

Centre Pompidou
Dossiers pédagogiques / Art et philosophie

LA PERCEPTION

UN CHOIX DE TEXTES PHILOSOPHIQUES



Alberto Giacometti, *Table*, 1933 / 1969. Titre attribué : La table surréaliste. Bronze, 143x103x43 cm
Achat 1969 - AM 1705 S. Service de la documentation photographique du MNAM / Dist. RMN-GP - © Adagp, Paris

Introduction	2
L'art comme libération des potentialités perceptives	3
La perception : art vs science	5
Voir au-delà de la perception	9
Le regard innocent est un mythe	12
La perception réfléchie	13
L'art pense les contradictions du monde perçu	17
La perception des œuvres, la perception comme œuvre	19
Conclusion	21

INTRODUCTION

En bouleversant les repères ordinaires de la perception, les arts du 20^e siècle invitent le spectateur à s'interroger sur le rapport qu'il entretient au monde.

L'art moderne et contemporain est marqué par une remise en cause plus ou moins radicale de la perception que nous avons habituellement du monde. Si cette nouvelle approche conduit, par les innovations de certaines avant-gardes et certains mouvements, à une perte de la figuration, elle devient aussi l'occasion précieuse de donner à la perception un nouvel élan et une nouvelle intensité.

Plusieurs interrogations sont les fils conducteurs de ce dossier : que nous apprennent les œuvres modernes et contemporaines sur la perception commune ? L'art moderne propose-t-il une autre approche perceptive du réel ou invite-t-il à abandonner la perception à ses limites et à ses impasses ? Existe-t-il une façon spécifique de voir les œuvres d'art moderne et contemporain ?

Ce dossier, premier d'une série sur les rapports de l'art et de la philosophie, est réalisé en lien avec la visite proposée aux groupes dans les collections du Musée : *Art et philosophie : la perception*.

L'ART COMME LIBÉRATION DES POTENTIALITÉS PERCEPTIVES

LA PERCEPTION : UN TRAVAIL DE SÉLECTION UTILE À L'ACTION



Henri Matisse, *Le Luxe I* [été 1907]

Huile sur toile, 210x138 cm
Achat, 1945 - AM 2586 P
Photo Philippe Migeat - Service audiovisuel
du Centre Pompidou - Dist. RMN-GP
© Succession H. Matisse

Une interrogation philosophique sur les rapports de l'art et de la perception doit d'abord reconnaître que la perception dont nous usons dans la vie quotidienne n'est pas chose aussi naturelle qu'on le croit : elle est d'abord sélection, dans ce qui s'offre à nos sens, de tout ce qui est utile à l'action. **Henri Bergson** (1859-1941) met en évidence l'appauvrissement d'une perception ainsi tournée vers les nécessités de l'action ; il indique aussi **la vocation première de l'art : retrouver toute l'intensité d'une perception non soumise à de telles nécessités.**

Avant de philosopher, il faut vivre ; et la vie exige que nous nous mettions des œillères, que nous regardions non pas à droite, à gauche ou en arrière, mais droit devant nous dans la direction où nous avons à marcher. Notre connaissance, bien loin de se constituer par une association graduelle d'éléments simples, est l'effet d'une dissociation brusque : dans le champ immensément vaste de notre connaissance virtuelle nous avons cueilli, pour en faire une connaissance actuelle, tout ce qui intéresse notre action sur les choses ; nous avons négligé le reste. Le cerveau paraît avoir été construit en vue de ce travail de sélection. On le montrerait sans peine pour les opérations de la mémoire. [...] On en dirait autant de la perception. Auxiliaire de l'action, elle isole, dans l'ensemble de la réalité, ce qui nous intéresse ; elle nous montre moins les choses mêmes que le parti que nous en pouvons tirer. Par avance elle les classe, par avance elle les étiquette ; nous regardons à peine l'objet, il nous suffit de savoir à quelle catégorie il appartient.

Henri Bergson, « La perception du changement », *La pensée et le mouvant* (1934), PUF, 1975, p.152

LA PERCEPTION EST AUSSI STRUCTURÉE PAR LE LANGAGE

Mais la perception ordinaire n'est pas seulement soumise à un « travail de sélection » de tout ce qui peut être utile à l'action. Elle est aussi structurée par le langage qui découpe dans le réel des unités signifiantes sur lesquelles les hommes peuvent s'entendre lorsqu'ils agissent ensemble sur les choses. Pratiquement orientée vers l'action, la perception est aussi enfermée dans la grille des mots qui ne retiennent du réel que ce qui peut être communément communiqué.

[...] pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous, et en masquerait la

forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme, qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe.

Henri Bergson, *Le Rire*, III, 1, Paris, Alcan, 1900, pp. 117-118.

LA VOCATION DE L'ART : LIBÉRER LA PERCEPTION

On comprend dès lors quelle est la vocation première de l'art : retrouver toute l'intensité d'une perception affranchie des nécessités de la vie pratique. Cet affranchissement suppose que les artistes soient eux-mêmes, en quelque sorte, détachés du souci de l'efficacité et de l'utilité.

[...] de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. La nature a oublié d'attacher leur faculté de percevoir à leur faculté d'agir. Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir, – pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience soit par un de leurs sens, ils naissent détachés ; et, selon que ce détachement est celui de tel ou tel sens, ou de la conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes. C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts ; et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses.

Henri Bergson, « La perception du changement », *La pensée et le mouvant* (1934), PUF, 1975, p.153



Georges Braque, *L'Estaque*, octobre 1906

Huile sur toile, 60x73,5 cm

Dation 1982 - AM 1982-98

Dist. RMN-GP - © Adagp, Paris

Ainsi, contrairement à ce que l'on croit ordinairement, **on accède d'autant moins au réel que l'on est attaché à lui**, qu'on cherche en lui des points d'ancrage pour l'action et la dénomination langagière, qu'on est obsédé par l'emprise qu'on peut avoir sur les choses. Inversement, le détachement de l'artiste, la capacité qu'il a de se rendre indifférent aux intérêts matériels de l'action, le

rendent disponible pour une approche perceptive plus fine, plus profonde et sans doute plus respectueuse du réel.

L'idée est importante pour l'art en général, l'art moderne en particulier, car elle oblige à **renverser le rapport qu'on établit communément entre le concret et l'abstrait** : on croit que le concret est ce que l'on atteint du réel lorsqu'on le vise à travers les mots et les actions qui permettent de l'appréhender et on croit aussi que toute autre visée est abstraite, notamment celle d'une grande partie de l'art moderne. En réalité, c'est l'inverse qui est vrai :

la perception commune est abstraite puisqu'elle découpe dans le réel ce qui intéresse le langage et l'action et néglige tout le reste, elle produit donc une vision que « notre besoin de vivre et d'agir nous a amenés à vider et à rétrécir » (*La pensée et le mouvant*).

Au contraire, l'artiste, en se détachant de cette mauvaise abstraction, met en œuvre « une manière virginale, en quelque sorte, de voir, d'entendre ou de penser » (*Le Rire*). S'il se détache de la perception commune, c'est pour mieux laisser place en lui à une perception davantage attentive, voire attachée, aux choses telles qu'elles sont en elles-mêmes. C'est particulièrement vrai du peintre.

