

Publié en ligne le 15 janvier 2023
<https://doi.org/10.25965/visible.534>

Quand y-a-t-il art ?
Une enquête sur les nouvelles « manières de faire » les mondes



VISIBLE

Introduction au dossier
Quand y-a-t-il art ?
Une enquête sur les nouvelles « manières de faire » les mondes

Anne BEYAERT-GESLIN
université Bordeaux Montaigne

Maria Giulia DONDERO
FNRS/université de Liège

Tiziana MIGLIORE
université d'Urbino Carlo Bo

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Pour Arendt (2004[1961]), c'est un « objet de pensée » fabriqué. Contrairement à l'activité cognitive visée par les sciences dans un but précis, cette pensée ne vise aucun but, selon elle, ce qui la renvoie à « la finalité sans fin » kantienne ou à celle qui est déterminée « par le sens et la structure », envisagée plus tard par Doguet (2007)¹. Elle lui associe une propriété essentielle, le retrait de l'usage : « Les rapports que l'on a avec une œuvre d'art ne consistent certainement pas à « s'en servir » ; au contraire, pour trouver sa place convenable dans le monde, l'œuvre d'art doit être soigneusement écartée du contexte des objets d'usage ordinaires », dit-elle (2004 [1961], p. 222). La seule fonction de ces œuvres est « d'apparaître et d'être belles » (2017 [1972], p. 279), cette beauté leur assurant la durabilité qui permet de traverser les siècles. Et c'est précisément cette « éminente permanence » qui fait d'elles « de tous les objets tangibles les plus intensément du-monde » (2004 [1961], p. 223).

L'esthétique et l'histoire de l'art ont inventorié d'autres propriétés, à commencer par l'unicité mise en lumière notamment, et *a contrario*, par le principe de la reproduction technique (Benjamin 1935) et des critères d'évaluation de leur valeur sur un marché (Baxandall 1985). Pour Goodman (1992 [1977] ; 1996 [1984]), les œuvres d'art se laissent reconnaître à la densité syntaxique et sémantique, la saturation, l'exemplification, la référence multiple et complexe. Parmi ces qualités, la densité semble être la plus éminente car elle fonde l'opposition entre les systèmes *allographique* et *autographique* (Goodman 2011 [1968] et 1992 [1977, 1978]), mais aussi parce qu'elle entre en résonance avec le *ratio difficilis* d'Eco (1975 et 1985) ou la notion d'*épaisseur* (Damisch 1983 et 1984 ; Caliandro et Mengoni 2022).

Mais toutes ces propriétés sont au mieux des « symptômes » pour Goodman qui, dans un passage célèbre (*ibid.*), constate les « tentatives désespérées » de la littérature esthétique pour répondre à « qu'est-ce que l'art ? », et avance que la véritable question n'est pas « quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ? », mais plutôt « quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? » ou bien « Quand y-a-t-il art ? ». Des objets pourraient accomplir une fonction symbolique à un certain moment et non à d'autres. Tant qu'elle est sur la route, la pierre n'est pas une œuvre d'art mais en devient une dès lors qu'elle est exposée dans un musée ou une galerie. L'art des XX^e et XXI^e siècles a exemplifié de tels changements de statuts. On sait qu'un objet exposé hors de ce musée peut tout de même revêtir un statut artistique s'il a été « fabriqué » par un artiste ou en suivant ses indications, donc sur sa délégation (voir les œuvres de L. Weiner ou de C. Rutault), de même que la pierre de la route peut revendiquer ce statut si elle y a été placée au titre du Land art. La question « quand y-a-t-il art ? » permet, on le voit, d'aborder celles du « où » et du « qui », en laissant aux avant-gardes le soin d'aborder frontalement celle du « quoi » ?

¹ Doguet, Jean-Paul (2007), *L'art comme communication*, Armand Colin, p. 32 et sv.

Les nouveaux dialogues de l'art et de la science

Quand y-a-t-il art ? Le dossier de la revue *Visible* entend répondre à la question en portant une attention spécifique sur les lisières de l'art et de la science. Il poursuit en cela une interrogation ancienne car les mondes et les « manières » de les faire sont nécessairement mélangés, les artistes de toutes les époques ayant pratiqué le « syncrétisme statutaire » en se situant le plus souvent sur cette frontière où l'art rencontre la science. Pensons à l'ingénieur De Vinci, à la naturaliste Maria Sibylla Merian et au physicien spécialiste du camouflage, Charles Lapicque, par exemple. A chaque fois, le statut artistique ou scientifique dépend de l'intentionnalité des dessins ou peintures, censés rechercher la beauté ou la construction de connaissances, à moins qu'ils ne proposent une interrogation mutuelle des deux stratégies, comme c'est le cas pour Maria Sibylla Merian (1647-1717) qui représente le cycle de la métamorphose en empruntant le cadre institutionnel de l'entomologie. La chenille, le cocon, le papillon, la feuille et le parasite sont réunis sur un fond blanc sur des planches qui mentionnent l'espèce, le lieu et la date de la capture, en situant l'insecte dans une taxonomie. Cette œuvre relève-t-elle de l'art ou de la science ? La question permet de distinguer des plans d'expression et des supports institutionnalisés, de les caractériser par contraste, mais surtout de relier ces plans et ces supports à des conditions d'implémentation et des stratégies bien précises pour en révéler l'interdépendance².

Si l'observation de toutes ces facettes permet de requestionner les résultats d'études antérieures consacrées à la relation des images scientifiques et artistiques (Beyaert-Geslin et Dondero dirs. 2014), le présent dossier s'attache à la nouveauté du dialogue pour demander plus exactement : « quand y-a-t-il art aujourd'hui ? ». Dans les dernières décennies, les « manières de faire les mondes » ont en effet connu des transformations remarquables. Certaines rencontres ont été abondamment commentées, en particulier celle de l'art, de la publicité et, plus largement, de la communication, qui a occasionné un mélange des formes des œuvres et des marchandises (Danto 1981 et 2013). Dans la continuité, le capitalisme artiste (Lipovetsky et Serroy 2013) a introduit une dimension esthétique et sensible dans le monde de la consommation, comme pour dédoubler l'adage déjà établi « aujourd'hui tout est design » par « aujourd'hui tout est art ».

Si ces modifications restent dans l'arrière-plan de notre discussion pour témoigner de la labilité des « manières de faire les mondes », la numérisation généralisée initiée au tournant des années 2000 retient toute l'attention. Parallèlement à la multiplication considérable du nombre des images, leur production et diffusion par toutes sortes d'acteurs, la mobilisation de nouveaux « outils » de fabrication ou de « traitement », l'entrelacement de la réalisation et de l'implémentation, la numérisation a occasionné une « déprofessionnalisation » de toutes les pratiques et promu la figure de l'amateur.

2 Un parallèle avec les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures (Fontanille 2006) s'impose ici.

Les modifications peuvent être envisagées de façon séparée. D'un côté, on pense aux formats courts des plateformes Instagram et TikTok (Manovich 2015-2016) et plus largement, aux images à vocation esthétique diffusées via les réseaux sociaux, qui bénéficient d'une mise en fonctionnement particulière dans la culture, parallèle à celle des galeries d'art mais pouvant aussi la compléter. Ces productions incitent à reprendre l'argument de Goodman (1992 [1977]) selon lequel les symptômes de l'art ne suffisent pas à évaluer une qualité mais seulement un statut, et laissent la question ouverte : faut-il y voir une possibilité de démocratisation des outils de fabrication et de diffusion au profit des amateurs (étymologiquement « ceux qui aiment ») ou est-il justifié de qualifier Instagram de « fosse de la culture visuelle contemporaine »³ ?

Parce qu'elles renouvellent considérablement les formes de l'art, les transformations liées au numérique posent d'innombrables questions qui, loin d'évacuer les données anciennes (la beauté, l'unicité, le retrait de l'usage), les interrogent à nouveaux frais. On pense ici aux multiples possibilités offertes par les NFT (jetons non fongibles) susceptibles de contenir une œuvre d'art, un objet de design ou un vêtement (digital wearing) n'existant pas par ailleurs, produits en un seul exemplaire ou édités en série limitée, ou de *représenter* un livre⁴ ou un objet de design existant par ailleurs. Le NFT est-il l'œuvre ou sa représentation ? Le retrait de l'usage confère en tout cas un statut artistique. Le cas des NFT est abordé par Colas-Blaise, dans le présent dossier.

Le principe de l'économie contributive (*Ars industrialis* 2005 et 2010) puis participative pose d'autres questions (Zhong Mengal 2018). Quel est, par exemple, le statut du projet de Manovich, *On Broadway* (Dondero 2019), qui centralise sous forme de visualisations des données récoltées sur plusieurs applications, sachant que trois artistes ont participé à la collecte ? Les œuvres élaborées via le recours à l'intelligence artificielle (Chatenet 2022) posent quant à elles directement, et avant même de soulever la question véridictoire, celle du « qui ? » parce qu'elles « anonymisent » la main de l'artiste : qui a construit l'algorithme ? quelles données le composent ? (Bordron & Dondero 2023 ; Manovich 2023).

Une caractéristique de ces diverses expériences numériques est précisément de se confronter à une sorte d'inconnu statutaire. La difficulté n'est plus de définir un statut artistique ou scientifique, mais de considérer une sorte de syncrétisme communicationnel, autrement dit l'intégration des « manières de faire » de la communication, en particulier à travers l'esthétisation généralisée, dans tous les mondes. Une autre particularité retient l'attention. En effet, la plupart des expériences numériques proposées dans les milieux artistiques recouvrent un enjeu technologique comme si elles offraient aux informaticiens et ingénieurs une opportunité d'expérimentation, celle d'explorer de nouveaux possibles. Dans quelle

3 En suivant un commentaire accompagnant l'exposition *Nine lies* d'Oli Epp à la galerie Sémiose.

4 Voir Bruce Nauman, *Journal* (2022), Model OBJ 3D, application IOS pour Apple iPad Air.

mesure l'avant-garde esthétique dédouble-t-elle une avant-garde numérique en apportant alors sa contribution à la construction de connaissances ?

Ces expériences interrogent notre rapport à la technologie comme à la nature à travers des sortes de défis. Ainsi le rassemblement d'écrans LED présentant des images mentales produites par une intelligence artificielle, de fourmilières et de ruches habitées dans une installation de Pierre Huyghe (*After UUmwelt* 2019 à Londres, 2021 à Arles) interroge-t-il les possibilités de cohabitation des mondes (artistique et scientifique, humains et animaux, etc.)⁵. Les artistes d'aujourd'hui semblent rechercher une nouvelle porte d'entrée entre science et art. Ils requièrent une nouvelle forme d'attention, comme celle que préconise Zhong Mengual afin d'échapper à « la subversion du partage entre savoir et sensibilité, entre esprit et corps, en tant qu'il est toujours en même temps et indistinctement interface du connaître et du sentir » et se rendre sensible au « prodigieux propre » au monde vivant (Zhong Mengual 2021, p. 25). La question « quand y-a-t-il art ? » a été reformulée de même par Gérard Hauray dans une mise en culture de bactéries et graines récoltées sur les semelles de visiteurs du Centre Pompidou à Paris (*Leçons de chaussures*, 2021). Exposées dans des contenants de bois inspirés des caisses utilisées pour le transport des végétaux par la voie maritime, ces cultures prenaient certes, suivant le principe initié par le ready-made, le statut d'œuvre d'art dans ce lieu muséal, mais quel statut revendiquent-elles lorsque l'exposition se prolonge au Parc Floral de Paris ?

La modification récente de notre relation à la « nature », qui fait suite aux propositions de l'anthropologie (Descola 2005, notamment), incite à reformuler la question. Dans quelle mesure la prise en compte de sa beauté et l'intégration d'artistes aux collectifs modifie-t-elle l'approche des sciences ? Pourrait-on évoquer une esthétisation des images complexifiant l'enjeu initial qui est de construire la connaissance ? La prise en compte d'une possibilité d'agence (Gell 2009 [1998] ; Descola 2015) chez les existants non humains laisse une question plus essentielle encore en suspens. Si, comme le soutient Coccia (2016 et 2020), les existants se façonnent, se « designent » les uns les autres, pourrait-on considérer la girafe et l'acacia, la marguerite et le bourdon, à la fois comme des œuvres et des artistes ? Dans la mesure où cette « fabrication » mutuelle vise l'apparaître et la beauté (Arendt 2017 [1972]), comme le soutient Souriau (1963), ils pourraient effectivement revendiquer ce statut, à moins que cette beauté soit fonctionnelle et, ayant pour dessein d'attirer l'autre, reçoive une simple valeur d'usage.

« Quand-y-a-t-il art ? » : la question doit être reposée aujourd'hui. En portant l'attention sur le dialogue des mondes de l'art et de la science, ce dossier fait le lien avec la vocation première de la revue *Visible*, initialement mise en place pour accompagner, entre 2005 et 2014, les travaux d'un programme de recherche ? en ? sémiotique ACI (*La diversité sensible*, 2003-2005, coordination scientifique Jacques Fontanille) puis d'un programme financé par l'ANR (*Images et dispositifs de visualisation scientifiques*,

⁵ L'installation obtient pour réponse le départ des abeilles.

2008-2011, coordination scientifique Anne Beyaert-Geslin). Il se projette néanmoins dans l'aventure des nouvelles images d'aujourd'hui en prenant la beauté pour guide.

Présentation du dossier

Ce premier dossier de Visible rassemble les réponses d'auteurs d'origines variées à la question « Quand y-a-t-il art ? », et fait dialoguer la sémiotique visuelle avec l'histoire et les théories de l'art ou la philosophie, notamment. Trois grandes orientations thématiques sont choisies, qui suivent les principaux domaines de réflexion de la période la plus récente. La première concerne la relation de l'art à l'intelligence artificielle. La deuxième concerne la dimension sensible de l'art, à laquelle Goodman était peu intéressé, mais tellement présente et pertinente dans l'art aujourd'hui qu'on peut la considérer comme le sixième symptôme. Le sensible demanderait, même dans les pratiques d'artification, l'élaboration d'une pensée poétique porteuse d'affranchissement. La troisième concerne la relation de l'art aux existants non humains.

L'article de Marion Colas-Blaise ouvrant le numéro est à la fois très panoramique et très pointu. Panoramique car l'autrice aborde la question des valeurs des œuvres d'art à travers une perspective temporelle très ample : des valeurs de l'original en peinture aux NFT, en passant par les usages variés du statut d'œuvre d'art dans la contemporanéité, où (presque) chaque œuvre porte avec soi une conception spécifique des valeurs et critères de l'art. Pour comprendre l'art numérique, Colas-Blaise jongle entre des paramètres artistiques et esthétiques, entre les théories externalistes et les théories internalistes de l'art en passant en revue un nombre très important de critères de tout temps et en les mettant en contraste (geste de création, technique picturale, composition, substance sensible, innovation, provocation, automatisation, marché de l'art, etc.) et, une fois identifié un nœud de l'art numérique (le réseau), l'auteure le met en comparaison avec le réseau scientifique.

L'article de Nikoleta Kerinska aborde le rapport entre art et numérique, en se focalisant sur deux questions fondamentales : sous quelles conditions les technologies du numérique et de l'IA peuvent-elles produire de l'art ? Et à travers quelles formes peuvent-elles déclencher une expérience esthétique ? Après un rapide parcours historique — des avant-gardes cybernétiques des années 1960 jusqu'à la démocratisation contemporaine des outils computationnels — Kerinska s'attache à définir l'intelligence humaine selon deux conceptions ayant cours dans les sciences cognitives : celle fonctionnaliste et celle physicaliste. Ce parcours sert d'appui pour interroger l'intelligence artificielle, et notamment la manière dont — à partir de la réflexion d'Alan Turing et de Stuart Russell et Peter Norving — elle simule l'intelligence humaine dans les cadres de l'action et de la connaissance. Les quatre œuvres numériques analysées ont été sélectionnées non seulement car elles sont créées avec les technologies de l'intelligence artificielle mais également car leur fonctionnement évoque la notion d'intelligence. Kerinska analyse ainsi *Smell.Bytes* et *The giver of names* comme des installations intrinsèquement interactives et afférant

au terrain d'une techno-écologie du sensible. À l'inverse, *Portrait d'Edmond de Belamy* et *Hallucinations Machine – Nature Dreams* ne mettent pas en place une interrogation critique des technologies, mais valorisent la puissance de calcul et la complexité des opérations accomplies afin de produire des expériences esthétiques chez le spectateur.

Les quatre articles suivants partagent l'ajout d'un symptôme de l'art que Goodman n'a pas considéré : le sensible. Lucien Massaert le valorise en abordant l'œuvre à la façon de Cassirer, comme couplage d'affect et de concept, réalisation significative du sensible. L'auteur rejette le rôle prédominant du beau, élevé au critère de reconnaissance de l'art, soit parce que le beau est l'expression d'un principe régressif par rapport à d'autres régimes de l'*aisthesis* (le sublime, le monstrueux, le dégoût, l'abjection...), soit parce que cette catégorie n'explique rien sinon la tyrannie du sens commun. Tout en soulignant la différence entre le domaine artistique et les différents domaines qui utilisent des représentations visuelles, Massaert se concentre sur la déstabilisation poétique de la logique du signifiant qui, selon lui, définit le propre de l'art. Il convoque la thèse de Benveniste sur l'irréductibilité de l'œuvre et analyse les travaux de Dan Graham, Lawrence Weiner et Peter Downsbrough, d'où émergent trois figures du temps qui caractériseraient l'art : différer, hyperboliser et interrompre.

De son côté, Sébastien Mantegari-Bertorelli revisite le concept goodmanien d'artification à travers une étude des expositions, des discours critiques et des canaux de vente des peintures, dessins et sculptures du psychiatre suisse Carl Gustav Jung, notamment de son *Livre Rouge*. La frontière à franchir entre non-art et art est placée, par l'auteur italo-français, dans la transsubstantiation sensible et intelligible des objets. Ce but, qui n'est pas pleinement atteint pour Jung, nous permet de comprendre que l'artification ne se suffit pas à elle-même. Selon Mantegari-Bertorelli, patrimonialisation et légitimation devraient plutôt l'intégrer et concerner les productions visuelles, pour gagner le statut transcendant de l'art. Ensuite Santiago Guillén part des travaux de Friedrich Nietzsche sur la tragédie attique des VI^e et V^e siècles afin de mieux saisir les relations entre art, mythe, science et technologie dans la société contemporaine. Les énergies modalisantes du dionysiaque et de l'apollinien, sous-jacentes à la structuration figurative et narrative du théâtre grec antique et qui relèvent de la sphère divine, distinguent la rationalité de l'art et du mythe de la rationalité logique.

Anne-Cécile Lenoël explore également les marqueurs poétiques des choses artistiques, mais par rapport à un thème très particulier, le street skate. Deux projets, *PLAY!* (Bordeaux, 2019), conçu par Leo Valls et Nicolas Malinowsky, et *Cycloid Ramp*, créé par Raphaël Zarka (Paris, 2016-2018), montrent non seulement la réussite esthétique et communicationnelle de cette forme d'artification, le « sk-art », contraction des substantifs « skate » et « artefact », mais aussi les nouvelles densités syntaxiques et sémantiques qu'elle peut donner à la ville. Lenoël considère justement le skateur comme un opérateur socioplastique de l'espace urbain. Ses parcours sont des aventures corporelles et cognitives qui, en exploitant le *kairos*, temps de la conjoncture propice, façonnent différents modes de sentir la ville ; ils

offrent une intelligibilité alternative au fonctionnalisme hégémonique urbain et aux stratégies consummatoires qui lénifient la prolétarianisation des individus. Ainsi, d'après l'autrice, observer les bousculades et les chevauchements du skateur ramène à la surface un « méta-mode » existentiel de type social et politique producteur d'émancipation.

Premier volet de la partie consacrée aux existants non humains, l'article de Marie Renoue précise d'entrée de jeu la question « Quand y-a-t-il art » par celle de l'acceptabilité (« Jusqu'où ? »). Son analyse d'images animales produites en art (Franta, Damien Hirst, Oleg Kulik et le collectif Art Orienté Objet, en particulier) montre comment le franchissement des limites internes aux œuvres (traits, contours, mais aussi entrailles), les dépassements catégoriels, spatiaux et temporels, interrogent les limites externes de l'art, celles de l'éthique. Le prisme animalier permet, suivant les capacités de transgression des différentes pratiques et supports (peinture, sculpture, installation ou performance), de « rencontrer » le vivant, donc le « visage » de la mort, de déplacer la barrière des espèces ou de débattre des extrémités de ce qui constitue la dignité humaine. La limite éthique est atteinte lorsque s'impose un statut de « victime », indique Renoue.

Mireille Merigonde reformule la question initiale pour demander « quand y-a-t-il art écologique » ? en suivant la définition et la grille de lecture du genre posées par Paul Ardenne. Introduire le qualificatif « écologique » revient à adopter le prisme de la morale. Non pas expliciter les questions posées par les œuvres incisives qui interrogent les limites, mais évaluer les réponses qu'elles apportent relativement à des valeurs qui ne sont pas celles, attendues, de l'esthétique, mais de l'éthique et, par extension, de la véridiction : disent-elles le « bien » et le « vrai » ? L'éco-art est attentif à la « nature » et l'artiste, engagé, responsable de ses actes, s'efforce de « refaire » le monde plutôt que le détruire. Surtout, les œuvres doivent « conscientiser », ce qui ajoute au concept d'*intention* et d'*intentionnalité*, centraux dans les articles de Renoue et Merigonde, celui de *manipulation* et de *faire faire*. L'œuvre de Beuys *7000 chênes* s'impose comme exemplaire parce qu'elle transmet le message et l'action écologiques à travers les générations. Ceci amènerait à souligner le lien nécessaire entre l'éco-art ainsi défini et la communication, qui expose les œuvres à la critique du « greenwashing » émise par Ardenne, leitmotiv de celle qui est communément adressée à la publicité actuelle lorsqu'elle aborde les mêmes thématiques. Quelle place joue donc l'esthétique dans ce projet communicationnel ? Merigonde la redéfinit à partir de l'analyse d'une installation de Cathy Connan intitulée *Ici, lumières sur les espèces éteintes* visitée à Toulouse en 2023.

Deux articles hors-dossier inaugurent deux rubriques de *Visible*, ciblant d'autres thématiques, mais faisant aussi dialoguer des époques et des *disciplines compagnes* -comme Haraway (2003) évoque les « espèces compagnes »-, l'histoire de l'art et la sémiotique, en l'occurrence. Celui de Thierry Lenain, *Le camouflage comme tactique figurative dans la peinture des Anciens Pays-Bas (XV^e-XVII^e siècles)*, initie la rubrique des *varia* et celui de Pierluigi Basso Fossali, *La sémiotique visuelle entre voie moyenne*

et nouvelle avant-garde, celle des *Théories visuelles*. Ce dernier article consacré à l'épistémologie contemporaine du visuel indique précisément le projet de *Visible*, celui d'une revue scientifique collaborative soucieuse de dialoguer avec les autres disciplines qui *regardent* les images et, dans ce lieu de résistance à leur banalisation, entendent les penser.

When is There Art ?

An Investigation into the New "Ways of Making" Worlds

What is a work of art? For Arendt (2004 [1961]), it is a manufactured "object of thought". Contrary to the cognitive activity targeted by the sciences and conducted in view of a precise goal, this object is not oriented, in her view, towards any goal whatsoever, which is reminiscent of the Kantian "finality without end" or of that which is determined "by the sense and structure", as later envisaged by Doguet (2007). Arendt associates an essential property to this object, that is, its removal from usage: "The relations that one has with a work of art certainly do not consist in 'using' it; on the contrary, to find its suitable place in the world, the work of art must be carefully removed from the context of the objects of ordinary use" (2004 [1961], p. 222, our translation). The only function of these works is "to appear and to be beautiful" (2017 [1972], p. 279), such beauty ensuring them the durability allowing them to endure throughout the centuries. And it is precisely this "eminent permanence that makes them, out of all tangible objects, the most intensely of the world" (2004 [1961], p. 223, our translation).

Aesthetics and art history have inventoried other properties for art objects, beginning with that of uniqueness, as highlighted notably, and a contrario, with respect to the principle of technical reproduction (Benjamin 1935) and to criteria for evaluating their market value (Baxandall 1985). For Goodman (1992 [1977]; 1996 [1984]), works of art can be recognized by their syntactic and semantic density, their saturation, and by their power of exemplification and their ability to support multiple and complex references. Among these qualities, density seems to be the most prominent because it founds the opposition between allographic and autographic systems (Goodman 2011 [1968] and 1992 [1977, 1978]), but also because it resonates with Eco's *ratio difficilis* (1975 and 1985) or with the notion of thickness (Damisch 1983 and 1984; Caliandro and Mengoni 2022).

But all these properties are at best "symptoms" for Goodman, who in a famous passage (*ibid.*) notes the "desperate attempts" of literature in the field of aesthetics to answer the question of "what is art?", arguing instead that the real issue is not to ask "which objects are (permanently) works of art?", but rather "when does an object function as a work of art?", or "when is there art?". Objects might perform a symbolic function at one time and not at others. As long as it is on the road, the stone is not a work of art but becomes one when it is exhibited in a museum or a gallery. The art of the 20th and 21st centuries has exemplified such changes in status. We know that an object not exposed in a museum setting can all the same take on an artistic status if "made" by an artist or following the artist's indications, hence

under his or her delegation (see the works of L. Weiner or C. Rutault); a stone on the road can claim such status if placed there under the title of Land art. The question of “when is there art?” allows us to approach the questions of “where” and “who”, by leaving the avant-gardes with the task of frontally approaching the matter of “what”?

