

© L'Harmattan, 2000
ISBN : 2-7384-9218-5

Éléments d'esthétique cognitive

Collection L'Ouverture Philosophique
dirigée par Dominique Chateau et Bruno Péquignot

Une collection d'ouvrages qui se propose d'accueillir des travaux originaux sans exclusive d'écoles ou de thématiques.

Il s'agit de favoriser la confrontation de recherches et des réflexions qu'elles soient le fait de philosophes "professionnels" ou non. On n'y confondra donc pas la philosophie avec une discipline académique ; elle est réputée être le fait de tous ceux qu'habite la passion de penser, qu'ils soient professeurs de philosophie, spécialistes des sciences humaines, sociales ou naturelles, ou... polisseurs de verres de lunettes astronomiques.

Dernières parutions

Gérald HERVÉ et Hervé BAUDRY, *La Nuit des Olympica, Essai sur le national-cartésianisme* (4 tomes : *Descartes tel quel, Descartes inutile, La France cartésienne, Adieu Descartes*), 1999.

Rémi TEISSIER du CROS, *Jean Calvin. De la réforme à la Révolution*, 1999.

Béatrice DURAND, *Le paradoxe du bon maître*, 1999.

D. BERTHET (sous la direction de), *Art et Critique Dialogue avec la Caraïbe*, 1999.

Saïd CHEBILI, *Figures de l'animalité dans l'œuvre de Michel Foucault*, 1999.

Maryvonne DAVID-JOUGNEAU, *Antigone ou l'aube de la dissidence*, 1999.

Jacqueline FELDMAN, Ruth CANTER KOHN (eds), *L'éthique dans la pratique des sciences humaines : dilemmes*, 2000.

Louis ARÉNILLA, *Luther et notre société libérale*, 2000.

Michel BALAT, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse*, 2000.

Joël GILLES (ed.), *L'euphorie*, 2000.

Charles-Pierre BRU, *Esthétique de l'abstraction*, 2000.

Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, 2000.

Eric KESLASSY, *Le libéralisme de Tocqueville à l'épreuve du papérisme*, 2000.

Marcin Sobieszczanski

Éléments d'esthétique cognitive

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris - FRANCE

L'Harmattan Inc
55, rue Saint-Jacques
Montréal (Qc) - Canada H2Y 1K9

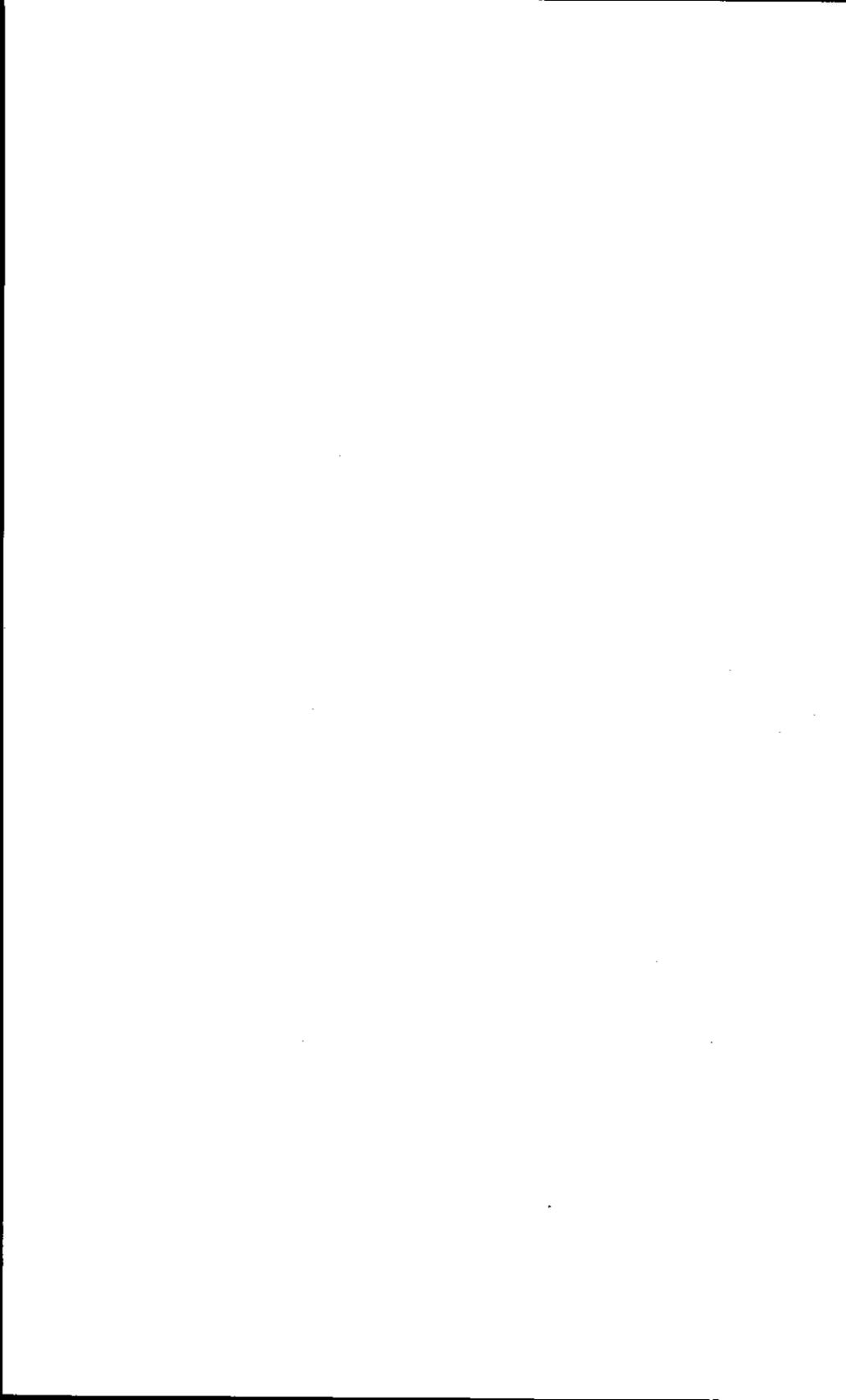


TABLE DES MATIERES

Préface.....	9
Introduction.....	11
Limitation de la perspective théorique.....	27
PREMIÈRE PARTIE : LE CHEMIN D'UNE ESTHÉTIQUE.....	37
De l'intériorité de la matière au sens.....	39
L'information.....	47
La genèse biologique du sens - le quasi-sens.....	55
Existence/Présence.....	63
Vers l'expression.....	75
Le langage de l'expression.....	91
Le noème de la perception - vs - le « noème de l'art ».....	101
Sens commun/Transcendance/Emergence de la conscience.....	107
Le « noème renversé » et la « noèse créative ».....	115
L'art en tant que procédure d'objectivation.....	127
Le schéma praxio-ontologique de l'art.....	141
DEUXIÈME PARTIE : VERS UNE CRITIQUE.....	147
Les enjeux cognitivistes de l'art.....	149
L'approche sociologique.....	157
La question de la représentation.....	165
Synnomique/Syndoxique.....	169
TROISIÈME PARTIE : L'ART.....	179
Les photographies de Zbigniew Dlubak.....	181
La peau du monde - la chrono-graphie de Jozef Bury.....	195
La peinture sans tableau d'Ernesto Riveiro.....	239
Computer-art de Bernard Caillaud.....	281
Résumé final.....	305
Conclusion.....	311
BIBLIOGRAPHIE PAR AUTEURS.....	317
BIBLIOGRAPHIE PAR DOMAINES.....	331
INDEX DES AUTEURS.....	347

« Cela est difficile, Monsieur. La musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut parler. En ce sens elle n'est pas tout à fait humaine. Alors vous avez découvert qu'elle n'est pas pour le roi ?

- J'ai découvert qu'elle était pour Dieu.

- Et vous vous êtes trompé, car Dieu parle.

- Pour l'oreille ?

- Ce dont je ne peux parler n'est pas pour l'oreille, Monsieur.

- Pour l'or ?

- Non, l'or n'est rien d'audible.

- La gloire ?

- Non. Ce ne sont que des noms qui se renomment.

- Le silence ?

- Il n'est que le contraire du langage.

- Les musiciens rivaux ?

- Non !

- L'amour ?

- Non.

- Le regret de l'amour ?

- Non.

- L'abandon ?

- Non et non.

- Est-ce pour une gaufrette donnée à l'invisible ?

- Non plus. Qu'est-ce qu'une gaufrette ? Cela se voit. Cela a du goût. Cela se mange. Cela n'est rien.

- Je ne sais plus, Monsieur. Je crois qu'il faut laisser un verre aux morts...

- Aussi brûlez-vous.

Un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l'ombre des enfants. Pour les coups de marteaux des cordonniers. Pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière. »

Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*.

Préface

Nous avons entrepris, en 1990, un travail de documentation et de suivi critique, ainsi qu'une médiation théorique adressée à quelques artistes, de traditions et d'âges différents. A partir de 1996, nous avons continué cette tâche sous la direction et avec le précieux concours d'Edmond Couchot.

Non sans outrepasser le généreux conseil de cheminer sur la voie purement théorique et de ne pas s'exposer aux différences de tempérament, de culture et d'éducation, voire même à l'incompatibilité d'intérêts entre les artistes et les esthéticiens, nous avons contracté, dès le début de l'étude, le pari de nous ouvrir à l'imprévu des processus créatifs en devenir.

S'il est vrai que notre pensée a progressé parallèlement à ces rencontres, nous nous sommes donnés néanmoins quelques préceptes permettant de préserver les rapports d'osmose unissant, d'habitude, l'artiste à son spectateur. Le réel émoi, l'expérience de la confusion expectative et enfin le retour structurant sur la perspective diachronique de nos propres vécus esthétiques, en sont les plus élémentaires. Ce n'est que dans un second temps que notre propre contribution a pu jouer un rôle. L'exposé d'esthétique, dans la première partie de cet ouvrage, se situe comme une des étapes de ces échanges entre l'art et la recherche.

