est celle du lien qui existe entre le sens commun kantien et le pragmatisme américain. Pour retrouver ce lien, il semble qu'il faut faire un parallèle un peu inattendu de prime abord : il faut croiser Kant et Charles Sanders Peirce, le père du pragmatisme. Ce dernier se décrivait lui-même comme un « *critical common-sensist* » ; nous verrons ce qu'il entendait par là.

SENS COMMUN ET PLAISIR ESTHÉTIQUE⁴

Avant d'aborder la question du pragmatisme et de son rapport au sens commun, nous souhaiterions revenir, rapidement, sur les termes du débat qui oppose depuis quatre ou cinq ans Jean-Marie Schaeffer et Gérard Genette à Rainer Rochlitz — nous

ne prendrons pas toujours la peine de distinguer les positions de ces deux penseurs qui soutiennent des thèses très proches l'une de l'autre. Avant d'aborder la question du sens commun, il est peut-être utile de rappeler rapidement le différend qui oppose ces esthéticiens sur la question du plaisir esthétique qui est centrale pour notre propos. D'un côté Genette et Schaeffer accordent une place primordiale au plaisir dans l'expérience esthétique. Ils définissent celle-ci comme « une relation de jouissance cognitive⁵ ». Mais ce plaisir, selon eux, est purement individuel, purement idiosyncrasique et ne saurait faire l'objet d'un quelconque accord, si ce n'est un accord très ponctuel, *a posteriori* et purement empirique. De l'autre côté, Rainer Rochlitz défend l'idée que le plaisir (ou le déplaisir) qu'on éprouve face à une œuvre n'entre en rien dans la qualité artistique de cette dernière. Le jugement d'une œuvre d'art doit être indépendant de notre plaisir (ou de notre déplaisir) et se faire sur une base essentiellement rationnelle. Il est très fréquent, dit-il, que l'on n'éprouve aucune satisfaction particulière face à un objet d'art et pourtant que l'on n'hésite pas à le reconnaître, pour les qualités qui lui sont propres, comme une œuvre à part entière. Bien entendu, pour Rochlitz, si le plaisir n'intervient d'aucune façon dans la définition d'une œuvre, il ne saurait prétendre à une dimension universelle.

Examinons maintenant de plus près les positions respectives de ces auteurs sur la question du sens commun. Jean-Marie Schaeffer et Gérard Genette rangent le sens commun dans la catégorie des « exigences hyperboliques⁶ » de la troisième *Critique* que Kant aurait défendues pour des raisons stratégiques (se démarquer du relativisme de Hume) sans trop y croire lui-même. Selon Schaeffer et Genette, ce qui est plus grave, c'est que le sens commun est indissociable de ce qu'ils appellent l'illusion constitutive (ou illusion objectiviste) qui nous ramène du côté de la « théorie spéculative de l'Art », de cette métaphysique de l'Art inaugurée par les premiers romantiques, qui accorde à l'œuvre une fonction ontologique. Dans le romantisme, l'Art est supposé entretenir une relation privilégiée avec la Vérité, et il appartient au philosophe de mettre à jour cette relation. En réduisant le Beau au Vrai, les premiers romantiques tombent précisément dans « l'illusion constitutive » : ils attribuent à l'œuvre d'art une valeur intrinsèque qui provient en fait de leur propre expérience esthétique. Ils confondent leur jugement subjectif « cette œuvre me plaît » avec le jugement objectif « cette œuvre est belle ». Ils ne parlent plus de la beauté « comme si » c'était une propriété de la chose, mais « parce que » c'est une propriété de la chose, ou du moins le croient-ils.