The new dialogues between art and science

When is there art? This issue of the journal *Visible* intends to answer this question by devoting special attention to the borders between the arts and the sciences. It thus pursues an age-old interrogation because the worlds and the “ways” of making such worlds are necessarily intertwined, artists of all times having practiced “statutory syncretism” by placing themselves most often on this border where art meets science. Think of the engineer Da Vinci, of the naturalist Maria Sibylla Merian or of the camouflage physicist Charles Lapicque, for example. In each of their cases, the artistic or scientific status depends on the intentionality of the drawings or paintings, which are supposed to seek beauty or the construction of knowledge, unless they propose a mutual interrogation of the two strategies, as is the case with Maria Sibylla Merian (1647-1717) who represents the cycle of metamorphosis by borrowing the institutional framework of entomology. The caterpillar, the cocoon, the butterfly, the leaf and the parasite are gathered against the white background of plates indicating the species, the place and the date of the capture, situating the insect within a taxonomy. Does work such as this belong to art or to science? The question makes it possible to distinguish planes of expression and institutionalized media, to characterize them by contrast, but especially to connect these planes and these media to conditions of implementation and to very precise strategies so as to reveal their interdependence.

If the observation of all of these facets allows us to question the results of previous studies devoted to the relation between scientific and artistic images (Beyaert-Geslin and Dondero eds. 2014), the present issue focuses on current dialogue and asks more precisely: “When is there art today?” Over the last decades, the “ways of making worlds” have indeed undergone remarkable transformations. Certain dialogues have been abundantly commented, in particular that of art, advertising and, more broadly, communication, which entailed a mixture between the forms of artworks and of merchandise (Danto 1981 and 2013). In continuity with this, artistic capitalism (Lipovetsky and Serroy 2013) has introduced an aesthetic and sensible dimension into the world of consumption, as if to double the already established adage “today everything is design” with “today everything is art”.

While these modifications remain in the background of our discussion to attest to the lability of the “ways of making worlds”, full attention is given to the generalized movement of digitalization initiated at the turn of the year 2000. In parallel to the considerable increase in the number of images, to their production and diffusion by all kinds of actors, to the mobilization of new manufacturing or “processing” “tools”, and to the intertwining of realization and of implementation, digitalization entailed a

“deprofessionalization” of all practices and promoted the figure of the *amateur*. These changes can be considered separately. On the one hand, one could think of the short formats of platforms such as *Instagram* (Manovich 2015-2016) and *TikTok* and more broadly, of the aesthetically oriented images disseminated via social networks, which operate in a particular way within culture, in parallel to art galleries, but also in a way capable of complementing them. These productions encourage us to return to Goodman’s argument (1992 [1977]) according to which the symptoms of art do not suffice for evaluating a quality but only a status, and they leave the question open: should we see in this a potential for the democratization of production and of dissemination tools to the benefit of *amateurs* (etymologically “those who like”) or is it justified to call Instagram “the pit of contemporary visual culture”?

Because these applications considerably renew the forms of art, the transformations bound to the digital raise innumerable questions which, far from evacuating the old criteria (beauty, uniqueness, removal from usage), question them in a renewed way. One may think here of the multiple possibilities offered by NFTs (non-fungible tokens) likely to contain a work of art, a design object or a garment (digital wearing) not existing elsewhere, produced in a single copy or edited in limited series, or to represent a book or a design object existing elsewhere. Is the NFT the work or its representation? In any case, the restriction of usage possibilities confers an artistic status. The case of NFTs is addressed by Colas-Blaise below.

The principle of the contributive economy (*Ars industrialis* 2005 and 2010) and then of the participatory economy raise further questions (Zhong Mengual 2018). What is, for example, the status of Manovich’s project *On Broadway* (Dondero 2019), which centralizes, in the form of visualizations, data collected on several applications, knowing that three artists have participated in the collection of the data? The works elaborated through the use of Artificial Intelligence (Chatenet 2022), and even before raising the issue of veridiction, directly pose the question of “who?” because they “anonymize” the hand of the artist: Who has built the algorithm? What data compose it? (Bordron & Dondero 2023; Manovich 2023).

A characteristic of these various digital experiments is precisely to confront a kind of statutory unknown. The difficulty is no longer to define an artistic or scientific status, but to consider a kind of communicational syncretism, in other words, the integration of communication’s “ways of doing”, in particular through generalized aestheticization, in all worlds. Another particularity captures our attention. Indeed, the majority of the digital experiments proposed in artistic circles touch upon technological stakes as if they afforded computer scientists and engineers with an opportunity to experiment, to explore new possibilities. To what extent does the aesthetic avant-garde replicate a digital avant-garde by making its own contribution to the construction of knowledge?

These experiments challenge our relationship to technology as well as to nature. Thus, the gathering of LED screens presenting mental images produced by an artificial intelligence, of ant hills and of inhabited beehives in an installation by Pierre Huyghe (*After UUmwelt* 2019 in London, 2021 in Arles) questions the possibilities of cohabitation between worlds (artistic and scientific, human and animal, etc.). The artists of today seem to be looking for a new gateway between science and art. They require a new form of attention, such as the one that Zhong Mengual advocates for in order to escape “the subversion of the division between knowledge and sensibility, between mind and body, insofar as it is always at the same time and indistinctly an interface between knowledge and feeling”, and in order to become sensitive to the “prodigiousness” that is proper to the living world (Zhong Mengual 2021, p. 25). The question of “when is there art?” was notably reformulated in the same way by Gérard Hauray through the cultivation of bacteria and seeds collected on the soles of visitors of the Centre Pompidou in Paris (*Leçons de chaussures*, 2021). Exhibited in wooden containers inspired by the crates used for transporting plants by sea, these cultures certainly took on the status of a work of art in this museal space, following the principle initiated by the ready-made. But what status do they claim when the exhibition is extended to the Parc Floral de Paris?

The recent modification of our relation to “nature”, which follows the proposals of anthropology (Descola 2005, in particular), incites a reformulation of this question. To what extent do the consideration of its beauty and the integration of artists into collectives modify the scientific approach? Could one evoke an aestheticization of the images, complicating the initial stake which is to build knowledge? Considering the possibility of agency (Gell 2009 [1998]; Descola 2015) in non-human beings leaves an even more essential question open. If, as Coccia (2016 and 2020) argues, existents shape and “design” one another, could we consider the giraffe and the acacia, the daisy and the bumblebee, the snail and the thrush as being not only artists, but also works in themselves? Insofar as this mutual “making” is geared towards appearance and beauty (Arendt 2017 [1972]), as Souriau (1963) argues, they could indeed claim such a status, unless the beauty in question is functional and, having the purpose of attracting potential mates, receives a mere usage value.

“When is there art?”: the question must be asked again today. By focusing on the dialogue between the worlds of art and of science, this issue links back to the primary vocation of the journal *Visible*, initially set up to accompany, between 2005 and 2014, the work of a semiotics research program (ACI *La diversité sensible*, 2003-2005, scientific coordination Jacques Fontanille) and a second, financed by the ANR (*Images et dispositifs de visualisation scientifiques*, 2008-2011, scientific coordination Anne Beyaert-Geslin). It nevertheless launches itself into the adventure of the new images of today, taking beauty for guide.

Presentation of the issue

This first issue of *Visible* brings together the responses of authors from a variety of backgrounds to the question "When is there art?" and brings visual semiotics into dialogue with the history and theories of art and philosophy, in particular. Three main thematic orientations have been chosen, revealing the main areas of reflection of the current period. The first concerns the relationship between art and artificial intelligence. The second deals with the sensitive dimension of art, in which Goodman took little interest, but which is so present and relevant in art today that it can be considered the sixth symptom. The sensitive would require, even in artification practices, the elaboration of a poetic thought that would bring about emancipation. The third concerns the relationship of art to non-human existings.

Marion Colas-Blaise's article, which opens the issue, is both highly panoramic and highly specific. It is panoramic because the author deals with the question of the values of works of art from a very broad temporal perspective: from the values of the original in painting to the NFT, via the varied uses of the status of work of art in contemporary art, where (almost) every work carries with it a specific conception of the values and criteria of art. To understand digital art, Colas-Blaise explores artistic and aesthetic parameters, externalist and internalist theories of art, reviewing a huge number of criteria from all periods and contrasting them (creative gesture, pictorial technique, composition, sensitive substance, innovation, provocation, automation, the art market, etc.) and, once a node of digital art (the network) has been identified, the author compares it with the scientific network.

Nikoleta Kerinska's article looks at the relationship between art and the digital, focusing on two fundamental questions: under what conditions can digital and AI technologies produce art? And through what forms can they trigger an aesthetic experience? After a brief historical overview — from the cybernetic avant-gardes of the 1960s to the contemporary democratisation of computational tools— Kerinska defines human intelligence according to two current conceptions in the cognitive sciences: functionalist and physicalist. This approach provides a basis for examining artificial intelligence, and in particular the way in which — based on the thinking of Alan Turing, Stuart Russell and Peter Norving— it simulates human intelligence in the context of action and knowledge. The four digital works analysed were selected not only because they were created using artificial intelligence technologies, but also because their operation evokes the notion of intelligence. Kerinska analyses *Smell.Bytes* and *The giver of names* as intrinsically interactive installations that belong to the field of a techno-ecology of the sensible. Conversely, *Portrait d'Edmond de Belamy* and *Hallucinations Machine - Nature Dreams* do not engage in a critical interrogation of technology, but instead emphasise the computing power and complexity of its operations to create aesthetic experiences for the viewer.

The four articles that follow share the addition of a symptom of art that Goodman did not consider: the sensible. Lucien Massaert values it by approaching the work in the manner of Cassirer, as a coupling of

affect and concept, a significant realisation of the sensible. The author rejects the predominant role of the beautiful, elevated to the criterion of evaluation of art, either because the beautiful is the expression of a regressive principle in relation to other regimes of aisthesis (the sublime, the monstrous, disgust, abjection...), or because this category explains nothing apart from the tyranny of common sense. While emphasising the difference between the artistic domain and the various fields that use visual representations, Massaert focuses on the poetic destabilisation of the logic of the signifier, which, in his view, defines the very nature of art. He invokes Benveniste's thesis on the irreducibility of the work of art and analyses those of Dan Graham, Lawrence Weiner and Peter Downsbrough, from which emerge three figures of time that would characterise art: deferring, hyperbolising and interrupting.

For his part, Sébastien Mantegari-Bertorelli revisits the Goodmanian concept of artification through a study of exhibitions, critical discourse and sales channels for the paintings, drawings and sculptures of Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung, in particular *his Red Book*. The Italian-French author places the boundary between non-art and art in the sensitive and intelligible transubstantiation of objects. This goal, which is not fully achieved for Jung, enables us to understand that artification is not sufficient in itself. In Mantegari-Bertorelli's view, heritage and legitimisation should instead include visual productions, in order to achieve the transcendent status of art.

Santiago Guillén then takes Friedrich Nietzsche's work on Attic tragedy of the 6th and 5th centuries as a starting point for understanding the relationship between art, myth, science and technology in contemporary society. The modalising energies of the Dionysian and Apollonian, which underlie the figurative and narrative structuring of ancient Greek theatre and belong to the divine sphere, distinguish the rationality of art and myth from logical rationality.

Anne-Cécile Lenoël also explores the poetic markers of artistic objects, but in relation to a very specific theme, street skateboarding. Two projects, (Bordeaux, 2019), designed by Leo Valls and Nicolas Malinowsky, and *Cycloid Ramp*, created by Raphaël Zarka (Paris, 2016-2018), show not only the aesthetic and communicative success of this form of artification, "sk-art", a contraction of the nouns "skate" and "artefact", but also the new syntactic and semantic densities that it can give to the city. Lenoël sees the skateboarder as a socioplastic operator of urban space. His journeys are bodily and cognitive adventures that, by exploiting the kairos, the time of the propitious conjuncture, shape different ways of experiencing the city; they offer an alternative intelligibility to hegemonic urban functionalism and the consumerist strategies that soften the proletarianisation of individuals. So, according to the author, observing the jostling and overlapping of skateboarders brings to the surface an existential "meta-mode" of a social and political kind that produces emancipation poetic markers of artistic things, but in relation to a very specific theme, street skateboarding.

Marie Renoue's article, the first part of the section devoted to non-human existings, begins by clarifying the question "When is there art" with the question of acceptability ("To what extent?"). Her analysis of animal images produced in art (Franta, Damien Hirst, Oleg Kulik and the collective Art Orienté Objet, in particular) shows how the crossing of internal limits (features, contours, but also entrails), the categorical, spatial and temporal overruns, question the external limits of art, those of ethics. According to the ability of the different practices and media (painting, sculpture, installation or performance) to transgress the borders, the animal prism allows us to "encounter" the living, and therefore the "face" of death, to shift the species barrier or debate the extremes of what constitutes human dignity. The ethical limit is reached when the status of "victim" appears, says Renoue.

Mireille Merigonde rephrases the initial question to ask "When is there ecological art?", following Paul Ardenne's definition and reading grid for the genre. Introducing the qualifier "ecological" amounts to adopting the prism of morality. Not to explain the questions raised by incisive works that question limits, but to evaluate the answers they provide in relation to values that are not those of aesthetics, but of ethics and, by extension, veridiction: do they say what is "good" and "true"? Eco-art cares about "nature" and the artist, committed and responsible for his or her actions, strives to "remake" the world rather than destroy it. Above all, the works of art must "make people aware", which adds to the concept of intention and intentionality, central to the articles by Renoue and Merigonde, that of manipulation and factitivity. Beuys' work *7000 oaks* is exemplary in that it transmits the ecological message and action across generations. This leads us to underline the necessary link between eco-art, defined in this way, and communication, which exposes the works of art to the criticism of "greenwashing" voiced by Ardenne, the leitmotif of the criticism that is commonly levelled at current advertising when it deals with the same themes. So what role does aesthetics play in this communication project? Merigonde clarifies this position according to an analysis of an installation by Cathy Connan entitled *Ici, lumières sur les espèces éteintes*, visited in Toulouse in 2023.

Two off-the-record articles inaugurate sections of *Visible*, targeting other topics, but also bringing together periods and *companion disciplines* -as Haraway (2003) calls "companion species"-, in this case art history and semiotics. Thierry Lenain's article, *Le camouflage comme tactique figurative dans la peinture des Anciens Pays-Bas (XVe-XVIIe siècles)*, opens the varia section, and Pierluigi Basso Fossali's *La sémiotique visuelle entre voie moyenne et nouvelle avant-garde* opens the section called *Théories visuelles*. This last article, devoted to the contemporary epistemology of the visual, is a clear indication of the project of *Visible*, that of a collaborative scientific review committed to dialogue with other disciplines that look at images and, in this place of resistance to their trivialisation, intend to think about them.

Références

- Arendt, Hannah (2017[1972]), *La crise de la culture*, traduction de l'anglais par Patrick Levy (dir.), Folio.
- Arendt, Hannah (2004 [1961]), *Condition de l'homme moderne*, traduction de l'anglais par Georges Fradier, Calmann-Levy.
- Basso, Pierluigi, Colas-Blaise, Marion & Dondero, Maria Giulia (dirs. 2019), *La communication à l'épreuve du geste numérique*, MEI n° 47, L'Harmattan.
- Baudrillard, Jean (1970), *La société de consommation*, Denoël, 1970
- Baxandall, Mickaël (1985), *L'Œil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduction de l'anglais, Gallimard.
- Benjamin, Walter, (2011 [1935]), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de l'allemand, Rivages et Payot.
- Beyaert-Geslin, Anne (2008), « Glenn Brown : la compagnie des monstres », dans B. Darras (dir.), *Images et sémiologie*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 41-51.
- Beyaert-Geslin, Anne et Dondero, Maria Giulia (2014), *Arts et sciences : approches sémiotiques et philosophiques des images*, Presses universitaires de Liège.
- Bordron J.-F. & Dondero M. G. (2023), « L'expression : de Hjelmlev à l'analyse computationnelle des larges collections d'images », *Actes Sémiotiques* n° 129. <https://doi.org/10.25965/as.8077>
- Caliandro, Stefania & Mengoni, Angela (dirs. 2022), *Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre*, Actes sémiotiques n° 127. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7695>
- Chatenet, Ludovic (dir. 2022), *Images, mensonges et algorithmes. La sémiotique au défi du Deep Fake*, Interfaces numériques vol. 11 n° 22.
- Coccia, Emanuele (2016), *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Rivages et Payot.
- Coccia, Emanuele (2020), *Métamorphoses*, Rivages et Payot.
- Damisch, Hubert (1983), « La peinture est un vrai trois », dans catalogue d'exposition *François Rouan*, Paris, Centre Georges Pompidou ; rééd. *Fenêtre jeune cadmium. Ou le dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, § 5.
- Danto, Arthur (1989 [1981]), *La transfiguration du banal*, Seuil.
- Danto Arthur (2015 [2013]), *Ce qu'est l'art*, traduction de l'américain, Post-éditions.
- Descola, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*, Gallimard.
- Descola, Philippe (2015) « La double vie des images », *Penser l'image II. Anthropologies du visuel* (Alloa, Emmanuel dir.), pp. 130-145.
- Doguet, Jean-Paul (2007), *L'art comme communication. Pour une re-définition de l'art*, Armand Colin.
- Dondero, Maria Giulia, « Les visualisations des données urbaines : De Bruno Latour à Lev Manovich », *Questions de communication* n° 2019/n° 36, pp. 85-99.
- Eco, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani.
- Eco, Umberto (1985), « Producing signs », in Marshall Blonsky, éd., *On Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Fontanille, Jacques (2006), *Pratiques sémiotiques*, Presses universitaires de France.
- Gell, Alfred (2009 [1998]), *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, traduction de l'anglais par Olivier Renaut et Sophie Renaut, Presses du réel.

Goodman, Nelson (2011 [1968]), *Langages de l'art*, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Jacques Morizot, Hachette.

Goodman, Nelson (1992 [1977]), *Manières de faire des mondes*, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Marie-Dominique Popelard, Gallimard, coll. Folio.

Goodman, Nelson (1996 [1984]), *L'art en théorie et en action*, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Gallimard, coll. Folio.

Goodman, Nelson (2019 [1977]), *When is art?* con une nota introduttiva di Tiziana Migliore, Roma, Sossella.

Haraway, Donna (2003), *The companion species manifesto. Dogs, people and significant otherness*, University of Chicago, Prickly Paradigm Press.

Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean (2013), *L'esthétisation du monde : Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard.

Manovich, Lev (2015-2016), *Instagram and contemporary images*, <https://www.academia.edu/35501327/Instagram_and_Contemporary_Image>

Manovich, Lev (2023), « Seven Arguments about AI Images and Generative Media », in L. Manovich et E. Arielli (dir.) *Artificial Aesthetics* (livre in progress). Disponible sur : <http://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics-book>. Consulté le 13/07/23.

Souriau, Etienne (1963), *Le sens artistique des animaux*, Hachette.

Zhong Mengual, Estelle (2018), *L'art en commun : réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Presses du réel.

Zhong Mengual, Estelle (2021), *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Actes sud.

Les critères de l'art au risque du numérique. L'œuvre-réseau

Art criteria at the risk of digitalization.
The network-work of art

Marion COLAS-BLAISE

Université du Luxembourg
0000-0002-8449-5076
marion.colas@uni.lu

URL : <https://www.unilim.fr/visible/535>

DOI : 10.25965/visible.535

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Quels sont les critères de l'art dans le cas d'une œuvre numérique ? Dans cet article, il s'agit de montrer que les critères de l'art traditionnels doivent être questionnés, voire dépassés, quand l'attention se porte non seulement sur la matérialité de l'œuvre numérique, sur sa texture, mais encore sur le geste et le processus techniques, qui peuvent être qualifiés de beaux, plutôt que sur l'objet esthétique lui-même. Le mouvement est accentué par les NFT (*Non-fungible tokens*, jetons non fongibles) : nous visons à vérifier l'hypothèse qu'en étant déployés sur des *blockchains* et impliqués dans des échanges de droits de propriété, ces derniers mettent en avant des modes inédits d'acquisition, de stockage et de consultation, qui *font patrimoine* à leur tour. Plus particulièrement, on se demandera en quoi l'art contemporain prépare et annonce l'art numérique. Il s'agit également de distinguer l'œuvre-réseau numérique du réseau scientifique.

Mots clés : critères de l'art numérique, réseau, matérialité, production scientifique, geste technique, NFT

Abstract: What are the criteria of art in the case of a digital work? The aim of this article is to show that the traditional criteria of art must be questioned, even surpassed, when attention is focused not only on the materiality of the digital work, its texture, but also on the technical gesture and process, which can be qualified as beautiful, rather than on the aesthetic object itself. The movement is accentuated by NFTs (Non-fungible tokens): we aim to test the hypothesis that, by being deployed on blockchains and involved in exchanges of property rights, the latter bring to the fore novel modes of acquisition, storage and consultation, which in turn create heritage. More specifically, we'll be looking at how contemporary art prepares for and heralds digital art. We will also distinguish the digital "network-work of art" from the scientific network.

Keywords: digital art criteria, network, materiality, scientific production, technical gesture, NFT

Resumen: ¿Cuáles son los criterios del arte en el caso de una obra digital? El objetivo de este artículo es demostrar que los criterios tradicionales del arte deben cuestionarse, e incluso superarse, cuando la atención se centra no sólo en la materialidad de la obra digital, su textura, sino también en el gesto y el proceso técnicos, que pueden calificarse de bellos, más que en el objeto estético en sí. Este movimiento se ve acentuado por los NFT (Non-fungible tokens): pretendemos verificar la hipótesis de que, al desplegarse en blockchains e intervenir en intercambios de derechos de propiedad, ponen en primer plano nuevos modos de adquisición, almacenamiento y consulta, que a su vez crean patrimonio. Más concretamente, estudiaremos cómo el arte contemporáneo prepara y anuncia el arte digital. También se pretende distinguir la red obra-digital de la red científica.

Palabras clave: criterios del arte digital, red, materialidad, producción científica, gesto técnico, NFT

« Quand y a-t-il art ? » Cette question, bien traitée par la philosophie, par l'histoire de l'art⁶ et par la sémiotique visuelle (Dondero, Beyaert-Geslin & Moutat 2017), est d'une brûlante actualité. Tant les processus de l'esthétisation et de l'artistisation peuvent se dissocier avant de s'étayer mutuellement, par exemple dans le cas du tas de charbon qui fait son entrée dans le musée sous une forme aménagée. Tant les limites entre l'art et la science peuvent se brouiller, quand le numérique fait vaciller la frontière entre l'art et le non-art. Précisément, qu'est-ce qui permet d'attribuer des statuts différents, artistique et scientifique, au tableau *Number 5* de Jackson Pollock (1948) et au Projet *Blue Brain* de l'école polytechnique fédérale de Lausanne, 2008 ?⁷ Les « ressemblances » entre les productions réseautiques sont troublantes.

Quand il s'agit de productions numériques, la question des critères de l'art devient pressante. En quoi les hisser au rang d'œuvres d'art, est-ce bouleverser les codes et questionner à nouveaux frais les critères qui permettent de déclarer que telle production *est de l'art* ? L'urgence est-elle de redéfinir les notions d'esthétisation et d'artistisation, dans le sillage de l'art contemporain ? Celles-ci sont inextricablement liées, au point que l'artistique est souvent subordonné à l'esthétique, c'est-à-dire à une appréciation (Dickie 1992), mais aussi, et à l'inverse, dissociées, nous l'avons dit, ainsi dans le cas de *Fontaine* de Duchamp (Danto 1989). Dans le cas du numérique, ces notions, associées ou découplées, gardent-elles leur pertinence ? Le débat vaut également pour la notion d'œuvre, qui doit elle-même être repensée.

Ensuite, en vertu de la « révolution numérique » touchant les registres morphologique, technique et culturel (Rabot & Chartier 2020), en quoi les pratiques d'exploration et d'interprétation de la production numérique prétendant au titre d'œuvre d'art sont-elles spécifiques, au-delà même de l'*œuvre agie* ? Au point de déclencher un *semblant* de retour aux anciennes logiques de patrimonialisation et de marché des œuvres d'art non numériques, mais aussi leur renouvellement ? Il n'est pas anodin que certaines productions numériques soient hissées au rang de NFT (*Non-fungible tokens*, jetons non fongibles) déployés sur des *blockchains* et impliquées, à ce titre, dans des échanges de droits de propriétés.

Afin d'identifier les demandes que la production numérique nous adresse, commençons par rappeler, brièvement, les critères principaux qui permettent de statuer sur la valeur esthétique et artistique de l'œuvre *non numérique*.

Dans le seul but de tracer quelques pistes, notons, en production, la force, la délicatesse ou la justesse d'une inscription (apport) sur un support matériel – toile, carton, bois, papier... –, grâce à un *geste* esthétique qui est mouvement et conversion éidétique par transcription de propriétés d'une expérience sensible essentiellement sensori-motrice en modulations plastiques de l'image (Dondero & Fontanille

6 Cf. notamment *La Part de l'Œil*.

7 Le superordinateur Blue Gene d'IBM montre trente millions de connexions entre deux mille neurones et la colonne néocorticale. Les couleurs indiquent différents niveaux d'activité électrique ; <http://bluebrain.epfl.ch/>.