Le projet d'une critique d'art (la seconde partie) et les analyses (la troisième partie) publiés ici reflètent un corpus de documents qui réunit plusieurs travaux : enregistrements d'entretiens, observations personnelles, recensements et reproductions d'œuvres, articles et études. Quatre attitudes sont abordées. Les énonciations et les œuvres de Zbigniew Dlubak, Jozef Bury, Ernesto Riveiro et Bernard Caillaud, ont trouvé, sur le terrain de cette étude, leur mutuelle mise en contexte. Depuis l'exubérance de l'optique, jusqu'à la perception des objets mathématiques qui engendrent les images dynamiques, en passant par l'art d'attitude capable d'opérer la suspension des automatismes temporels du réel naturel, et la perception des *concreta* sensibles, le choix d'artistes qui ont contribué à cette étude, offre, à notre sens, des phénomènes artistiques parmi les plus intéressants. Mais nous ne pouvons pas en oublier d'autres, qui nous ont apporté et qui apportent toujours, à notre horizon artistique, les compléments nécessaires. Jacek Babicki, Jean Dewasne, Cécile Marie, François Morellet, Jozef Robakowski, Thomás Waliczky, Eva Wellesz, et autres...

Le lecteur trouvera en plus, dans ce volume, un nombre important de citations, parfois bien connues des humanistes, parfois rarement évoquées dans le cadre d'un écrit en esthétique. C'est un souci de réunir les apports disciplinaires les plus divers, de la philosophie, des sciences de la nature, de la technologie, des sciences exactes et des sciences humaines avec, au premier plan, les sciences cognitives, qui nous a poussé à monter ce recueil. Son contexte inhabituel est la seule excuse de son étendue.

La méthode proposée, dans l'ensemble de cette contribution, consiste en une progression simultanée de l'écriture et de l'œuvre. Son corrélat immédiat est le transfert des expériences respectives, autrement dit une responsabilité partagée, avec les artistes, de la quête de l'indicible et du nouveau. Le champ d'observation restant ainsi ouvert n'a pas manqué de déjouer bien des projets théoriques et des constructions conceptuelles trop rigides. Nos points de vue ont évolué *selon* et *avec* les démarches artistiques suivies... .

Introduction

Le travail avec les artistes en activité met le théoricien inéluctablement sur la piste du problème du statut de la vérité esthétique. L'éternel cycle : recherche, trouvaille et dépassement, reçoit ici son armature de tensions psychologiques. Ce nonobstant, il reste entier aux yeux de la philosophie : le déploiement des démarches rigoureuses révèle l'art en tant qu'une *gnoseologia*, l'alternance et le relativisme des résultats, ainsi que leur vecteur sensitif de communication, en exhibent le caractère *inferior*. Le 18^{ème} siècle, avec Kant et Baumgarten, nous a laissé là, et ce n'est pas autrement que l'on voit, jusqu'aujourd'hui, les efforts privés de chaque artiste.

L'invention des artistes comme groupe social, au siècle dernier, a incité les esthéticiens à rechercher les voies de dépassement de cette infériorité de statut et à concevoir d'opportunes alliances disciplinaires. La psychologie et la sociologie ont été, tour à tour, sollicitées. Mais ce sont les historiens d'art de l'école de Riegl et de celle de Wölfflin qui ont engagé la pensée esthétique sur la voie du rapprochement avec la problématique de la perception. C'est désormais la phénoménologie et la Gestalttheorie, la première, descriptive, et la seconde, expérimentale, qui chemineront ensemble, avec Merleau-Ponty et Arnheim, pour aboutir à la rencontre du champ artistique et des sciences cognitives actuelles. Parallèlement, se développe une psychologie de la perception esthétique chez le spectateur.

Le schéma conceptuel de notre prestation théorique consiste à distinguer l'art non en tant qu'une perception particulière, non plus en tant que tombant sous une perception particulière, mais en tant qu'expression d'une perception quelconque venant du monde extérieur et intérieur de l'homme. L'art aura trait à la perception (et conséquemment, aux sciences qui l'étudient) non seulement parce que le plus souvent il donne à voir ou à entendre, mais parce qu'il baigne dans le monde (auparavant) perçu, et se propose même comme son expression. Le terme allemand, affectionné par Bühler, *Ausdruck*, est, à cet égard, particulièrement suggestif. La question, « comment perçoit-on l'art ? », sera donc secondaire par rapport à cette autre : « qu'apporte l'art au problème de la perception en général ? ».

C'est la nature de l'équivalence existant (chaque fois de façon concrète et privée) entre l'entité de la perception originale et l'entité du corps expressif, qui est au centre de l'exploration de notre corpus. Pour l'aborder, au lieu de considérer l'intimité et l'unicité des liaisons constituant la

donnée factuelle de notre expérience esthétique, on se rabat sur une analyse des moments cognitifs demeurant dans les techniques du corps expressif utilisé. Le processus artistique, partagé entre le créateur et le spectateur, s'en trouve doublement éclairé.

Il requiert les contributions :

- i) d'une science de la cognition qui conçoit les actes humains, pratiques, théoriques, esthétiques, religieux, dans leur rapport de perception avec le milieu,
- ii) d'une philosophie des techniques, qui également perçoit les mêmes actes dans leur caractère d'actions.

Cette collaboration disciplinaire reste-t-elle seulement une application ? Le passage par le domaine de l'art oblige les cognitivistes et les théoriciens des technologies à prendre en compte le privé, le momentané et le concret. L'art, alors, n'a pas à chercher le rehaussement de son statut. Là où les scientifiques et les ingénieurs ne voient que l'ébauche d'une future nécessité, l'art propose une *ontologie* qui gît à la base même de son existence. C'est donc, au lieu d'une application subie, un terrain d'une nouvelle dynamique réciproque, qui s'ouvre au confluent de l'art, des sciences cognitives et des technologies.

Mais la spécificité des pratiques artistiques, et de la pensée esthétique qui en découle, soustrait l'art aussi bien aux déterminations scientifiques qu'aux assertions ontologiques. Le « sérieux » de l'art, son immense et incontestable apport à l'ensemble du champ des activités spirituelles de l'homme provient de l'intérêt pour le moi profond de la personne humaine, que cette discipline est la seule à avoir en vue. Cette position, dont Mikel Dufrenne a été en France le plus illustre protagoniste, nous rend toute satisfaction philosophique, mais nous ne la partageons pas. C'est plutôt dans les parallélismes des efforts artistiques avec les travaux des scientifiques et des concepteurs des techniques, que nous voyons le moment objectif de l'art. Certes, l'art procédera toujours par le biais de la subjectivité personnelle, du ressort d'un moi profond, mais ce n'est pas sur sa qualité de profondeur que nous insisterons. C'est dans un autre aspect de la subjectivité que nous essayerons de voir la raison d'une future rencontre avec les autres « attitudes fondamentales du moi », à savoir dans les caractères du particulier et du momentané, qui sont les revers mêmes des caractères d'un objet scientifique.

L'acception du terme *esthétique* préconisée dans le présent travail est

celle qui accompagne, en tant qu'action critique, les comportements esthétiques producteurs de la culture artistique de notre temps. Ceci sans se désister de la force conceptuelle véhiculée par l'esthétique propre de la philosophie occidentale. Dans la tâche critique, et même dans son versant théorique, la conscience des tensions qui persistent entre les principaux courants de la pensée philosophique, ne remonte que rarement à la surface du récit. Elle n'en est pas moins inhérente à la dynamique du discours. C'est ainsi que, avant de convoquer les disciplines engagées à la démonstration concrète de notre propos sur les artistes, nous envisageons de donner quelques vues sur l'affrontement que se livrent constamment :

- i) Une phénoménologie de la perception qui, non seulement possède l'avantage de replacer l'esthétique dans le contexte actuel des sciences de la cognition, mais encore demeure un exercice philosophique capable de penser l'art en terme de constitution.
- ii) Une phénoménologie de l'Esprit, occupant toujours sa place au cœur de la conscience esthétique, maintes fois frappée de péremption et toujours renaissante.

Tout d'abord, s'inspirant de Husserl, nous avons envisagé le processus de création, comme une sorte d'acte noématique qui agit par rapport à une transcendance, celle d'une perception advenue (pour laquelle un autre noème, « préalable », a dû déjà fonctionner). Cet acte fonde alors la perception dans un projet noématique spécifique, car objectivant au moyen de la thèse d'une ontologie subjective du momentané, du concret et du privé. Le moment noétique de cette fondation ne peut pas s'effectuer autrement que par une création, puisqu'il s'agit bien de l'acte portant sur son propre vécu et partant de son intérieur. C'est donc l'attribution d'un corps expressif à la perception originale qui sera l'objet de notre réflexion, de cet essai d'esthétique.