Kant, selon Schaeffer et Genette, ne tombe pas dans cette illusion. En faisant subir une « révolution copernicienne » à la réflexion sur le beau et en démontrant que « sans relation au sentiment du sujet la beauté n'est rien en soi⁷ », Kant aurait été le premier philosophe à insister sur la dimension purement subjective du jugement de

goût. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il a refusé d'écrire, avec la troisième *Critique*, une doctrine ou même une théorie de l'art, mais s'est contenté d'interroger les caractéristiques de l'expérience esthétique. Pourtant, si Kant a bien perçu le piège de l'illusion constitutive et a pris garde de ne pas y tomber, il est en partie responsable de ses futurs ravages, et ceci dès les premiers romantiques. Gérard Genette affirme en effet que Kant, tout en ayant perçu l'illusion objectiviste, n'aurait pas cherché à déjouer complètement cette dernière car elle lui fournissait un argument décisif pour asseoir la prétention à l'universalité du jugement de goût : « Le véritable et le seul motif de la prétention à l'universalité tient à la croyance, évidemment fautive pour Kant lui-même, en l'existence d'une propriété esthétique objective⁸. » Remettre en cause cette croyance en l'universalité du jugement de goût aurait non seulement obligé Kant à revenir sur le projet de systématisation des trois *Critiques*, mais l'aurait indubitablement précipité dans ce qu'il craignait le plus : le relativisme. Genette poursuit en supposant que si Kant ne déjoue pas complètement cette illusion, c'est qu'il n'est pas convaincu de la pertinence de l'autre motif qu'il a introduit pour asseoir l'universalité du jugement de goût : à savoir son caractère *désintéressé* (« Le goût est la faculté de juger d'un objet [...] *sans aucun intérêt...* »). C'est alors, comme dernier recours et un peu malgré lui, qu'il va introduire une seconde prétention du jugement de goût, la prétention à la nécessité, elle-même sous-tendue par l'hypothèse du sens commun. Or, pour Genette, ce sens commun n'est qu'une illusion étroitement reliée à l'illusion constitutive. Nos auteurs adoptent dès lors la solution qui selon eux s'impose : solder au plus vite la perte du sens commun. Mais ce travail de deuil n'est pas facile, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, car la communicabilité du jugement de goût est le « mythe le plus central de l'esthétique philosophique, et celui dont elle a le plus de mal à se défaire⁹ ». En rejetant l'hypothèse d'un sens commun à tous, Schaeffer et Genette ne craignent pas, contrairement à Kant, d'affronter le relativisme du jugement de goût. Ils revendiquent haut et fort la formule d'Horace « *De gustibus non disputandum* » et affirment que le jugement esthétique est « un jugement subjectif au sens "solipsiste" du terme¹⁰ ». Ils vont jusqu'à reprocher à Kant son « argumentation passablement spécieuse¹¹ » pour échapper au relativisme du jugement de goût.

Rainer Rochlitz, quant à lui, rejette le sens commun pour des raisons très différentes. Tout comme Genette et Schaeffer, il va s'en prendre aux tenants de l'esthétique idéaliste (romantiques, postmodernes...) qui défendent ce qu'il appelle un « dogmatisme ontologique¹² ». Comme Genette et Schaeffer, il pense que le sens commun qui détermine objectivement l'accord des sensibilités est un rebut métaphysique de la pensée kantienne. Si Rochlitz soutient également que le plaisir peut intervenir dans l'expérience esthétique, il se distingue très nettement de Genette et Rochlitz, nous l'avons vu, en affirmant que ce plaisir n'entre en rien dans la définition d'une

œuvre : « Le “jugement de plaisir” est [...] tout à fait indépendant de la qualité d’une œuvre¹³. » D’ailleurs, il ne manque pas de qualifier l’esthétique de Schaeffer d’« esthétique hédoniste », terme qui dans sa bouche est un rien négatif. Il va même jusqu’à récuser le concept kantien de plaisir désintéressé car un plaisir, même désintéressé, ne peut faire l’objet d’aucune justification rationnelle et ne renvoie qu’à notre propre subjectivité. Bien entendu, le sens commun se trouve immédiatement disqualifié et renvoyé vers l’« arrière plan crypto-métaphysique¹⁴ » de la troisième *Critique* puisque « une expression de plaisir ou de déplaisir ne converge avec une autre que par accident ou par conformisme¹⁵ ».