2012, p. 34). Le geste est lié, pour le moins, à une technique picturale et il met à contribution des matériaux tels que la toile, le châssis, l'huile, l'eau et les pigments, sans oublier les outils prolongeant la main : le pinceau, la brosse... Le support matériel va alors de pair avec le support formel, c'est-à-dire avec des « inscriptions, l'ensemble des règles topologiques d'orientation, de dimension, de proportion et de segmentation, notamment, qui vont contraindre et faire signifier les caractères investis » (Fontanille 2005, p. 186).

Considérons d'abord la textualisation, le « devenir un texte visuel » qui comporte des strates organisationnelles (micro-, méso- et macro-), des agencements internes, des (dé)linéarisations et des tabularisations, des moments de stabilisation et de déstabilisation au rythme du déploiement de forces sous-jacentes convergentes et divergentes (compositions, morphologies), des investissements figuratifs et thématiques. La *rencontre esthétique* d'une instance créatrice sensible et perceptivo-cognitive et d'une œuvre en devenir implique en réception une « exploration sensori-motrice » par ajustement avec un *modus operandi* (Dondero & Fontanille 2012, p. 34 ; Dondero 2006) et, plus largement, des manières d'interpréter l'œuvre (également au sens musical du terme), à travers la mise à nu de *formants plastiques* et *figuratifs*. D'une part, l'attention peut se porter sur les catégories topologiques (« rectilignes » ou « curvilignes »...) issues de la segmentation du texte visuel en parties discrètes⁸. Elle peut concerner les catégories chromatiques et éidétiques, la relationalité étant première (Greimas 1984). On peut poursuivre avec les travaux du Groupe μ (1992) et réfléchir aux texturèmes (éléments texturaux et répétition texturale), aux colorèmes (chromèmes sur la base de la dominance chromatique, de la saturation, de la luminance) et aux formèmes (position, dimension ou taille, orientation). Cela est bien connu. Tout comme le fait que l'« unité de signifiant » « encadrée dans la grille du signifié » est « reconnaissable [...] comme la représentation partielle d'un objet du monde naturel » (Greimas 1984, p. 10).

La rencontre esthétique donne également lieu à la cofondation institutionnelle (attribution d'un mode d'existence), à partir d'un ensemble de potentialités inhérentes, d'un artiste et d'une œuvre d'art. On appellera œuvre d'art (par opposition à la forme esthétique) l'objet textuel promis à des régimes d'exposition et de circulation dans un milieu artistique.

Or, suivre à la trace les migrations du motif plastique, figuratif ou figural le long de généalogies d'œuvres, y associer des thématisations et des profils, dans le sillage de Panofsky et de Warburg, c'est mobiliser une *attention « distribuée »* (Schaeffer 2015, p. 76). Le « il y a art » réclame un « surinvestissement attentionnel », grâce à un « abaissement du seuil de sélectivité attentionnelle, c'est-à-dire une augmentation du nombre des traits et des interrelations entre traits pris en compte » (*ibid.*, p. 91). Enfin, une telle attention admet une phase de flottement rendant disponible à l'imprévu et une

⁸ À mettre en résonance / dissonance avec la manipulabilité de l'information par le traitement algorithmique : la fragmentation du contenu en unités potentiellement signifiantes et leur agrégation.

approche de l'objet esthétique sensible à la *Gestimmtheit*, (une façon d'être « accordé ou non au réel », Schaeffer 2004). Elle est présupposée par la production d'*effets de présence* : par les échanges entre *champs de présence*, celui de l'œuvre et celui du spectateur (Parret 2016) ; la question « quand y a-t-il art ? » s'assortit de cette autre : « quand la sémiotique-objet *fait-elle art*, en impliquant vivement ? »⁹.

Ces points connaissent des déclinaisons théoriques variées. Avec Nelson Goodman (1990 [1968], 1992 [1978], 1984), d'abord : si les symptômes de l'art sont liés à l'exemplification et à la complexité de la référence, ils le sont avant tout à la densité syntaxique et sémantique, à la saturation, qui trouvent à signifier pleinement au sein du régime autographique de l'œuvre d'art. La raréfaction des traits signifiants peut-elle, à son tour, entrer dans la définition de l'œuvre d'art ? *Autrement*, à travers la multiplication des possibles et la puissance créatrice du diagramme. Avec Hubert Damisch (1984 [1983]), ensuite, qui noue ensemble épaisseur du plan et tressage, avec des gestes matériels, des « fissures » et des « regards », avec un « système de connexions »¹⁰.

Geste de création, technique picturale, substance sensible, matériaux et matière informée de sens, supports matériel et formel, composition, formants plastique et figuratif, motifs et thématizations, attention distribuée, densité syntaxique et sémantique, épaisseur... telles sont quelques-unes des propriétés de l'œuvre d'art et du processus de création et de réception susceptibles de nous fournir des critères du « il y a art ». Mobiliser ces critères, sélectivement, en fonction des esthétiques, des mouvements artistiques et des approches privilégiées par le spectateur, c'est alors se donner les moyens de décider si oui ou non telle sémiotique-objet est de l'art.

Pourtant, ces critères permettent-ils de rendre compte de l'œuvre d'art numérique ? Seraient-ils dépassés ? Que faut-il entendre par « esthétique du numérique » ? Notre hypothèse est que l'art contemporain, d'une certaine manière, annonce et prépare l'avènement de l'œuvre d'art numérique : (i) en détournant l'attention de la production d'objets esthétiques, (ii) en ciblant le geste en sa technicité et (iii) en privilégiant l'inscription dans le champ de l'art d'un objet quelconque (Lenain 2022) – nous verrons mieux en quoi les NFT amplifient ce mouvement. Quelles sont alors les déclinaisons possibles d'une esthétique du numérique ? Est-il judicieux de décrire une composition numérique, des chromatismes, des lignes... ? Si l'expression « material turn »¹¹ témoigne à elle seule d'une rupture, de la bifurcation prise à une époque, poursuivra-t-on sur cette lancée, en plaidant pour la matérialité du computationnel et du digital et, plus particulièrement, pour la « texture » de l'œuvre d'art numérique ? Le geste technique pourra-t-il être qualifié de beau ? Y aura-t-il une esthétique computationnelle du

9 Cf. Migliore (2018).

10 Cf. également Caliendo & Mengoni (2022).

11 Voir, par exemple, Edwards (2002). Je remercie Maria Giulia Dondero de sa lecture attentive et, plus particulièrement, d'avoir attiré mon attention sur les travaux de cette anthropologue.

quantitatif et du discret (Fazi 2019) ? Enfin, des pratiques de réception particulières feront-elles « patrimoine » à leur tour ?

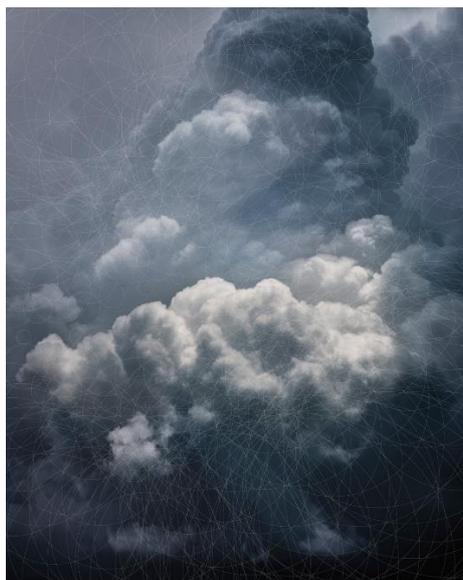
Pour l'instant, notons que les critères de l'art traditionnels qui opposent le plus de résistance à une pure « application » et réclament un ajustement fin ont trait à (i) la mise en avant du qualitatif et de la continuité du sensible ; (ii) la matérialité de l'œuvre, face à l'hypothèse de l'immatérialité du numérique ; (iii) la technique picturale, quand la technologie exerce ses droits ; (iv) l'autographisation, que pourrait remettre en question la répétition et la reproduction allographique ; (v) les pratiques sociales et culturelles de patrimonialisation et de marché, face à une œuvre non pérenne (au niveau de sa manifestation). En revanche, si le numérique est associé à du virtuel, le critère relatif à la puissance créatrice du statut diagrammatique de l'œuvre pourrait-il voir sa force de validation accrue ?

Focalisant l'attention sur la capacité de la sémiotique-objet numérique et, en particulier, réticulaire à « faire art », cet article proposera une réflexion (i) sur le couple matérialité/immatérialité et sur un nouveau « matérialisme esthétique » lié à l'aptitude de l'œuvre d'art réticulaire à « construire un monde » ; (ii) sur la frontière entre l'art et la science, notamment au regard (iii) d'une possible « esthétique de la technologie » ; (iv) sur certaines pratiques de médiatisation et de patrimonialisation spécifiques, inspirées par des logiques marchandes qui à la fois perpétuent et subvertissent une tradition.

1. Du texte à la texture : vers un nouveau « matérialisme esthétique » ?

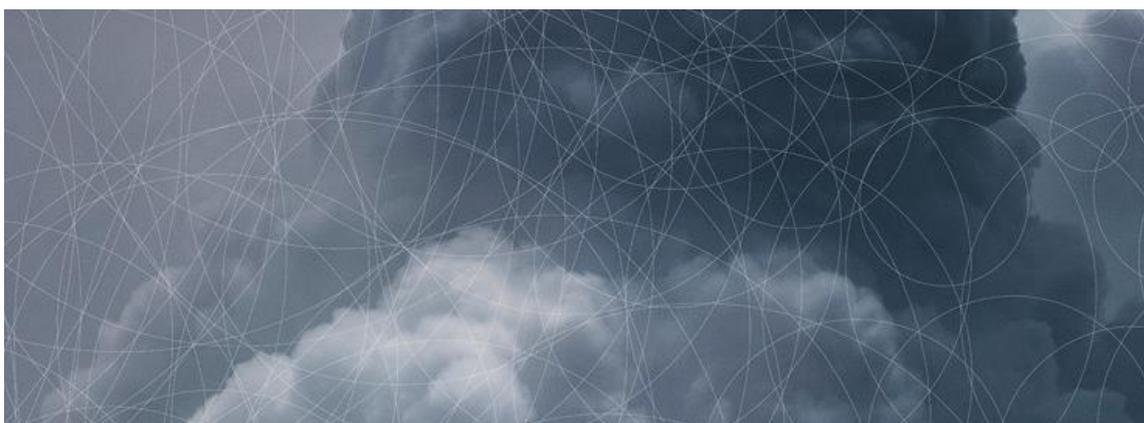
Dans le cas de la production numérique, en quoi les critères de l'art doivent-ils être adaptés, sinon modifiés ? Considérons une œuvre de Trevor Paglen, partiellement numérique :

Figure 1 : Trevor Paglen, *CLOUD #135, Hough Lines*



Photographie, impression par sublimation thermique, 48 × 65 in, 2019
Courtesy de l'artiste et Pace Gallery.

Figure 2 : Trevor Paglen, *CLOUD #135 Hough Lines* (détail), 2019



Agrandissement réalisé par nos soins

Choisissons d'abord les niveaux « technico-applicatif » (la manifestation formatée grâce à l'implémentation-manifestation (réalisation), par opposition au codage) et « sémio-rhétorique » (la pratique interactionnelle et interprétative proposée) (Crozat, Bachimont, Cailleau, Bouchardon & Gaillard 2011).

Paglen met en tension la prise photographique et la fabrication numérique d'un réseau : d'une part, la forme sculpturale mais aussi mouvante des nuages, plus ou moins vaporeuse ou massive, voire menaçante, et, d'autre part, un réseau obtenu grâce à des algorithmes de reconnaissance d'objets détournés de leur usage. Les entrecroisements de lignes fines font émerger des formes géométriques, des cercles, des patterns et des (ir)régularités, un espace grillagé avec des densifications, quand le tissu se resserre, et des négociations en direction de la périphérie, sans que les lignes se perdent et s'effilochent (dédensification). Bien que revêtant une apparence pacifiée, la composition photographique est soumise à des contrastes : non seulement à travers la différence entre les lignes fines, légères, et la masse compacte des nuages, mais encore en ce qu'elle permet le déploiement souterrain de forces convergentes et divergentes (composition morphologique). Elle va jusqu'à donner prise à des lignes plus vagabondes, presque déliées, qui « coupe[nt] transversalement le monde de point en point », même si l'impression dominante est celle d'un « assemblage intégré » (Ingold 2011-2013 p. 119). Des configurations se dessinent, semblables à des encorbellements sphériques, plus ou moins aplatis, des ellipses.

La rythmique propre à cette composition numérique présuppose des accentuations et des désaccentuations, des inégalités quantitatives et qualitatives et des différences de tempo, le serrage et la rugosité donnant lieu à des ralentissements du flux. Même si, en l'absence de lignes épaisses et visqueuses, l'ensemble réticulaire semble faire prévaloir une certaine fluidité. Les liquidités sont également fonction de la distribution moins de nœuds accumulant l'énergie (intensification) avant un relâchement et un déversement de l'énergie brusques que de nodules qui n'accrochent pas, toujours portés au-devant d'eux. Certes, les « lignes de fuite se rassemblent en se resserrant » (Ingold 2017,

p. 280), mais elles activent aussi la dynamisation de l'image. La fluidification et la solidification sont soutenues par des effets lumineux, par des écarts de brillance, par des dégradés de couleurs (du blanc au bleu et au noir), des différences de teinte et de saturation du chromatisme, par des obscurcissements ou alourdissements (taches plus compactes tirant sur le noir) et des éclaircissements et allègements.

En quoi y a -t-il art ? Les tensions qui se nouent peuvent appeler des modes de résolution interprétative différents : une approche « autographisante », au sens où l'entend Goodman ([1968] 1990), c'est-à-dire sensible à la densité syntaxique et sémantique des nuages est concurrencée par une lecture allographisante du réseau, qui procède à une raréfaction des traits (dédensification) et à la mise à nu de l'ossature (partition) réticulaire. Ce geste de diagrammatisation révèle la puissance créatrice du réseau, qui se manifeste à travers l'engendrement de connexions inédites.

Cependant, la première lecture se heurte immédiatement à une autre, produisant un feuilleté, voire un conflit interprétatifs qui peuvent augmenter l'intérêt de cette œuvre – y verra-t-on un critère de l'art supplémentaire ? En effet, d'autres tensions s'ajoutent, qui nous font accéder à une structure de type semi-symbolique : le réseau pourtant fin se superpose aux formes mouvantes des nuages, en les engonçant et en les enserrant à la manière d'un filet presque invisible qui capture le monde nettement perceptible. D'où des corrélations semi-symboliques entre oppositions, avec une « inversion » inattendue par rapport à la première lecture : légèreté : masse :: domination : dominé. Enfin, la réticularisation montre les limites de l'intelligence artificielle, car les phénomènes météorologiques lui résistent. Désormais, la rigidité réticulaire emprisonne face au libre déploiement des éléments naturels qui s'offrent à la vision humaine¹². D'où cette autre corrélation : légèreté : masse :: impuissance de la machine : pouvoir de perception de l'homme.

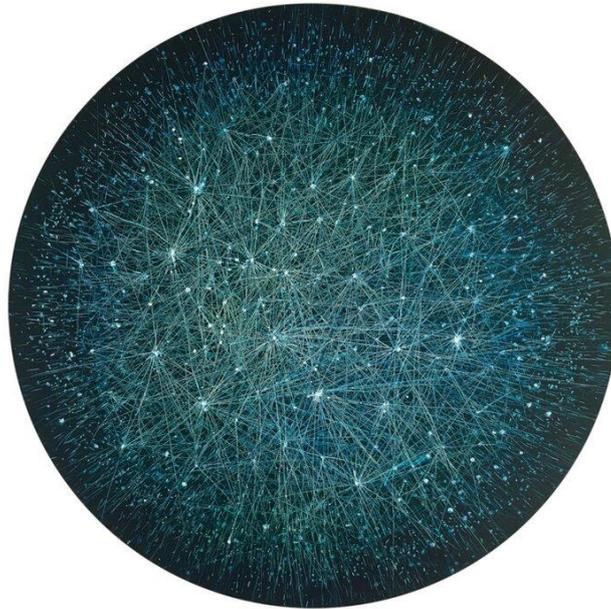
Pourtant, une telle analyse du réseau serait-elle insensible à la capacité *générative* du rhizome, de l'assemblage, à la distribution d'intensités et de multiplicités, en accord, sous certaines conditions, avec le flux des informations géré par la machine¹³ ?

Comparons, d'abord, l'œuvre de Paglen avec des œuvres-réseaux non numériques, dont *Indigo Web* de Sharon Molloy.

12 Trevor Paglen, qui combine les sciences sociales avec le journalisme et l'art, s'intéresse aux conséquences sociétales des technologies d'intelligence artificielle (notamment, leur usage par les gouvernements à des fins de surveillance). Pour notre interprétation, cf. aussi Brayer & Zeitoun (2022).

13 Nous ne discutons pas, ici, la pertinence d'une approche du numérique inspirée de Deleuze, qui a exprimé des réticences face à des techniques de formalisation discrétisantes.

Figure 3 : Sharon Molloy, *Indigo Web*, #2



Huile sur panneau, 30,48 cm de diamètre
Courtesy de l'artiste

Dira-t-on que, dans les deux cas, le réseau-filet (d'après l'étymologie) peut être rapproché d'« organismes », d'« objets ou fragments d'objets qui existent pesamment dans son entourage, chacun en son lieu, et cependant sont parcourus et reliés en surface par un réseau de vecteurs, en épaisseur par un foisonnement de lignes de force ... » (Merleau-Ponty 1966, p. 66) ? Dans les deux cas, le réseau donne à voir la multiplication des connexions, Molloy étant, quant à elle, sensible aux aspects positifs de cette relationalité généralisée.

De fait, la question de la texture¹⁴ permet d'opposer les deux œuvres le plus sûrement. Chez Molloy, une profondeur dans l'image résulte de la superposition de couches de couleurs, du grattage de la dernière couche humide avec une lame, pour révéler ce qui est masqué et créer des toiles et des réseaux avec des points, et enfin de l'application de glacis de couleurs transparentes. Plutôt que de nous étendre, ici, sur la délicate question de la texture dans la photographie – elle n'est dotée d'une vraie texture que dans le cas d'un tirage sur support irrégulier (Dondero 2023) –, commençons, prudemment, par nous interroger sur une possible tridimensionnalité des configurations réticulaires dans *CLOUD #135*, produite, cette fois-ci, par l'effet de tressage. L'important, c'est ce qu'une telle approche présuppose : la possibilité d'une texture « numérique ».

14 Parmi les critères de l'art traditionnels, celui de la texture est le plus à même de rendre attentif aux changements apportés par la « révolution numérique ».

La question vaut surtout pour l'œuvre-réseau entièrement numérique. Imaginons donc une œuvre numérique sans la pixellisation qui produit une forme plastique (Beyaert-Geslin 2003), comme dans le glitch art. Il incombe au *réseau* et à l'effet de *tressage* d'autoriser une approche presque haptique – ou du moins son expérience « simulée » –, sensible à des effets de présence : d'avancement (projection en avant, vers l'observateur, comme si on pouvait toucher par l'œil) et de recul (retrait), dans l'espace de l'écran, d'(ir)régularités, de formes d'organisation et de désorganisation créant une profondeur. Le réseau rend en même temps attentif à sa fabrication.

S'en autorisera-t-on pour dire que l'image numérique est dotée d'une matérialité et d'une texture – précisément, ici, d'une texture proprement réticulaire, qui se prête à des effets de matérialité particuliers ? Que l'exploration active à l'aide du zooming, qui fait surgir des détails protubérants accédant au rang de singularités exemplaires, ne fait que renforcer ce phénomène ? Enfin, les effets produits ont des corollaires thymiques (effets d'envahissement ou de détachement).

La question de la matérialité et de la texture numériques est loin d'être réglée. En effet, de la production sémiotique non numérique au digital, la nature de la *texture* ne reste pas inchangée. Non point au sens strictement textualiste, courant en linguistique, quand sont visées les seules relations intratextuelles, voire intertextuelles, mais parce que la texture est dépendante de la collaboration d'un support, d'une manière et d'une matière (Groupe μ 1992, p. 203). Et les notions de matière ou de matérialité numériques et de support matériel doivent elles-mêmes être interrogées.

L'image est-elle toujours matérielle ? Dans quelle mesure cette matérialité est-elle associée à des saillances, des éléments en relief créant un effet de présence ? Rappelons-nous la mention *Hough Lines*. Cependant, dans le cas de la composition numérique, la pratique sémiotique liée à la « matière » ne la « finalise » pas « pour en faire un matériau » (Beyaert-Geslin 2008), c'est-à-dire un « pigment se présentant sous forme de poudre, un liquide ou une pâte selon qu'un liant est requis » (*ibid.*). Pas de texture proprement dite. Celle-ci cesserait-elle d'être un critère de l'art numérique ? Pourtant, le recours aux expressions « texture » ou encore « réflectance » est fréquent. Et peut-être les emplois ne sont-ils pas que d'ordre métaphorique.

En effet, considérons une « matérialité digitale » (Doueïhi 2011), une « nouvelle » matérialité qui « renvoie à des phénomènes de l'ordre de l'immatériel qu'il faut observer non comme une disparition de la matière, mais comme un travail sur une matière "autre" » (Browaëys 2019, p. 13). La matérialité comme « processus » et « flux », qui correspond à des « connexions » (*ibid.*) – ce qui est le propre de l'œuvre-réseau. Ce qui fait aussi que la matière comme puissance en amont, avant la finalisation dans un matériau – finalisation ici suspendue, si l'on entend par « matériau » le pigment, la pâte... – doit être distinguée de la matière « informée » de sens, également culturellement. Si celle-ci est produite, traditionnellement, par une transformation du matériau en matière, elle fait fond, dans le cas de l'œuvre

numérique, sur la matérialité « autre » : sur ce processus et ce flux qui invitent le spectateur à une expérience synesthésique (ou du moins soutenue par la *suggestion* d'une telle synesthésie). Défendons ce point : même si, selon certains, la matérialité est « déconnectée de la matière physique », cette dimension physique peut être argumentée – la matérialité autre est énergie, « électricité », flux de couleurs sur l'écran et force agissante ; elle rend possible la détermination de ce quelque chose qui est donné dans l'expérience¹⁵ ; elle finit par rendre « tangible » ce qui, *a priori*, ne l'est pas, cela en vertu d'un nouveau « matérialisme esthétique »¹⁶.

Parlons avec Damon Mayaffre (2007, p. 8) d'une herméneutique numérique matérielle : « [...] la machine en effet ne saurait embrasser le texte autrement que par sa matière. [...] l'ordinateur ne peut donner accès au sens d'un texte sans appréhender sa lettre ; il ne saurait aborder son esprit sans traiter ("saisir", "implémenter", "digitaliser", "numériser") sa matière ». La dématérialisation¹⁷ concernerait tout au plus le codage de l'information numérique par la machine ou le transfert vers une autre machine, l'affichage sur l'écran allant de pair, pour sa part, avec des moments d'« incarnation » du document (Caro Dambreville 2007, p. 46)¹⁸.

Sans doute la matérialité comme flux concerne-t-elle non seulement le niveau de l'implémentation/réalisation (affichage) de l'image numérique (écran, support matériel n), mais encore celui qui accueille le support matériel $n-1$ (le navigateur). On y ajoutera les niveaux correspondant aux supports matériels $n-2$ (programme compilateur) et $n-3$ (programme assembleur) (Moutat 2021, pp. 60-63) ? Sans doute faut-il distinguer des types de matérialité différents : ainsi, Fontanille (2005, p. 189) insiste sur l'absence de propriété commune au « support matériel de l'inscription » (le « fichier électronique ») et au texte apparaissant sur le support formel de la « page-écran »¹⁹.

Il apparaît ainsi que la texture numérique est indissociable d'un support matériel n (à distinguer de la matérialité dont il vient d'être question), c'est-à-dire d'un dispositif de stockage (disque dur, clé USB...) et d'affichage pourvu d'un certain format. Retenons donc les smartphones, les ordinateurs portables ou non, les tablettes... Ces supports et, plus particulièrement, les écrans – dispositifs énonciatifs, cadres

15 La matière constituée qui tend vers une forme d'expression devient substance (Bordron & Dondero 2023).

16 À propos du texte verbal numérique, cf. Rossana de Angelis (2018) pour une stratification inspirée de Hjelmslev : (i) le niveau « physique », propre à la matière, (ii) le niveau socio-biologique qui accueille les pratiques de production et de réception de l'objet sémiotique, (iii) le niveau fondamental de la substance immédiate (du contenu ou de l'expression) (sélection de la forme manifestée).

17 Le document numérique est volontiers qualifié de virtuel ou d'immatériel, issu d'un processus de dématérialisation, c'est-à-dire considéré comme allégé de tout ce qui pèse et encombre, de tout ce qui freine l'accès à l'immédiateté, de tout ce qui ralentit la circulation et fige (Negroponte 1995).