L'art, dont l'efficacité est comparable philosophiquement à celle d'une constitution, progresse avec la science et la technique, sans être frappé de leur juridiction. Mais pour rendre possible le versant critique de cette esthétique, sa portée empirique par rapport au champ artistique existant, nous avons collaboré avec un certain nombre d'artistes qui placent le problème de la perception à l'intérieur même de leur visée théorique et pratique, en l'intégrant ainsi, comme un moment cognitiviste, dans l'histoire de leurs genres. Une autre construction husserlienne s'impose dès lors à notre réflexion. Si l'artiste déclare avoir eu la pensée de la perception, c'est-à-dire si sa perception originale n'était pas seulement une perception du monde, mais bien une intuition de l'essence de la

région ontologique de la perception, alors son objet ne peut être qu'un objet « ouvert », une possibilité, donnée à la perception, d'advenir. Husserl distingue, pour chaque région matérielle, des a priori synthétiques. Pour la région des sensibles (des intuitions sensibles et des choses physiques à l'échelle sensible) il existe, par exemple, la loi de la fondation des qualités chromatiques sur une étendue (une relation de dépendance). Or, les résultats artistiques, les corps expressifs feints « à propos » de la perception originale, présentent dans ce cas-là une déconcertante équivoque : ce sont des objets à certains « termes », comme des couleurs bien spécifiques selon un examen d'ultimes différences, et en même temps des stratégies monstratives qui équivalent, intentionnellement, à la démonstration mathématique, à la vérification physique, à l'action efficace quotidienne, à la force de faire d'une croyance, etc. Curieusement, le propos de l'art porte sur les conditions d'ouverture sur le monde, sur la légalité régionale elle-même, tout en se remplissant des objets concrets.

D'ailleurs, il convient d'insister sur les raisons qui nous ont poussées à articuler ainsi les deux figures conceptuelles de Husserl. Si notre recherche, dans son versant méthodologique, est fortement attachée à la discussion de la nature de la relation pouvant unir une perception originale à son corps expressif décidé par l'artiste, c'est-à-dire, si le principe de la visée artistique comme parallèle à la visée cognitive, ne fait pas de doute, le parallélisme des natures respectives des perceptions originales et de leurs corps expressifs ne supporte aucune prescription existentielle. Il y a là un terrain proprement empirique où les données apparaissent dans une dynamique exempte d'une intelligibilité de parcours, que ce soit sur le plan historique ou personnel. Une théorie de l'expression est alors requise.

C'est dans *L'Œil et l'Esprit* de Maurice Merleau-Ponty que l'on trouve, brièvement formulé, l'essentiel de ce qui, à notre sens, aurait pu devenir la théorie esthétique des temps modernes. Cette esthétique est à faire, puisque, peut-être, on n'écrit plus d'esthétiques, où parce qu'on n'a pas ressenti le besoin de donner congé à la dernière, celle de Hegel. Le texte de 1960 comporte les éléments d'une théorie générale de l'expression et de sa spécification en un art de la visibilité. Le « et » n'est pas uniquement une conjonction ; il recèle plutôt toute la profondeur, et sa nécessité, toute la difficulté, du traitement cognitiviste des faits artistiques. Sans cette dimension, quoi d'étonnant au fait que les idées esthétiques « prennent » pour site différents supports ? La « forme » peut se loger indifféremment dans tous les matériaux, mais percevoir par l'ouïe ou percevoir par la vision n'est pas indifférent. Les informations véhiculées

par les ondes, dont le rapport de longueur est de l'ordre de 1 à 1 million, doivent être fort différentes, les phénomènes physiques sous-jacents aux notions de source, de milieu de propagation, de surface de réflexion, étant, dans les deux cas, pratiquement incomparables. C'est donc uniquement sur le terrain cognitif - où la constitution du corps unitaire du monde, personnellement et intersubjectivement « le même », s'opère, en dépit des différences hylétiques - que l'on se pose judicieusement cette question de spécificité des expressions. L'expression visuelle, en l'occurrence, est celle du miracle d'un « monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel »¹.

Comparons cette théorie à celle, faite, sur le terrain de la psychologie, par Prinzhorn, un des rares psychiatres qui ont su, face à la création, opérer *Einklammerung* du psychique organique :

« On décrira le fait psychologique de la façon suivante : la perception de l'objet en tant que chose - seul un petit nombre de données sensibles entrant pour commencer dans son image visuelle - est la première phase. Puis, le chaos des données sensibles est intégré visuellement. La suite du processus perceptif se déroule différemment suivant l'attitude du sujet. Soit il aboutit, au moyen d'une synthèse conceptuelle des données sensibles, à une image cognitive qui correspond à la représentation au sens habituel du terme, et ensuite à un savoir relatif à l'objet ; soit il s'oriente vers une "Gestaltung" de la perception en image visuelle. Celle-ci, par le choix des données sensibles et l'insistance sur les traits constituants, où manifestement les valeurs expressives ont un rôle décisif, peut même devenir une forme valable de l'être. »².

Les sujets, ayant déféré à une perception, et après avoir choisi l'attitude créative, malgré leur maladie au sens « banal », participent de la même audace que les peintres « normaux ».

La « folie » de ces derniers, tout comme celle des patients de Prinzhorn, dans le registre de l'art, met tout artiste au même niveau. Elle est pour

¹ Merleau-Ponty, M., 1964a, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris.

² Prinzhorn, H., 1984, (éd. orig. allem. 1922) *Expression de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Gallimard, Paris, p. 89. Dans la citation rapportée on trouve, en sus du schéma du mécanisme psychologique de l'expression en tant que miroir de la perception, une pensée de l'expression en tant que processus d'objectivation de l'être. Voir dans § « Synnomique/Syndoxique », figure E.

tous à double tranchant : le monde de l'expression visuelle est fou, parce que les artistes veulent rendre la totalité par une approche partielle, il est fou également, parce que, malgré nos habitudes venues de l'exercice « normalement » conjoint de tous nos sens, cette volonté est réalisable. Ceci a paru être le premier point, où l'étendue de la pensée de Merleau-Ponty mérite d'être explicitée dans une théorie de l'expression. Mais, le partage disciplinaire des arts joue déjà au niveau supérieur, celui du partage des domaines. Le peintre fait s'estomper « les mots d'ordre de la connaissance et de l'action », et il le fait autrement que le musicien ou l'écrivain. Nous développons ce thème plus loin, sous l'appellation générale de « schéma praxio-ontologique » de la sphère artistique comme procédure d'objectivation.

Quels sont les moments-clés d'une expression selon Merleau-Ponty ? L'événement perceptif original, « un certain impact du monde », ensuite sa « rumination », l'établissement d'une distance cognitive par rapport au phénomène original, la volonté du regard sur lui, si nous avons bien compris la métaphore, et enfin la « restitution » du fait original au monde. Merleau-Ponty ajoute encore deux conditions : ce qui frappe l'œil, pour que le peintre ait envie de le restituer, doit l'émouvoir, et la restitution se fait (dans la peinture) vers le monde visible et au moyen des traces de la main. La théorie de l'expression picturale est faite. Son moment le plus génial est, de notre point de vue, celui de la « restitution ». On souhaite considérer l'expression dans ce qu'elle apporte au monde comme objet proposé par le sujet en liaison ontologique étroite non seulement avec un « contenu » de la pensée ou une émotion intérieure, mais avec le flux entrant en l'homme de l'extérieur. C'est à ce titre qu'une tentative de définition des processus expressifs, non comme perception « inversée » (qui serait un non-sens), mais comme « inversion », noématiquement décidée, d'une perception précédemment advenue, peut être entreprise. La praxis de cette restitution nous renvoie inexorablement dans le monde d'idées de l'échange social, du commerce, dans ses situations ordinaires et de l'éthos d'huissier, dans ses extrêmes : le prix, la commise, l'altération de la valeur, le contrôle de la qualité et finalement la commuabilité de biens. Prélever de l'information sur le monde devient alors une dette, et l'art, une des voies de s'en acquitter. Le peintre est, pour Merleau-Ponty, celui qui s'en acquitte avec des objets bien « cognitifs » (pour satisfaire à l'exigence de commutation de l'impact et de la restitution), mais réifiés par l'action de son propre corps.

Le corps agit ici à double titre, et en premier lieu comme une plus-value.

Dans le mode perceptif d'être au monde, l'« écrantage » de l'être³, dû à la réceptivité sensorielle du monde (sentie comme anthropologiquement universelle) est contrebalancé par l'effet de l'intentionnalité dirigée vers le monde extérieur. Dans l'art, au contraire, à condition d'être senti comme personnellement particulier, le corps est une donnée dont aucune intentionnalité ne « souhaite » contourner les effets.

Ensuite, le corps circonscrit la spécificité de la voie d'effectuation de la restitution. Merleau-Ponty parle de la main. On peut l'entendre comme la manière de privilégier ce « résultat » évolutionniste qui est la voie sensitive associable au circuit cerveau-main dont parlait si admirablement Leroi-Gourhan⁴.

Cette logique est prolongeable sur l'outil qui, selon les analyses de Simondon⁵, tout comme la main, bénéficie du même service de la voie informationnelle rapide, détachée physiologiquement de la voie énergétique et motrice, voire possède son propre mode, périphérique et rapide, de « s'informer ». Cette extension de la théorie picturale de Merleau-Ponty est nécessaire aux vues des faits technologiques venant du récent champ culturel. Cette extension est d'ailleurs à envisager à partir de certains énoncés de Merleau-Ponty lui-même. Par exemple :

« Quand le bâton devient un instrument familier, le monde des objets tactiles recule, il ne commence plus à l'épiderme de la main, mais au bout du bâton. [...] Mais l'habitude ne consiste pas à interpréter les pressions du bâton sur la main comme des signes d'un objet extérieur, puisqu'elle nous dispense de le faire. Les pressions sur la main et le bâton ne sont plus donnés, le bâton n'est plus un objet que l'aveugle percevrait, mais un

³ L'expression est de Jean Petitot, elle caractérise l'influence du dispositif technique de la perception sur l'« être » indiqué par le résultat scientifique ; nous l'utilisons ici à propos de toute perception, sensorielle ou sensorielle en dernière instance, voir Petitot J., 1991, *La philosophie transcendante et le problème de l'objectivité*, Ed. Osiris, Paris, p. 65.

⁴ Leroi-Gourhan, A., 1964, *Le geste et la parole, I : Technique et langage*, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », Paris.