Soulignons quand même le fait que Rainer Rochlitz défend, contrairement à Genette et Schaeffer, l’idée d’une communicabilité du jugement esthétique, mais cette communicabilité ne peut se fonder, selon lui, que sur des arguments rationnels, arguments qui portent sur la validité interne de l’œuvre. Cette validité est constituée de certaines caractéristiques propres à l’œuvre, qui peuvent faire l’objet d’une argumentation rationnelle sur la base de certains critères intersubjectifs comme la cohérence, l’enjeu, l’originalité. Notons toutefois que sa position a quelque peu évolué sur ce dernier point. Dans un article récent publié dans la *Revue internationale de philosophie*, il admet que ces caractéristiques n’appartiennent pas à l’œuvre comme son poids ou sa composition chimique mais « qu’elles n’existent pas en dehors des relations que nous avons avec [elles]¹⁶ ». Est-ce qu’en admettant le caractère relationnel des caractéristiques esthétiques, le penseur ne fait pas un pas vers le camp du relativisme ? Sans vouloir répondre à cette question qui mériterait de plus amples développements, gardons l’idée que pour Rochlitz il existe une logique esthétique qui nous permet de justifier rationnellement la qualité d’une œuvre d’art, tout comme il existe une logique cognitive pour les énoncés scientifiques ou une logique normative pour les énoncés juridiques. La théorie que nous propose ici Rainer Rochlitz est très articulée, très cohérente (son ouvrage *Subversion et subvention* a rencontré un succès largement mérité) ; elle fait cependant un grand perdant : le plaisir esthétique.

PRAGMATISME ET SENS COMMUN

Après avoir présenté brièvement la théorie esthétique de ces philosophes, une question ne manque pas de se poser : faut-il choisir entre le plaisir et la raison, entre l’idiosyncrasie et la communicabilité ? Le sens commun kantien a cet avantage qu’il nous permet précisément de ne pas choisir, car il fusionne ces deux notions : plaisir et communicabilité. Le sens commun, c’est avant tout un plaisir communicable. En relisant le passage qui appartient au fameux § 9 de la *Critique de la faculté de juger*, nous nous apercevons que les concepts d’intersubjectivité et de plaisir sont non seulement

étroitement liés, mais carrément confondus : « Le plaisir que nous ressentons, dit Kant, nous le supposons comme nécessaire en tout autre dans le jugement de goût. » J'éprouve du plaisir très précisément parce que je suppose que mon goût est communicable. Sans cette dimension intersubjective le plaisir esthétique, tel que le définit Kant, s'évapore. C'est pourquoi cette notion de sens commun, que l'on présente comme un legs irrationnel, métaphysique de la philosophie de la conscience, nous semble pourtant primordiale pour comprendre ce qui se joue dans l'art contemporain.

Mais comment articuler sens commun et création contemporaine ? Thierry de Duve, dans son ouvrage *Au nom de l'art*, nous propose de relire Kant *après* Duchamp et *d'après* Duchamp, et de transformer le jugement de goût en un jugement esthétique, c'est-à-dire de remplacer l'énoncé « ceci est beau » par « ceci est de l'art ». En remplaçant le beau par l'art, on « efface la distinction entre faire de l'art et juger de l'art¹⁷ », dès lors : « L'Idée kantienne du *sensus communis*, reformulée d'après Duchamp, déclare que c'est une exigence de la raison que quiconque soit, en droit sinon en fait, doué de la faculté de faire de l'art¹⁸. » Cette idée est séduisante, mais Thierry de Duve renoue avec la philosophie de la conscience, en articulant le principe d'égalité entre créateur et récepteur, à partir de l'impératif catégorique kantien. Selon lui la « loi du ready-made » se décline sous la forme d'un « fais n'importe quoi de sorte que ce soit nommé art¹⁹ ». Lecture d'autant plus grave qu'elle apporte aujourd'hui de l'eau au moulin des gens qui pensent qu'en effet l'art contemporain c'est n'importe quoi — risque que Georges Didi-Huberman a bien souligné dans son récent essai sur l'empreinte²⁰.