18 Cf. Crozat, Bachimont, Cailleau, Bouchardon & Gaillard (2011) au sujet (i) de l'objet idéal comme calculabilité, (ii) l'existence matérielle à travers l'implémentation, (iii) une consistance pratique grâce à la manifestation perceptible et (iv) l'interaction au niveau sémio-rhétorique.

19 Cf. Fontanille (2005, p. 191) à propos de deux modes d'existence, interne et externe, du support matériel et du support formel. D'une part, au « support matériel de l'inscription » (le fichier électronique), de « type électrique, physique, digital et imperceptible » (*ibid.*, p. 189), correspond le support formel du codage informatique. D'autre part, le support matériel externe de l'écran, etc., se distingue du support formel de la « page écran ».

opérant des cadrages, interfaces de médiation – contribuent-ils à faire signifier le texte-texture-matière affiché ? Et donc aussi permettent-ils de rendre compte du « quand celui-ci fait art » ? La question est difficile. Si, selon Bachimont (2023), le schéma numérique n'est pas dépendant du support dans lequel il est modélisé, si la schématisation s'affranchit de la machine en tant que telle et de son milieu associé, en dépit du fait que l'exécution est fonction de critères matériels²⁰, nous argumentons la signifiante du support matériel et formel au niveau de l'affichage. L'écran donne accès à des informations « immatérielles » ; il est à la fois destiné à devenir de plus en plus invisible, quelles qu'en soient les formes variables, et à jouer un rôle de limite. Cela en composant la page-écran, en reformatant le texte affiché et en créant en tant qu'interface l'illusion d'une tridimensionnalité ; il est à la fois objet de regard et dispositif de capture de celui-ci, déterminant des modes de (re)présentation et des pratiques de « lecture » spécifiques (par exemple : la fragmentation du texte impose une exploration par scrolling, etc.), souvent interactives (par exemple : zoomer dans un espace « agi »). Du point de vue sémiotique, l'affichage de la composition de Trevor Paglen sur un smartphone infléchit la construction du sens ; il intervient sur la réalisation des virtualités²¹. Aussi, au gré des formes que revêtent le support matériel et l'écran, des variantes défilent-elles, sans véritable version *princeps*. Il est possible de les ressaisir paradigmatiquement, selon le principe de la variation intrinsèque. Cette variation au niveau de l'affichage traduit d'une certaine manière la variation inhérente aux opérations de manipulation par les algorithmes.

Ne perdons pas de vue les différences considérables entre la toile tendue sur un châssis, le papier, le bois ou le carton et ces supports matériels. Si la permanence, la résistance, la flexibilité, la consistance et le poids (Zinna 2016, p. 351) peuvent les caractériser physiquement, l'affichage n'est toujours que provisoire, dans l'instant, menacé par la soustraction du texte visuel au dispositif et par sa virtualisation. L'affichage sur la page-écran implique des substitutions ; un texte en relaye un autre. Contre toute coprésence. Enfin, ce que l'écran donne à voir, c'est d'abord une immédiateté et un aplatissement de toute stratification historique des espaces, la suspension de la constitution de l'image en trace ou en vestige, le calcul et la génération en partie mécanique ainsi que la mise à disposition et en réseau instantanée niant le temps²². S'agirait-il là de facteurs entravant le *faire art* des productions sémiotiques ou, du moins, exigeant un remaniement des critères ?

En revanche, la prise en compte du support matériel, du type de médiation par l'interface écranique (en plus de la connexion internet, de la prise, de la source d'alimentation de l'ordinateur...) et de la trace

20 Nous renvoyons librement à une conférence de Bachimont intitulée « Le schématisme comme suspens de l'action : quelques réflexions sur une genèse phénoménologique et pragmatique du sens » (Séminaire International de Sémiotique à Paris, 24 mai 2023).

21 On peut parler de virtualités également dans un autre sens : l'œuvre d'art est virtuelle tant qu'elle n'est pas agie (expérimentée, interprétée) par le spectateur-co-énonciateur.

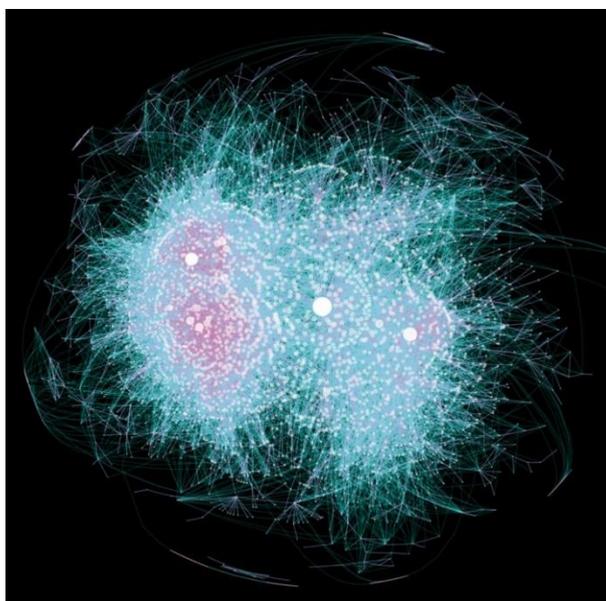
22 Cette position peut être nuancée ; cf. Bachimont (2022).

issue du traçage caractériserait-elle la réception de l'œuvre d'art numérique ? Au contraire de la production numérique scientifique ? L'idée est séduisante. Creusons-la, en nous demandant comment distinguer la composition numérique artistique et une représentation réticulaire servant des desseins scientifiques.

2. L'art et la science : l'image et ses potentialités d'action

Soit donc *The Hyperbolic Blogosphere* de Matthew Hurst, 2007, qui, à partir de données collectées pendant six semaines, rend visibles les parties les plus actives et les mieux interconnectées de la blogosphère :

Figure 4 : Matthew Hurst, *The Hyperbolic Blogosphere*, 2007



La lecture esthétisante semble d'emblée discréditée, car *non appropriée*. La représentation de Matthew Hurst se rapprocherait-elle davantage de l'électrocardiogramme que du dessin du Mont Fujiyama de Hokusai que Nelson Goodman (1968) met en regard ? Plus que jamais, le réseau numérique réclame une non-pertinentisation de certains traits signifiants, une « restriction expresse et étroite » comme pour l'électrocardiogramme (Goodman *ibid.*, p. 273), au détriment de « l'épaisseur de la ligne, sa couleur et son intensité, la grandeur absolue du diagramme ». Précisément, la diagrammatisation située entre le régime de l'autographie et celui du notationnel allographique, ou, mieux, installant une gradualité au sein même de l'autographique comme système de sens (Dondero 2021), ne sauve pas la mise. L'esthétisation de l'image s'y joue, encore et toujours, grâce, en particulier, à des vides, des creux, du vague où se loge en partie le potentiel inhérent. Selon Deleuze (2004 [1986], p. 51), il n'y a pas de « diagramme qui ne comporte, à côté des points qu'il connecte, des points relativement libres ou déliés, points de créativité, de mutation, de résistance ».

Or, en l'occurrence, ce qui doit être évalué, c'est l'exactitude, la précision, la complétude de la représentation réticulaire, c'est-à-dire sa conformité avec les données collectées préexistantes et sa visibilité²³. La partition, avancera-t-on, doit être respectée ; l'interprétation (également au sens musical du terme) doit être « correcte », grâce à un affichage « parlant ». Seule l'allographisation du réseau permet-elle de montrer qu'il donne des instructions pour une extraction et une vérification des données *a posteriori* ? Sans doute. Sans que l'on puisse complètement faire abstraction de la puissance créatrice inhérente au diagramme : la représentation réticulaire à visées scientifiques peut également faire découvrir des connexions inédites, non prévues. Parce qu'elle donne prise à une certaine dose de hasard et d'aléatoire. Nous y reviendrons.

Que nous apprend cette oscillation entre régimes de sens, artistique et scientifique ? Le fait que la qualité, voire le statut institutionnel attribués et le rattachement à un domaine sont largement fonction du regard adopté, en accord avec les usages et les pratiques interprétatives appelés par l'image. Parlera-t-on d'« affordance » de l'image, qui sélectionne ses domaines de rattachement ? L'image scientifique réclame un certain type de regard, qui doit être en adéquation avec ses potentialités d'action. Ce ne sont pas celles de l'œuvre d'art. L'image de Matthew Hurst *tolère* une approche esthétisante, tout en la déclarant inappropriée.

En revanche, la composition de Paglen et le réseau de Hurst présupposent tous les deux le recours à des programmes informatiques. Ce qui les distingue sûrement de l'œuvre d'art non numérique et du geste de création à sa base. Le réseau scientifique attire notre attention non seulement sur le qualitatif, mais encore sur le quantitatif et le discret computationnels, que la seule lecture esthétisante de l'œuvre produite aurait tendance à occulter. La voie est ouverte pour un type d'esthétisation différent : celui du geste technique.

3. Vers une esthétisation du geste technique ?

Partons du geste de création de l'œuvre non numérique. Le régime autographique prévoit la prise en considération du processus de création et de ses circonstances ; des « actions de détermination et de transformation qui permettent à la matière, et aux matériaux, de s'exprimer, d'extraire d'eux-mêmes ce qu'ils peuvent devenir » (Bordron & Dondero 2023). Elles sont médiées par la main et par l'œil ou encore par le pied, et par les outils prothétiques qui les prolongent, en fonction des esthétiques, des techniques picturales et des artistes. Le geste peut alors être considéré, selon des pondérations à déterminer dans chaque cas, comme processuel, provisoire, incarné et interstitiel, instaurateur et parfois collaboratif (Colas-Blaise 2023).

23 Si esthétisation il y a, elle sert l'efficacité de la représentation.

Risquons alors l'hypothèse que l'art numérique détourne le regard de la production de l'objet esthétisé. Le geste cesse d'y être subordonné ; il vaut par et pour lui-même. L'acte peut devenir œuvre-même, comme dans le cas de la performance, au détriment du geste artistique tel que peut le concevoir Alberti, quand il trace d'abord sur la surface pour ensuite peindre un quadrilatère.

Considérons donc cette évolution en notant qu'à l'évidence, le geste *technique* qui a recours à la machine ne satisfait aux critères mentionnés *supra* que très imparfaitement. Certes, il n'est pas privé de toute forme de matérialité. Bachimont (1996)²⁴ plaide pour une herméneutique matérielle, considérant que (i) l'informatique est une science de la nature – « le calcul doit être considéré comme un objet "naturel", c'est-à-dire comme un objet "matériel" au sens où il appartient à ce que produit la nature » – et que (ii) « toute connaissance repose sur la médiation d'une inscription matérielle ». D'où la problématique de l'« artéfacture » :

si le calcul est un objet matériel, on peut le considérer comme un support matériel dynamique d'inscription et donc on peut considérer les artefacts informatiques comme des supports dynamiques matériels d'inscription pour étudier la constitution des connaissances qu'ils autorisent (ibid.).

Les connaissances comme flux de pensées se voient ainsi conférer, par la matérialité de l'artefact, une « permanence » et la possibilité d'une pérennisation. L'inscription est à la fois « transcendante », car non seulement conséquence, mais encore « condition préalable à l'expérience et à l'émergence de la connaissance », et « empirique », dans la mesure où elle est « constituée par notre expérience matérielle et concrète » (Bachimont 2010). D'où l'importance, aussi, du dispositif de l'écriture.

Faudrait-il donc, malgré tout, argumenter un rapprochement entre le geste de création non numérique et le geste technique ? On peut mettre en résonance symbole mathématique et symbole esthétique, à condition d'admettre que la notation peut faire *ressentir* un sens : « il y a une adhérence du sens à la notation, comme pour l'œuvre d'art » (*ibid.*).

Pourtant, un tel rapprochement ne va pas de soi. Processuel, le geste technique peut l'être. Provisoire, la représentation réticulaire de Hurst le sera, les data évoluant dans le temps. Cependant, si expérience il y a, l'image numérique affichée n'est pas de l'ordre de l'empreinte (Fontanille 2011), qui permet de retrouver, au moment de l'interprétation, l'expérience du *modus operandi*, une expérience incarnée. L'ajustement fin de deux expériences sensibles médiées, par exemple, par des rythmiques impliquant des accentuations et un tempo lent ou rapide, en vertu du codage lui-même, fait d'abord l'objet d'un questionnement ; dans le meilleur des cas, il doit être négocié avec soin, avec ses désynchronisations possibles. Il en va ainsi, plus particulièrement, de l'ajustement de la programmation et du type

24 Cf. la thèse de doctorat *Herméneutique matérielle et Artéfacture : des machines qui pensent aux machines qui donnent à penser. Critique du formalisme en intelligence artificielle*, 24 mai 1996.

d'exploration de l'image affichée qui attire l'attention sur des forces, sur une morphologie, voire sur une forme, sur une texture produisant des impressions « tactiles ». Une analyse « technico-sémantique » est nécessaire : elle rend compte du format de l'image affichée, de la représentation matricielle ou des formats JPEG et PNG, du format RGB pour les couleurs... ; elle s'interroge sur les algorithmes de compression (sans pertes ou avec pertes) utilisés.

Mais poussons aussi loin que possible l'hypothèse de la *non-neutralisation* de l'aspect technique pour l'œuvre d'art numérique. Dans ce cas, il ne s'agit plus de dire seulement que la « déproduction » (détournement de la production d'un objet esthétique) dans l'art contemporain s'accompagne d'une désincarnation de l'acte technique artistique, au profit de l'intention comme forme (Perrier 2011). Nous visons le codage comme *forme d'agir*, en l'appréhendant comme une construction logico-mathématique matérielle qui n'exclut pas l'expérimentation.

Tirant des enseignements de la machine de Turing, Fabien Ferri (2020) établit une équivalence entre le calcul arithmétique nécessitant du papier et un crayon et l'exécution d'un algorithme, c'est-à-dire d'un calcul automatisé grâce à l'ordinateur. Sans doute parce que le symbolisme des systèmes formels automatiques doit beaucoup à la langue naturelle. Est-il adéquat de dire que la machine « mime » un comportement en partie naturel, d'un point de vue anthropologique ? Telle serait alors la relation permettant de rapprocher le geste de création défini *supra* et le geste de codage informatique. Pour Ferri, le numérique n'introduit aucune rupture : ce qui frappe plutôt, écrit-il, c'est une grande continuité avec l'écriture alphabétique, et le glissement sans heurts majeurs de la raison graphique à la raison computationnelle.

Peut-on s'en satisfaire ? Nous venons d'argumenter que l'art contemporain et l'art numérique à sa suite opèrent un déplacement de l'attention sur le geste qui n'est plus un geste esthétique au sens traditionnel du terme. Ensuite, parler de continuité, serait-ce militer pour le « tout information » – au détriment du sensible, de l'affectif ? – qui cautionne l'appréhension du cerveau humain comme une machine de Turing ou encore la nature comme une machine informationnelle ? Qui permet à l'ingénierie des connaissances de construire des systèmes à base de connaissances et de placer le calcul au fondement de la formation de nouvelles connaissances ? Le calcul peut en tout cas être considéré comme « dynamique » (*ibid.*), avec une dimension à la fois puissancielle et sensible. Et cette dynamique serait le propre également du support matériel opératoire intervenant dans l'*affichage* de l'image numérique. Plus particulièrement, dans notre cas, le réseau qui se superpose aux formes mouvantes des nuages peut donner à voir la *traduction* par l'image (réénonciation) de caractéristiques de l'architecture mise en place par la technologie computationnelle et de la dynamique enclenchée²⁵. Réflexivement ou ostensivement.

25 On notera l'existence de programmes basés sur les nœuds et les flux à côté de celle de programmes opérant avec des couches successives. Cf. le *deep learning* et la *blockchain*. Les médias génératifs utilisent des réseaux de neurones artificiels

Comme si CLOUD #135 rappelait, d'une certaine manière, la boucle comme instrument de contrôle du flux au niveau du langage de programmation de la machine. *Comme si* les nœuds et les liens renvoyaient à ce qui règle le tempo des computations et, plus précisément, aux liens ana-et cataphoriques dans les programmes écrits dans une perspective fonctionnelle (Valle & Mazzei 2017). *Comme si* les couches réticulaires, hésitant entre abstraction et concrétude, faisaient écho, à leur façon aux couches de l'image numérique et, *in fine*, à la différence entre niveaux d'opérations réalisées par le processeur (*ibid.*) : (i) codage de l'opération sous forme binaire (discrétisation), (ii) langage d'assemblage introduisant une forme de représentation linguistique et (iii) construction d'abstractions supplémentaires, avec des instructions de contrôle du flux et des constructions linguistiques. Enfin, dans le cas de la lecture allographisante de l'image affichée, la raréfaction des traits signifiants va de pair avec un effort d'abstraction, à l'instar de l'abstraction inhérente à la matière numérique.

Sur ces bases, envisagera-t-on un degré d'esthétisation de la technique, à partir de l'abstraction (Fazi 2019), grâce à elle, ou en la compensant ? La beauté du computationnel peut être inhérente ; celle de l'analyse des données (usage des formes sédimentées de la praxis énonciative) peut se manifester par la génération, grâce à l'Intelligence Artificielle, d'artefacts. Le portrait *selon* Rembrandt (réénonciation par *translation* ; Colas-Blaise 2023) obtenu, en 2016, par un algorithme *deep-learning* qui a été entraîné à apprendre le style du peintre à travers 346 peintures se hisserait-il au rang d'objet artistique ? Ce ne serait qu'au mépris du critère de l'art que constitue l'originalité (aux XIX^e et XX^e siècles), au-delà de la reproduction d'un style et d'un modèle génériques, parfaitement reconnaissables et imitables, susceptibles par là-même d'être traduits dans des tâches computationnelles. L'absence d'originalité est due à l'absence d'origine, la machine imitant au lieu d'être à l'origine de l'invention d'un nouveau style. Cela pose en tout cas la question de l'importance, au niveau de l'esthétisation/artistisation, de la reconnaissance et de la valorisation des règles et des contraintes, des *patterns*. Cette reconnaissance est éminemment accessible à la perception par la machine. En même temps, les médias génératifs n'excluent ni la déviation ni l'imprévu (Manovich & Arielli 2023). Sommes-nous dans la *prédiction*²⁶ de *changements* culturels, quand une « génération d'objets » automatisée impose ses propres critères (à partir de l'étude algorithmique préalable d'une *praxis* expérimentielle et évaluatrice), donnant lieu à la « génération de sujets », voire de « jugements artificiels » (Manovich & Arielli 2023) ?

On se rend compte, en tout cas, qu'en-deçà ou au-delà de la production d'un « Rembrandt » inédit, esthétisable et artistisable sous certaines conditions, c'est le *processus de la fabrication* (à distinguer de l'acte de production d'un objet esthétique) qui nous intéresse au premier chef. Ainsi, ce que nous avons en vue, c'est la beauté, l'élégance de programmes informatiques, d'algorithmes ..., en vertu des

interconnectés entraînés sur des bases de données soit spécifiques soit très larges. D'une certaine manière, les NFT d'Abosch donnent à voir ces processus réflexivement (cf. *infra*).

²⁶ Selon Manovich & Arielli (2023), la *simulation* (de sources de lumière, etc.) appartient à l'étape du modèle 3D CG, alors que l'intelligence artificielle générative utilise des data pour *prédire* des images.

esthétiques convoquées, à l'image de la démonstration, de l'équation ou du diagramme. On peut argumenter l'idée de rhétoriques ou de styles de la programmation (Valle & Mazzei 2017). Ou encore celle de la *justesse* des instructions à donner à la machine (par exemple pour la technique picturale : « peinture à l'huile », etc. (Bordron & Dondero 2023)), d'interventions sur l'image-interface (extraction, classification, augmentation du contraste chromatique, etc. (Reyes 2015)). La non-utilité et la non-fonctionnalité de la machine, sa non-efficacité ne constitueraient pas un critère décisif d'accession au rang d'objet d'art, comme avec Jean Tinguely. Il s'agirait plutôt de plaider pour l'hybridation du technique et de l'esthétique, dans le sillage de Simondon²⁷, sans réduire la technique à un « métaoutil » (Foster 2010) entrant, par exemple, dans la restauration des œuvres d'art.

Les instruments scientifiques instaurent alors un dialogue transdisciplinaire. Se dessine de plus en plus nettement le rôle des *techniques de l'art*. À condition de dépasser l'ancienne opposition entre *technè* et *epistémè*. À condition d'envisager éventuellement des « imaginaires techniques », fussent-ils distincts des « imaginaires scientifiques ». C'est raviver un débat qui continue à faire rage, nourri par toute une tradition qui se prononce pour ou contre l'articulation de l'esthétique et de la technique – par exemple avec Kant et avec Hegel –, des arts et des beaux-arts, notamment au XVIII^e siècle. Ainsi, la notion même de Beaux-Arts renvoie à une création artistique allégée du poids de la technique et de la matérialité de la production dans les ateliers. S'y opposerait la popularisation de la stature de l'artiste-artisan. Sur ces bases, verrait-on émerger, de nos jours, le rôle de l'artiste-artisan-informaticien ? Il se constituerait autour de la notion du faire, du *making*, indissociable d'une matérialité, de l'« artisanat numérique », souvent associé au « mouvement *maker* » remontant à la création du magazine américain *Make* en 2005²⁸.

Une de ses caractéristiques est l'adoption d'un regard en surplomb, *méta-*, qui statue sur toutes les étapes du processus – un tel regard étant, par ailleurs, étroitement associé au jugement esthétique. Un dernier aspect en découle, qui a son importance : l'évaluation des modes de gestion de l'aléatoire et du hasard. Ainsi, il s'agit de se demander en quoi, dans une collection (Bordron & Dondero 2023) et en vertu d'un ensemble de possibles, les contraintes statistiques sont confrontées à certaines « libertés » de la machine. Sans doute l'aléatoire n'est-il jamais ramené au degré zéro, même sous l'effet des sciences et des techniques. Mais aussi, et à l'inverse, le vrai aléatoire numérique n'existerait pas : toute séquence de chiffres présenterait des « motifs » (détermination des chiffres proposés), quels que soient les

27 Cependant, cf. Fazi (2019) au sujet d'une « narration » technoculturelle différente, qui n'associe pas l'esthétique à la perfection algorithmique, mais, au contraire, au côté rationnel, formel et fonctionnel du système.

28 Cf. Lallemand (2020, p. 66) : ce mouvement met l'accent sur l'utilisation d'instruments de fabrication numérique ; il réclame une culture du partage et de la collaboration et recourt à des formats fichiers ouverts, à des modèles tels que l'*open source*, l'*open hardware*, les *makerspaces* (ateliers de fabrication numérique ouverts au public) où, plus spécifiquement, se développe l'activité des *fablabs* (marque déposée par le MIT, « tiers-lieu numérique », un lieu intermédiaire entre la maison et le lieu de travail, consacré, par exemple, au télétravail et au coworking). Voir McCullough (1996) pour une conception numérique mettant en œuvre des régimes de sensibilité.

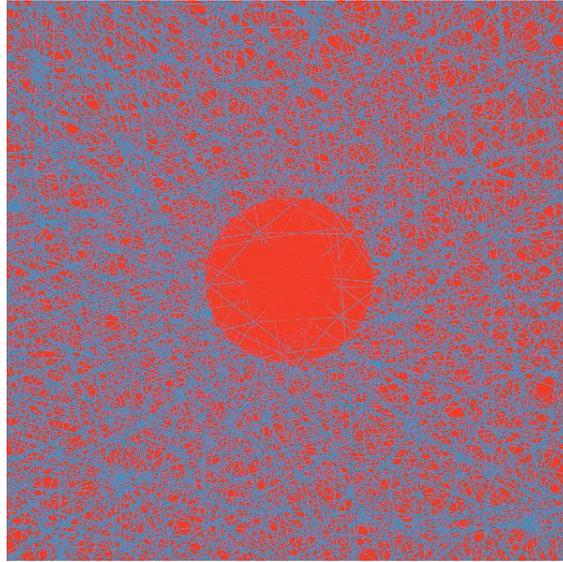
algorithmes. Il n'y aurait que du pseudo-aléatoire, plus ou moins affirmé, en fonction de la « graine », plus ou moins statique, plus ou moins forte, qui fera la différence, en informatique, entre un jeu de lancer de dés et les calculs devant garantir la réussite du décollage d'une navette (Borderie 2006).

Détenons-nous un critère de l'art supplémentaire ? Le haut degré d'aléatoire et la capacité à provoquer des événements imprévisibles, voire le désordre, peuvent être crédités d'une valeur supérieure, du moins en vertu de certaines esthétiques – on se souvient, en littérature, de l'épistémè faisant le lien entre l'imprévu, l'accident et la créativité. En témoignent, entre autres, les tirages au sort dans des bases de données. Ou encore, des clips de drones avec caméra dont l'humain a perdu le contrôle, alors que le signal perdure. La *programmation de l'aléatoire* serait tenue de produire des énoncés acceptables, syntaxiquement et sémantiquement. Turing lui-même aurait, dès 1945, imaginé la production, par la machine, d'énoncés reproduisant le modèle des « cadavres exquis » surréalistes (Clément 2011). Un aléatoire qui peut non seulement être revendiqué, mais proprement exhibé. Ainsi, par Jean-Pierre Balpe dans *Cent un poèmes du poète aveugle* (1999), qui va jusqu'à afficher à l'écran des éléments du code informatique (Clément *ibid.*). Un aléatoire, enfin, que l'on peut penser en termes d'indétermination deleuzienne, c'est-à-dire de virtuel, mais aussi en relation avec l'abstraction formelle et une *indétermination* ou indécidabilité *quantitative* inhérente au *logos*, qui est générative au-delà de tout couplage avec l'expérience vécue, au-delà de toute translation du quantitatif dans du qualitatif. D'où la possibilité d'une « esthétique de la procédure numérique *per se* » (Fazi 2019).