Leroi-Gourhan, A., 1965, *Le geste et la parole, II : La mémoire et le rythme*, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », Paris.

⁵ Voir :

Simondon, G., 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier.

Thom, R., 1988, *Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et Théorie des Catastrophes*, InterEditions, Paris, § « L'instrument comme prolongation de l'organe », pp. 72-75.

instrument avec lequel il perçoit. C'est un appendice du corps, une extension de la synthèse corporelle. »⁶

Mais le problème redevient actuel avec les machines numériques et leur sensorialité artificielle. La dialectique de l'outil, à la Simondon, serait donc indispensable pour circonscrire les moments cognitivistes des arts numériques. Mais elle doit être également désubstantivée par un geste plus radical, car ce qui donne corps aux idées peut engager une corporéité excédant celle de la physiologie perceptive et de ses prothèses, sans pour autant reverser vers le spiritualisme. Merleau-Ponty l'envisage lui-même, et va plus loin dans les conséquences théoriques de sa pensée : les peintres qui aiment à se représenter en train de peindre, ont, pour lui, la révélation d'une dimension cognitive pure de toute implication physiologique et psychologique, « pour attester qu'il y a une vision absolue, hors de laquelle rien ne demeure, et qui se referme sur eux-mêmes. »⁷. C'est la vision comme possibilité de l'expérience perceptive sensoriellement spécifique⁸. On atteint dès lors un programme esthétique monumental, celui où l'histoire de l'art, à condition d'être considérée, comme Wölfflin le faisait, comme un processus a posteriori indépendant des projets personnels, peut devenir solidaire des développements de la compréhension scientifique de la perception, et en tant que telle devenir une discipline dotée, dans une certaine mesure, d'une légalité préalable à son déploiement.

Evidemment, ce rapprochement possible de l'art et de la science ne saurait se faire sans un chambardement ontologique majeur. Ni les attitudes personnelles des artistes-savants historiques, ni les mises « côte à côte » face à certains problèmes « communs », opérées par les actions d'un

⁶ Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, pp. 177-178.

⁷ Voir « pure visibilité » de Conrad Fiedler.

Fiedler, C., 1887, « Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit » [L'origine de l'activité artistique - d'après la trad. de Marielène Weber in Prinzhorn, H., ...] in Eckstein, H., (éd.), 1977, C. Fiedler, *Schriften über Kunst* [Ecrits sur l'art - d'après la trad. de Marielène Weber in Prinzhorn, H., ...], DuMont, Cologne.

Fiedler, C., 1876, « Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst » [L'appréciation d'oeuvres d'art plastique - d'après la trad. de Marielène Weber] in Eckstein, H., (éd.), C. Fiedler, *Schriften über Kunst*, DuMont, Cologne.

⁸ Voir à ce sujet l'article de Jean-Baptiste Berthelin, Berthelin, J.-B., 1996, « L'œil est l'esprit », *Æsthetica-Nova*, n°4, accessible : <http://epeire.univ-rouen.fr/ÆstheticaNova>.

Huyghe⁹ ou d'un Florisoone¹⁰, ne sauraient faire l'économie des fondements philosophiques et des partages anthropologiques nécessaires, d'un point de vue théorique. Il est indispensable, dès lors, d'envisager l'incontournable et exemplaire leçon de Hegel. Sa vision de l'art, issue d'une érudition à la fois antique et romantique, bénéficie, dans ses sources, d'une ontologie préconçue, déterminante dans l'application conséquente de sa structure conceptuelle, absolue et hiérarchique. Reprenons les étapes du raisonnement qui construit son esthétique à la fois disciplinaire et ontologique. Au reproche du caractère illusoire de l'art, Hegel répond qu'est illusoire plutôt le monde ordinaire, intérieur et extérieur, celui du chaos des circonstances passagères, de la déformation propre aux sensations immédiates, le monde arbitraire des états d'âmes, des incidents, des caractères etc. L'art, au contraire, présente et fait apparaître l'action de la force universelle qui agit dans le monde « qui est en soi et pour soi, la substance de la nature et de l'esprit », celui, « qui, tout en se manifestant dans l'espace et le temps, continue d'exister en soi et pour soi et est ainsi véritablement réel »¹¹. Aux termes de cette ontologie, on comprend que, si la nature et l'esprit ont des existences absolues, reposant sur leurs essences respectives, autant le monde de leur rencontre contingente est chaotique et circonstanciel, côté nature, et arbitraire et illusoire, côté esprit. L'art vient-il alors contrebalancer le déséquilibre, palier la faiblesse de l'apparaître, qui est le mode de fonctionnement du monde ordinaire ? En effet, « L'art dégage des formes illusoires et mensongères de ce monde imparfait et instable la vérité contenue dans les apparences, pour la doter d'une réalité plus haute créée par l'esprit lui-même. Ainsi, bien loin d'être de simples apparences purement illusoires, les manifestations de l'art renferment une réalité plus haute et une existence plus vraie que l'existence courante. »¹². Les apparences contiennent alors une vérité, mais celle-ci peut avoir plusieurs « réalités », selon l'attitude que l'on aura à son égard. Il y a plusieurs façons d'entretenir des relations avec le monde sensible, ce qui donne également plusieurs sortes, ou plutôt « couches », du sensible. La première est l'appréhension « purement » sensible, quelque chose comme la perception sans attention, celle qui remplit le fond de notre présence au

⁹ Huyghe, R., 1971, *Formes et forces. De l'atome à Rembrandt*, Flammarion, Paris.

¹⁰ Michel Florisoone fut directeur du Palais de la Découverte à Paris. Florisoone, M., 1948, « Aperçus sur certain rapport de la science et de l'art », *Les conférences du Palais de la Découverte*, Paris.

¹¹ Hegel, F., 1840-1851, (éd. orig. allem. 1835), *Cours d'Esthétique*, trad. Benard, t.I, p. 7.

¹² *Ibidem*.

monde matériel ordinaire. La seconde advient quand l'homme place dans les choses extérieures les désirs de son côté naturel, en appréhendant ainsi le sensible comme doté d'un intérêt pour lui. « Dans cette sorte de rapport, l'homme se trouve à titre d'individu sensible en face de choses pareillement individuelles. »¹³ Les traits caractéristiques de cette attitude sont l'individualité de la chose qui devient objet de désir, la satisfaction du consommateur, la suppression de l'indépendance et de la liberté des objets extérieurs, et enfin le manque d'indépendance propre au sujet, qui est livré, dans l'exercice de ce rapport aux choses, à sa détermination limitative de l'individu désirant les objets. La troisième façon, abordée par Hegel, d'approcher le sensible, est l'action de chercher, au-delà des apparences individuelles, une relation spéculative qui est une saisie de la nature conformément à son concept. C'est évidemment l'intelligence qui est engagée dans ce type de rapport au monde. L'esprit (qui, chez Hegel, tantôt transcende la personne humaine, tantôt la prend pour son siège privilégié et recouvre alors la totalité de l'homme, sous tous ses aspects, spirituel et naturel) passe outre l'individualité de la chose et cherche à connaître son universalité. « Animé par un intérêt spéculatif, l'esprit laisse subsister les choses dans leur individualité [leur laisse la liberté, ne les assujettit pas, ne les consomme pas], s'en détourne même, puisque cette individualité sensible n'est pas ce que recherche la contemplation intellectuelle. L'intelligence ne s'attache pas à l'individuel en tant que tel, comme le fait le désir, mais seulement dans la mesure où il contient aussi quelque chose d'universel. »¹⁴ Et Hegel d'ajouter une phrase étrange : « Quand l'homme n'envisage les choses que du point de vue de cette universalité, c'est sa propre raison universelle qui essaie de se retrouver dans la nature et de reconstituer l'essence intime des choses que l'existence sensible - dont l'essence constitue le fondement - ne peut révéler immédiatement. »¹⁵ Nous la comprenons ainsi : l'homme peut laisser l'individualité des choses, celle qui est saisie en premier lieu dans l'existence sensible, à elle-même, notamment dans l'attitude « relâchée », la moins intentionnelle (au sens banal), il peut la saisir comme objet de désir, il peut également passer outre, la laisser donc à la chose et aller au-delà, pour viser l'universel. Mais l'universel ne peut être que l'universel de l'homme, de son être-souverain de l'esprit, qui se diffuse sur les choses et « essaie », comme dit Hegel, de reconstituer leur essence intime, entre autres et en particulier celle qui soutient le sensible (en

¹³ Hegel, F., 1945, (éd. orig. allem. 1835), *Cours d'Esthétique*, trad. Jankélévitch, Aubier, t.I, p. 61.

¹⁴ *Ibidem*, p. 62.

¹⁵ *Ibidem*.

constitue le « fondement ») mais ne s'y manifeste pas, au moins pas d'une façon immédiate. La véridicité de cette essence reconstruite des choses dépend de la véridicité de l'existence de l'esprit, et la science, dans sa tâche sans limite, n'aura toujours à faire qu'avec cette reconstruction. L'esprit, en quête de l'universalité de la nature, retrouve, dans la démarche scientifique, sa propre universalité ; le résultat scientifique est donc absolu (nouménal), mais uniquement du fait de sa provenance spirituelle. Le concept des choses qui se veut être le leur n'est tel, qu'à titre d'une hypothétique adéquation des domaines ontologiquement indépendants. Si c'est le phénoménal qui est visé, l'esprit fera le même chemin, et instituera sa légalité conceptuelle, là où l'essence intime de la nature ne se manifeste qu'indirectement. Mais si, pour la nature, la « nouménalisation » spirituelle peut au moins jouir d'un « parallélisme » ou d'une « symétrie » des statuts de deux absolus (en soi et pour soi), ceci n'est plus le cas pour le sensible. Le sensible étant engendré causalement par l'essence de la nature précisément comme dépourvu de l'universalité, la science reste dans ce cas non seulement « soliptiquement » nouménale (ce qu'elle est déjà en tant que physique), mais encore demeure non conforme à la teneur eidétique de son objet phénoménal.