Celui-là s'attachera aux couleurs et aux formes, et comme il aime la couleur pour la couleur, la forme pour la forme, comme il les perçoit pour elles, et non pour lui, c'est la vie intérieure des choses qu'il verra transparaître à travers leurs formes et leurs couleurs. Il la fera entrer peu à peu dans notre perception d'abord déconcertée. Pour un moment au moins, il nous détachera des préjugés de forme et de couleur qui s'interposaient entre notre œil et la réalité. Et il réalisera ainsi la plus haute ambition de l'art, qui est ici de nous révéler la nature.

Henri Bergson, *Le Rire*, III, 1, Paris, Alcan, 1900, p. 120

ÉCHO D'ARTISTE

HENRI MATISSE. « IL FAUT REGARDER TOUTE LA VIE AVEC DES YEUX D'ENFANTS »

Propos recueillis par Régine Pernoud, *Le Courrier de l'Unesco*, vol VI, n°10, octobre 1953
In *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, 1972, p.321.

[...] tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites, qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois : il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant ; et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer de façon originale, c'est-à-dire personnelle.

GEORGES BRAQUE

Cahiers de Georges Braque, 1917-1952, Gallimard, NRF

Le peintre pense en formes et en couleurs ; l'objet, c'est la poésie.

La forme et la couleur ne se confondent pas ; il y a simultanéité.

Cézanne a bâti, il n'a pas construit : la construction suppose un remplissage.

Sensation, révélation.

Oublions les choses, ne considérons que les rapports.

LA PERCEPTION : ART VS SCIENCE

PERCEPTION ET MATHÉMATISATION DU MONDE

La perception ordinaire est prioritairement centrée sur l'action et structurée par les mots qui découpent dans le réel les unités signifiantes aisément communicables. Mais, après quatre siècles de progrès continu du savoir scientifique, la perception est également sommée de tenir compte de ce qui se donne comme la seule connaissance objective du monde : la

connaissance scientifique. Or la science est, dans son fondement théorique, une mathématisation du monde qui élimine tout ce qui n'entre pas dans le cadre des relations qu'on peut mesurer avec la plus grande exactitude. Davantage encore : la science répond à un projet qui consiste à donner au sujet pensant une parfaite maîtrise théorique sur un monde d'objets qu'il pose face à lui dans **une relation de radicale extériorité**. Cela rend à jamais le sujet percevant et pensant étranger au monde, ce que dénonce le courant phénoménologique de la philosophie, dont **Michel Henry** (1922-2002) fait partie.

Dans la visée de la conscience occidentale trouvant son achèvement dans la science moderne, connaissance veut dire connaissance « objective », connaissance du monde justement, c'est-à-dire de l'ensemble des phénomènes extérieurs. Ce sont ces phénomènes qu'il s'agit d'appréhender, lors même qu'ils se dérobent comme dans la microphysique. Une telle connaissance à vrai dire, quels que soient ses progrès, ses méthodes de plus en plus élaborées, ne parvient jamais à son but et n'y parviendra jamais. L'échec ne tient pas au caractère encore provisoire des résultats acquis et destinés à être remplacés par d'autres plus exhaustifs. C'est le domaine où se meut la science qui frappe a priori son entreprise d'une finitude insurmontable. C'est parce que son objet est « extérieur », étalant son être dans le monde, qu'il ne se propose jamais à nous que comme un pan d'extériorité, une plage sur laquelle le regard glisse sans pouvoir jamais pénétrer à l'intérieur de la chose.

Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, (1ère édition 1988), PUF Quadrige, Paris, 2005, pp.36-37

L'OBJET DE SCIENCE EST AUSSI UNE ABSTRACTION



**Pierre Bonnard, *L'atelier au mimosa*,
hiver 1939 / octobre 1946**
Huile sur toile, 127,5x127,5 cm
Achat 1979 - AM 1978-732
Dist. RMN-GP - © Adagp, Paris

On peut certes se féliciter que la science ne cherche pas « à pénétrer l'intérieur de la chose », illusion dont Newton a libéré la science en substituant aux hypothèses métaphysiques sur la substance des choses l'observation et la construction rationnelle des phénomènes (voir les *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*). On peut même aller plus loin et considérer qu'eu égard à « ce mélange de chose et de nom, informe, monstrueux » dont parle Gaston Bachelard dans *Le rationalisme appliqué* pour

désigner l'objet de la perception et de la connaissance communes, la science peut se flatter de constituer son propre objet en sélectionnant dans le réel ce qui peut entrer dans le cadre de relations mathématiques.

Mais c'est bien là reconnaître que l'objet scientifique est – toujours pour reprendre les mots de Bachelard – « trié, filtré, épuré... » et que, dans toutes ces opérations, les liens discrets, foisonnants, changeants qui font le tissu du réel et que les êtres vivants convertissent en qualités sensibles sont brisés et discriminés au profit de ce qui peut être mathématiquement fondé. Dès lors on peut craindre, pour reprendre une image de Michel Henry, que le baiser qu'échangent les amants ne soit converti en « bombardement de particules » (*Le corps vivant*, conférence de 1995, in *Auto-donation*, Beauchesne, Paris, 2004, p.117).

Dans le même esprit, **Maurice Merleau-Ponty** (1908-1961), représentant le plus éminent, en France, de la phénoménologie, est conduit à opposer à l'entreprise stérilisante de la science, une autre attitude, plus proche de ce qu'il appelle « notre présence inaliénable au monde ».

La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables, les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel. Elle est, elle a toujours été cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme « objet en général », c'est-à-dire à la fois comme s'il n'était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices. [...]
Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvré tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes.

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, pp.9-13

FAIRE « CAUSE COMMUNE » AVEC LE MONDE

Retrouver le « sol du monde sensible et du monde ouvré » concerne la perception au premier chef : il s'agit, par elle, en elle, de faire « cause commune » avec le monde plutôt que de s'opposer à lui pour le soumettre à l'entreprise dominatrice de la science et de la technique modernes. Or, le seul lieu où l'on peut être ainsi invité à **retrouver, à même la perception, une communication vitale au monde**, est **l'art** et, plus particulièrement, **la peinture**.

La vision du peintre n'est plus regard sur un *dehors*, relation « physique-optique »¹ seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « auto figuratif » ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien »², en crevant la « peau des choses »³ pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde.

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, p.69

Être « spectacle de rien » c'est non pas représenter un objet, ce qui est donné à la perception lorsque celle-ci vise ce qui est théoriquement et pratiquement consommable, mais **rendre présent la façon dont les choses se répondent les unes aux autres**, communient les unes avec les autres, le corps percevant étant partie prenante de cette communion. « Crever la peau des choses », c'est dépasser la façon dont les choses apparaissent à une conscience qui se laisse dominer par son désir d'emprise sur le monde et se rendre disponible aux flexions infinies de l'être. Pour illustrer son propos, Merleau-Ponty prend l'image du « réseau de reflets » qui, dans le spectacle d'une simple piscine, donne au carrelage, à l'eau, à l'air, aux cyprès l'occasion de se visiter les uns les autres ; et il conclut : « C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur. » (*L'œil et l'esprit*, p.71)

¹ Expression de P. Klee dans son *Journal* (1959).