Répétition, pattern et rupture, ordre et désordre, imprévu et prévisibilité, génération... : retenons ici que leur détection en réception peut entrer dans le « jugement esthétique ». Encore faut-il que la série, la séquence, mais aussi la bifurcation, l'interruption brusque, la déviation, le retour en arrière, l'exploration dans tous les sens..., hautement signifiants, fassent l'objet d'une attention particulière : distribuée et redistribuée, à l'affût de l'événement.

Sans doute, malgré le caractère fortement centré et la présence de régularités et de patterns, le « jeu » du hasard entre-t-il au titre d'une des variables dans la conception/réception « esthétisante » du NFT appartenant à la série *Sun Signals* réalisée par le crypto-artiste conceptuel Kevin Abosch :

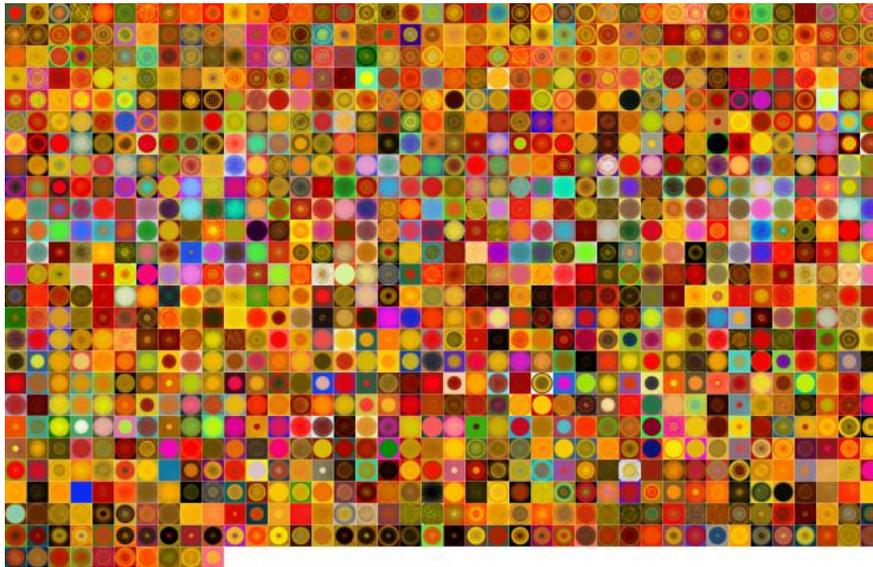
Figure 5 : Kevin Abosch, *Sun Signals*, #0834, 2021



Courtesy de l'artiste.

On peut considérer également l'ensemble composé de 1010 œuvres :

Figure 6 : Kevin Abosch, *Sun Signals*, 2021



Toute séquentialisation stricte, telle œuvre prenant appui sur son cotexte gauche pour projeter son cotexte droit, est mise en déroute. Toutes les collocations et entrées en relation ana-cataphoriques réglées sur le principe de la similarité/dissimilarité sont déjouées, au profit de la prolifération des combinaisons, jamais totalement prévisibles. Mais, au fond, une telle exploration rend-elle totalement justice à ces œuvres numériques ? Non, dans la mesure où il s'agit de NFT, l'essentiel est ailleurs : dans les pratiques de réception qui bousculent les habitudes générées par la fréquentation de tableaux numériques non NFT. La grille de prévisibilité dont *Cloud #135* pouvait confirmer l'utilité est dépassée. Comment ? Nous creuserons cette question dans la quatrième partie.

4. Les NFT, quels défis ?

Kevin Abosch cherche à rendre compte, dans une perspective écologique sensible au changement climatique, des cycles solaires et du rayonnement sur Terre. Cela grâce à des algorithmes de type *deep learning* et de cryptage (ou chiffrement de documents par le biais d'algorithmes, dans le but de réduire la vulnérabilité informatique des données), grâce à la *blockchain*, ce mode de stockage et de transmission de données à l'aide de blocs interreliés, qui doit prévenir toute modification, et grâce à la peinture. Le réseau ou « nœud » de stockage joue un rôle particulièrement important, la *blockchain* ayant la particularité de renvoyer une transaction, présente sous la forme d'un bloc de données chiffrées, à des ordinateurs dans le monde entier. Chaque nœud accueille une copie de la base de données qui comprend l'historique des transactions. L'accès est généralisé. Dans notre cas, les signaux solaires sont générés « hors réseau » à l'aide de serveurs informatiques alimentés par l'énergie solaire. Enfin, les images et métadonnées sont stockées sur le Permaweb d'Arweave, dans le cadre d'un projet plus vaste, « 1111 », conçu sur la base d'une organisation autonome décentralisée (DAO) et d'un projet de satellite « vert », « 1111 KOSMOS ». Les œuvres d'art sont « larguées dans l'espace », avant d'être captées sur terre.

La génération d'œuvres d'art (des méthodes IA pour la synthèse de médias visuels (Manovich & Arielli 2023)) grâce au *deep learning* met une nouvelle fois les critères de l'art à rude épreuve. Cela en raison, déjà, d'une multiplication et d'une différenciation des instances d'énonciation : (i) l'artiste sujet d'énonciation qui intervient en amont, écrivant des algorithmes, peaufinant un réseau de neurones existant pour réduire les bruits et les biais et entraînant la machine ; (ii) la machine énonciateur délégué prenant une partie du contrôle. Accède-t-elle au statut de surénonciateur collectif, quand elle s'auto-entraîne en dégageant des régularités d'un réservoir de formations signifiantes existantes (praxis énonciative), pour mieux les imiter, voire pour faire des prédictions ? L'artiste serait relégué au rang de sous-énonciateur dépossédé d'une partie de son initiative ; (iii) une prolifération d'instances démultipliées plus ou moins anonymes et collectives, qui agissent souterrainement (« ça », absence de personne) ; le rapport de sur- et de sous-énonciation est dépassé ; (iv) l'artiste qui garde la main en aval, par exemple en validant les images et en relançant le processus de fabrication jusqu'à l'obtention du résultat optimal ; la coénonciation consensuelle ou dissensuelle sanctionnerait-elle la collaboration homme-machine ou serait-ce supposer, encore, une improbable égalité de statut entre des instances sujet ?²⁹ ; (v) l'énonciataire happé, dans le cas des NFT, par des transactions.

En effet, qu'implique la présence du NFT dans le monde de l'art ? Depuis l'invention des certificats de propriété en *blockchain* en 2014, la présence de cet actif cryptographique sur une *blockchain* constitue un équivalent digital du certificat d'authenticité pour un objet unique, hautement distinctif et

²⁹ Serait-il plus avantageux de parler de délégation de tâches à un centre a-modal ou à une prothèse ? La question ne sera pas creusée dans les limites de cet article.

identifiable, rare et non échangeable. Au-delà de l'exactitude notionnelle, la visualisation sous une forme définitive – alors que, normalement, les productions numériques sont sujettes à variation, notamment en fonction des pratiques d'exploration active, voire créatrice, engagées par l'internaute – noue un rapport avec le propriétaire qui rappelle l'achat et la mise en valeur d'une œuvre « physique ». L'œuvre d'art destinée à être attribuée à un propriétaire-collectionneur est créditée d'une valeur marchande. Ceci grâce au métavers (ou métaverse), cet espace de rencontre entre le monde physique et le monde virtuel où des utilisateurs peuvent interagir, se mouvoir, etc. On avancera que les NFT, contrairement à d'autres productions numériques répétables, reproductibles, allographiques avant leur affichage-réalisation dans certaines conditions, miment – détournent ? – le processus de l'autographisation.

Le dispositif de transactions et de stockage mis en place serait-il calqué, *mutatis mutandis*, sur les processus d'attribution d'une valeur marchande par cercles concentriques – des pairs aux experts, aux marchands et collectionneurs, au grand public... –, surtout depuis l'époque moderne où la singularité est érigée en critère suprême (Heinich 2016) ? Tout serait là, dans le *comme si* – comme s'il s'agissait d'une œuvre « physique ».

L'originalité des NFT réside également dans une manière particulière de conservation et de stockage. Le propriétaire-collectionneur se voit attribuer un portefeuille cryptographique comprenant les clés qui permettent d'accéder aux actifs numériques. Seule une phrase d'« amorçage » unique ou phrase de « récupération » donne accès au portefeuille. L'accès limité (souvent avec pré-inscription) doit donc être négocié et l'affichage, limité dans le temps, n'est pas immédiat (les modalités de l'affichage se distinguent des modalités de production). Est-ce le prix à payer pour une œuvre numérique « unique », non substituable, non modifiable, qui invite au regard réflexif, voire à la restauration de circonstances de production/attribution/affichage « historiques » ? À cela s'ajoute que le NFT, fonctionnant sur le mode de l'expérience ludique, du *gaming*, et permettant l'admission dans une espèce de club, « NFT only », favorise la constitution de communautés : de nouvelles formes de socialité auxquelles sont attachées les valeurs de l'exclusivité, de l'unicité et de la *uniqueness*, contre un modèle sociétal qui serait caractérisé par la surabondance et guetté par la désémantisation. Non sans un paradoxe apparent, s'y ajoutent les valeurs de la collectivisation (à la base aussi de l'action de collectionner les NFT – le quantitatif se substituerait-il au qualitatif ?) et de la collaboration.

Pour nous, la question essentielle est celle-ci : les pratiques de réception particulières suffisent-elles pour hisser le NFT au rang d'œuvre d'art, comme automatiquement, en contournant les autres critères que nous avons mis en place, ou du moins en les déclarant secondaires ? Si oui, l'artistisation est plus que jamais découplée de l'esthétisation. Ce qui est validé et évalué positivement, c'est d'abord une *manière originale d'artistiser* (de faire circuler, de stocker, d'archiver)³⁰, c'est la forme de vie qui la sous-tend,

30 On peut parler d'artification (Heinich et Schapiro (dirs) 2012) en visant la transformation du non-art en art.

plutôt que le résultat affiché. Ce qui permet d'établir un lien avec l'art contemporain qui met en avant la « construction de stratégies d'adresse » (inscription dans le champ de l'art) (Lenain 2022). Dans ce contexte, il est remarquable que toutes les classifications génériques, toutes les distinctions entre les arts, « mineurs » ou non, soient jetées par-dessus bord : les NFT peuvent en effet comprendre des images, des photos, des vidéos, des fichiers audio, des bandes dessinées. Également des articles de sport et des cartes à collectionner, ou encore des jeux.

En partie, il s'agit là d'une spécificité de toute sémiotique-objet numérique : une ressource numérique ne prescrit pas, du moins pas totalement, la différenciation générique qui a lieu au niveau de l'implémentation-manifestation, ni les pratiques interprétatives adéquates. Le formatage numérique entraîne, avant la matérialisation-affichage (implémentation réalisante) sur un support (par exemple optique), une mécanisation/manipulation largement indifférenciante. Même si des choix de format³¹ influent d'entrée sur la manipulation de la ressource (sémantisation liminaire).

Cependant, si le phénomène « NFT » est fondamentalement transgressif, c'est parce qu'il englobe des *réalisations* diverses, appartenant à différents domaines, en éprouvant la frontière entre le technique, l'artistique et le ludique.

Conclusion

Dans le cas des NFT, la valeur « intrinsèque », qui est censée, traditionnellement, fournir les critères de l'art les plus sûrs, pèserait-elle moins que les aléas du marché ? L'élément décisif, serait-ce la « mise à prix » ? Scandaleusement, car en rupture totale avec le monde de l'art qui tend à jeter le discrédit sur le régime du marché (Heinich 2016). Semblent reléguées au second plan les valeurs de significativité et de spiritualité³², ainsi que de virtuosité autre que technique. Que devient la valeur de l'attachement, à distinguer de la propriété ? En revanche, les valeurs d'authenticité, de rareté, mais aussi de jeu paraissent compenser ce qui pourrait être jugé comme une obédience sans limites aux logiques financières.

De fait, nous voilà face à une logique inédite, qu'il faut évaluer pour elle-même. Peut-être les transactions financières décentralisées, mais aussi les modes inédits de stockage et de consultation font-ils *patrimoine* à leur tour. Le geste est proprement subversif, puisqu'il s'agit de se plier à certaines traditions pour mieux les bousculer, les « révolutionner ». Spectaculaire, aussi – « flambeur », dans une certaine mesure, un peu à l'instar du geste machinique d'auto-destruction d'une version de la *Fille au ballon* de Banksy, dont la cote s'est envolée. C'est en cela que les gestes impliqués par les NFT (de la

31 Ainsi, dans le cas du type « texte », les éléments binaires sont considérés comme des caractères.

32 Il serait sans doute intéressant de réévaluer les pratiques numériques de virtualisation, voire d'invisibilisation momentanée, l'oscillation entre présence et absence, à la lumière de la spiritualité.

production à la diffusion, à la vente, etc.) peuvent être qualifiés de *beaux*, en plus ou à la place du résultat produit.

Le NFT est un cas extrême. Il n'est pas exclu, ailleurs, de tabler sur la *collaboration* de l'artistique et de l'esthétique. Il incombe alors au *regard* d'être sensible à une composition et une topographie, à des lignes, des morphologies et des formes, à des couleurs, à une « texture » et à une « matérialité » numériques, c'est-à-dire « autres », spécifiques. C'est ce regard, guidé aussi par la situation sémiotique, par une intentionnalité et un environnement culturel, sociétal..., qui peut faire la différence entre l'artistique/esthétique et le scientifique. En même temps, ce que la fréquentation du numérique nous apprend, c'est que ce regard ne suffit pas pour créditer l'œuvre d'un coefficient d'esthéticité et d'artisticité. Continuera-t-on à parler de rencontre esthétique ou ce critère tend-il à faiblir ? Il n'y a de rencontre artistique que si la machine est capable d'assumer les fonctions du sujet non seulement cognitif – selon Wittgenstein, la machine ne « pense » pas –, mais encore sensible et percevant, doté d'une intentionnalité ; que si est instauré un dialogue avec l'observateur/coénonciateur humain. S'en tenir à ce seul critère, ce serait, avant tout, constater la faillite de la machine à l'heure actuelle. Ce serait méconnaître l'intérêt des productions sémiosiques faites sous le contrôle de l'intelligence artificielle (au sens large). Ajoutons, pour le moins, le critère de la technique et de la programmation, efficace et/ou belle.

Enfin, saisir l'originalité de l'œuvre d'art que nous appelons « numérique » dans un sens large, c'est-à-dire qui est issue du codage binaire 0 et 1 ou du *deep learning*, réclame la sortie du régime de la simulation et du renvoi incessant à un « modèle » et à une « origine » humaine (l'artiste) – la sortie du règne du « comme si ». Sans doute faut-il dépasser le stade de la comparaison incessante des capacités de production de la machine avec celles de l'humain. Faisons prévaloir la différenciation interne à l'œuvre numérique, agissante au sein du réseau comme moteur de la variation, qui favorise les connexions multiples, instaure des patterns, mais aussi se joue de toute prévisibilité et de toute pérennisation (même si les NFT sont supposés revêtir une apparence immuable). Les critères qui s'imposent présupposent un processus de production et de réception sensible à la *beauté* du *geste technique*. Celui-ci doit mettre en avant, de manière plus ou moins autonome ((auto)entraînement), « créatrice » (notamment à travers la gestion de l'aléatoire, qui mène à des découvertes), non seulement les propriétés formelles d'une composition, mais (i) sa capacité à *intéresser*, à produire un impact socio-culturel et économique (*agency* ; de la confirmation d'une attente à la création d'un événement) ; cela *parce que* c'est de l'ordre du non-humain, voire au-delà de l'opposition « humain vs non-humain » ; (ii) l'aptitude à stocker l'historique des manipulations et transactions (dimension spatio-temporelle)³³ ; (iii) la *variabilité* de la composition, programmée et aléatoire, codée et affichée, que le réseau scientifique,

33 La non-contextualisation est souvent considérée comme un critère distinguant l'œuvre d'art numérique de l'œuvre d'art non numérique.

pour sa part, est prompt à dénoncer ; (iv) sa *vulnérabilité*, aussi : ce qui est affiché, c'est d'abord une *possibilité*, une variante parmi d'autres variantes. Sur le fond d'une générativité par hybridation qui convoque des structures et des patterns particulièrement fréquents (stéréotypisation, généricité), tout en faisant écho à l'espace de possibles au niveau du modèle computationnel.

Références

Arielli, Emanuele (2023), "Even an AI could do that", dans Manovich & Arielli, *Artificial Aesthetics. A critical guide to AI, media and design*; <manovich.net and gc-cuny.academia.edu/LevManovich> (consulté le 28/6/2023).

Bachimont, Bruno (2010), « Le numérique comme support de la connaissance : entre matérialisation et interprétation », dans Gueudet, Trouche (dirs), *Ressources vives. Le travail documentaire des professeurs en mathématiques*, Rennes, PUR, pp. 75-90.

Bachimont, Bruno (2022), « Donner du sens aux données : les ruses du numérique. Les disciplines du document face à la métis du calcul », *Interfaces numériques*, vol. 11, n° 2.

Beyaert-geslin, Anne (2003), « L'esthétique du pixel. L'accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda », *Communication et langages*, n° 138, pp. 23-37.

Beyaert-geslin, Anne (2008), « De la texture à la matière », *Protée*, vol. 36, n° 2, pp. 101-110 ; <<https://id.erudit.org/iderudit/019026ar>> (consulté le 28/06/2023).

Borderie, Xavier (2006), « Expliquez-moi Comment simuler informatiquement le hasard ? » (Développeur, Pratique, Algo/Méthodes), *JDN*, 2006 ; <<http://www.journaldunet.com>> theo> (consulté le 28/06/2023).

Bordron, Jean-François & Dondero, Maria Giulia (2023), « L'expression : de Hjelmslev à l'analyse computationnelle des larges collections d'images », *Actes sémiotiques*, n° 129 ; <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8077> (consulté le 28/8/2023).

Brayer, Marie-Ange & Zeitoun, Olivier (dirs, 2022), *Réseaux-Mondes*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.

Browaeyns, Christine (2019), *La matérialité à l'ère digitale. L'humain connecté à la matière*, Grenoble, PUG.

Caliandro, Stefania & Mengoni, Angela (dirs) (2022), « Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre », *Actes sémiotiques*, n° 127.

Caro Dambreville, Stéphane (2007), *L'écriture des documents numériques : approche ergonomique*, Paris, Lavoisier.

Clément, Jean (2011), « Poétique du hasard et de l'aléatoire en littérature numérique », *Protée*, vol. 39, n° 1, pp. 67-76.

Colas-Blaise, Marion (2023), *L'énonciation. Évolutions, passages, ouvertures*, Liège, Presses universitaires de Liège.

Crozat, Stéphane, Bachimont, Bruno, Cailleau, Isabelle, Bouchardon, Serge & Gaillard, Ludovic (2011) « Éléments pour une théorie opérationnelle de l'écriture numérique », *Document numérique*, vol. 14, no 3, pp. 9-33.

Damisch, Hubert (1983), « La peinture est un vrai trois », dans le catalogue d'exposition *François Rouan*, Paris, Centre Georges Pompidou ; rééd. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, § 5.

Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981 ; tr. fr. *La transfiguration du banal*, tr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.

De Angelis, Rossana (2018), « Textes et textures numériques. Le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique », *Signata*, n° 9.

Deleuze, Gilles (2004 [1986]), *Foucault*, Paris, Minuit.

Dickie, George (1969), « Defining Art », *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, pp. 253-256 ; tr. fr. « Définir l'art », dans GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, pp. 11-16.

Dondero, Maria Giulia (2006), « Le texte et ses pratiques d'instanciation », *Actes sémiotiques* ; <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3207> (consulté le 28/06/2023).

Dondero, Maria Giulia (2021), « Geste de la pensée, gestualité picturale : le diagramme chez Peirce, Deleuze et Goodman », *Metodo*, vol. 9, n° 1 ; DOI : 10.19079/metodo.9.1.67 (consulté le 28/6/2023).

Dondero, Maria Giulia (2023), « De la imagen como enunciado a la imagen como escritura: el material turn en semiótica visual », *Topicos del seminario*, vol. 2, n° 50.

Dondero, Maria Giulia & Fontanille, Jacques (2012), *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.

Dondero, Maria Giulia, Beyaert-Geslin, Anne & Moutat, Audrey (dirs) (2017), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas.

Doueïhi, Milad (2011/1), « Un humanisme numérique », *Communication & langages*, n° 167, pp. 3-15.

Edwards, Elizabeth (2002), "Material beings: Objecthood and ethnographic photographs", *Visual Studies*, vol. 17, n° 1, pp. 67-75.

Fazi, Beatrice (2019), "Digital Aesthetics: The Discrete and the Continuous", *Theory, Culture & Society*, vol. 36 (1), pp. 3-26.

Ferri, Fabien (2020), « De la raison graphique à la raison computationnelle. Une brève préhistoire de l'intelligence artificielle », *Interfaces numériques*, vol. 9, n° 1 ; <<https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4125>> (consulté le 28/6/2023).

Fontanille, Jacques (2005), « Du support matériel au support formel », dans Arabyan, Marc & Klock-Fontanille (dirs), *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 83-200.

Fontanille, Jacques (2011), *Corps et sens*, Paris, PUF.

Foster, Fred (2010), « Esthétique du numérique : rupture et continuité », *L'Observatoire*, n° 3, pp. 10-16.

Goodman, Nelson (1968), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, New York, Kansas City, The Bobbs-Merrill Company, Inc.; révisé en 1976 ; tr. fr. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. J. Morizot, Nîmes, Éditions J. Chambon, 1990.

Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company; tr. fr. *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Nîmes, Éditions J. Chambon, 1992.

Goodman, Nelson (1984), *Of Mind and Other Matters*, Cambridge Mass., Harvard University Press.

Greimas, Algirdas Julien (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques, Documents*, VI, n° 60.

Groupe μ (1992), *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.

Heinich, Nathalie (2016), « Qui décide de la valeur d'une œuvre d'art contemporain ? », *Nectart*, n° 2, pp. 93-102.

Heinich, Nathalie et Schapiro, Roberta (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS.

Ingold, Tim (2007), *Lines: A Brief History*, London, Routledge ; *Une brève histoire des lignes*, trad. S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2011-2013.

Ingold, Tim (2013), *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge ; tr. fr. *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, trad. H. Gosselin & H.-S. Afeissa, Éditions Dehors, 2017.

Lallemand, Ianis (2020/2), « Conception et matérialité dans la production numérique contemporaine : perspective historique et pratiques émergentes », *Sciences du Design*, n° 12, pp. 64-77 ; DOI 10.3917/sdd.012.0064 (consulté le 28/6/2023).

Lenain, Thierry (2022), « Le geste auctorial », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 119 (3), pp. 342-370.

Mayaffre, Damon (2007), « Philologie et/ou herméneutique numérique : nouveaux concepts pour de nouvelles pratiques », dans RASTIER & BALLABRIGA (dirs), *Corpus en Lettres et en Sciences Sociales. Des documents numériques à l'interprétation*, Toulouse, Presses universitaires de Toulouse, pp. 15-26.

McCullough, Malcolm (1996), *Abstracting Craft: The Practiced Digital Hand*, Cambridge, MIT Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1966), *La prose du monde*, établi par C. Lefort, Paris, Gallimard.

Migliore, Tiziana (2018), *I sensi del visibile. Immagine, Testo, Opera*, Milan, Mimesis.

Moutat, Audrey (2021), « Écriture et matérialité numérique, de la substance aux formes de l'expression », *Semen*, n° 49, pp. 51-67.

Negroponte, Nicholas (1995), *L'homme numérique*, Paris, Robert Laffont.

Parret, Herman (2016), « La deixis de l'expérience esthétique », dans GUASTINI & ARDOVINO (dirs), *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore.

Perrier, Mélanie (2011), « Pour un geste du préalable, lorsque l'intention se fait forme. Arts plastiques et chorégraphie », *Appareil*, n° 8 ; <https://doi.org/10.4000/appareil.1291> (consulté le 28/06/2023).

Rabot, Cécile & Chartier, Roger (2020), « De l'imprimé au numérique : une révolution de l'ordre des discours. Entretien avec Roger Chartier », *Biens symboliques*, n° 7, 2020 ; <<https://doi.org/10.4000/bssg.478>> (consulté le 28/6/2023).

Reyes, Everardo (2015) « La datavisualisation comme image-interface », *I2D – Information, données & documents*, vol. 52, n° 2, pp. 38-39 ; ISSN 2428-2111 DOI 10.3917/i2d.152.0038 (consulté le 28/6/2023).

Schaeffer, Jean-Marie (2004), « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, n° 170. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/lhomme.24782>.

Schaeffer, Jean-Marie (2015), *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard.