Cette articulation entre le sens commun et l'art contemporain nous irons, quant à nous, la chercher du côté du pragmatisme et tout particulièrement du côté du premier pragmatisme, celui de Charles Sanders Peirce. Tout d'abord parce que le pragmatisme est la « philosophie spontanée » (pour reprendre une célèbre formule d'Althusser) des artistes des années 1960. Il suffit pour s'en assurer de relire la série d'articles intitulée « The Politics of Art » que Barbara Rose, critique d'art proche des artistes, a publié dans *Artforum* entre 1968 et 1969²¹. Elle soutient qu'il existe déjà une forme de pragmatisme chez les dadaïstes new-yorkais des années 1910 et 1920, mais elle insiste surtout sur le fait que le pragmatisme est une référence plus ou moins directe des artistes du Pop'art et du Minimal art. Elle montre également que le pragmatisme est utilisé par ces artistes pour contrer l'influence de l'esthétique « idéaliste » d'origine européenne, défendue à cette époque par Clement Greenberg. Il apparaît d'ailleurs que cette esthétique pragmatiste d'origine américaine est largement passée dans la création contemporaine européenne et n'est pas si éloignée de l'« art élargi » prôné par Joseph Beuys. Prenons un seul exemple : l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme... (When attitudes become form...)* organisée par Harald Szeemann en 1969 à la Kunsthalle de Berne, qui est vue aujourd'hui comme le retour

en force de l'Europe sur la scène internationale. C'est oublier un peu vite que sur les cinquante-quatre artistes présents dans l'exposition, trente-deux étaient des artistes américains ou vivant aux États-Unis. De plus, Harald Szeemann était très conscient de la dimension américaine de son exposition : « Tôt ou tard le mouvement hippie, le rock et la consommation de drogues devaient rejaillir sur l'attitude de la jeune génération d'artistes. [...] Cette antiforme sociale s'est amplement infiltrée dans cet art nouveau...²². » D'ailleurs, quelques années plus tard, en 1974, après avoir réalisé la grande *Documenta 5* de 1972, Szeemann va organiser une exposition sur son grand-père, coiffeur à Berne²³. On oublie très souvent de mentionner cette exposition dans le corpus de Szeemann, pourtant essentielle pour comprendre sa conception élargie de l'art.

Si le pragmatisme esthétique semble étroitement lié à l'art contemporain des années 60 et 70, en quoi Charles S. Peirce nous permet-il de faire le lien entre création et sens commun ? Peirce s'impose-t-il à nous par un effet de mode ? On sait en effet que sa sémiotique est très prisée dans les études en art, mais force est de constater qu'il existe très peu d'écrits consacrés à son esthétique — les ouvrages de Roberta Kevelson²⁴ tiennent plus de l'encensement que de la philosophie. Dans le cas précis qui nous occupe ici (le sens commun), l'intérêt de Peirce vient du fait qu'il est le seul pragmatiste à être si proche de Kant. Tous les autres pragmatistes, qu'il s'agisse de John Dewey dans *Art as Experience*²⁵ ou plus récemment Richard Shusterman dans *Pragmatist Aesthetics*²⁶, ne retiennent de la troisième *Critique* que l'aspect désintéressé du jugement de goût qu'ils s'empressent de critiquer et de rejeter du côté, comme le dit Shusterman, du « conditionnement socioculturel et des privilèges de classe²⁷ »... Il est vrai que le pragmatisme est généralement plus proche du holisme hégélien que des catégories kantienne. Certains auteurs, comme Herman Parret, ont déjà mis en évidence le lien qui existait entre l'esthétique de Kant et celle de Peirce²⁸, mais généralement ils insistent sur la théorie kantienne du génie par laquelle la nature donne ses règles à l'art et dans laquelle ils voient une anticipation du synéchisme peircéen, inscrivant ainsi Peirce dans l'héritage du romantisme. Il nous semble, au contraire, que Peirce parvient à dégager l'esthétique kantienne de son idéalisme et à la débarrasser de ses aspects les plus datés (l'intuitionnisme, le Beau)²⁹. En effet, l'esthétique de Peirce semble particulièrement intéressante du fait, précisément, qu'il ne s'agit pas d'une esthétique au sens traditionnel du terme : pour lui l'expérience esthétique éprouvée face à un œuvre ne se distingue pas de l'expérience esthétique éprouvée face à tout autre phénomène — c'est cette idée que développera plus tard Dewey dans *Art as Experience*. Peirce, qui avoue avoir passé plusieurs mois à étudier les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller, déclare que dans le domaine de l'esthétique, les livres sont toujours décevants (« The books do seem so feeble », CP 2.197³⁰). Il reproche également aux philosophes allemands d'avoir limité

l'esthétique à la notion de goût qui oublie, selon lui, un nombre important d'émotions très riches (CP 1. 574).