² Expressions du théoricien Ch. P. Bru dans *Esthétique de l'abstraction* (1959).

³ Expression d'Henri Michaux dans *Aventures de lignes*.

DE LA PERCEPTION À LA SENSATION

On peut considérer avec **Henri Maldiney** (né en 1912) qu'en participant à cette « animation interne » des êtres dans le monde, **l'expérience esthétique donne accès au rythme primordial du réel** par quoi toutes les choses s'ouvrent les unes aux autres : la perception se libère de la gangue des mots et des concepts et s'affirme comme sensation.

La sensation est fondamentalement un mode de communication et, dans le sentir, nous vivons, sur un mode pathique, notre être-avec-le-monde. Or c'est à un tel monde, donné dans le rapport de communication (et non d'objectivation), qu'appartiennent les éléments fondateurs du rythme. Ils ne sont pas posés objectivement comme des faits ou phénomènes d'univers. Ils ne sont pas non plus simples vécus matériels de conscience. Ils appartiennent à ce monde premier et primordial dans lequel, pour la première fois et en chacun de nos actes, nous avons affaire à la *réalité*, car la dimension du réel c'est la dimension communicative de l'expérience.

Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (1973), Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, p.164

CONTREPOINT

Tous les philosophes ne considèrent pas, comme la plupart des phénoménologues français, que l'art moderne se détourne de la science – même lorsqu'il s'en inspire – afin de retrouver la relation originelle de l'homme au monde que cette dernière occulte. Ainsi Ernst Cassirer, après avoir rappelé que « la science essaie de remonter jusqu'aux causes premières, aux lois et aux principes généraux des phénomènes », soutient que l'art est aussi une connaissance et que cette connaissance ne contredit en rien la visée théorique de la science.

L'art aussi peut être décrit comme une connaissance, mais c'est une connaissance d'un genre particulier et spécifique. Nous pouvons bien souscrire à la remarque de Shaftesbury pour qui « toute beauté est vérité ». Mais la vérité du beau n'est pas dans la description théorique ou l'explication des choses ; elle est plutôt dans la « vision sympathique » des choses. Les deux conceptions de la vérité contrastent mais elles ne sont pas en conflit ou en contradiction. Puisque l'art et la science se déploient sur des plans totalement différents, ils ne peuvent se contredire ou se contrarier l'un l'autre. L'interprétation conceptuelle de la science n'empêche pas l'interprétation intuitive de l'art. Chacun a sa propre perspective, et, pour ainsi dire, son propre angle de réfraction.

Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme* (1944), L'art, tr. N. Massa, Éditions de minuit, 1975, p. 240.

VOIR AU-DELÀ DE LA PERCEPTION

L'ART (RE)DÉCOUVRE LA RÉALITÉ INVISIBLE DE L'ÊTRE



Vassily Kandinsky, *Gelb-Rot-Blau* (Jaune-rouge-bleu), 1925

Huile sur toile, 128x201,5 cm
Donation Mme Nina Kandinsky
1976 - AM 1976-856
Photo Philippe Migeat - Service audiovisuel
du Centre Pompidou /Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Une première critique de l'approche merleau-pontienne du rapport de l'art et de la perception consiste, à soutenir, avec **Michel Henry** (1922-2002), que l'art n'a pas pour vocation de donner accès à une perception primitive du monde, en relation d'intimité avec lui : il ne s'agit pas, notamment pour la peinture (celle de Kandinsky en particulier), de restituer le visible à lui-même en deçà de la vie de l'esprit mais, au contraire, de **transcender le visible pour accéder à la source invisible de toutes choses**.

En phénoménologue conséquent, Michel Henry oppose la connaissance scientifique, connaissance qui s'approprie objectivement son objet en restant extérieur à lui et la démarche artistique qui tend à épouser et à éprouver plus intensément ce par quoi toutes choses sont.

Quand l'extériorité étend son pouvoir sur le tout de l'être et le définit, quand il n'y a plus, comme étant véritablement, que des objets, de sorte que la seule connaissance digne de ce nom est la connaissance objective de la science, alors la libération du « spirituel », cette réalité invisible que nous sommes au fond de notre être et qui constitue l'Être véritable, redevient la connaissance métaphysique que l'art assumait dans le passé. L'art accomplit une découverte, une redécouverte proprement inouïe : il place devant nos yeux émerveillés, tel un domaine encore inexploré, de nouveaux phénomènes, oubliés, sinon occultés et niés. Et ce sont justement les phénomènes qui nous ouvrent l'accès à nous-mêmes, à ce qui seul importe en fin de compte.

Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, (1^{ère} édition 1988), PUF Quadrige, Paris, 2005, pp.40-41

LA PERCEPTION APPAUVRIT NOTRE RAPPORT AU MONDE, L'ART MODERNE S'EN DETOURNE

Toute perception, quelle qu'elle soit, doit être critiquée car elle est livrée aux nécessités de l'action : elle recherche l'emprise sur les choses et elle ne peut, à ce titre, que nous livrer à ce qu'il y a de matériellement le moins intéressant dans notre rapport au monde. C'est pourquoi l'art moderne se détourne du monde perçu.

La peinture est une contre-perception. Par là on veut dire que cette chaîne de significations référentielles où se constitue la réalité quotidienne du monde, ce mouvement incessant de dépassement des apparitions sensibles vers l'arrière-plan monotone et stéréotypé des objets utilitaires, s'interrompt brusquement sous le regard de l'artiste. Avec la mise hors jeu de l'arrière-plan pratique, couleurs et formes cessent de figurer l'objet et de se perdre en lui, ils valent pour eux-mêmes et sont perçus comme tels, ils sont devenus des formes picturales pures.

Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, p.53

VOIR ET FAIRE VOIR LA VIE DANS L'ART ET LA PEINTURE



Paul Klee, *KN der Schmied (KN le forgeron)*, 1922

Huile, aquarelle et Feder sur gaze collés sur carton,
32,8x35,6 cm

Legs Mme Nina Kandinsky 1981 - AM 81-65-881

Service de la documentation photographique du MNAM /
Dist. RMN-GP © Domaine public

Il s'agit donc bien de voir – car l'élément propre de l'art est le sensible ou, dans les termes de Michel Henry « la sensibilité [...] définit seule le milieu ontologique de l'art » (p.72) – mais la visée de l'artiste se situe au-delà des perceptions d'objets et non en deçà d'elle : c'est dire que pour Michel Henry, il ne s'agit pas de revenir à un état premier de la perception car la perception est toujours déjà livrée à l'extériorité dans laquelle

elle cherche des repères pour se constituer en perception de quelque chose; contre-percevoir c'est soumettre la perception à une réforme radicale et l'amener à voir l'invisible, à sentir l'insensible. C'est, si l'on veut, ramener la perception à elle-même, non pas comme on ramène quelqu'un à son point de départ (tendance forte chez Merleau-Ponty), mais comme on ramène quelqu'un à la vie.