Valle, Andrea & Mazzei, Alessandro (2017), "Sapir-Whorf vs Boas-Jakobson. Enunciation and the Semiotics of Programming Languages", *Lexia*, n° 27-28, pp. 505-525.

Zinna, Alessandro (2016), « L'interface : un espace de médiation entre support et écriture », dans Bertrand, Colas-Blaise, Darrault-Harris & Estay Stange (dirs), *Sens et médiation* ; <<http://afsemio.fr/wp-content/uploads/Sens-et-médiation.-A.-Zinna.pdf>>(consulté le 28/06/2023).

Usages créatifs de l'intelligence artificielle : quand y a-t-il art ?

Creative uses of artificial intelligence: When is there art?

Nikoleta KERINSKA

Université Polytechnique Hauts de France - UPHF
nikoleta.kerinska@uphf.fr

URL : <https://www.unilim.fr/visible/641>

DOI : 10.25965/visible.641

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Cet article interroge les usages de techniques d'intelligence artificielle dans l'art et s'intéresse aux œuvres dotées d'I.A. qui simulent certaines caractéristiques de l'esprit humain telles que l'apprentissage, la pensée créative et l'aptitude à prendre des décisions. Conceptuellement et formellement innovantes, ces œuvres forment une catégorie artistique qui se constitue depuis plusieurs décennies, mais qui demeure très peu connue du grand public et assez peu étudiée par les théoriciens de l'art. Les notions d'intelligence naturelle et d'intelligence artificielle, aussi bien que leurs convergences, sont reprises et examinées du point de vue des projets artistiques cités pour établir à la fois leurs modes de simulation de l'intelligence et le fonctionnement des œuvres. Les expériences esthétiques proposées au sein de certaines œuvres sont essentiellement collaboratives et interactives. Ce constat permettra de considérer le dialogue entre l'humain et la machine dans ce contexte comme un terrain propice à une *techno-écologie* du sensible.

Mots clés : art numérique, intelligence naturelle, intelligence artificielle, création computationnelle, interaction

Abstract: This article questions the use of artificial intelligence in art projects, focusing on AI-enabled works that simulate certain characteristics of the human mind, such as learning, creative thinking and the ability to make decisions. Conceptually and formally innovative, these works form an artistic category that has been developing for several decades, but which remains the subject of relatively few studies and little known to the public. The notions of natural intelligence and artificial intelligence, as well as their convergences, are reviewed and examined from the point of view of the artistic projects cited to establish both the modes of simulation of intelligence and the way in which the works function. The aesthetic experiences offered within certain works are essentially collaborative and interactive. After all, this observation enables us to consider the dialogue between the human and the machine in this context as fertile ground to think for a *techno-ecology* of the sensitive.

Keywords: computer art, natural intelligence, artificial intelligence, computational creativity, interaction

Resumo: Este artigo questiona o uso de técnicas de inteligência artificial no campo da arte e se interessa a obras dotadas de I.A. que simulam características do comportamento humano, como a aprendizagem, o pensamento criativo, ou a capacidade de tomar decisões. Conceptualmente e formalmente inovadoras, essas obras formam uma categoria artística consolidada há várias décadas, mas que permanece pouco conhecida ao grande público, e relativamente pouco estudada pelos teóricos da arte. Nesta reflexão, as noções de inteligência natural artificial, e suas convergências, são revisitadas e examinadas do ponto de vista dos projetos artísticos citados para estabelecer tanto os modos de simulação da inteligência quanto o funcionamento das obras. As experiências estéticas oferecidas por algumas dessas obras são essencialmente colaborativas e interativas. Esta constatação permitirá de considerar o diálogo entre humanos e máquinas no contexto das obras como um terreno fértil para repensar uma *tecnologia* do sensível.

Palavras chave: arte computacional, inteligência natural, inteligência artificial, criatividade computacional, interação

Introduction

Cet article a pour objet les rapports entre l'art et la technologie numérique, ainsi que les œuvres, de plus en plus nombreuses, issues de la transversalité de ces deux domaines. Une attention spéciale est portée aux créations qui font référence à l'intelligence artificielle. Les reflets, les échos, aussi bien que les décalages et les croisements provoqués par la rencontre entre art et intelligence artificielle sont inévitablement accentués par la question : « quand y a-t-il art ? ». Si cette question est devenue de plus en plus actuelle tout au long du XX^e siècle, en fonction de l'extension et de la variation des activités artistiques, elle s'impose comme une pierre de touche dans le domaine de l'art numérique.

L'art numérique, pour ceux qui le pratiquaient tout au début des années 60 et 70, était considéré comme la dernière vague d'avant-garde artistique³⁴. Ces artistes regardaient la technologie comme une source d'inspiration. Dans le but de développer un imaginaire futuriste, ils s'approprièrent des idées de la cybernétique, et leur ambition était de saisir la dimension esthétique de l'esprit techno-scientifique émergent. Ils se voyaient aussi comme les précurseurs d'un temps nouveau, à l'initiative d'une reformulation définitive de l'art.

Il est judicieux de préciser que, l'art numérique, avant même de s'être popularisé en tant que tendance artistique, est arrivé (peut-être) à son échéance. Cette aventure, brève mais spectaculaire, commence avec quelques modestes expériences au début des années 50³⁵, et elle est consacrée à l'occasion d'une première exposition en 1968³⁶. D'autres initiatives, relativement rares, font leur apparition pendant les années 70 et 80. Par la suite, l'art numérique et ses pratiques demeurent marginales jusqu'à la première moitié des années 90. En outre, pour la plupart des institutions artistiques, entre les années 1960 et 1990, les œuvres d'art réalisées par le biais des technologies numériques n'étaient que des expérimentations, appréciées par un cercle restreint d'admirateurs, très souvent issues du milieu universitaire et – ce qui semble plus contestable – souvent liées aux sciences exactes. Par ailleurs, à quelques exceptions près, les commissaires d'exposition et les théoriciens ne portaient aucun intérêt à ces créations et, pour beaucoup d'artistes, elles ne trouveraient jamais leur place dans l'univers artistique.

Toutefois, d'une manière brusque, et avant même que le milieu des arts numériques puisse établir sa trajectoire, ou au moins consolider son territoire et sa nomenclature, l'élan technologique des années 2000 a changé radicalement la donne. Le tournant du XXI^e siècle est en effet marqué par l'explosion des nouvelles formes et technologies de génération d'images. Aujourd'hui, les discussions autour des arts numériques, bien plus nombreuses depuis vingt ans, rencontrent un certain nombre de difficultés

34 Voir Zanini, Walter (2018), *Vanguardas, desmaterialização, tecnologia na arte*, São Paulo, Ed. Martins Fontes.

35 Je fais référence aux images de Ben Laposky réalisées à partir d'oscilloscopes, et considérées comme les premières infographies.

36 Je fais référence à *Cybernetic Serendipity*, organisée par Jasia Reichardt à l'Institute of Contemporary Arts à Londres en 1968.

sur les plans terminologique et définitionnel³⁷. De plus, des questions surgissent souvent lors d'une discussion autour des œuvres issues de procédés technologiques : « qu'est-ce exactement que l'art numérique à l'heure actuelle où toutes les activités humaines font usage de la technologie numérique ? » ; ou encore : « est-il légitime de parler d'art numérique, alors qu'aucune activité artistique ne fait aujourd'hui l'économie de la technologie numérique » ; ou encore : « dans quelle mesure peut-on encore considérer qu'il y a une dimension artistique dans ces créations qui sont de plus en plus ludiques, publicitaires et parsemées de gadgets technologiques ? ».

Avant que les acteurs engagés dans le domaine de l'art numérique puissent répondre à ces questions, l'effervescence technologique, qui les animait et qui était au cœur des recherches motivant les premières générations d'artistes, a abouti à un arsenal d'outils de création généralisés, voire banalisés. D'un seul coup – sans transition temporelle, ni conceptuelle –, une grande partie des pratiques de l'art numérique a été intégrée sans hésitation à la création d'images et, dès lors, au domaine artistique.

Les effets visuels et les types d'images générées numériquement se caractérisent par la très grande diversité de leurs usages et applications. Récemment, ces modes de création, déjà innombrables, ont été amplifiés par les intelligences artificielles créatives. Ainsi, avant que l'art numérique soit capable de délimiter un territoire plus concret de définitions et de problèmes théoriques, il se trouve confronté à une nouvelle question : « les créations des intelligences artificielles sont-elles de l'art, ou font-elles de l'art ? ».

Avant de s'attaquer à cette question dont l'actualité et l'importance semblent évidentes, je voudrais faire émerger une idée, selon laquelle les artistes numériques ont toujours formulé et reformulé, par le biais de leurs œuvres, une première et cruciale question : « dans quelles conditions les usages des technologies numériques sont-ils censés produire de l'art ? ». Cette question, peu répertoriée, ou peut-être balayée par la tempête des avancées technologiques des deux dernières décennies, est très utile, car elle permet d'analyser le changement des perspectives dans l'art numérique et son ouverture récente comme un champ de recherche et de création. Elle est aussi la clé qui permet de comprendre le passage d'une démarche technologique purement expérimentale vers l'usage décomplexé de moyens technologiques de plus en plus sophistiqués, et dont la philosophie ou le fonctionnement ne sont pas nécessairement maîtrisés par les artistes.

Tout d'abord dans cet article, je proposerai une analyse de la notion d'intelligence artificielle à la lumière de celle d'intelligence naturelle. Ces deux notions et leurs convergences sont ensuite reprises et examinées du point de vue de quelques projets artistiques. Les projets artistiques sélectionnés apportent aussi une dimension chronologique qui dévoile à la fois les changements technologiques et les mutations

37 L'expression « art numérique » est très souvent supplantée par « art et nouveaux médias », « art et technologie », « art et science », « art médiatique », ou « art digital ». Cette confusion de terminologie règne dans la plupart des discours officiels.

conceptuelles dans l'art numérique. Le but est de comprendre comment ces œuvres évoquent la notion d'intelligence, dans leur fonctionnement et l'interaction avec le public, mais aussi de quels concepts clés issus de l'intelligence artificielles elles se nourrissent. Cette démarche permettra de considérer les possibilités offertes par l'intelligence artificielle dans le contexte de l'art pour comprendre dans quelles circonstances un objet (ou système) doté d'intelligence artificielle fonctionne comme une œuvre d'art, et surtout par quels mécanismes et dans quelles conditions il permet l'instauration d'une expérience esthétique singulière.

Intelligences : naturelle versus artificielle

Pour donner une idée sommaire de l'intelligence artificielle et de ses transpositions dans l'art, une brève analyse de la notion d'intelligence se fait nécessaire. Les études sur l'intelligence se situent dans le champ interdisciplinaire des sciences cognitives, qui traitent de systèmes complexes capables d'acquérir, de conserver, d'utiliser et de transmettre des connaissances. Ainsi, « les sciences cognitives cherchent à déterminer : comment un système naturel (humain ou animal) ou artificiel (robot) acquiert des informations sur le monde dans lequel il se trouve ; comment ces informations sont représentées et transformées en connaissance ; comment ces connaissances sont utilisées pour guider son attention et son comportement »³⁸. En ce sens, les efforts pour comprendre l'intelligence naturelle, et pour ensuite créer des systèmes intelligents artificiels, sont à la fois interdépendants et complémentaires.

L'intelligence est pourtant une notion générique, dont l'usage n'est étranger à personne. Selon Robert Sterling³⁹, l'intelligence intervient activement dans les rapports et les jugements sociaux de notre vie quotidienne. Les gens utilisent cette notion constamment pour élaborer une autoévaluation, aussi bien que pour évaluer les autres. L'intelligence d'un enfant ou d'un nouveau-né, par exemple, est évaluée dès les premiers mois de sa vie en termes de réactions et de planification motrice, et plus tard au niveau des capacités linguistiques et des tâches cognitives⁴⁰. Ainsi, la notion d'intelligence est utilisée dans le sens commun pour indiquer la faculté de connaître et de comprendre, en tant qu'elle est directement liée aux actes de penser et d'agir. La relation entre la notion d'intelligence et l'acte de penser est envisagée à partir des signifiés premiers de ces termes : lorsque la notion d'intelligence fait référence à l'ensemble des activités de l'esprit ayant pour objet la connaissance, l'acte de penser indique l'application de ces activités aux éléments fournis par la connaissance. L'intelligence et l'acte de penser sont ainsi intrinsèquement liés.

38 Lemaire, Patrick (1999), *Psychologie cognitive*, Éd. De Boeck Université, Bruxelles (4^e tirage, Paris, 2005), p. 12.

39 Sterling, Robert J. (2000), *Handbook of intelligence*, Cambridge University Presses.

40 *Ibid.*, p. 3.

Dans son ouvrage *Comment nous pensons*, John Dewey⁴¹ propose une réflexion approfondie sur « l'acte de penser » sous une perspective philosophique. Selon Dewey, il existe des pensées de natures différentes, par exemple, la pensée inconsciente, la pensée réfléchie ou la pensée exercée en fonction d'un but. Consciente de la complexité de cette définition, je propose d'envisager l'acte de penser, à partir de la réflexion de Dewey, comme une activité de l'esprit qui met en relation la raison, l'individu (ou le moi) et l'expérience. Il est important aussi de remarquer que, sous la perspective de la psychologie cognitive, les termes « pensée » et « cognition » sont utilisés comme équivalents à celui d'intelligence⁴².

Pendant les dernières décennies, les sciences cognitives se sont constituées comme des ramifications du « cognitivisme », courant scientifique qui cherche à comprendre et à expliquer les mécanismes d'acquisition des connaissances, le fonctionnement du cerveau et les processus mentaux⁴³. Les études cognitivistes se concentrent sur tous les types de systèmes complexes responsables des comportements, qui peuvent être définis comme intelligents, qu'ils soient humains, animaux ou artificiels. En ce sens, décrire et analyser l'intelligence sont parmi leurs objets principaux. Les recherches cognitivistes s'organisent selon plusieurs tendances, qui divergent dans leurs principes théoriques⁴⁴. J'aborderai le cognitivisme fonctionnaliste et le cognitivisme physicaliste en tant qu'approches ayant des correspondances avec les recherches portant sur l'intelligence artificielle.

Le cognitivisme fonctionnaliste explique l'activité de l'esprit à partir de la notion d'*états mentaux*. Les états mentaux correspondent aux états fonctionnels de l'esprit, et sont définis par leurs causes (input) et leurs effets (output). Pour cette raison notamment, les états mentaux ne peuvent pas être analysés en termes de processus physico-chimiques. Selon Jerry Fodor, l'un des fondateurs de la théorie fonctionnaliste, l'esprit est organisé selon une architecture modulaire, où chaque module se présente comme une unité spécialisée. Les modules sont responsables du traitement des informations, ainsi que de la communication interne des résultats entre eux. Ces modules correspondent à des facultés cognitives élémentaires, qui sont communes à tous les hommes⁴⁵. En ce sens, la cognition est le résultat d'une prédétermination biologique de l'espèce humaine.

L'analogie employée le plus souvent par certains fonctionnalistes consiste à décrire le fonctionnement de l'esprit comme celui d'un ordinateur⁴⁶. L'idée de base est d'envisager l'esprit comme un système de

41 Dewey, John (1925), *Comment nous pensons*, Paris, Éd. Flammarion.

42 Voir l'introduction de l'ouvrage de Patrick Lemaire, *Psychologie cognitive*, *op.cit.*

43 Le cognitivisme surgit dans les années 50 en opposition théorique au behaviorisme. Le behaviorisme, dont les principes sont établis par John Broadus Watson en 1913, est une approche psychologique selon laquelle l'être humain doit être analysé à partir de son comportement observable, qui est à son tour déterminé par l'environnement et les interactions de l'individu avec son milieu.

44 Voir les travaux de Jean-Michel Cornu, *Prospectiv, nouvelles technologies nouvelles pensées ?*, FYP, éditions 2008, nouvelle édition en 2011.

45 Cette théorie est développée dans l'ouvrage *The modularity of mind : an essay on faculty psychology*, MIT Press, 1983.

46 Nous faisons référence au fonctionnalisme *calculatoire* ou *computationnel* qui interprète le psychisme en termes d'information, et dont les théoriciens les plus importants sont Hilary Putnam et Jerry Fodor.

traitement de l'information et, par conséquent, la pensée comme une procédure de calcul exécutée selon un ensemble de règles. Cette analogie est utilisée pour des raisons méthodologiques dans le but d'appréhender certaines fonctions de la pensée. Toutefois, elle a été critiquée par plusieurs philosophes, parmi lesquels John Searle et Hubert Dreyfus, qui ont démontré avec précision ses limites. L'un des problèmes insurmontables, selon Searle, est que le contenu des représentations mentales est irréductible à une structure syntaxique. Pour Dreyfus, le problème est plutôt dans la description et le stockage d'informations, qui se passent de manières radicalement différentes dans une machine et dans un cerveau humain⁴⁷.

Le cognitivisme physicaliste a un point de départ radicalement différent, car il soutient la théorie selon laquelle la cognition est le résultat de l'existence physique du cerveau. Examiner la base matérielle de la vie psychique et de la pensée est le fil rouge de cette théorie. Les chercheurs physicalistes partent de la conviction que les activités de l'esprit sont réductibles à l'activité du cerveau en tant qu'organe biologique. Le cognitivisme physicaliste explique ainsi les activités de l'esprit à partir de l'étude du fonctionnement physique du système nerveux. Les neurosciences sont donc la source principale de cette théorie, et d'une manière générale, c'est uniquement par le biais des recherches neuroscientifiques qu'il deviendrait possible d'expliquer les phénomènes mentaux⁴⁸. Selon cette optique, une théorie pleinement développée du comportement humain pourrait être formulée avec comme seuil unique les avancées de la neuroscience.

Dans le cadre de cette approche, nous pouvons citer les recherches d'Antonio Damasio, qui a montré que certaines interventions physiques dans le cerveau provoquent des changements psychologiques significatifs. Il soutient l'hypothèse que les particularités des systèmes nerveux central et périphérique humains, et plus précisément du cerveau, peuvent être expliquées par les spécificités du corps humain. « Le corps fournit au cerveau davantage que ses moyens d'existence et que la modulation de ses activités. Il fournit un *contenu* faisant intégralement partie du fonctionnement mental normal », ⁴⁹ affirme Damasio.

Il avance une autre hypothèse très intéressante au sujet de l'esprit et des activités mentales. Selon lui, les émotions, en tant que processus physico-chimiques, jouent un rôle fondamental dans le comportement intelligent : « Dans certaines circonstances, penser peut être bien moins avantageux que ne pas penser. C'est ce qui fait la beauté de l'émotion au cours de l'évolution : elle confère aux êtres

47 Hubert Dreyfus développe ces idées dans le 8^e chapitre de son ouvrage *Intelligence Artificielle : mythes et limites*, Paris, Éd. Flammarion, 1984.

48 L'idée est développée par Patricia Churchland dans l'entretien « Patricia Churchland on Eliminative Materialism » disponible sur www.youtube.com/watch?v=vzT0jHJdq7Q, consulté le 17/06/2023.

49 Damasio, Antônio (2010), *L'Erreur de Descartes* (trad. Marcel Blanc), 4^eme éd., Paris, Éd. Odile Jacob, Paris, p. 305.

vivants la possibilité d'agir intelligemment sans penser intelligemment. »⁵⁰ Pour Damasio, les émotions constituent un sujet scientifique authentique et leur valeur cognitive est indéniable.

Ce qui caractérise les études sur la notion d'intelligence à partir des années 2000 est la tendance à penser celle-ci d'une manière systématiquement élargie. D'un côté, l'intelligence est présentée comme un concept qui relève d'une approche pluridisciplinaire, et qui, pensé selon un prisme humain, dépasse le cadre classique de l'intelligence dite académique ou scolaire, pour intégrer les intelligences émotionnelle, créative et sociale, par exemple. De l'autre côté, l'intelligence est considérée comme le résultat d'une collaboration de divers agents dans l'exécution de tâches variées en intégrant ainsi l'existence des intelligences animales ; ou encore, elle est comprise comme un phénomène produit biologiquement par le fonctionnement du système nerveux, et impliqué au niveau de l'évolution comportementale des organismes. L'ensemble de ces réflexions cherche à déployer la notion d'intelligence naturelle dans le but de parvenir à des définitions plus satisfaisantes du concept, mais aussi afin de mieux cerner ce qui caractérise l'intelligence humaine par rapport à d'autres attitudes et comportements aussi complexes qu'intrigants.

Bien que la quête d'une définition plausible de la notion d'intelligence reste très ouverte, il est possible de déceler certains traits qui marquent le comportement intelligent. L'intelligence a été très longtemps considérée comme une compétence individuelle, donc pensée dans une perspective strictement humaine. Sous une approche ordinaire, l'intelligence implique les capacités d'un individu à mobiliser ses connaissances en les employant dans les activités les plus diverses, qu'elles soient professionnelles, émotionnelles ou interpersonnelles. Parmi les caractéristiques indispensables du comportement intelligent, sont cités la capacité d'interprétation d'informations de types divers, l'analyse, l'abstraction, la déduction, la prise de décisions, et l'apprentissage.

Décortiquer le comportement intelligent, ayant comme appui les théories des sciences cognitives, permet de s'approprier la notion d'intelligence de manière progressive. S'il est très compliqué de saisir la totalité de cette notion, il est toujours possible de la considérer comme un phénomène, dont certaines caractéristiques s'expriment de telle façon et dans telles conditions. Cette démarche, pour plus réductible qu'elle puisse paraître est très utile, car elle permet de saisir des manifestations concrètes du comportement intelligent, dont la représentation mathématique devient possible. Autrement dit, de cette manière, l'intelligence artificielle cherche à simuler l'intelligence naturelle par le biais des langages formels. Selon Hubert Dreyfus⁵¹, les principes théoriques qui guident l'intelligence artificielle surgissent

⁵⁰ *Ibid.*, p. III.

⁵¹ Dreyfus, Hubert (1984). *Intelligence artificielle : mythes et limites* (trad. Rose-Marie Vassallo-Villaneau), Paris, Flammarion, p. 3.

avec l'idée de formaliser le monde humain, et plus précisément la connaissance, d'une façon objective. Le chercheur prend comme exemple les phrases initiales de Socrate qui interroge Euthyphron :

En quoi consiste, d'après toi, la piété et l'impiété ? [...] Rappelle-toi donc que ce que je te priais de m'apprendre, ce n'était pas une ou deux choses prises dans le grand nombre de choses pieuses, mais bien ce caractère essentiel qui fait que tout ce qui est pieux est pieux ; [...] Enseigne-moi donc quel est ce caractère, afin que je tienne mes yeux fixés dessus et m'en serve comme de modèle, et que si, parmi tes actes ou ceux d'autrui, il en est qui soient conformes à ce modèle, je les déclare pieux, et, s'ils ne sont pas, impies.⁵²

La résolution du problème exposé par Socrate implique la formulation d'une définition conceptuelle de la piété et ensuite le développement d'un modèle, qui la représente. Mais dans un sens large, le philosophe s'interroge sur la possibilité d'élaborer un étalon de comportement, et un ensemble de règles qui dirigent strictement les actions de ce comportement. Cette idée, ayant traversé les siècles, est systématiquement reprise dans la philosophie. Aujourd'hui, avec les avancées des technologies numériques, elle est d'autant plus d'actualité et persiste sous diverses formes dans les recherches scientifiques. Elle est aussi à la base d'une possible théorie des processus cognitifs qui actuellement pénètre la plupart des champs du savoir et qui trouve son expression concrète dans l'intelligence artificielle.

Même si l'on reconnaît que l'idée de déchiffrer les processus cognitifs et celle de les formaliser, accompagnent l'humanité depuis plusieurs siècles, c'est à peine au milieu du XX^e siècle que nous les retrouvons articulées et formulées de manière inédite au sein de la science dans la question de Turing : « La pensée elle-même est un privilège des organismes plus ou moins complexes ou est-elle susceptible d'émerger d'un contexte purement mécanique, comme une machine par exemple ? »⁵³. Cette question reste une interrogation vive qui motive déjà plusieurs générations de chercheurs, et qui est toujours centrale dans les recherches en intelligence artificielle.

Après un peu plus d'un demi-siècle de recherches, l'intelligence artificielle s'établit comme un domaine qui s'engage dans la compréhension des diverses formes d'intelligence, et dans leurs reconstitutions par la conception d'*entités intelligentes*. À l'image de l'intelligence naturelle, les buts, les applications et les ambitions de l'I.A. sont extrêmement diverses, allant de l'apprentissage et de la perception aux jeux et à la démonstration de théorèmes mathématiques. Pour mieux comprendre le domaine de l'intelligence

52 Platon (1967), « Euthyphron » (p.185-211) dans *Premiers Dialogues* (traduction, notes et notices par Émile Chambry), Paris, Flammarion, pp. 190-192.