Peirce va ainsi fondre l'artistique dans l'esthétique, mais il va également fusionner le pôle de la création et celui de la réception (en ce sens il nous permet de relire Kant après Duchamp, comme le suggère Thierry de Duve). Il faut s'arrêter ici un instant sur sa théorie de l'abduction, cette opération logique qui est la seule (contrairement à l'induction ou à la déduction) à créer de nouvelles idées, qui est la seule à nous permettre de passer d'une croyance à une autre. Peirce montre très bien que l'inférence abductive reproduit la forme de la *réflexion* propre au jugement esthétique kantien, réflexion par laquelle l'esprit procure au subjectif sa signification universelle. Dès lors Peirce peut affirmer que le travail d'un poète n'est pas différent de celui d'un scientifique (CP 1.383) ou même d'un juriste qui produit sans cesse de nouvelles hypothèses. L'esthétique, chez Peirce, s'étend à toutes les catégories du savoir (science, éthique) et plus largement à notre expérience du monde vécu.

C'est ici que Peirce fait intervenir la notion de sens commun kantien qui va lui permettre de réconcilier les pôles de la création et de la réception³¹. Peirce défend en effet l'hypothèse selon laquelle le sens commun, en tant que sensation éprouvée en commun, est toujours présent dans la communication intersubjective. Par là même, Peirce semble fidèle au dernier Kant (celui de l'*Anthropologie*) qui insiste sur l'importance que jouent les sens dans la connaissance. Si Peirce partage avec les autres pragmatistes cette conception élargie de l'art qui fusionne l'expérience artistique dans l'expérience esthétique, c'est le seul à accorder cette place essentielle au sens commun. Avec lui on passe d'une philosophie de la conscience à une philosophie de la communication. finalement la thèse de Peirce rejoint celle de Duve, mais dégagée de la métaphysique du sujet, dégagée de l'impératif catégorique.

En conclusion, nous pouvons dire que Peirce nous permet de penser le caractère communicable du plaisir esthétique en montrant que ce dernier s'explique toujours en termes de relation. Relation par rapport au phénomène qui nous émeut bien sûr — et en ce sens Peirce ne tombe jamais dans l'illusion objectiviste — mais surtout relation de l'individu à la communauté, car le goût individuel n'est jamais idiosyncrasique mais renvoie toujours à la culture, à la collectivité dans laquelle il prend forme — et en ce sens Peirce ne tombe jamais dans le relativisme absolu. Il y a cependant fort à parier que cette lecture ne satisferait ni Genette, ni Schaeffer, ni Rochlitz qui ne manqueraient pas de reprocher à Peirce (ou du moins à la lecture que nous en faisons) de retomber dans les dérives à la fois de l'empirisme et de la métaphysique. Pourtant il semble important de repenser le sens commun pour souligner que la « crise de l'art contemporain », comme on l'appelle parfois, n'incombe ni à la création, ni au public, mais plutôt au discours interprétatif qui a oublié, comme nous le

rappelle Georges Didi-Huberman, son premier devoir, à savoir élaborer un travail critique réel : « Faire *œuvre critique*, c'est le contraire de vouloir imposer des *critères*; critiquer, c'est retrouver cette "puissance à admirer" qui manquera toujours au ton du ressentiment, [...] [c'est] produire le *gai savoir*³². »