Car, selon Michel Henry, c'est bien la vie qu'il s'agit de voir et de faire voir dans la peinture : par vie, il faut entendre non pas seulement « l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort » (Bichat) mais comme **ce qui s'éprouve, intérieurement, soi-même et se sent œuvrer à l'accroissement de son être** ; cet accroissement – par quoi chaque être vivant participe à un tout bien plus vaste qui, lui aussi, aspire à s'éprouver lui-même plus fortement – donne lieu, chez l'homme, dans ses plus hauts développements, « à la culture sous toutes ses formes, à l'art, à l'éthique, aux diverses expressions de la spiritualité » (« Ce que la science ne sait pas », article paru dans la revue *La Recherche*, n°208, mars 1989).

La vie, ainsi entendue, n'est pas un objet, son contenu « échappe aussi bien au regard de la perception qu'à celui de la science » (ibid.) ; il est **cet invisible que l'art a pour fonction de rendre visible**.

Son milieu ontologique [à la peinture], c'est la vie – la vie qui s'étreint elle-même tout entière sans jamais se séparer de soi, sans se poser devant soi à la manière d'un objet. Nous disions : aucun chemin ne conduit à la vie sinon la vie elle-même. C'est dans la vie qu'il faut se tenir pour y avoir accès, c'est d'elle qu'il faut partir. Le point de départ de la peinture, Kandinsky vient de nous le montrer, c'est une émotion, un mode plus intense de la vie. Le contenu de l'art, c'est cette émotion. Le but de l'art, c'est de la transmettre à d'autres. La connaissance de l'art se développe tout entière dans la vie, elle est le propre mouvement de celle-ci, son mouvement de s'accroître, de s'éprouver soi-même plus fortement.

Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*

L'ABSTRACTION EN PEINTURE : UN ART SACRÉ ET JUBILATOIRE

En donnant à voir la Vie par-delà ce qu'on en perçoit scientifiquement et pratiquement, la peinture en particulier, l'art en général nous donne accès au sacré, mais non pas un sacré désincarné, abstrait et effrayant : bien plutôt un sacré jubilatoire, heureux, extatique comme le soulignent les dernières lignes du livre que Michel Henry a consacré à Kandinsky.

Parce que, sise en la subjectivité et portée par elle, inséparable de son dynamisme et de son émotion, toute objectivité concrète en fin de compte est un cosmos, l'univers géométrique du Bauhaus se modifie lentement. La sphère se déforme, s'épaissit, s'allonge, balance lentement, méduse transparente aux filaments incandescents, caressée par les courants qui montent d'une source sous-marine. Dans ce milieu sans pesanteur où le poids s'est fait légèreté, des formes errent dépouillées de leur substance, corps de lumière, corps glorieux – corps de la vie. Ce sont des formes organiques au chromatisme clair et froid, des sortes d'infusoires, des fragments d'insectes, des ébauches de feuillage – les créatures d'un autre monde, d'une autre nature, qui nous révèlent la nature de toute nature, de tout monde possible, du nôtre aussi par conséquent.

Nous regardons pétrifiés, immobiles eux aussi ou évoluant lentement sur le fond d'un firmament nocturne, les hiéroglyphes de l'invisible. Nous les regardons : des forces qui sommeillaient en nous et attendaient depuis des millénaires, depuis le commencement, obstinément, patiemment, les forces qui éclatent dans la violence et le rutillement des couleurs, qui déroulent les espaces et engendrent les formes des mondes, les forces du cosmos se sont levées en nous, elles nous entraînent hors du temps dans la ronde de leur jubilation et ne nous lâchent pas, elles ne s'arrêtent pas – parce que même elles ne pensaient pas qu'il fût possible d'atteindre « un tel bonheur ». L'art est la résurrection de la vie éternelle.

Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, pp. 243-244

ÉCHO D'ARTISTE

VASSILY KANDINSKY

Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, rédigé en 1910. Coll. Folio Essais Denoël, 1992

Chapitre : L'œuvre d'art et l'artiste

La peinture est un art et l'art dans son ensemble n'est pas une vaine création d'objets qui se perdent dans le vide, mais une puissance qui a un but et doit servir à l'évolution et à l'affinement de l'âme humaine [...] Il est le langage qui parle à l'âme, dans la forme qui lui est propre, de choses qui sont le *pain quotidien* de l'âme et qu'elle ne peut recevoir que sous cette forme. (p.200)

Chapitre : Tournant spirituel

[Cézanne] élève la « nature morte » à un niveau tel que les objets extérieurement « morts » deviennent intérieurement vivants. Il traite ces objets de la même façon que l'homme, car il avait le don de voir partout la vie intérieure. [...] Ce n'est pas un homme, une pomme, un arbre qui sont représentés, mais tout ce qui est utilisé par Cézanne pour la création d'une chose peinte à sonorité intérieure que l'on nomme image. C'est également de ce nom que l'un des plus grands peintres français désigne lui aussi ses œuvres – Henri Matisse. Il peint des « images » et dans ces « images », il cherche à rendre le « divin ». Pour atteindre ce but il ne lui faut rien de plus que l'objet *comme base* (un homme ou autre chose, peu importe) et la peinture et ses seuls moyens – couleur et forme. (pp.91-92)

Picasso essaie d'atteindre le constructif par des rapports numériques. Dans ses dernières œuvres (1911), il aboutit par la voie de la logique à la destruction de ce qui est matériel, non par dissolution, mais par une sorte de morcellement des divers éléments constitutifs et la dispersion constructive de ces pièces sur la toile. Ce faisant, il semble, chose étonnante vouloir garder l'apparence du matériel. Picasso ne recule devant aucun moyen et si la couleur le gêne pour une forme pure de dessin, il la jette par-dessus bord et peint son tableau en brun et blanc. (pp.95-96)

PAUL KLEE, *CONFESSION CRÉATRICE*, 1920

Édition et traduction de Paul-Henri Gonthier, Genève, éditions Gonthier, 1964

Autrefois, on représentait les choses qu'on pouvait voir sur terre, qu'on aimait ou aurait aimé voir. Aujourd'hui, la relativité du visible est devenue une évidence, et l'on s'accorde à n'y voir qu'un simple exemple particulier dans la totalité de l'univers qu'habitent d'innombrables vérités latentes. Les choses dévoilent un sens élargi et bien plus complexe qui souvent infirme en apparence l'ancien rationalisme. L'accidentel tend à passer au rang d'essence.

[...]

L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. Et le domaine graphique, de par sa nature même, pousse à bon droit aisément à l'abstraction. Le merveilleux et le schématisme propres à l'Imaginaire s'y trouvent donnés d'avance et, dans le même temps, s'y expriment avec une grande précision. Plus pur est le travail graphique, c'est à dire plus d'importance est donnée aux assises formelles d'une représentation graphique, et plus s'amointrit l'appareil propre à la représentation réaliste des apparences. L'art pur suppose la coïncidence visible de l'esprit du contenu avec l'expression des éléments de forme et celle de l'organisme formel. Et, dans un organisme, l'articulation des parties concourant à l'ensemble repose sur des rapports manifestes, basés sur des nombres simples.