53 Turing, Alan. « Les ordinateurs et l'intelligence » (trad. Patrice Blanchard, p. 135-175) dans A. Turing & J.-Y. Girard (1995), *La Machine de Turing.*, Paris, Seuil, p. 135 (La première édition de cet ouvrage est parue dans la collection « Sources du savoir », sous la direction de Thierry Marchaisse).

artificielle, je propose d'examiner l'analyse faite par Stuart Russell et Peter Norving⁵⁴, qui dressent un inventaire exhaustif des définitions du domaine. Selon eux, toutes les définitions de l'I.A. gravitent soit autour de la pensée et du raisonnement, soit autour du comportement. Ils décèlent quatre façons prédominantes d'aborder la notion d'I.A. : la première annonce l'idée d'une machine qui agit comme les humains ; la deuxième est plutôt centrée sur l'idée d'une machine qui pense comme les humains ; alors que la troisième se configure autour de l'idée de penser rationnellement, et la quatrième autour de l'idée d'agir rationnellement⁵⁵. Ainsi, les actes de penser et d'agir sont à la base de toutes ces définitions dont le modèle est soit l'homme, soit la capacité humaine de raisonner. Dans ce modèle, l'axe important évoqué par Russell et Norving est notamment le rapport entre la connaissance et l'action. Selon leur compréhension, l'intelligence se manifeste autant dans l'action, que dans le raisonnement. Ainsi, la constitution d'un lien entre la connaissance et l'action au sein d'un programme ou artefact intelligent est pris comme l'une des prérogatives centrales.

Les liens et les influences réciproques entre les recherches autour des intelligences naturelles et artificielles sont un sujet à part entière, qui dépasse le cadre de cette réflexion. En revanche, les rapports entre les deux notions déployées jusque-là me semblent suffisamment précis pour pouvoir entamer une analyse de quelques œuvres d'art, dont le but est de simuler le comportement intelligent.

L'Intelligence artificielle dans l'art numérique

Il est certain que dans l'univers vaste et varié de l'art numérique, de nombreuses œuvres interagissent de manière à ce que l'on puisse reconnaître les traits essentiels du comportement humain, à savoir : apprendre avec l'expérience, proposer des solutions inédites à un problème, comprendre le langage naturel, créer des propositions visuelles, musicales ou littéraires authentiques, ou encore agir dans le monde en prenant en compte ses caractéristiques physiques. Ces œuvres partagent la même ambition d'explorer intégralement les conquêtes de l'I.A. pour en extraire le moyen de créer des objets interactifs complexes.

Dans le cadre d'une étude plus large, j'ai analysé plusieurs œuvres créées avec les techniques de l'intelligence artificielle et dont le fonctionnement évoque la notion d'intelligence. Pour le présente article, mon choix s'est porté sur les œuvres suivantes : *Smell Bytes* de Jenny Marketou, *The Giver of Names* de David Rokeby, *Portrait d'Edmond de Belamy* du collectif artistique Obvious, et *Machine Hallucinations – Nature Dreams*, Refik Anadol. Si les deux premières œuvres datent des années 90 et sont relativement peu connues du public, la troisième et la quatrième sont des œuvres récentes, qui ont fait couler beaucoup d'encre. Le point commun de ces quatre créations est de mobiliser des concepts

54 Russel, Stuart & Norving, Peter (2010), *Intelligence Artificielle*, Paris, Éd. Pearson Éducation (3^e éd.).

55 *Ibid.*, pp. 3-5.

clés issus de l'intelligence artificielle, et *réactualisés* dans le domaine artistique. Les *Smell Bytes* et *The Giver of Names* s'approprient le concept d'agent intelligent (concept phare dans l'intelligence artificielle), alors que *Portrait d'Edmond de Belamy* et *Machine Hallucinations – Nature Dreams* mettent en œuvre l'apprentissage profond et le traitement de données, qui sont actuellement parmi les sujets les plus actuels. Je considère aussi que ces œuvres font partie de deux générations distinctes dont j'exposerai les spécificités en guise de conclusion.

Smell Bytes (1998) a été réalisé par Jenny Marketou lors de son séjour à Banff Centre au Canada. Le résultat de ce projet est un agent intelligent nommé Chris.053. Il s'agit d'un agent programmé pour parcourir les salles de *chat* et de vidéoconférences en ligne à la recherche d'odeurs humaines. Jenny Marketou décrit Chris.053 comme un « flaireur en série » (*serial sniffer*), qui ne réussit pas à contrôler son envie de flairer, de renifler⁵⁶. L'artiste voit les actions de *flairer* (sniffing) et de *guetter* (lurking) comme des métaphores qui représentent les actions des agents intelligents, agissant sur le réseau Internet. Chris.053 cherche les données de profil des utilisateurs de la plateforme CuSeeME, et d'autres sites de vidéoconférences, puis il prélève leurs photos.

Doté d'algorithmes de reconnaissance d'images, Chris.053 est capable d'analyser les proportions et les propriétés géométriques des images prélevées. Il définit les aspects visuels des personnes, selon les concepts de beauté, d'harmonie et de symétrie. Ensuite, ces informations sont transformées et utilisées pour la définition de l'odeur corporelle de chaque personne : c'est un calcul effectué en fonction de la géométrie du visage de l'internaute en question. Chris.053 identifie l'odeur corporelle comme odeur de chocolat, de fraise ou encore de citron, de moisissure ou de putois. Enfin, l'odeur est mémorisée dans sa collection d'odeurs et l'agent repart à nouveau à la chasse du prochain internaute.

L'idée d'utiliser les aspects visuels d'un être humain pour calculer son odeur corporelle est inspirée des recherches de *Ludwig Boltzman Institute* à Vienne, où sont étudiées les relations entre la symétrie du visage et l'odeur corporelle. D'une manière amusante, l'artiste critique les préjugés sociaux et ethniques qui se mêlent à ce type de recherches. Dans ce projet, un être artificiel a pour tâche d'évaluer la beauté et l'odeur humaines au moyen d'algorithmes, qui simulent d'abord la vision, puis la perception olfactive. L'homme est alors apprécié esthétiquement par un agent intelligent, un robot, qui le considère avec la plus grande intimité. Il s'établit une relation ambiguë et intrigante entre virtuel et réel, entre artificiel et naturel. La force politique de cette œuvre reste très actuelle malgré la technologie dépassée de son exécution. Plus que jamais, nos sociétés sont confrontées aux conflits et aux préjugés ethniques et raciaux, plus que jamais notre humanité est mise à l'épreuve et questionnée. Sommes-nous capables

⁵⁶ Voir http://www.jennymarketou.net/pubs/pub20_cover.html, consulté le 15/07/2023.

d'adopter le point de vue d'un autre individu, et de considérer celui-ci comme ayant le même droit à notre égard ? C'est à mon avis la question la plus forte posée par le projet *Smell.Bytes*.

La deuxième œuvre ici analysée est aussi un agent intelligent, et elle aussi évoque les intersections entre le monde des humains et celui des machines. *The Giver of Names*⁵⁷ est développé par David Rokeby de manière permanente depuis 1991. Il s'agit d'un système informatique, doté de vision et capable de nommer les objets qu'il voit. Il est présenté comme une installation composée d'un socle, d'une caméra, d'un système informatique, lequel est l'agent intelligent, et d'une projection vidéo. La caméra observe le haut du socle, qui est entouré d'objets. Le visiteur peut choisir un objet ou un ensemble d'objets, ou quelque chose qu'il porte sur lui, et les placer sur le socle. Une fois placé sur le socle, l'objet est saisi par la caméra et transmis à l'ordinateur sous forme d'image. Ensuite, l'objet est analysé par l'agent à plusieurs niveaux : en termes de contour, de couleurs, et de texture ; l'agent prend aussi en considération les parties de l'objet ainsi que les relations entre elles. Les séquences d'analyse exécutées par l'agent sont visualisées sur une projection vidéo au-dessus du socle.

Au fur et à mesure de l'analyse, les objets transformés en images et transcrits par l'agent deviennent de plus en plus abstraits et simplifiés. De cette manière l'agent *purifie* les *objets vus* par lui pour leur attribuer des valeurs. L'attribution de valeurs est faite à partir d'une base de connaissance d'à peu près 100 000 mots et idées que l'agent est capable d'associer aux objets captés. Cette base de connaissance fonctionne selon une structure syntaxique qui rend possible la composition de phrases grammaticalement correctes.

Ainsi pour chaque objet ou groupe d'objets, l'agent crée une séquence de mots ou une phrase qui exprime le contenu de ce qu'il *voit*. Les contenus respectifs de l'expérience visuelle de l'agent sont visualisés sur l'écran de l'ordinateur et lus à voix haute par lui-même. Les phrases, parfois drôles et poétiques, parfois absurdes et totalement privées de sens, nous immergent dans l'univers sensible de cet agent. Nous sommes mis en contact immédiat avec ce qui pourrait être compris comme l'état d'esprit de cet agent et sa capacité d'interprétation. *L'effort* de partager son monde intérieur, de s'exprimer par le biais du langage naturel en nous racontant ce qu'il voit est émouvant. Son comportement face aux objets que les humains lui soumettent est presque une révélation de la naissance de la perception et de la connaissance chez une machine. Cette expérience nous fait penser aussi à notre propre évolution et notre propre émergence intellectuelle sur un plan individuel, mais également en tant qu'espèce. Notre réaction la plus spontanée est de vouloir lui parler, d'entamer un dialogue avec lui.

57 Voir <http://www.davidrokeby.com/gon.html>, consulté le 15/07/2023.

La troisième œuvre considérée dans cet article est *Portrait d'Edmond de Belamy* (2018) du collectif Obvious et *acclamée* comme la première œuvre conçue pour une intelligence artificielle⁵⁸. Il s'agit d'une impression sur toile, qui est censée représenter le portrait d'un personnage fictif du 19^e siècle. La toile est composée d'une étendue de couleurs sombres, qui évoluent entre le noir et le gris foncé ; sa plasticité se déploie entre des tonalités plus froides et verdâtres, et d'autres plus chaudes en ocre et rose. Au milieu, une tache imprécise et floue de nuances claires se démarque du fond. Son contour rappelle la forme d'un visage, mais ce visage, privé de traits ou de détails, reste aussi vague et nébuleux que le reste. L'idée que cela est un visage est renforcée par une troisième forme, blanche et contrastante, positionnée juste en bas : elle ressemble à un élément vestimentaire, peut-être un col. Si l'objectif est la création d'un portrait de trois-quarts, deux choses au moins sont étonnantes : la première, c'est le format carré (700 mm x 700 mm), étrangement choisi pour ce type de composition ; la seconde chose surprenante est la coupure inhabituelle au niveau de la tête du modèle, entravant le fonctionnement de la composition dans sa totalité de l'image. Il est très difficile de s'investir dans un échange imaginaire avec monsieur Edmond de Belamy : plus on essaie de capter quelque chose de sa présence, plus il devient distant et inconsistant. Dès lors, on doit peut-être s'accrocher à son nom – seul élément qui suscite un parfum lointain du XIX^e siècle, grâce aux souvenirs des personnages inoubliables de Maupassant, évoqués par association.

J'ai choisi cette œuvre surtout pour son succès médiatique, dû aux procédés de sa conception. Lors de la réalisation du *Portrait d'Edmond de Belamy* ont été utilisés des réseaux antagonistes génératifs, connus sous l'abréviation GANs (en anglais *generative adversarial networks*). Il s'agit d'une technique d'intelligence artificielle qui simule des processus d'apprentissage autonome ou « non supervisé ». Les GANs sont des modèles génératifs qui mettent en compétition deux réseaux adversaires, et sont considérés comme l'application la plus performante de l'intelligence artificielle créative. Pour comprendre le fonctionnement des GANs, prenons l'exemple donné par François Chollet, qui nous propose d'imaginer un faussaire essayant de créer un tableau de Picasso :

Au début le faussaire est plutôt mauvais à cette tâche. Il mélange certains de ses faux tableaux avec d'authentiques Picasso, et il les montre tous à un marchand d'art. Le marchand d'art évalue l'authenticité de chaque tableau, et lui donne son avis sur les éléments qui font qu'un Picasso ressemble à un Picasso. Le faussaire retourne dans son atelier pour préparer de nouveaux faux tableaux. Avec le temps, le faussaire devient de plus en plus compétent pour imiter le style de Picasso et le marchand d'art devient de plus en plus expert, dans la détection des faux tableaux. À la fin, ils ont en main d'excellents faux tableaux de Picasso⁵⁹.

58 Cette affirmation n'est pas exacte car, en 1968, Harold Cohen a conçu Aaron – une intelligence artificielle capable de dessiner et de peindre.

59 Chollet, François (2017), *L'Apprentissage profond avec Python*, Ed. Manning Publications, p. 412.

Cet exemple montre comment les deux réseaux adversaires qui composent un GAN interagissent : le premier réseau génératif crée des échantillons à partir d'informations prédéterminées, utilisées pour l'entraîner, alors que le deuxième, le réseau discriminatif, évalue les résultats dans le but de comprendre si l'échantillon est fait par le réseau génératif ou non⁶⁰.

Le collectif Obvious précise que pour créer le *Portrait d'Edmond de Belamy*, leur logiciel a été nourri avec 15 000 portraits classiques, du XIV^e au XX^e siècle, dans le but de lui enseigner « les règles du portrait »⁶¹. En observant le résultat, il est judicieux de se demander de quelles règles il s'agit, et si les opérateurs de l'algorithme, les membres du collectif Obvious, ont contemplé au moins quelques-uns des 15 000 portraits, avant de les fournir au logiciel. Si l'on considère au premier degré l'idée des *règles* (je préfère le terme « principes »), qui guident la création d'une image artistique, il est certain que la règle basique employée habituellement pour la création des portraits – la composition, c'est-à-dire le choix du format et la disposition des éléments visuels en fonction de ce format – a été ignorée, aussi bien par le logiciel, que par les utilisateurs du logiciel. Si le portrait est aujourd'hui un genre établi dans l'art avec une histoire propre, c'est parce qu'il est le fruit d'un regard inquiet et curieux de l'homme tourné à la fois vers lui-même et vers autrui. Ce regard a été perpétué pendant des siècles, et il a été nourri par des récits, des relations, des découvertes et des transformations individuelles et collectives.

Le dernier projet artistique vers lequel se dirige mon attention est *Machine Hallucinations - Nature Dreams* (2019) de Rufik Anadol. Il s'agit d'une installation audiovisuelle de taille imposante (10 m x 10 m, soit 100 m²), définie par l'artiste soit comme « sculpture de données », soit comme « peinture de données »⁶². Ces images en mouvement permanent sont produites à partir d'un ensemble de plus de 300 millions de photos de la ville de New York, et 113 millions d'autres éléments de données brutes. On retrouve de nouveau l'usage de GANs, même cette fois-ci les algorithmes ont pour base la dynamique des fluides. L'artiste affirme que les formes, les pigments et les motifs générés par les GANs sont des associations oniriques avec la nature, mais qui n'existent que dans l'esprit d'une machine sous forme de rêves. Il est pour autant assez difficile d'associer les images générées en temps réel à quelque chose qui ressemble à la nature. Cela est peut-être leur plus grand atout ! Des séquences visuelles époustouflantes nous submergent dans une atmosphère irréelle lorsque nous sommes devant cette œuvre. De manière imperceptible, nous sommes impliqués dans une expérience hypnotique pendant laquelle rien ne nous connecte au monde que nous connaissons. Cette beauté étrange et spectaculaire est tout sauf un lien

60 Voir Goodfellow, Ian et al. (2014), "Generative Adversarial Networks", arXiv, <http://arxiv.org/abs/1406.2661>, consulté le 01/09/2023.

61 Propos tenus par les membres du collectif Obvious dans l'article « Un algorithme peut-il produire de l'art ? Une toile à 432.500 dollars alimente le débat » disponible sur https://www.lexpress.fr/culture/un-algorithme-peut-il-produire-de-l-art-une-toile-a-432-500-dollars-alimente-le-debat_2044439.html, consulté le 27/09/2023.

62 Voir le site de l'artiste <https://refikanadol.com/works-old/machine-hallucinations-nature-dreams/>

entre nous et la nature. Peut-être s'agit-il d'une nature extraterrestre issue d'une planète lointaine ou des paysages d'une dimension temporelle inconnue ?

Les installations de Rufik Anadol utilisent des technologies de la dernière génération, qui produisent des images jamais générées auparavant. Elles nous interpellent par leurs textures et mouvements en cadence régulière, propres à une pulsion de vie électronique, ou par leur esthétique infographique typique des images de synthèse. Il reste néanmoins un défi, celui de leur attribuer une dimension conceptuelle ou spirituelle. Les séquences, très semblables les unes aux autres, nous traversent sans nous toucher. Notre mémoire retient ainsi leur volupté spectaculaire, sans pouvoir l'associer à une émotion ou à un vécu.

Notons que, les usages de techniques d'intelligence artificielle dans des buts artistiques sont passés presque inaperçus jusqu'en 2018 quand, avec quelques générateurs d'images et de sons en ligne et Chat GPT, la créativité *computationnelle* (ou dite encore *artificielle*) se popularise. Un certain nombre de questions font irruption dans tous les types de discours. Du point de vue juridique, sont abordés le droit d'auteur, le droit de reproduction, ou encore le brevet des algorithmes, et on dénonce une législation en déphasage. Du point de vue éthique, sont désignés plusieurs problèmes, parmi lesquels le plus urgent est peut-être celui de notre incompréhension des systèmes intelligents, qui nous rend otages de leur fonctionnement, et qui mène progressivement à la perte inévitable de nos libertés personnelles. À cela s'ajoute la question de la protection de la vie privée, menacée par les traces laissées par nos actions quotidiennes.

Toutes ces questions restent très pertinentes, mais secondaires lorsqu'il s'agit des usages créatifs de l'I.A. Sommes-nous en mesure de nous interroger sur la substance esthétique et de saisir le « message » artistique de ces œuvres ? Une fascination euphorique règne autour des dernières démonstrations de l'I.A., et surtout de ses capacités de générer des propositions inédites grâce au traitement automatique de données (comme dans le cas de *Portrait d'Edmond de Belamy* ou *Hallucinations Machine – Nature Dreams*). Toutefois, dans le traitement d'une quantité de données inimaginable (pour un humain), sommes-nous impressionnés par l'émergence de quelque chose d'ordre poétique, qui nous émeut, ou l'émerveillement est-il dû à notre stupeur devant la force brute de ces machines ?

Conclusion (provisoire)

Smell.Bytes et *The giver of names* font partie d'une première génération d'œuvres numériques qui s'engagent dans une interaction singulière avec le public. Capables de simuler certaines fonctions psychiques, elles se positionnent devant le public comme des créatures artificielles à part entière, et proposent des expériences ludico-poétiques, à travers lesquelles nous éprouvons les subtilités de notre conscience et les limites de la communication homme-machine. Ces œuvres se déploient dans une

dimension interpersonnelle, qui pose une série de questions sur la nature de l'œuvre d'art, sur l'échange entre l'intelligence de l'homme et celle de la machine, ou encore sur les possibilités de créer des machines consacrées à l'expérience poétique. Par leurs structures interactives et leurs modes opérationnels, ces œuvres évoquent le monde de la pluralité technique d'où elles proviennent. Elles expriment le désir de leurs créateurs, qui est de chercher dans l'univers numérique quelque chose qui dépasse la logique algorithmique et qui, ainsi, rend la technologie et les humains complices. Les œuvres de cette première génération sont à l'origine de l'expansion de la notion d'art sans pour autant abandonner le pacte de l'art numérique – chercher dans la technologie quelque chose de sensible pour la rendre plus proche des humains. Dans ce contexte, l'usage de l'intelligence artificielle génère des œuvres d'art singulières, qui se distinguent par leurs modes interactifs.

Smell.Bytes et *The giver of names* ne sont pas uniquement le produit fini du travail d'une intelligence artificielle : elles sont des entités génératrices d'expériences esthétiques, qui se constituent pendant l'interaction avec le public. Il est peut-être envisageable de définir ces expériences esthétiques en prenant appui sur les idées de Tim Ingold, en vertu desquelles « les personnes sont engagées dans des relations continues avec leurs environnements », et « ces relations sont au cœur de processus de vie »⁶³. Selon l'anthropologue, il est possible de penser les rapports entre culture et nature non pas sous une perspective dualiste, mais à partir d'une réciprocité entre personne et environnement. Pour cela, il propose de revisiter la notion d'environnement afin de suggérer une nouvelle théorie de la perception qui montre « comment les personnes peuvent acquérir une connaissance directe de leurs environnements au cours de leurs activités quotidiennes »⁶⁴. L'environnement est ainsi une notion-clé : à la fois un défi pour les organismes et un endroit marqué par les interactions entre vivant et non vivant. Dans ces interactions précisément, se construisent les qualités des objets, qui peuvent varier considérablement en fonction de relations dans lesquelles ils sont impliqués.

Smell.Bytes et *The giver of names* sont des œuvres essentiellement collaboratives et interactives, et pour leur existence, la dimension du dialogue est décisive. En outre, leur fonctionnement, projeté pour mettre en relation l'humain et la machine, implique la notion d'environnement. Dans le contexte de ces œuvres, l'environnement se constitue pendant l'interaction, et cet échange incarne leur message poétique. Issues d'un contexte technologique, elles se constituent comme un terrain propice à une *techno-écologie* du sensible, car elles nous proposent d'aller au-delà de l'interface de l'écran. Elles ne représentent pas seulement les possibilités génératrices des GANs ou la puissance des derniers hardwares, elles nous incitent également à prendre la voie de l'imagination.

63 Ingold, Tim (2013), *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Ed. Zones Sensibles, p.132.

64 *Ibid.*, p.133.

Portrait d'Edmond de Belamy ou *Hallucinations Machine – Nature Dreams* font partie d'une deuxième génération d'œuvres qui utilisent les technologies d'I.A. Apparues depuis à peu près une décennie, ces productions sont le fruit du perfectionnement des dispositifs numériques et de leur base matérielle. Les résultats de cette avancée sont des systèmes automatiques de plus en plus performants, qui produisent des images éblouissantes et extraordinaires (au niveau du calcul). Néanmoins, aucune position critique, aucun engagement politique de la part des auteurs de ces œuvres ne sont jamais annoncés. Les questionnements conceptuels autour des rapports entre hommes et machines sont délaissés, et le doute philosophique quant au sujet de la pensée techno-scientifique abandonné. Sans ces partis pris, l'art numérique perd sa raison d'être, car il devient une démonstration de la puissance technologique et du caractère spectaculaire du traitement de données. Ce constat mène inévitablement à revoir le statut de l'œuvre d'art numérique.

Les projets artistiques qui se nourrissent de l'usage de techniques et de concepts d'intelligence artificielle cherchent à comprendre les limites de la technologie par le biais de l'imaginaire, pour ensuite les repousser vers de nouveaux territoires. Ainsi, les œuvres dotées d'I.A. dirigent notre attention plutôt vers les actions d'une machine que vers les réponses fournies en fin de parcours. Les processus de calcul, les opérations logiques ou les lectures de symboles exécutés par les logiciels (ou les machines) artistiques sont parfois plus importants que le résultat lui-même. La structure de l'œuvre et les échanges qu'elle offre prennent une importance foncière, car il s'agit de formes d'interaction novatrices. L'idée d'une deuxième interactivité soutenue par Michel Bret et Edmond Couchot peut ainsi être reformulée et approfondie à partir de l'étude de ces œuvres.

Une *chose* devient une œuvre d'art lorsqu'elle est regardée et appréciée par une conscience. Si l'intelligence et le langage ne sont pas les privilèges de notre espèce, la création artistique en est une, non pas parce que nous dominons d'innombrables outils technologiques, mais parce que notre imagination, capable de dépasser et de subvertir la technicité, fait des interprétations et des lectures inhabituelles et sensibles des objets et des phénomènes autour de nous. « La *pittura è cosa mentale* », écrit De Vinci, ce qui nous fait réfléchir sur l'investissement à la fois intellectuel et émotionnel devant une peinture. « Ce sont les regardeurs qui font le tableau », proclame Duchamp pour réaffirmer l'idée selon laquelle c'est du côté du public que se jouent l'interprétation et, dès lors, l'instauration de l'expérience esthétique. Par ailleurs, seuls les humains sont capables d'admirer et, éventuellement, d'attribuer du sens aux créations artificielles. Ainsi, même si l'on admet que les systèmes d'intelligence artificielle sont capables de produire des œuvres d'art *authentiques*⁶⁵, deux points sont à considérer : premièrement, un humain, qui se présente lui-même comme artiste, est toujours à l'initiative du

65 Je voudrais suggérer l'idée que l'authenticité des créations faites à l'aide d'algorithmes génératifs, notamment lorsqu'il s'agit de peintures, doit être envisagée comme le résultat à la fois de l'interprétation, de la relecture et de la recomposition automatiques des données obtenues à partir des œuvres du génie humain. En ce sens, la créativité des GANs est conditionnée à cette matière première, créée et fournie par les humains.

déclenchement de la « création » ; deuxièmement, c'est un public humain qui est toujours le destinataire de cet œuvre. En ce sens, l'art fait sans artiste humain est hypothétiquement possible, mais insensé sans un public humain.