1. Danielle Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, p. 123.
2. Jean-François de Canchy, « Introduction » à *L'art contemporain : ordres et désordres*, Paris, Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1997, URL : <http://www.culture.fr/culture/actual/art/somm.htm>, Réf. 1^{er} sept. 1997.
3. Nathalie Heinich, « La partie de main-chaude de l'art contemporain », in *Art et contemporanéité*, Bruxelles, La Lettre volée, 1992, p. 93.
4. Ce paragraphe reprend un extrait d'un article intitulé « Perdre le sens commun » que nous avons publié dans le deuxième numéro de la revue électronique *Æ, Revue de la société canadienne d'esthétique*, URL : <http://tornade.ere.umontreal.ca/~guedon/AE/ae.html>, Réf. 25 déc. 1997.
5. Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 353.
6. Jean-Marie Schaeffer, « L'œuvre d'art et son évaluation », in *Le beau aujourd'hui*, sous la dir. de Christian Descamps, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1993, p. 29.
7. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 9, Paris, Vrin, 1993, p. 82.
8. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, t. 2 : *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p. 86.
9. Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, *op. cit.*, p. 17.
10. *Id.*, p. 214. Remarquons toutefois que pour Schaeffer la conduite esthétique possède une dimension intersubjective mais celle-ci a lieu au niveau de la description des œuvres (et donc de l'attention qu'on leur porte) et non au niveau du jugement.
11. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, t. 2 : *La relation esthétique*, *op. cit.*, p. 85.
12. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 145.
13. Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », in *L'esthétique des philosophes*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 40.
14. Rainer Rochlitz, « Esthétiques hédonistes », *Critique*, n° 540, mai 1992, p. 365.
15. Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », in *L'esthétique des philosophes*, *op. cit.*, p. 40.
16. Rainer Rochlitz, « L'esthétique et l'artistique », *Revue internationale de philosophie*, n° 198, 1996, p. 664.
17. Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989, p. 81.
18. *Id.*, p. 87.
19. *Id.*, p. 141.
20. Georges Didi-Huberman, « La ressemblance par contact », in *L'Empreinte*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 106-107.
21. Tout particulièrement l'article de janvier 1969.
22. Harald Szeemann, « Quand les attitudes deviennent forme », in *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996, p. 24.
23. *Id.*, p. 34-39.

24. Roberta Kvelson, *Peirce's Aesthetics of Freedom*, New York, Peter Lang, 1993. Voir le très bon compte rendu que Jean-François Côté a fait de cet ouvrage dans *RSSI, Revue de l'association canadienne de sémiotique*, vol. 16, n° 1, 1996, p. 276-277.
25. John Dewey, *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 1958, p. 253.
26. Traduction française : *L'art à l'état vif*, Paris, Minuit, 1991, p. 24-26.
27. *Ibid.*
28. Herman Parret, « Peircean Fragments on the Aesthetic Experience », in *Peirce and Value Theory, Semiotic Crossroads*, n° 6, 1994, p. 182.
29. Nous avons consacré un article (écrit en collaboration) à cette question : Jean-Philippe Uzel et Charles Perraton, « L'esthétique kantienne de C. S. Peirce » in *RSSI, Revue de l'association canadienne de sémiotique*, vol. 15, n° 3, 1995, p. 151-169. Nous reprenons ici certains extraits de ce travail.
30. Les numéros qui suivent les citations de Peirce renvoient aux paragraphes des *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (8 vol.), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931-1958.
31. Si Peirce reprend à Kant son concept de sens commun, il se démarque sur plusieurs points du criticisme, comme il le répète à plusieurs reprises : « The present writer was a pure Kantist until he was forced by successive steps into Pragmaticism. The Kantist has only to abjure from the bottom of his heart the proposition that a thing-in-itself can, however indirectly, be conceived; and then correct the details of Kant's doctrine accordingly, and he will find himself to have become a Critical Common-sensist ». (CP 5.452).
32. Georges Didi-Huberman, « D'un ressentiment en mal d'esthétique », in *L'art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, p. 85.

Le Musée d'art contemporain de Montréal
remercie pour leur collaboration au colloque

Hôtel du Parc
Le Centre de Conférence de Montréal

**Ministère des Affaires
étrangères de France**

**Ministère des Relations
internationales du Québec**

LE DEVOIR

**FONDATION DE LA FAMILLE SAMUEL ET SAIDYE BRONFMAN
THE SAMUEL AND SAIDYE BRONFMAN FAMILY FOUNDATION**



**Conseil des Arts du Canada
The Canada Council**



**Patrimoine
canadien**

**Canadian
Heritage**

conférences
c o l l o q u e s 5

CHRISTINE BERNIER
PHILIP ARMSTRONG
OLIVIER ASSELIN
FLORENCE DE MÈREDIEU
GEORGES DIDI-HUBERMAN
ÉLIANE ESCOUBAS
SUZANNE FOISY
MICHAËL LA CHANCE
STEPHEN MELVILLE
CHRISTOPH MENKE
LOUISE POISSANT
RAINER ROCHLITZ
JEAN-PHILIPPE UZEL