LE REGARD INNOCENT EST UN MYTHE

« L'ŒIL INNOCENT EST AVEUGLE ET L'ESPRIT VIERGE VIDE »

On peut légitimement douter que l'art puisse réellement se situer en deçà de la construction langagière et utilitaire du réel et fasse accéder la perception à ce « rayonnement du visible » dont parle Merleau-Ponty. Est-il vraiment possible de retrouver l'innocence du regard dans la relation au réel ? N'est-ce pas là un mythe auquel il faut savoir renoncer ?

C'est ce que pense Nelson Goodman dont le texte suivant n'est pas seulement, comme on peut le croire tout d'abord, une simple reprise de la critique bergsonienne de la perception non artistique : ce qui est visé, c'est aussi **la fiction d'une approche artistique du réel qui recevrait le sens du monde sans avoir à l'interpréter.**

C'est toujours vieilli que l'œil aborde son activité, obsédé par son propre passé et par les insinuations anciennes et récentes de l'oreille, de la langue, des doigts, du cœur et du cerveau. Il ne fonctionne pas comme un instrument solitaire et doté de sa propre énergie, mais comme un membre soumis d'un organisme complexe et capricieux. Besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement sa manière de voir mais aussi le contenu de ce qu'il voit. Il choisit, rejette, organise, distingue, associe, classe, analyse, construit. Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète ; et les choses qu'il saisit et fabrique, il ne les voit pas nues comme autant d'éléments privés d'attribut, mais comme des objets, comme de la nourriture, comme des gens, comme des ennemis, comme des étoiles, comme des armes. Rien n'est vu tout simplement, à nu. Les mythes de l'œil innocent et du donné absolu sont de fieffés complices. Tous deux renforcent l'idée, d'où ils dérivent, que savoir consiste à élaborer un matériau brut reçu par les sens, et qu'il est possible de découvrir ce matériau brut soit au moyen de rites de purification, soit par une réduction méthodique de l'interprétation. Mais recevoir et interpréter ne sont pas des opérations séparables ; elles sont entièrement solidaires. La maxime kantienne fait ici écho : l'œil innocent est aveugle et l'esprit vierge vide. De plus, on ne peut distinguer dans le produit fini ce qui a été reçu et ce qu'on a ajouté. On ne peut extraire le contenu en pelant les couches de commentaires.

Nelson Goodman, *Langages de l'Art* (1968),
trad. J. Morizot, Jacqueline Chambon, 1992, pp.37-38

L'INNOCENCE DE L'ŒIL COMME STRATÉGIE DE L'ARTISTE

La suite immédiate du texte reconnaît pourtant qu'il peut être stratégiquement intéressant, pour l'artiste, d'« adopter la perspective de l'innocence de l'œil ». Goodman se contredit-il ? Non si on veut bien comprendre que cette stratégie est un artifice qui ne permet pas de retrouver la communication originelle que l'homme aurait (prétendument) entretenue avec le monde, mais qui permet bien plutôt de s'affranchir des « schémas épuisés de la vision quotidienne ».

Au demeurant, un artiste a souvent raison d'adopter la perspective de l'innocence de l'œil. Un effort parfois le sauve des schémas épuisés de la vision quotidienne et rafraîchit son approche. L'effort opposé, qui consiste à donner libre cours à une lecture personnelle, peut être tout aussi tonique – et pour la même raison. L'œil le plus neutre et l'œil le plus sélectif sont en effet tous deux sophistiqués, mais différemment. La vision la plus ascétique et la vision la plus baroque, de même que le portrait réaliste et la caricature au vitriol diffèrent seulement par la *nature* mais non par la *grandeur* de l'interprétation.

Nelson Goodman, *Langages de l'Art* (1968), trad. J. Morizot, Jacqueline Chambon, 1992, p.38



Pablo Picasso, *Femme assise dans un fauteuil*, 1910

Huile sur toile, 100x73 cm

Legs M. Georges Salles 1967 - AM 4391 P

Dist. RMN-GP © Succession Picasso

Cultiver l'innocence de l'œil c'est **faire l'« effort » d'une vision « ascétique » du monde**, une vision qui opère **par retranchement** à l'égard de toutes les structures vieilles de la perception ordinaire. Un autre effort, soutient Goodman, est tout aussi fructueux sur le plan artistique : il consiste à tenter d'épuiser les potentialités de la perception en faisant **varier indéfiniment les formes perçues**, un peu comme dans le cubisme.

Ne reconnaît-on pas ici l'art moderne, toujours tenté par ces deux contraires : l'ascétisme de la perception et l'épuisement baroque de ses ressources ?

LA PERCEPTION RÉFLÉCHIE

UN PREMIER APPRENTISSAGE : LA PERCEPTION EST TOUJOURS EN SITUATION

Si on peut douter que l'art ait pour vocation de donner accès à une perception primitive du monde, en relation d'intimité avec lui, on ne peut douter de son aptitude à **introduire la réflexion au sein même de la perception** : par l'art, celle-ci est conduite à faire retour sur elle-même, à **se comprendre pour ce qu'elle est vraiment** ... ce qui est la condition de toute réforme possible la concernant.



Alberto Giacometti, Tête, 1926

Plâtre original, 28,8x30x8,5 cm

Don de la Scaler Foundation 1981 - AM 1981-509

Service de la documentation photographique du MNAM / Dist. RMN-GP © Adagp, Paris

Pour Jean-Paul Sartre (1905-1980), la perception réfléchie est d'abord apprentissage de la modestie du regard : nous ne voyons pas les choses telles qu'elles sont, ni même telles qu'on pense qu'elles sont, mais seulement sous certains de leurs aspects qui dépendent du point de vue où nous sommes placés pour les appréhender, donc de la situation qui est la nôtre dans le monde. Ainsi, très concrètement, nous ne percevons jamais les choses « grandeur nature », ce que Giacometti met magnifiquement en valeur.

Quand Rodin faisait ses bustes, il prenait les mesures encore. Il ne faisait pas une tête telle que lui la voyait, dans l'espace, par exemple à une certaine distance, comme si je vous regarde, moi étant ici, et vous là. Il voulait faire au fond le parallèle en terre, l'équivalent exact de ce volume dans l'espace. Donc, au fond, ce n'est pas une vision, c'est un concept. Il savait qu'elle est ronde, avant de la commencer, c'est-à-dire qu'il partait déjà sur une certaine convention d'une tête, qui est la convention de toute la sculpture européenne depuis la Grèce. Et alors, il faisait un volume dans l'espace, tel qu'au fond il ne le regarde jamais instinctivement. Parce que dans la vie, je n'ai pas l'idée de me lever et de tourner autour de vous. Et d'ailleurs, si je tourne autour de vous, je vous vois de face. Si je ne savais pas que votre crâne a une certaine profondeur, je ne pourrais pas le deviner. Donc, **si je faisais absolument la perception que j'ai de vous, en sculpture, je ferais une sculpture assez plate, à peine modulée, qui serait beaucoup plus proche d'une sculpture des Cyclades**, qui a l'air stylisé, que d'une sculpture de Rodin ou d'une sculpture de Houdon, qui ont l'air vrai. Je crois qu'on s'est fait une telle idée, une telle habitude de la tête, en sculpture, qu'elle est complètement coupée de la vision qu'on a réellement d'une tête. C'est pour ça que pour moi c'est devenu presque impossible de faire une tête grandeur nature.