Il est intéressant de constater que Hegel fait part de son scepticisme à l'égard de l'objectivité scientifique, à l'occasion de ses leçons sur l'esthétique. Mais plus intéressante encore est la manière dont Hegel envisage de donner place à la démarche esthétique artistique de l'homme, en discutant expressément la possibilité théorique d'une science du sensible. « Certes la science peut partir du sensible individuel et avoir une représentation de l'aspect immédiat (couleur, forme, grandeur individuelle, etc.) sous lequel il s'offre à nos regards. Mais ce sensible individuel n'a pas de rapport plus poussé avec l'esprit, puisque l'intelligence va droit à l'universel, à la loi, à la pensée et au concept d'objet ; non seulement donc, l'intelligence l'abandonne à son individualité immédiate, mais encore elle le transforme intimement, puisque, de ce sensible concret, elle fait un abstrait, une chose pensée, qui est entièrement différente de ce qu'était ce même objet sous son apparence sensible. »¹⁶ Dans cette formule, résonnent à la fois : le projet d'une nouvelle science du sensible et de sa perception, dont Hegel a pu peut-être observer les prémices chez Goethe, ainsi que les raisons de la déroute historique de ce projet. Avant même que cette nouvelle perspective se fasse méthode, Hegel prévoit son défaut de non-conformité aux choses mêmes, son incapacité à viser le caractère propre de son objet (l'aspect immédiat des

¹⁶ *Ibidem.*

choses, qui s'offre à nos sens sous forme des qualités sensibles concrètes, individuelles). Pour Hegel, procéder à une abstraction conceptuelle des caractères individuels, revient à établir l'objet comme une réalité fondamentalement autre que celle qui jaillit naturellement de son essence vers son existence (sensible). Le sensible individuel peut être visé par une attitude objectivante, mais à condition, que l'objet de cette intuition ne soit pas différent de ce qu'est l'objet sous son apparence sensible. Si on pouvait lire le scepticisme hégélien comme une critique épistémologique, il en ressortirait que, tant que la science sera comprise comme la diffusion de l'ordre universel de l'esprit sur les choses, et en particulier si la tentative d'objectiver le sensible (manifestation et perception) participe de la même logique procédurale, l'art sera seul à instaurer avec le sensible un rapport plus profond. L'art a le privilège d'occuper le terrain du sensible, car celui-ci est déserté par l'objectivité scientifique ; l'art peut le faire, car il vient de l'esprit et préserve le statut eidétique du sensible ; l'art le fait, enfin, parce qu'en tant qu'œuvre artistique, l'art « se manifeste comme objet extérieur, avec une détermination immédiate et une individualité sensible que lui confèrent sa couleur, sa forme, sa sonorité, ou bien comme intuition particulière »¹⁷. L'équivalence, entendue dans la phrase de Hegel, de la détermination immédiate et de l'individualité de la manifestation sensible avec « intuition particulière », n'est pas sans importance. Ce que Hegel appelle la contemplation esthétique, est en effet, une attitude objectivante qui « s'attache à l'existence individuelle de son objet et ne cherche pas à le transformer en idée et en concept universel. »¹⁸ (comme le ferait une science s'attachant bien aux phénomènes, mais les surpassant sans cesse en oubliant allègrement la spécificité étroite du dispositif expérimental qui les a provoqués). Se manifester par un objet « extérieur » est donc un procédé qui accomplit « automatiquement » cette visée particulière, mais ce n'est pas le seul possible. Tout autre « corps » est également envisageable, pourvu qu'il soit individuel. L'investiture du sensible par l'esprit sera donc un chapitre privilégié et original de l'esthétique hégélienne, mais pas unique. On observera une exfoliation conceptuelle du sensible, pour ensuite célébrer la sortie de l'esprit au-delà, vers sa propre existence pure. Si, malgré cela, le sensible reste prééminent dans la problématique artistique, c'est parce que, pour Hegel, la science respectueuse de son essence fait défaut et laisse ainsi un *vacuum* qui ressortit à la sociologie des sciences.

Le sensible est, de ce fait, sujet à un discernement ontologique plus fin.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

L'art, comme dans les affirmations de Platon¹⁹, affecte uniquement l'aspect superficiel du sensible, son « apparence ». On en conclut, qu'il en existe d'autres, plus « profonds ». Voici le rôle de l'esprit dans l'expérience et dans l'exercice artistique du sensible :

« L'esprit ne cherche en lui [le sensible] ni la matérialité concrète, la consistance intérieure et toute l'envergure d'un objet organique que réclame le désir, ni les concepts universels purement idéaux ; ce qu'il veut, c'est la présence sensible, qui doit certes rester sensible, mais qui doit aussi être débarrassée de l'échafaudage de sa matérialité. » L'attitude artistique impose donc du côté du Sujet le barrage aux éventuelles prégnances biologiques de l'ordre de l'appétence, ainsi qu'une interdiction de généraliser. Elle ne le fait point du côté de l'Objet ; en témoignent, par exemple, les démarches explorant artistiquement les zones sexuellement "actives", où on ne cherche qu'individuel et formel, tout comme les démarches investissant les régions dégagées scientifiquement, où on ne cherche que particulier et esthétique. « C'est pourquoi le sensible est élevé dans l'art à l'état de pure apparence, par opposition à la réalité immédiate des objets naturels. L'œuvre artistique tient ainsi le milieu entre le sensible immédiat et la pensée pure. Ce n'est pas encore de la pensée pure, mais en dépit de son caractère sensible, ce n'est plus une réalité purement matérielle, comme le sont les pierres, les plantes et la vie organique. Le sensible dans l'œuvre artistique participe de l'idée, mais à la différence des idées de la pensée pure, cet élément idéal doit en même temps se manifester extérieurement comme une chose. Cette apparence du sensible s'offre de l'extérieur à l'esprit, à titre de forme, d'aspect, de sonorité, à condition qu'il laisse les objets exister en toute liberté, sans cependant essayer de pénétrer leur essence intime (ce qui les empêcherait d'avoir pour lui une existence individuelle). »²⁰

Le sensible se laisse appréhender sous son aspect superficiel, où on ne garde plus son immédiateté matérielle, où on ne vise pas une pensée pure, mais où on retient seulement son individualité, et sous cette forme il devient la chose pouvant manifester l'élément idéal. Le statut du sensible dans l'art est celui d'un sensible « spiritualisé », dit Hegel. On évacue donc la physique du substrat matériel, tout comme on évacue la matrice spirituelle. Sur la surface des choses, là où la matière physique fait barrage à l'onde lumineuse, sonore, ou au contact d'un autre milieu, sur la médiane entre l'incommensurablement petit et l'incommensurablement

¹⁹ Platon, *République*, livre X/596a-607d.

²⁰ Les deux citations proviennent de Hegel, F., 1945, *op. cit.*, t.I, p. 63.

grand, l'esprit choisit, ou plutôt est contraint de choisir, le siège de son incarnation. Cette incarnation de l'esprit sous une forme sensible, du point de vue de l'esprit, n'est point une nécessité absolue. C'est une des étapes de la dialectique de l'esprit, celle de l'abaissement en vue de l'auto-diffusion. Ceci est d'ailleurs propre aux ontologies dialectiques en général, où les absolus, une fois définis dans leurs séquences de caractères immuables, s'adonnent aux mouvements réciproques de compénétration et créent ainsi des zones de contact. Les différents types et degrés d'investiture de ces dernières donnent des résultats valant à l'humanité des cycles ou des progrès historiques. Observées dans une perspective historique de l'ensemble des sciences et des épistémès, ces zones de contact deviennent le plus souvent des sources d'apories épistémologiques. La « nature » humaine, par exemple, le plus souvent pensée comme ontologiquement composite, est une zone de contact par excellence. Le sensible, qui est la première réalité qui s'offre à l'homme comme son milieu et son produit, en est une au même titre. Ici, certaines apories particulièrement persistantes laissent la place aux disciplines non-scientifiques, qui peuvent remplir la fonction de combler « le besoin rationnel qui pousse l'homme à prendre conscience du monde intérieur et extérieur et à en faire un objet dans lequel il se reconnaisse lui-même. »²¹. C'est le cas de l'art. Dans le domaine de l'essentiellement individuel, l'art serait donc, faute de mieux, le suppléant de la démarche épistémologique, qui a pour objectif d'investir une réalité pour y répandre l'universalité des concepts de l'esprit. Mais, remarquons le, cette solidarité ne peut être satisfaisante que pour la science. En investissant le complexe homme-perception-sensible, la science, même celle qui, consciente des difficultés essentielles du domaine, admet l'art comme partenaire, procède à une extension, - à condition qu'une mathématisation appropriée suive - scientifiquement légitime, de son champ propre, celui de la nature. C'est le sens des procédés appelés aujourd'hui « naturalisation » des domaines traditionnellement attribués aux sciences « humaines ». L'art, en revanche, s'il investit un domaine matériel, le fait uniquement dans l'intention de retrouver une réalité humaine, qui s'y trouvait déjà. Il se serait agi pour Hegel d'une réalité spirituelle. Mais on sait combien sa dialectique de l'esprit est anthropologiquement déroutante. On sait combien ses termes, ses étapes et ses « avatars », analysés sous de multiples points de vue, physiologique, psychologique, sociologique, politique et culturel, se sont avérés inexacts, ridicules ou parfois même abjects, car laissant soupçonner des préférences raciales ou certaines sympathies idéologiques ou politiques douteuses. Abstraction faite de cet