Alberto Giacometti, « Entretien avec David Sylvester », in *Écrits*, Paris, Hermann, 1990, pp.287-288.

Sartre, s'inspirant directement de la leçon de Giacometti, va exactement dans le même sens lorsqu'il montre en quoi la sculpture d'avant la modernité se devait d'être dépassée.

... lorsqu'ils [les sculpteurs du passé] sculptaient d'après nature, au lieu de rendre ce qu'ils voyaient – c'est-à-dire un modèle à dix pas – ils figuraient dans la glaise ce qui était – c'est-à-dire le modèle en lui-même. Comme ils souhaitaient en effet que leur statue procurât au spectateur placé à dix pas d'elle l'impression qu'ils éprouvaient devant le modèle, il leur paraissait logique de faire une figure qui fût pour lui ce que le modèle était pour eux ; et cela n'était possible que si le marbre était ici comme le modèle là-bas. Mais qu'est-ce donc qu'être en soi et là-bas ?

Jean-Paul Sartre, *La Recherche de l'absolu* (1948) repris dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p.297

RESTER AU PLUS PROCHE DE CE QU'ON PERÇOIT VRAIMENT



Alberto Giacometti, *Portrait de Jean Genet*, 1954 – 1955

Huile sur toile, 73x60 cm
Achat 1980 - AM 1980-35
Dist. RMN-GP - © Adagp, Paris

L'erreur de ces sculpteurs que Sartre appelle « dogmatiques » c'est qu'ils oublient leur propre point de vue : chacun d'eux « croit pouvoir éliminer son propre regard et sculpter en l'homme la nature humaine sans les hommes ; mais en fait il ne sait pas ce qu'il fait puisqu'il ne fait pas ce qu'il voit. En cherchant le vrai, il a rencontré la convention. » (*Situations III*, pp.297-298.)

Il faut, au contraire, **éviter la convention que le « su » impose au « perçu »** et tenter de rester au plus proche de ce que nous percevons.

Autrefois, je vous aurais vu grande nature. Maintenant je vois votre tête grande comme ça. (Dix centimètres environ.) Pas plus grand ? Je vous vois exactement comme ça. Je veux dire : si je fais vingt dessins de vous à cette distance, je suis sûr d'avance qu'ils seront les mêmes à un millimètre près. Et pourtant moi, votre tête, en ce moment, me paraît avoir la taille d'une vraie tête. C'est que vous agrandissez mentalement. Parce que vous savez que ma tête a une certaine dimension objective. Et vous imaginez cette dimension. Mais vous ne la voyez pas. Vous me voyez petit et vous agrandissez.

Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », p.282 des *Écrits*

Pour Sartre, Giacometti est soucieux de laisser l'objet aux différentes possibilités qu'il a de paraître à notre perception. Ainsi par exemple, dans la relation à autrui, la perception est aimantée par le noyau de la tête, tandis que le reste du corps tend à perdre ses limites, voire à se dématérialiser.

Observez comme les multiples traits qu'il trace sont intérieurs à la forme qu'il décrit ; voyez comme ils représentent des relations intimes de l'être avec lui-même, le pli du veston, la ride d'un visage, la saillie d'un muscle, la direction d'un mouvement. Toutes ces lignes sont centripètes : elles visent à resserrer, elles obligent l'œil à les suivre et le ramènent toujours au centre de la figure ; on croirait que le visage se rétracte sous l'effet d'une puissance astringente : dans quelques minutes, il sera gros comme un poing, comme une tête de Jivaro. Cependant la limite du corps n'est marquée nulle part : tantôt la lourde masse charnelle se termine obscurément, sournoisement par un vague nimbe brun, quelque part sous l'enchevêtrement des lignes de force – et tantôt, à la lettre, elle ne finit pas : le contour du bras ou de la hanche se perd dans un miroitement de lumières qui l'escamote. On nous fait assister sans avertissement à une brusque dématérialisation : voici un homme qui croise une jambe sur l'autre ; tant que je n'avais d'yeux que pour son visage et son buste, j'étais convaincu qu'il y avait des pieds, je pensais même les voir. Mais si je les regarde, ils s'effilochent, ils s'en vont en brume lumineuse, je ne sais plus où commence le vide et où finit le corps.

Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », (article de 1954)
repris dans *Situations IV*, Gallimard, coll *Blanche*, 1964, p.356

PERCEPTION ET LIBERTÉ

Mais ramener la perception à la lucidité n'est pas l'humilier, ce qui serait le cas si on lui montrait par exemple son insuffisance eu égard à l'objectivité du savoir scientifique. C'est lui donner au contraire la chance d'une liberté nouvelle : l'essentiel n'est pas d'enfermer la perception dans un modèle unique qui en codifierait l'accès vrai au réel mais bien plutôt de l'ouvrir à la pluralité indéfinie des points de vue et à leur rencontre – voire leur convergence – possible. Rester au plus proche de la perception sans la soumettre à un prêt-à-percevoir déjà tout établi, c'est **donner à la façon dont chaque corps aborde** – sensiblement, concrètement – **le monde une chance de s'accorder à lui sans se soumettre à lui**, donc sans renoncer à sa liberté.

Les leçons de l'art ont une portée secrètement éthique : faire place à ce que l'on perçoit vraiment à partir de la situation qui est la nôtre dans le monde (car nous sommes toujours en situation) c'est prendre la mesure de toutes les possibilités perceptives qui sont les nôtres à partir de cette situation, c'est offrir à notre rapport aux autres corps un éventail de choix que nous pouvons décliner librement, c'est rendre concrète notre liberté.

Peut-être aussi – autre leçon de la perception telle qu'elle est traitée par l'art moderne – est-il impossible de s'accorder à un autre corps parce que **l'on n'accède jamais à ce qui, chez lui, rend possible sa propre perception : sa conscience**. L'autre, à jamais inaccessible, figure fragile, lointaine, mais forte de se dresser obstinément devant notre regard, pressée de trouver le sens de sa propre existence, n'est-ce pas ainsi qu'autrui se présente à la perception dans les œuvres sculptées de Giacometti ?

ÉCHO D'ARTISTE

YAACOV AGAM

« Un art à quatre dimensions », revue *Preuves* n°7, 1971

Quand on regarde une de mes œuvres, on a aussitôt vingt façons différentes (ou cent, ou dix) d'en prendre connaissance. Selon qu'on se déplace à gauche ou à droite, selon qu'on la contourne, selon qu'on s'en éloigne ou s'en rapproche, de nouvelles figures apparaissent, certaines formes s'estompent, d'autres se nouent ou se dénouent, la ligne devient un autre ordre, puis un désordre, c'est une symphonie de couleurs mise à plat, tout en conservant ses reliefs, comme une partition orchestrale qui serait entièrement audible dans un espace limité visuellement. Y a-t-il une clé ? Oui, et c'est précisément la musique. [...] La musique, ce sont les intervalles. Et le contrepoint. En réfléchissant à la peinture, j'ai constaté qu'on n'utilisait jamais le contrepoint. C'était telle structure, ou bien telle autre. J'ai essayé de transférer à la peinture l'art des intervalles, des gammes, du contrepoint. [...]

L'ART PENSE LES CONTRADICTIONS DU MONDE PERÇU

LE RAPPORT HOMME/NATURE : AUTANT DE RUPTURES QUE D'AFFINITÉS



Jackson Pollock, Number 26 A, Black and White, 1948

Peinture glycérophthalique sur toile, 205x121,7 cm

Dation 1984 - AM 1984-312

Photo Adam Rzepka - Service de la documentation photographique du MNAM /Dist. RMN-GP - © Adagp, Paris

Non seulement on peut douter de la possibilité, pour l'art, de retrouver le bonheur de la perception originare du monde (voir chapitre « Le regard innocent est un mythe ») mais, en outre, on peut se demander si l'idée de ce retour ne repose pas sur l'illusion romantique d'un accord primitif de l'homme à la nature, un accord censé se situer en deçà de la sphère des concepts. Ne faut-il pas plutôt reconnaître que notre rapport premier au monde est tout autant constitué de discordances, de désaccords, de ruptures que d'affinité entre l'homme et la nature ?

Tel est le type de questions qui inaugurent la pensée de **Jean-François Lyotard** (1924-1998) pour lequel **il faut rester lucide à l'égard de la croyance en une totalité harmonieuse** entre le sujet humain et le milieu dans lequel il est plongé.

Il n'est pas vrai que nous soyons toujours au monde comme dans un bain de perceptions et de sens. On n'a pas tout dit de notre expérience spatio-temporelle en la caractérisant comme une profondeur enveloppée, comme une transcendance immanente, comme un chiasme. Le monde aussi est susceptible d'événements. Il y a des lapsus du monde, des émergences de zones non baignantes, des crises de « transcendance » sans répondant ; l'espace et le temps mondains peuvent nous dessaisir, au même titre que le langage. Ce monde de la représentation, quand bien même on aura cru l'ancrer dans le corps supposé propre et ainsi le soustraire à la néantisation du discours et le rendre à une présence indéniable, à une foi originare, ce monde n'est pas exempt des risques de l'« insignifiance ».

J.F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p.136

Sur la base d'un écart irréductible entre l'homme et le réel, **l'art moderne propose d'autres formes d'accord perceptif avec le monde** que celui que le langage institue secrètement et que la raison scientifique et technique prolonge tout en le réformant. Il s'agit pour l'art de transgresser les codes grâce auxquels le langage pré-ordonne l'appréhension perceptive des choses et, à partir de cette « déconstruction » (concept fameux de la philosophie de Lyotard et de Derrida) d'ouvrir sur de nouvelles modalités perceptives. Nulle illusion toutefois : ces nouvelles modalités seront à leur tour remises en cause dans une succession vertigineuse d'expressions artistiques.

RÉCONCILIER LE SENSIBLE ET LE CONCEPTUEL



Mark Rothko, *Untitled*
(*Black, Red over Black on Red*), 1964

Huile sur toile, 205x193 cm

Dation 2007, ancienne collection M. et Mme Jean-Pierre

Moueix - AM 2007-126

Photo Philippe Migeat - Service audiovisuel du Centre

Pompidou /Dist. RMN-GP

© Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - Adagp, Paris

De son côté, **Theodor W. Adorno** (1903-1969) considère que l'art ne peut pas être retour à la pure sensibilité du monde, et il ne doit pas l'être car cela reviendrait pour lui à laisser hors de lui l'intelligence, le discours, le concept.

L'art et, spécifiquement, **l'art moderne, n'est donc pas intuition**, c'est-à-dire savoir immédiat, sensible, pré-logique : au contraire, l'art moderne pense et **il pense les contradictions de l'homme moderne** toujours plus avide de jouir matériellement du monde et toujours plus éloigné de cette jouissance par l'appareillage scientifique, technique et économique qu'il interpose entre lui et le monde et qui amplifie les logiques de domination des hommes les uns sur les autres.

L'art moderne a, consciemment ou inconsciemment, percé le dogme de l'intuition. Dans la doctrine du caractère intuitif, il reste vrai qu'elle met en lumière, à l'intérieur de l'art, l'élément incommensurable qui ne se réduit pas à la logique discursive et fait ressortir en réalité la clause générale de toutes ses manifestations. **L'art s'oppose autant au concept qu'à la domination, mais pour s'opposer il a besoin, comme la philosophie, des concepts.** Son prétendu caractère intuitif est une construction aporétique : elle voudrait, d'un coup de baguette magique, forcer les éléments disparates qui sont en conflit dans les œuvres d'art à constituer une identité, et elle est, de ce fait, repoussée par les œuvres d'art dont aucune n'aboutit à une telle identité.

Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p.142

Certes, l'art a pour fonction de nous affranchir de ce qui, dans le discours scientifique, technique et économique et dans la conceptualité propre à ce discours, vise à la domination des corps et des sensibilités particulières. Mais il ne peut accomplir cette fonction qu'en œuvrant à l'émergence d'**une autre rationalité**, une rationalité qui ne soit plus fondée sur son opposition au sensible mais, au contraire, sur son accueil et sa promotion.

La séparation puriste, et partant rationaliste, entre l'intuition et le conceptuel, est fonction de la dichotomie entre la rationalité et la sensibilité que la société exerce et commande idéologiquement : l'art devrait plutôt *in effigie* s'opposer à cette séparation par la critique objectivement contenue en lui : en étant reléguée au pôle sensible, elle ne fait que se confirmer. Le mensonge que combat l'art n'est pas la rationalité mais l'antagonisme figé de celle-ci au particulier.

Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, p.144

Mais est-il possible, pour la raison, de proposer des modèles d'intelligibilité et d'action qui ne contredisent en rien les aspirations de la sensibilité et dont l'art serait en quelque sorte la présentation avant-gardiste ?

ÉCHO D'ARTISTE

MARK ROTHKO

Écrits sur l'art. 1934-1969. Notes d'une conversation avec Rothko, 1956, par Selden Rodman, éditions Champs arts, 2009, pp.189-190

[Selden Rodman :] « Vous êtes un peintre abstrait pour moi », dis-je. « Vous êtes un maître des harmonies de couleur et des relations à une échelle monumentale. Pouvez-vous le nier ? »

[Mark Rothko :] « Je le nie. Je ne m'intéresse pas aux relations de couleur et de forme ou de quoi que ce soit d'autre. »

« Alors qu'exprimez-vous donc ? »

« Je ne m'intéresse qu'à l'expression des émotions humaines fondamentales – tragédie, extase, mort et j'en passe – et le fait que beaucoup de gens s'effondrent et fondent en larmes lorsqu'ils sont confrontés à mes tableaux montre que je *communique* ces émotions humaines fondamentales. [...] Les personnes qui pleurent devant mes tableaux font la même expérience religieuse que celle que j'aie eue lorsque je les ai peints. Et si vous-même, comme vous le dites, n'êtes ému que par les rapports de couleurs, eh bien alors, vous passez à côté du sujet ! »

Nous nous quittâmes amicalement, mais il me fit comprendre clairement qu'il ne souhaitait pas être questionné plus avant. J'étais content qu'il en eut dit autant.