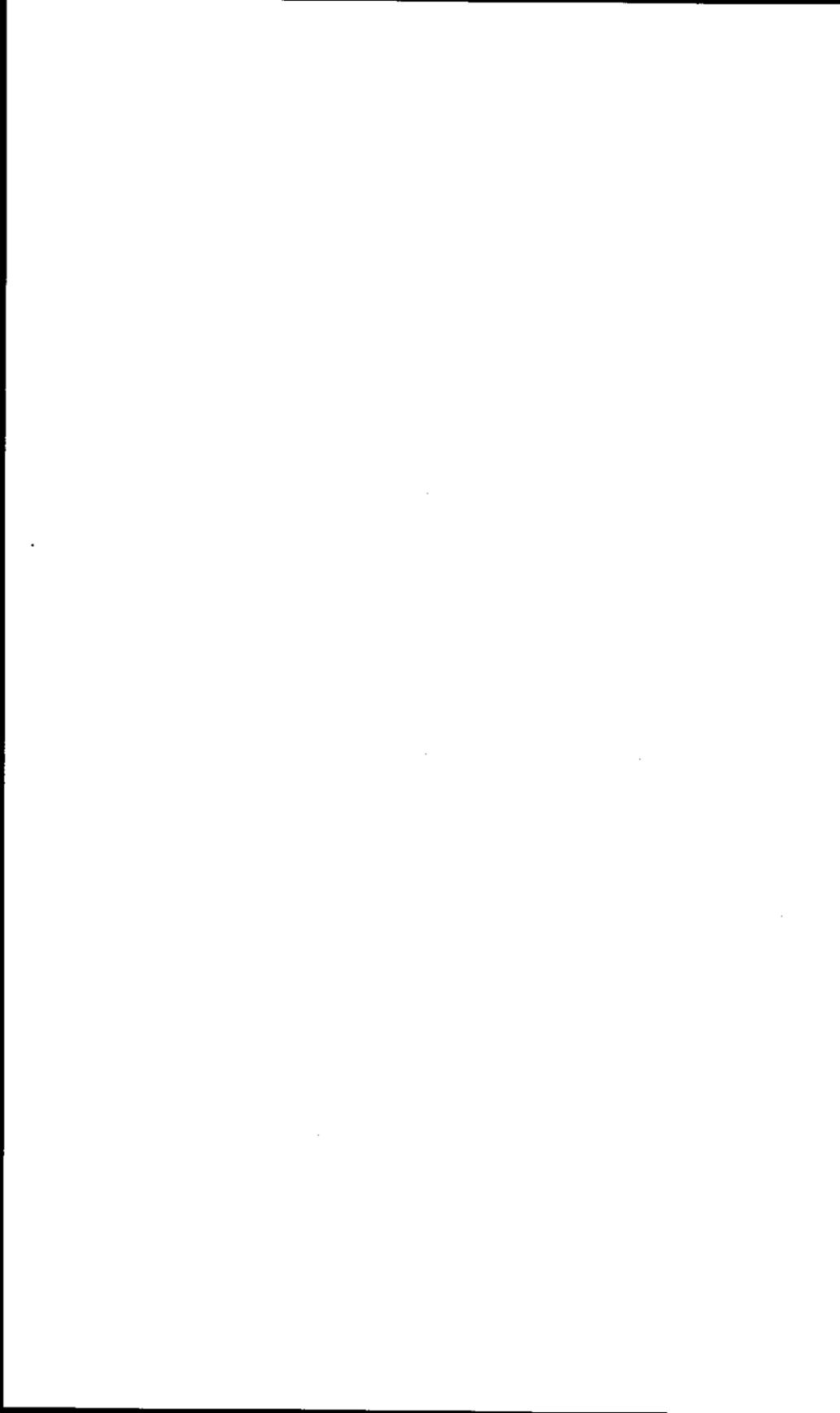
²¹ *Ibidem.*

aspect « progressif » de la pensée hégélienne, une idée peut être retenue. « L'art est l'esprit se prenant pour objet » - ainsi Hegel intitule-t-il le second paragraphe du troisième chapitre (t.I) de son *Esthétique*. « Quand il se pense ainsi consciemment, lui et ses créations, l'esprit, quels que soient la liberté et l'arbitraire que comportent ces créations, pourvu qu'il y soit vraiment immanent, se conduit conformément à sa nature. »²² C'est la possibilité de substitution réciproque, sous l'action de l'esprit agissant en artiste, de la pensée (qui constitue « la nature essentielle la plus intime de l'esprit ») et des créations de l'esprit (y compris artistiques) qui « ne sont pas des pensées et des concepts, mais un déploiement extérieur du concept, une aliénation qui le porte vers le sensible. »²³. Dans certaines œuvres, l'esprit se pense lui-même, Hegel en donne quelques exemples, dans certaines autres, c'est la nature brute qui est simplement investie, dans d'autres encore, les formations intermédiaires, comme la voix humaine, naturelle mais travaillée précédemment par l'esprit, ou l'adresse d'un geste « utilitaire » (saut, soulèvement), enfin l'art lui-même, dans ses multiples formes qui prennent la réalité artistique pour référence. « En s'occupant d'un objet autre que lui, l'esprit pensant n'est pas infidèle à lui-même, au point de s'oublier et de se renoncer... Car puisque la pensée constitue son essence et son concept, il ne peut être satisfait en définitive que lorsqu'il a introduit la pensée dans tous les produits de son activité et qu'il est enfin parvenu de cette façon à se les approprier vraiment. »²⁴

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*



Limitation de la perspective théorique

Le dédoublement du domaine de l'action de l'esprit est alors non seulement possible, mais encore découle, en quelque sorte, d'un penchant naturel. Une des conséquences de l'esthétique hégélienne, dépourvue, certes, de sa dialectique, entachée d'un « occidentalisme » trop fâcheux, sera donc pour nous la possibilité de situer avec toutes les précautions nécessaires les démarches artistiques délibérément « cognitivistes ». Effectivement, nous verrons, et ce, même dans les quelques exemples analysés plus bas que, pour les raisons déjà abordées, des artistes éminents se plaisent à thématiser la perception, aussi bien comme pratique, ce qui va de soi, que la problématique « matérielle », celle des processus respectifs objectivés par la science. Remarquons que, si les artistes tentent des réelles incursions dans le domaine des sciences cognitives, cela se passe, d'habitude, ou sur les périphéries philosophiques du débat autour de ces sciences, ou à l'intérieur des problèmes partiels, qui agissent comme des *casus* de transfert (parfois réciproque) de l'expérience scientifique vers l'expérience personnelle, donc sur le terrain qui permet la constitution de l'épistémè, au sens de Michel Foucault. L'adéquation des moments marquants, dans les sciences, depuis la géométrie projective, en passant par la dioptrique, jusqu'à la Gestalttheorie, la phénoménologie et les sciences cognitives, et dans les arts, depuis la perspective centrale, en passant par l'impressionnisme, jusqu'aux Avant-gardes et la réalité virtuelle, témoigne d'une solidarité non-contingente. Mais la possibilité d'une conception de l'essence « indirecte » de la démarche spirituelle de type artistique, qui autorise l'échafaudage et l'articulation des instances ainsi que la possibilité de leurs substitutions mutuelles, dans l'œuvre d'art qui est expression au moyen de manifestation, nous force à considérer la démarche cognitiviste des artistes non comme un résultat en soi de la création, mais comme une réalité humaine ré-investie par la démarche spirituelle de type artistique dans un élan de maîtrise, réalisant d'autres buts que la démarche cognitive au sens scientifique, car exclusivement esthétiques. Le facteur cognitiviste²⁵ ne confère à la démarche artistique aucune objectivité comparable à celle que les sciences cognitives sont en train de se procurer. Partant, la conscience annoncée des enjeux cognitivistes ne saurait être la pierre de touche de l'importance, dans l'art, de la problématique cognitive. Les exemples des attitudes artistiques tributaires

²⁵ Sur les termes « cognitif » et « cognitiviste » voir *infra*, § « Les enjeux cognitivistes de l'art ».

de l'intérêt pour le discours cognitiviste ne font que faciliter le discernement du moment cognitif au sein même du domaine spécifiquement esthétique.

Ceci étant dit, nous annonçons ainsi une limitation de nos objectifs. Voulant se placer sur le terrain le plus proche de la production artistique concrète, donc sur le terrain de l'interprétation plutôt que de la théorie transcendante de l'art, le programme de la « vision absolue », dont, pour Merleau-Ponty, l'art visuel aurait pu être un des corrélats intentionnels possibles (notamment à côté de la science de la perception), nous paraît extrêmement difficile à tenir.