LA PERCEPTION DES ŒUVRES, LA PERCEPTION COMME ŒUVRE

LA LIBÉRATION DU CORPS ET DE L'ŒIL DU SPECTATEUR



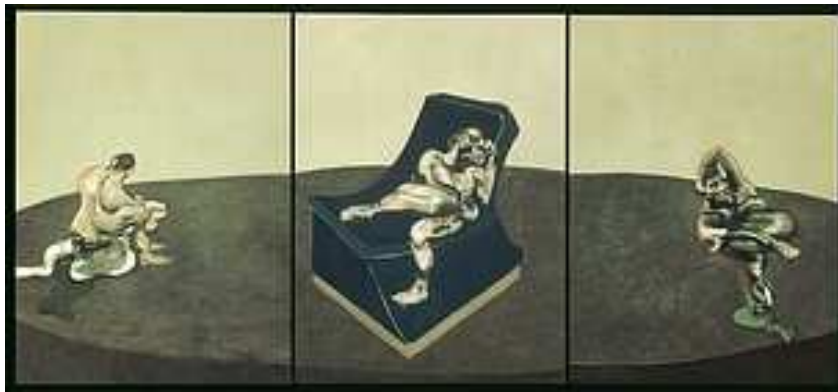
Agam, *Double métamorphose III*, 1968-1969

Titre attribué : Contrepoint et enchaînement
Huile sur relief d'aluminium, 124x186 cm
Achat de l'État, attribution 1976 - AM 1976-920
Service de la documentation photographique du MNAM
/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris

Quoiqu'il en soit de la visée ultime de l'art moderne et de l'art contemporain eu égard à la relation perceptive de l'homme au monde, il paraît certain que les œuvres de notre temps donnent lieu à une double libération.

La première libération concerne le corps du spectateur mis en présence des œuvres elles-mêmes : elle porte donc sur la manière de percevoir les œuvres. Alors que les œuvres classiques immobilisent le spectateur et n'autorisent chez lui que la mobilité des yeux nécessaire à l'identification de leur sujet et indice de la maîtrise du sujet percevant sur ce qu'il y a à percevoir, les œuvres modernes et contemporaines invitent à toutes sortes de déplacements en même temps qu'elles tendent à sidérer le regard, à procéder à ce que Jean-François Lyotard appelle « la ligature de l'œil » (*Discours, figure*, p.157).

Finalement l'œil est invité à lâcher prise et à gagner en polyvalence, comme le souligne **Gilles Deleuze** (1925-1995) en parlant de la peinture de Francis Bacon.



Francis Bacon, *Three Figures in a Room* (Trois personnages dans une pièce), (1964)

Triptyque. Huile sur toile, 198x441 cm

Chaque panneau : 198 x 147 cm

Achat de l'Etat 1968, attribution 1976 - AM 1976-925

Photo Philippe Migeat - Service audiovisuel du Centre Pompidou /Dist. RMN-GP

The Estate of Francis Bacon - Adagp, Paris

L'oeil, elle [la peinture] ne le traite pas comme un organe fixe. Libérant les lignes et les couleurs de la représentation, elle libère en même temps l'œil de son appartenance à l'organisme, elle le libère de son caractère d'organe fixe et qualifié : l'œil devient virtuellement l'organe indéterminé polyvalent, qui voit le corps sans organes, c'est-à-dire la Figure, comme pure présence. **La peinture nous met des yeux partout : dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire...).** C'est la double définition de la peinture : subjectivement elle investit notre œil, qui cesse d'être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire ; objectivement, elle dresse devant nous la réalité d'un corps, lignes et couleurs libérées de la représentation organique. Et l'un se fait par l'autre : la pure présence du corps sera visible, en même temps que l'œil sera l'organe destiné de cette présence.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, éditions de la différence, tome 1, p.37

UN AUTRE REGARD SUR LE MONDE

Au-delà de ce lâcher prise et de cette libération de l'œil, l'art moderne et contemporain nous ouvre la possibilité de porter sur le monde un autre regard, un regard qui ne soit plus astreint à ne saisir dans le réel que les lignes de forces qui séparent les objets et les êtres afin d'en acquérir la maîtrise et de rivaliser ainsi avec les autres sujets. Par là, la perception est convoquée, elle aussi, à faire œuvre.

ÉCHO D'ARTISTE

PIERRE BONNARD

Extrait de ses *Notes*. *Bonnard*, Centre Pompidou, 1984, p.19.

Si le souvenir m'assure de tenir l'objet du tableau à distance et me protège de tout contact immédiat avec lui, en revanche, l'attention flottante me fait physiquement plonger au cœur du visible : elle supprime la distance matérielle que le motif érigé en « sujet » installait jadis entre le peintre et ce qu'il peignait. Je me trouve à la fois détaché du motif par la médiation, du temps qui me le rappelle et immergé en lui par son abolition, zen tant que « sujet » de peinture.

L'infiniment banal, l'infiniment proche – cette double proximité, à la fois psychologique et optique – constituent donc l'énigme extrême. Et comment peindre cette proximité ? Car la

peinture s'est rarement préoccupée de peindre le proche. Bien au contraire, elle n'a développé ses artifices qu'en tant qu'elle a réussi à tenir le monde à distance. Le tableau, c'est ce qui *a eu lieu* au-delà, bien plus que ce qui *a lieu* ici.

CONCLUSION

Ainsi, qu'il soit possible ou non de s'affranchir radicalement des structures langagières et utilitaires de la perception, que cet affranchissement s'accomplisse au nom d'une alliance primitive entre le corps percevant et le monde perçu ou au nom de l'expression, au-delà de toute perception possible, de la plus haute spiritualité, que les artistes cherchent à réconcilier le sensible et le conceptuel ou qu'ils se contentent d'en proposer de nouveaux rapports, l'art moderne nous donne à éprouver le risque d'enfermement de la perception mais aussi le pouvoir qui est en nous de briser cet enfermement, de faire varier – entre ascétisme et saturation baroque – tous les cadres en lesquels s'organise la perception. Par là s'exalte notre liberté qui n'a pas seulement une signification dans l'ordre de la perception mais dans tous les domaines de l'existence humaine, y compris peut-être la morale et la politique.

Pour consulter les autres dossiers sur les expositions, les collections du Musée national d'art moderne, les spectacles, l'architecture du Centre Pompidou, consultez :
www.centrepompidou.fr > choisir *Ressources en ligne* > puis *Dossiers pédagogiques*

Contacts

Afin de répondre au mieux à vos attentes, nous souhaiterions connaître vos réactions et suggestions sur ce document

Vous pouvez nous contacter via notre site Internet :
www.centrepompidou.fr > choisir *Contact* > puis *éducation*

Crédits

© Centre Pompidou, Direction des publics, juillet 2011

Texte : Bertrand Vieillard, enseignant en philosophie, professeur relais

Design graphique : Michel Fernandez

Coordination : Marie-José Rodriguez, responsable éditoriale des dossiers pédagogiques