La difficulté de ce programme provient du fait que les solutions artistiques apportées aux problèmes de la perception, cet « enseignement » sur « la diversité de la nature »²⁶, que les œuvres dispensent, demeurent elles-mêmes des perceptions. Certes, elles s'effectuent « selon » ou « avec » les œuvres perçues, donc, trivialement parlant, épousent les informations qui sont là, sciemment exposées à la rencontre de la quête herméneutique d'un témoin. Mais ces « selon » et « avec » de Merleau-Ponty, spécifient justement le caractère purement perceptif de la prise en considération de l'œuvre qu'un tiers participant doit et peut envisager, y compris en face des œuvres utilisant le substrat linguistique ou un « langage » codifié (comme, par exemple, les « styles » architecturaux). Si l'art comporte un programme cognitif, l'accès à celui-ci est cognitif lui-même, c'est-à-dire non verbal (« verbal » au sens d'une quelconque description ou technique dénotative). Ceci est affirmé, de notre part, y compris pour la poésie. C'est indéniablement la source théorique des difficultés pragmatiques plus élémentaires que celles découlant du caractère non verbal de la peinture. Mais l'autre versant de l'aporie dit le contraire. Il s'agirait d'un objet matériel ou d'une perception de la réalité humaine, l'œuvre n'étant pas un simple objet de l'intuition. La charge, appelons la heuristique, en fait un guide, un révélateur des choses perceptives ordinaires (extérieures à l'œuvre), matérielles ou non, retravaillées alors selon le sens d'une culture que l'œuvre apporte. L'esthétique appliquée se doit de reconnaître pour chaque genre la spécificité de cette culture, de donner les moyens théoriques aux intuitions concrètes régissant les procédures heuristiques engagées. Si, par exemple, un peintre figuratif veut donner un

²⁶ Selon le terme de Joachim Gasquet, dans Gasquet, J., 1921 *Cézanne*, éd. Bernheim-jeune. Voir également à ce sujet l'étude de Jean-Yves Mercury dans Mercury, J.-Y., 1993, « La peinture : une alchimie corporelle » in Heidsieck, F., (dir.), *Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, Cahiers du GRPL, n°15.

enseignement sur les qualités chromatiques d'une église dans l'aura vespérale, son esthétique se fera au gré de ses prises personnelles de conscience des rapports quadruples entre les surfaces présentes dans le fragment observé et la lumière incidente, et les solutions des chromogènes utilisés sous la lumière éclairant sa toile. Le résultat, une qualité chromatique ou un syntagme des plages colorées d'une certaine forme, ne vaudra pas pour lui-même, mais guidera le spectateur dans sa propre perception, réelle ou imaginaire, selon l'idée du prolongement d'une démarche personnelle (celle du peintre), ou s'il y en a plusieurs, selon l'idée de l'approfondissement d'une culture artistique. Percevoir la culture faite des perceptions personnelles et ayant du sens uniquement en tant que telle - voici le redoutable phénomène-clé de la sphère artistique.

Dès à présent, nous distinguons trois démarches possibles que nous nommerons, suite à notre lecture²⁷ des positions des penseurs moyenâgeux présentées par Umberto Eco²⁸ :

I) « la tradition de l'école de Saint-Victor ». La perception des œuvres d'art occasionne depuis un siècle des recherches en psychologie de l'art, d'inspiration physiologiste, où sont visés les dispositifs sensoriels, les centres mentaux et leurs fonctionnements, impliqués comme des résonateurs esthétiques dans la réception des phénomènes socialement perçus comme de l'art (cf. *infra*, § « La question de la représentation »). C'est une approche cognitive primitive, la plus évidente et également la moins théorique, quant à l'idée d'une Esthétique, la moins prudente, quant aux objets sur lesquels elle porte, et la moins évidente, quant à son inavouable principe jouissif.

II) « la tradition de Vitellion²⁹ ». Dans les œuvres dont les auteurs se

²⁷ La nomenclature proposée n'est pas purement nominale, elle marque l'existence d'un clivage comparable dans la pensée esthétique moderne.

²⁸ Eco, U., 1997, (éd. orig. ital. 1987), *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Grasset, Paris.

²⁹ L'intérêt de plusieurs artistes de la filiation constructiviste pour l'esthétique du 13^{ème} siècle et notamment pour Vitellion nous a été signalé par l'historien d'art et le critique polonais Jan Trzupiek. Vitellion (ou Witelo) est connu, surtout en Allemagne et en Pologne, par les travaux de Baeumker, de Birkenmajer et de Tatariewicz. Voir :

Witelo (XIII), *Optica (Perspectiva)*, fragments in Baeumker, C., 1908, *Beiträge zur Geschichte der Philosophie der Mittelalters*, t.3.

Baeumker, C., 1908, *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts*, Münster.

réclament de la pensée cognitive, que ce soit de la Gestalttheorie, comme Paul Klee, Wassily Kandinsky, Strzeminski, les artistes de Der Stijl³⁰, ou des sciences cognitives actuelles, comme Caillaud ou encore Waliczky et Rogala, on distingue une réflexion sur la perception, réflexion incorporée dans le corps perceptible de l'œuvre, qui a été pensée d'emblée comme un programme perceptif sur la perception. Le recensement du facteur cognitiviste dans l'esthétique de ces œuvres permettra, selon l'exigence d'une herméneutique exhaustive, de rendre justice à une dimension interprétative souvent méconnue ou négligée. On ira jusqu'à ébaucher une stratification des positions personnelles des artistes sur le critère de l'approfondissement de la question cognitive, tout en sachant que ce critère « objectif » (relatif, en réalité, au clivage des antagonismes théoriques dialectisant le débat au sein même de la science) est utilisé par les artistes qui sciemment y recourent (tel Jozef Bury), uniquement en vue d'une démarcation dans le champ artistique où les critères manquent. La vérité du facteur cognitiviste n'a ici qu'un rôle auxiliaire pour une autre vérité, qui est celle de l'établissement personnel. Le rapport de fondation entre les deux vérités pouvant être dégagé dans une étude désubjectivant la culture faite des œuvres personnelles, nous ne le visons pourtant pas dans le cadre de ce travail. En effet, aucun des artistes interrogés, craignant visiblement le couperet d'une sanction coercitive, ne nous y autorise explicitement.

III) « la tradition de Saint Thomas ». Une perspective historique de l'art peut se saisir du facteur perceptif comme d'un principe dynamique de l'évolution des époques « stylistiques » recensées. L'œuvre wölfflinienne a été de cette espèce. On postule ici un parallélisme (disciplinaire) des fluctuations de solutions artistiques apportées aux problèmes cognitifs et de la dialectique interne des sciences de la connaissance, actuellement verbalisée dans le débat au sein des sciences dites cognitives. L'art est une façon cognitive d'appréhender les choses, il est connaissance car il se rapporte à la cause formelle.

Birkenmajer, A., « Etudes sur Witelo I-IV », *Bulletin de l'Académie des sciences de Cracovie*, 1918-1922.

Tatarkiewicz, W., 1962, *Historia estetyki*, Ossolineum, Wrocław, et Tatarkiewicz, W., 1988, *Dzieje szesciu pojec*, P. W.N., Warszawa..

³⁰ Van Campen, C., 1997, « Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology », *Leonardo*, vol. 30, n°2, pp. 133-136 ; Brogowski, L., 1997, « L'Unisme et la théorie du voir de Wladyslaw Strzeminski », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°59.

Les approches morphodynamiques et certaines approches des sciences cognitives sont la version moderne d'une science de la cause formelle, l'art en étant le corrélat.

Notre perspective, fidèle aux *desiderata* des artistes associés à notre exemplification et à la construction de notre corpus argumentatif, sera conforme à la deuxième démarche évoquée.

Remarquons, la position originale d'Eliane Escoubas. Sur le plan de la solidarité disciplinaire, sa réflexion philosophique, souvent d'inspiration heideggerienne et merleau-pontyenne, et ses analyses d'œuvres méthodologiquement proche de Wölfflin, peuvent être considérées comme une version de la troisième démarche. « Quelles que soient ses modalités historiques, l'espace pictural est la mise-en-œuvre de la "concentration et venue à soi du visible", précisément selon les modalités historiques de cette "venue à soi". Il est la mise-en-œuvre de l'apparaître comme tel, précisément selon les modalités historiques de cet apparaître. »³¹ Mais l'apparaître d'Escoubas n'est pas une transcendance. L'art, donc, n'a pas de chances d'être une procédure. De plus, cette conception non-objectivante et « événementielle » de l'apparaître défavorise, sur ce point précis, la science au profit du faire pictural.

« Que veut-on dire quand on dit que ce que la peinture peint, c'est l'apparaître de ce qui apparaît, l'apparaître comme tel ? Que veut-on dire sinon que l'apparaître n'est pas quelque chose parmi les choses apparaissantes. Que l'apparaître est la visibilité des choses - leur invisible visibilité, que seule la peinture rend visible. Que la peinture ne peint pas ce visible-ci ou ce visible-là (qu'elle n'en est pas la reproduction-représentation), mais qu'elle peint l'invisible visibilité de ce visible-ci ou de ce visible-là. La peinture (toute la peinture ?) peint un monde sans objets, puisque le monde qu'elle fait naître sous le regard n'a pas lieu dans l'objectivité des objets, mais dans la visibilité comme telle. Est-ce à dire qu'elle objective la visibilité du visible et que, désormais, à même le tableau, la visibilité du visible devient un visible parmi d'autres ? Non, elle peint l'*energeia* du visible et l'*energeia* du visible n'est aucune chose parmi les choses visibles, mais l'événement de leur apparaître. La peinture fait voir ce qu'on ne voit pas ordinairement - ce qu'on ne voit pas *du tout* : elle peint, à chaque fois, la naissance du monde sous le regard - ce qui a toujours déjà commencé lorsqu'on commence à voir ce

³¹ Escoubas, E., 1995, *L'espace pictural*, Encre marine, La Versanne, p. 36.

qu'il y a à voir. »³²

Notre stratégie diffère de celle d'Eliane Escoubas. La transcendance de l'apparaître étant possible³³ et l'attitude objectivante exercée à son égard étant déjà fortement amorcée³⁴, nous préférons voir comment les procédures de monstration engagées dans les démarches artistiques se rapprochent, elles, de procédés scientifiques. Et parmi elles, nous privilégions celles qui portent spécialement sur l'apparaître (non seulement sensible) et qui lui donnent une formulation quasi-constitutive. Deux prémisses nous guident dans ce projet. Premièrement, la peinture a mis du temps pour s'intéresser explicitement à l'apparaître visuel (ou plutôt à revenir sur son geste original de l'établissement de l'ordre visuel³⁵) ; partant, l'auteur de *L'Espace pictural* a raison de se demander si peindre « l'apparaître de ce qui apparaît » est bien l'essence de l'espace pictural de « toute la peinture ». Deuxièmement, la peinture de l'apparaître, ou plutôt l'art de l'apparaître, de tout l'apparaître³⁶, présente, ou mieux : soumet au public³⁷, un objet. Le tour de prouesse philosophique d'Eliane Escoubas consiste à envisager un enseignement³⁸ pictural de l'apparaître comme démonstration de l'« événement » de l'apparaître. L'art comme création et comme « force en action » serait effectivement bien le seul à le pouvoir.

Or, dans les cas où l'art ne produit pas de morphologie d'un objet matériel mais seulement une intention, un processus hybride fait des actions, des réflexions ou d'une démonstration morale, nous verrons l'artiste dans l'impossibilité d'avoir la pensée articulée de « son » apparaître, et donc de procéder autrement que par l'unique voie de l'action sans d'autres intelligibilités que celles d'un monde de l'expérience efficace. Il s'agit ici d'une expérience de l'action dont la validité s'appuie sur l'accomplissement d'un projet technique. Les dernières avant-gardes françaises, et notamment le milieu de Support-Surface, sont profondément inspirées par cette pensée de l'expérience constituant par l'effectuation de la praxis corporelle. Mais cette possibilité théorique atteint son paroxysme chez

³² *Ibidem*, p. 25.

³³ Déjà aux termes de certaines méditations de l'*Opus postumum* de Kant.

³⁴ Voir Petitot, J., 1989, « Forme » in *Encyclopædia Universalis*, XI, 712-28, Paris.

³⁵ Cf. *infra*, p. 260.

³⁶ Y compris l'apparaître des choses non-matérielles, comme les objets intellectuels.

³⁷ Dans le sens d'engager l'acte de communication.

³⁸ Au sens de Merleau-Ponty, voir Mercury, J.-Y., *op. cit.*

une partie des critiques et des théoriciens de l'art technologique pour qui les performances fonctionnelles de certains appareils saturent, en quelque sorte, le champ des nécessités de l'homme dans le domaine praxique, depuis la technologie du traitement des matériaux jusqu'à la technologie de l'intelligence et peut-être même de l'affectivité. Observons, néanmoins, que cette position coïncide avec l'antique tradition de l'*ars*. Les artistes sont d'ailleurs souvent les premiers à accrédi- ter volontiers ce schème argumentatif. Il y va de l'amalgame de l'objet et de la chose matérielle, au point que la production de l'objet non-matériel est la première à souffrir de la tendance générale à l'interprétation désobjectivante de toute action artistique. Une des manières d'y remédier serait de pratiquer le recours au vivier des attitudes actuelles, apportant sans arrêt des faits limites. Autrement dit, il faut soumettre à la considération, parallèlement à un corpus historique, les documents des événements artistiques contemporains, souvent difficiles à cerner par les esthétiques traditionnelles, ou litigieux dans la réception publique et critique. Or, cette façon de procéder a son pendant dans une théorie principielle qui avance avant tout une séquence des moments essentiels pour ensuite seulement discuter avec les nouveaux phénomènes, par rapport auxquels cette théorie essaie de jouer le rôle d'une action simultanée ou intérieure au champ artistique. Contrairement à Eliane Escoubas qui place la dominante sur l'énoncé principiel, notre démarche oscille donc entre l'énoncé d'un principe catégoriel et le recensement des nouveautés (surtout au sens de nouveaux genres, nouveaux supports, nouvelles techniques...). Ainsi, selon le principe des combinaisons théoriquement possibles entre différentes figures qui remplissent les positions respectives de l'« intuition », ou de la perception originale, et de l'« objet », ou du corps expressif, (pour le développement de ces notions cf. *infra*, § « Le "noème renversé" et la "noèse créative" ») les cas théoriques envisageables sont les suivants :

- 1) l'art de l'intuition (perception) de la chose sensible (comme objet pré-scientifique, le monde naturel) et de l'objet sensible,
- 2) l'art de l'intuition de l'apparaître de la chose sensible (la chose sensible est ici l'objet scientifique galiléen - chose dépourvue de l'extériorité) et de l'objet sensible,
- 2a) l'art de l'intuition de l'apparaître de la chose sensible et de l'objet sensible comme « ouvert » (au sens de Rilke-Chambon, cf. *infra*, § « La peau du monde - la chrono-graphie de Jozef Bury »),
- 3) l'art de l'intuition de l'apparaître de la chose sensible et de l'objet non-

sensible,

- 4) l'art de l'intuition de la chose non-sensible (comme objet pré-scientifique - signification du monde naturel, dogme, symbole, allégorie) et de l'objet sensible,
- 5) l'art de l'intuition de l'apparaître de la chose non-sensible (la chose non sensible est ici l'objet scientifique psychologique - déterminé par le fonctionnalisme physiologique) et de l'objet sensible,
- 5a) l'art de l'apparaître de la chose non-sensible et de l'objet sensible comme « ouvert »,
- 6) l'art de l'intuition de l'apparaître de la chose non-sensible et de l'objet non-sensible.

Les difficultés de ce tableau tiennent au fait de la possibilité de leur combinatoire, et de la non-existence de cas purs. Et si certaines démarches peuvent être envisagées selon un des cas précis, comme par exemple le cas 2) comme la figure où l'art se propose d'assumer l'apparaître, compris comme ensemble des qualités de l'objet qui, selon la science n'en possède pas, la situation de l'épistémè qui donne sens social à la démarche personnelle d'un artiste recèle d'autres cas qui réalisent en même temps d'autres configurations. Nous avons l'impression que, malgré les précautions (« toute la peinture ? »), Eliane Escoubas généralise un seul cas « pur » sur l'ensemble des faits picturaux, bien que pour une partie de la tradition picturale de l'Occident, la figure paraît parfaitement justifiée.

Mais ce qui paraît encore plus délicat, c'est que l'auteur en tire les conclusions réglant l'ensemble des questions du rapport transcendantal entre l'art et le réel. Bien que, chez le lecteur de *l'Espace pictural*, la question de l'apparaître restera résolument et pour toujours à l'horizon de toute esthétique, le point de départ peut s'avérer trop étroit par rapport à l'aboutissement théorique ambitionné, ainsi qu'il peut, rapidement, afficher son incapacité à épouser la diversité du corpus de l'art actuel. Le théoricien restera désireux d'une perspective générale qui permettra de se focaliser sur un genre en l'investissant d'une nouvelle force, pour pouvoir effectivement affirmer que :

« [...] la peinture peint les conditions de la visibilité selon leur modalité historique et non les conditions de la reproduction du réel. Ou encore - et

cela revient au même - que l'espace du tableau est avant tout un espace de la manifestation et non un espace de la représentation. »³⁹

« Pourtant, si l'on veut montrer que la peinture ne peint pas les conditions de la reproduction du réel, mais les conditions de la visibilité selon leur modalité historique, il ne suffira pas d'établir une chronologie, c'est-à-dire une histoire de la peinture. [...] Il faudra tenter de déployer l'être de l'espace chaque fois en jeu [...] [et] constituer une ontologie de l'espace pictural selon ses modalités historiques. Ou encore : une ontologie de l'exercice du regard, laquelle consiste dans le découvrement des modalités extatiques du "regarder" selon leur historicité. »⁴⁰

« Ex-ercice du regard - ek-stase du regard : l'espace du tableau met en œuvre un sens de l'être comme apparaître. Un tableau est la mise-en-œuvre des modalités historiques de l'apparaître - un "apparaître" lui-même inapparent dans la perception ou la représentation de la chose comme simple chose : un "apparaître", dans son inapparence usuelle, s'expose dans l'espace du tableau. Dans l'espace du tableau, le phénomène du monde (au sens grec de *phainesthai* - paraître-apparaître) s'expose plus visiblement que les choses repérables ou énonçables de la représentation. »⁴¹

Les conclusions radicales qu'Eliane Escoubas a pu tirer de la pensée de la peinture de Merleau-Ponty et de la philosophie de la vision de Ruyer et celle de Henry⁴², reposent néanmoins sur une « inflexion » dialectique, elle-même historique (présente, entre autres, dans la discussion des « figuratifs » avec les « abstraits » des années 50-60), à savoir que la tension entre la représentation de « la chose comme simple chose » et « la mise-en-œuvre de l'exercice-extase du regard » est la dynamique primordiale du discours sur la peinture et non seulement une des dynamiques de la peinture (donc une des ses historicités). Dans notre recherche, plus

³⁹ Escoubas, E., 1995, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ Escoubas, E., 1995, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ Escoubas, E., 1995, *op. cit.*, p. 17.

⁴² Roger Chambon rapporte ainsi les résultats de Ruyer et de Henry : « R. Ruyer, pour montrer l'existence de domaines unitaires étendus, a choisi l'exemple patent du champ visuel. Il voulait signifier, à son propos la même chose que M. Henry : le champ visuel "s'auto-affecte", il est la présence absolue à soi sans distance de soi à soi; ce qui revient à dire: il ne se "voit" pas; pour être la "vision" qu'il est, il faut d'abord qu'il ait avec lui-même un rapport intime qui n'est pas de l'ordre de la vision. », Chambon, R., 1974, *Le monde comme perception et réalité*, Vrin, Paris, p. 508.

empirique qu'exemplifiante, la position d'Escoubas sera un des points théoriques centraux, révélation d'un des moments synnomiques (cf. *infra*) du genre parmi des genres.

Pour notre part, si le philosophe dit : « Que la peinture ne peint pas ce visible-ci ou ce visible-là (qu'elle n'en est pas la reproduction-représentation), [...] », cela correspond assez fidèlement à la configuration théorique dans laquelle se trouve le peintre Ernesto Riveiro (cf. *infra*, § « La peinture sans tableau de Ernesto Riveiro »).