Références

- Chollet, François (2017), *L'Apprentissage profond avec Python*, New York, Ed. Manning Publications.
- Cornu, Jean-Michel (2011 [2008]), *ProspecTic - Nouvelles technologies, nouvelles pensées ?*, Limoges, FYP éditions.
- Damasio, Antonio (2010), *L'Erreur de Descartes* (trad. Marcel Blanc), 4ème éd., Paris, Odile Jacob.
- Dewey, John (1925), *Comment nous pensons*, Paris, Flammarion.
- Dreyfus, Herbert (1984), *Intelligence artificielle : mythes et limites* (trad. Rose-Marie Vassallo-Villaneau), Paris, Flammarion.
- Goodfellow, Ian et al., "Generative Adversarial Networks", arXiv, 2014, <http://arxiv.org/abs/1406.2661>.
- Ingold, Tim (2013), *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles.
- Lemaire, Patrick (2005 [1999]). *Psychologie cognitive*, Bruxelles, Éd. De Boeck Université.
- Platon, « Euthyphron », *des Premiers Dialogues* (1967), traduction, notes et notices par Émile Chambry, Éd. Flammarion, Paris, p. 185-211.
- Sterling, Robert J (2000), *Handbook of intelligence*, Cambridge University Presses.
- Turing, Alan « Les ordinateurs et intelligence » A. Turing & J.-Y. Girard, *La Machine de Turing* (1995), Paris, Seuil.
- Russell, Stuart & Norving, Peter (2010), *Intelligence Artificielle*, Paris, Pearson Education.
- Zanini, Walter (2018), *Vanguardas, desmaterialização, tecnologia na arte*. São Paulo, Martins Fontes.

VISIBLE

Différer, hyperboliser, interrompre

Differing, hyperbolising and interrupting

Lucien MASSAERT

Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles – École
supérieure des arts

lucien.massaert@lapartdeloeil.be

URL : <https://www.unilim.fr/visible/675>

DOI : 10.25965/visible.675

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : C'est, nous semble-t-il, le sensible qui caractérise notre rapport aux créations artistiques. Rendre compte de cette dimension sensible de l'œuvre demande l'élaboration d'une « pensée poétique », condition pour chercher à répondre à la question « quand y a-t-il art ? ». À partir des œuvres de Dan Graham, Lawrence Weiner et Peter Downsbrough – représentatives au sein des arts plastiques quant à la déstabilisation poétique de la logique du signifiant – nous voulons montrer que seules l'introduction de la notion d'éthique et la question du statut du sujet permettent de circonscrire l'art et son discours. Ce texte plaide pour aborder l'œuvre dans son processus d'énonciation en saisissant d'un seul tenant sa matérialité, le sujet créateur et le processus symbolique de création du sens et ce, en prenant comme références principales les travaux de Didier Vaudène et du dernier Benveniste.

Mots clés : Poétique, Dan Graham, Weiner, Downsbrough, Benveniste

Abstract: The sensible is, it would seem to us, what characterises our relationship with artistic creations. Accounting for this sensible dimension of the work requires us to develop a 'poetic mode of thinking' as a precondition to trying to answer the question, 'when is there art?'. Starting from the works of Dan Graham, Lawrence Weiner and Peter Downsbrough, which are representative within the plastic arts of the poetic destabilisation of the logic of the signifier, we wish to show that only by introducing the notion of ethics and the status of the subject can we circumscribe that art and its discourse. The present text pleads for an approach to the work in its enunciative process that grasps its materiality, the creative subject and the symbolic process of creation of meaning as a continuous whole, and our chief references for this will be the work of Didier Vaudène and Benveniste's later work.

Keywords: Poetics, Dan Graham, Weiner, Downsbrough, Benveniste

Riassunto: Ci sembra che sia il sensibile a caratterizzare il nostro rapporto con le creazioni artistiche. Tenere conto di questa dimensione sensibile dell'opera richiede lo sviluppo di un "pensiero poetico", condizione indispensabile per cercare di rispondere alla domanda "Quando é arte ?". Prendendo spunto dalle opere di Dan Graham, Lawrence Weiner e Peter Downsbrough - rappresentative delle arti visive per la loro poetica di destabilizzazione della logica del significante - si vuole dimostrare che solo l'introduzione della nozione di etica e la questione dello statuto del soggetto permettono di circoscrivere l'arte e il suo discorso. Il presente lavoro sostiene la necessità di avvicinarsi all'opera nel suo processo di enunciazione, cogliendo insieme la materialità, il soggetto creativo e il processo simbolico di creazione del significato, prendendo come riferimenti principali le opere di Didier Vaudène e dell'ultimo Benveniste.

Parole chiave: Poetica, Dan Graham, Weiner, Downsbrough, Benveniste

Y a-t-il œuvre plus importante, plus subversive pour la littérature, pour le théâtre, pour le dessin que celle d'Antonin Artaud ? Et pourtant, il n'y a rien de plus éloigné de la notion de beauté. La beauté est-elle dès lors révélatrice de l'art ? Et faut-il, pour en rendre raison, étendre la notion de beauté, au risque de la dissoudre, dans une nébuleuse conceptuelle comprenant la simplicité, l'organisation, la structure... et leurs opposés : le complexe, la désorganisation, le chaos... ? Pourquoi le *Christ mort* de Hans Holbein (1521-1522, Kunstmuseum, Bâle) nous laisse-t-il sans voix et constitue-t-il une expérience incomparable pour le spectateur qui s'y confronte, hors toute médiation ou consolation par le biais d'une quelconque beauté ineffable ? Pourquoi sommes-nous à ce point captés par cette idée à la fois lumineuse et saugrenue de Gordon Matta-Clark élevant au niveau d'œuvre des morceaux de trottoir sans utilité, *Reality Properties: Fake Estates* (1973) (voir Bois, 1996, p. 215 ; Matar, 2022) ? On pensera également à *Garbage Wall* (1970) (Matar, 2022, p. 133), construit, comme l'indique son titre, à partir de rebuts, ou encore à *Jacks* (1971) (*Ibid.*, p. 129). La pensée esthétique du XXI^e siècle ne saurait être à ce point régressive qu'elle se résigne à restaurer le beau comme critère de reconnaissance de la sphère artistique. Donner un rôle prédominant au beau serait assurément concéder à la tyrannie du sens commun. L'esthétique comme théorie du beau échoue à rendre compte de la modernité. Comme l'écrit Henri Meschonnic (2003, pp. 134, 126, 125), la modernité exige que l'on saisisse « l'invention de sa propre historicité radicale », ce qui passe pour lui par l'élaboration d'« une théorie du discours » qui pense « dans la langue, l'affect et le concept ensemble ». Cela demande l'élaboration d'une « pensée poétique [...] qui transforme la poésie. Le reste, écrit-il, c'est du *maintien de l'ordre* ».

S'il fallait néanmoins se rallier à la référence au beau et à son corollaire le laid, on devra, déjà, depuis la Renaissance, ajouter la *terribilità* et depuis l'époque romantique ajouter comme paradigme dominant le sublime et l'horreur, sans oublier plus récemment le monstrueux, le dégoût, l'abjection⁶⁶. Mais on n'aura toujours pas couvert l'ensemble du spectre ou des catégories clés. On pensera donc également à un art de l'absolu ou à un art de l'excès, à un art de la mélancolie, à un art du peu, du rien, un art pauvre, un art nu, à un art de l'innommable ou encore un art du réel sachant que la liste ainsi n'est toujours pas exhaustive et ne le sera jamais. Selon la logique du manque et du supplément, la volonté d'exhaustivité débouche sur une impasse.

Ne faudrait-il pas alors plutôt s'en tenir à la définition même de l'esthétique, de l'*esthesis* et élargir la référence : déclarer que c'est plutôt le sensible qui caractérise notre rapport aux créations artistiques, tant comme créateur que comme spectateur ? La question posée par Emmanuel Martineau (1979, p. 77) « *Quel est le lieu de l'espace ? De ce lieu, quelle est la localité [...] ?* » – déplacement fondamental de l'interrogation plus commune « *quel est l'espace de la peinture ou du tableau ?* » –, laissée d'ailleurs sans réponse par Martineau à la fin de son texte, est au départ ou à l'arrivée de toute interrogation sur l'image

⁶⁶ Hicham-Stéphane Afeissa ne va-t-il pas jusqu'à parler d'une « esthétique de la charogne » dans son livre éponyme (Bellevaux, éd. Dehors, 2018).

d'art. Peut-être qu'Emanuele Coccia (2021, p. 49) y apporte, d'une certaine façon, une réponse par cette proposition de son ouvrage intitulé précisément *La vie sensible* :

Il existe un lieu où naissent les images, un lieu qu'il ne faut confondre ni avec la matière où les choses prennent forme, ni avec l'âme des vivants ou avec leur psychisme. Le monde spécifique des images, le lieu du sensible (le lieu originaire de l'expérience et du songe) ne coïncide ni avec l'espace des objets – le monde physique –, ni avec l'espace des sujets connaissant. Ce troisième espace ne peut être défini ni par la capacité de connaître, ni par une nature spécifique particulière.

Beckett (1948), dans le texte « Peintres de l'empêchement » consacré aux œuvres des frères Bram et Geer van Velde, écrivait : « Est peint ce qui empêche de peindre »⁶⁷. Il précise d'une part que le peintre dit : « je ne peux voir l'objet » – et on pense par exemple également à Cézanne ou à Giacometti, qui tous deux ressassaient leur impuissance face à la résistance du motif –, et évoque d'autre part « l'empêchement-œil ». Si ce questionnement du voir et de l'œil constitue l'une des principales articulations de l'art, l'articulation de l'un de ses enjeux ou fonctionnements essentiels, une esthétique ou une sémiotique dont le principal moteur serait l'objectivation (objectivation du voir, du sens, de la communication) ne pourrait cependant que difficilement rendre compte de cette négativité fondamentale – de ce « lieu originaire de l'expérience et du songe » évoqué par Emanuele Coccia (2021) – sinon en la récupérant comme l'une de ses catégories et en lui retirant tout son pouvoir de subversion, comme s'y emploie, de son côté, le capitalisme financier.

Aborder la question de l'art par la problématique du sensible permettrait, sur un autre versant, de s'écarter du chemin emprunté par ce capitalisme financier, celui qui consiste à penser l'art selon les principes de la communication sous couvert d'un processus d'esthétisation généralisée. Il est de la responsabilité des sciences humaines, non seulement d'analyser, mais de démonter la perversion et l'inanité de ces mécanismes de « marchandisation sans précédent [du sensible] à l'époque du capitalisme généralisé » (Szendy 2017, p. 14)⁶⁸.

Omar Calabrese (2006, p. VII), dans son « Introduction » à *Come si legge un'opera d'arte*, écrit :

toute œuvre d'art (ou du moins tout corpus d'œuvres construit de manière cohérente) constitue inévitablement aussi sa propre théorie, car – du fait de la singularité découlant de son caractère esthétique –, elle met en scène, de manière plus ou moins cachée, les principes qui la fondent ; les analyses sont donc toutes orientées de manière à mettre en évidence le fait que l'art est un objet

67 Repris dans *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, éd. de Minuit, 1989, p. 57 et dans Beckett, *Cahier de l'Herne*, op. cit., p. 69. « L'un dira : je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis. Il y a toujours eu ces deux sortes d'artistes, ces deux sortes d'empêchement l'empêchement-objet et l'empêchement-œil. [...] Est peint ce qui empêche de peindre. »

68 Voir également *Le supermarché des images* (Szendy Peter, Alloa Emmanuel et Ponso Marta dirs.), Gallimard / Jeu de Paume, 2020.

*théorique, dont on peut définir le statut et les protocoles de recherche qui lui sont les plus appropriés*⁶⁹.

Voici donc un sémioticien qui noue esthétique et singularité, qui met clairement en cause l'idée d'une théorie sémiotique applicable à toutes les œuvres picturales et réfute la possibilité d'assimiler la sémiotique picturale à une sémiotique générale de l'image quel que soit le statut de l'image en question. Il en découle que, se posant la question de ce qui fait art, la sémiotique doit, en suivant Calabrese, là également re-questionner, non de façon générale, mais pour chaque œuvre prise individuellement, « du fait de la singularité découlant de son caractère esthétique », ce qu'il en est de « sa propre théorie » et des « principes qui la fondent », qui fondent l'œuvre, ce qui fait qu'il y a œuvre, ce qui fait, qu'en l'espèce, il y a « art ». Cette position ne diffère en rien de celle de Benveniste (1974, p. 58) qui, déjà, dans ce passage bien connu de « Sémiologie de la langue », parlait des arts plastiques en indiquant la nécessité de partir de l'irréductibilité de l'œuvre au sein de laquelle l'artiste crée « sa propre sémiotique », ajoutant que « par la sélection et l'arrangement », « il institue ses oppositions en traits qu'il rend lui-même signifiant dans leur ordre ».

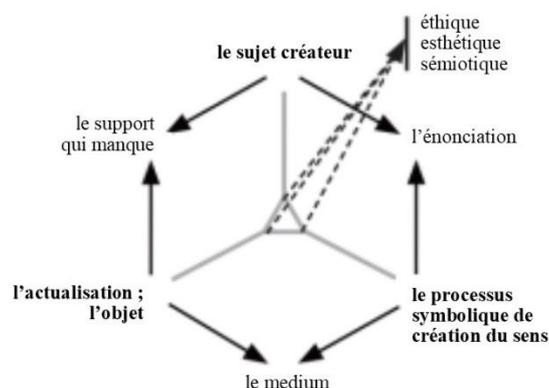
Seule l'introduction des notions d'éthique et de sujet permet, selon nous, de circonscrire l'art et son discours. C'est la raison pour laquelle l'énonciation a constitué la porte d'entrée privilégiée de la sémiotique dans l'univers artistique. Il s'agit de dépasser le seul repérage et la seule analyse des *indices* de l'énonciation pour aborder l'œuvre dans son *processus* d'énonciation en saisissant d'un seul tenant sa matérialité, le sujet créateur et le processus symbolique de création du sens.

Comme l'indique Christian Bonnefoi (2023a, p. 195), l'« objectivité qu'incarne la technique a toujours été à l'œuvre dans cette pratique subjective qu'est la peinture », mais peut-être « trop visible », se faisant oublier « pour ne laisser passer que les effets de son produit : l'image ». La tâche de toute approche théorique de la peinture est donc bien, si l'on reprend les trois catégories convoquées par Bonnefoi, d'articuler matérialité technique, place du sujet et productions symbolique et imaginaire, ou avec les mots de René Lew (juillet 2023) : « qu'on en spécifie la structure en termes de logique du signifiant et de topologie du sujet, coordonnées l'une avec l'autre ». Il nous faut donc approfondir cette notion de sujet et ses relations avec la logique signifiante.

69 «ogni opera d'arte (o quanto meno ogni *corpus* di opere costruito coerentemente) costituisce inevitabilmente anche la teoria di se stessa, perché – a causa dell'individualità derivante dal suo carattere estetico – mette in scena, in modo più o meno nascosto, i principi che la fondano ; le analisi, quindi, sono tutte orientate a mettere in luce il fatto che l'arte è un oggetto teorico, del quale si può delinearne lo statuto e i protocolli di ricerca che gli sono più adatti”.

Nous inspirant librement de la figure du *templum* développée au fil de son œuvre par Pierre Boudon (2018), nous pourrions schématiser comme suit la saisie de l'œuvre d'art en ses données épistémologiques nécessaires « liées entre elles par une relation de dépendance »⁷⁰.

Fig. 1. Structure minimale de l'œuvre



Dès ses débuts, la sémiologie de l'art a pointé le fait qu'il est impossible de décomposer l'œuvre en unités minimales comme on le fait de la langue. Vu qu'il s'agit pour Pierre Boudon (2004, p. 11)⁷¹ de saisir la signification « au niveau minimal en deçà duquel nous n'aurions qu'une poussière d'évènements », le diagramme ci-dessus propose la structure élémentaire de l'œuvre comme niveau minimal⁷². Se poser la question de l'art, de sa définition, de ses critères exige la prise en compte de cette structure minimale. Le double tétraèdre de Boudon mis à plat (fig. 2) donne une représentation plus familière pour un lecteur de Lacan⁷³. Comme l'indique Pierre Boudon (2004, p. 20) : « le concept de *templum* est issu d'une longue tradition spéculative sur les rapports de contrariété et de contradiction logique (dont font partie le "carré sémiotique" de Greimas, l'"hexagone logique" de Blanché, [...]) »⁷⁴.

70 Pierre Boudon cite ici Jean-François Bordron (*L'iconicité et ses images*, Paris, PUF, 2011, p. 168). Contrairement à Jean-François Bordron, nous ne relevons pas ici des données phénoménales, mais des entités conceptuelles construites. On pourra mettre en parallèle le *templum* que nous avançons avec celui proposé par Pierre Boudon dans son élaboration d'une architecture musicale (2022, p. 46) et qu'il intitule « Schématisation d'un principe causal sous-jacent ». Pierre Boudon évoque un principe causal poétique. Proposer une logique rétro-progrédente de la signification (voir infra) induit sans doute une dynamique que le concept de cause n'implique pas obligatoirement. Le support (ou le fond) qui manque marque la prise de distance avec toute position théologique parce que l'origine est toujours appelée à un renvoi à l'infini (voir Didier Vaudène (2017)). Voir également à ce sujet notre commentaire, en fin du présent texte, de *A 36" x 36" Removal to the Lathing of Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* de Lawrence Weiner.

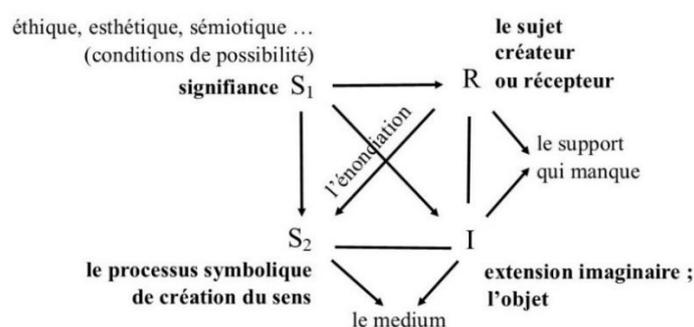
71 Ou encore pour l'ouvrage complet : <https://zdocs.mx/doc/boudon-reseau-de-sens-8pgk3v252z6x>, p. 3. Pierre Boudon ajoute, à la page suivante, que « le centre de l'intersection (petit triangle) représent[e] un trou topologique » ; remarque dont l'intérêt ne peut échapper pour une pensée topologique des structures.

72 Pierre Boudon (2023, p. 352) écrit par ailleurs, définissant le *templum* : « ce diagramme (possédant une structure) organise une *Gestalt cognitive* permettant des types d'agencements (relations internes) et des couplages (relations externes) ».

73 Le rapport entre ces deux schématisations n'est en rien forcé. Voir Marc Barbut (1966). Jacques Lacan fait référence à ce texte lors de la séance du 14 décembre 1966 du *Séminaire La Logique du fantasme* (Paris, Seuil & Le Champ freudien, 2023, p. 80 pour la version établie par J.-A. Miller).

74 Pierre Boudon, *Réseau du sens I (nouvelle version)*, version complète *op. cit.*, p. 12.

Fig. 2. Structure minimale de l'œuvre⁷⁵



Il faudrait se garder de voir ces relations comme trop immédiates et ce diagramme comme donné de façon synchrone et instantanée. S'il l'est, ce n'est qu'au niveau conceptuel en oubliant le temps de construction nécessaire au parcours de la pensée, parcours pouvant être poussé jusqu'à la complexité du labyrinthe par Guillaume de la Perrière. Nous serons peut-être alors amenés à considérer que les chemins de l'œuvre sont ses labyrinthes. Les relations sont à reconstruire à chaque œuvre ainsi qu'à chaque lecture nouvelle de l'œuvre tout en gardant également à l'esprit que les quatre pôles ainsi évoqués n'ont pas d'existence autonome.⁷⁶

Fig. 3. Guillaume de la Perrière, *Théâtre des bons engins*, XXXV, Paris, Denis Janot, n.d., 1544.



75 « Une structure [comme fonction intentionnelle insaisissable] ne s'appréhende qu'en extension, transformée en éléments accessibles [...] dans le réel [...] ; en modèles et représentations dans l'imaginaire, comme mise en forme ; [et comme signifiants] dans le symbolique ». René Lew (2021, p. 134). On aura remarqué, toujours dans le schéma ci-dessus, que le sujet vient prendre place en relation avec le registre réel : « [...] sujet comme "médiateur évanouissant" au sens précis du réel freudien et lacanien, c'est-à-dire de la structure d'un élément qui, bien que nulle part réellement présent comme tel, inaccessible à notre expérience, n'en doit pas moins être *construit rétroactivement, présupposé*, pour que tous les autres éléments gardent leur consistance ». (Slavoj Žižek, 1999, p. 41. Nous soulignons.) Voir également ci-dessous les figures 8 (après-coup constitutif du signifiant) et 9 (le sujet et la chaîne signifiante). Cette construction rétroactive vaut évidemment pour le sujet artiste, non pas omniscient et à l'origine de l'œuvre mais conséquent de celle-ci. Paraphrasant Marjolaine Hatzfeld (2013, p. 346), on pourrait écrire que l'œuvre « confronte à quelque perte dont le sujet fait les frais et est l'effet ». Pour ce qui concerne la « signifiante », notée ici S1, on peut se reporter à la magnifique synthèse proposée par Michel Costantini (2021, pp. 641-644).

76 Dans *Heidegger et Hölderlin. Le Quadriparti*, Jean-François Mattéi (2001) suit la généalogie des relations Ciel/Terre/Hommes/Dieux chez Hölderlin, depuis les quatre éléments d'Empédocle, figurés ci-dessus chez de la Perrière, et les quatre causes d'Aristote (quatre causes qui ne sont pas très éloignées lorsque nous évoquons le sujet créateur, l'objet, le processus symbolique et les conditions de possibilité), jusqu'au *Geviert* chez Heidegger.

Dans les divers parcours de lecture de l'œuvre, il n'y a pas à *épuiser* la structure parce qu'il n'y a ni exhaustivité de la compréhension ni totalisation des sens possibles, l'accent étant mis à chaque fois plus sur un ou sur certains pôles, plus sur l'une ou l'autre liaison structurale. L'œuvre, pour reprendre ses expressions à Michel Foucault, est à aborder comme « strates », comme « séries de séries »⁷⁷. Les parcours comme les lectures sont multiples captant à chaque fois une portion des possibles du sens de ces séries.

En parlant de l'œuvre de Matisse, Christian Bonnefoi (2023b, p. 166) déplace le rapport au subjectif, au sensible et à notre relation d'empathie avec la peinture en établissant la relation affective à l'intérieur de la peinture elle-même :

modulations des affects de peinture qui se logent soit à l'intérieur des objets soit, et c'est là le plus important, entre les rapports qui lient ces objets les uns aux autres, et entre eux et le fond sur lequel ils reposent,

« fond » qui nous ramène à la question initiale posée par Emmanuel Martineau « *Quel* est le lieu de l'espace ? », « fond » auquel nous reviendrons en conclusion.

Bien que déjà ancien, le texte de Pierre Boudon, « La Trame du monde : de l'axonométrie des années vingt aux images de synthèse actuelles » paru dans *Sémiotiques* n° 4 en 1993 constitue un point de départ particulièrement éclairant pour aborder la relation entre œuvre de peinture, dessin, photographie et œuvre digitale. Il semblerait que l'avènement du numérique ait eu pour conséquence de réduire le champ des arts plastiques au règne généralisé du simulacre. Maria Villela-Petit nous mettait en garde quant aux évolutions récentes de l'architecture et aux conséquences pour nous de l'« idéologie techniciste » sur l'habiter, mise en garde qui vaut de façon générale pour l'art vu au travers du prisme numérique. Ces enjeux, Husserl (1976, pp. 51-52) les avait entrevus dans la formalisation algébrique de la géométrie :

*C'est ici qu'il faut faire entrer en ligne de compte la puissante élaboration des signes et des modes de pensée algébriques, moment décisif qui en un sens fut riche de moissons futures (segensreiche), et en un autre inquiétant pour notre destin (verhängnisvolle). [...] Cette arithmétisation de la géométrie conduit d'une certaine façon d'elle-même à l'exténuation de son sens (Entleerung ihres Sinnes). Les idéalités réellement spatio-temporelles, telles qu'elles se montrent originellement dans la pensée géométrique sous le titre habituel de "pures intuitions", se transforment pour ainsi dire en de pures et simples formes numériques, en structures algébriques.*⁷⁸

77 « Aux derniers flâneurs, faut-il signaler qu'un "tableau" (et sans doute dans tous les sens du terme), c'est formellement une "série de séries" ? En tout cas, ce n'est point une petite image fixe qu'on place devant une lanterne pour la plus grande déception des enfants, qui, à leur âge, préfèrent bien sûr la vivacité du cinéma. » (Foucault 1969, pp. 10, 15 et 19 n. 1)

78 Cité par Maria Villela-Petit (2005, pp. 71-72).

L'artiste serait ainsi amené à « manipuler des signes au détriment d'une effectuation du sens » (Villela-Petit 2005, p. 71). Les images se démultiplient et se métamorphosent sous l'emprise de dispositifs, de la pré-programmation de la machine au détriment des intuitions d'espace – c'est l'« outil technologique [...] plutôt que celui qui s'en sert, qui décide » (*Ibid.*, p. 79)⁷⁹ –, ne faisant alors plus l'objet que de réglages que l'on soupçonnera fort, pour le coup, d'être d'ordre esthétisant. Le constat d'une situation sur un mode sociologique ne vaut pas acquiescement. Nous ne sommes pas seul à viser une « sémiotique impliquée »⁸⁰, expression que revendiquaient les auteurs de l'ouvrage éponyme. Dans sa contribution à cet ouvrage, Verónica Estay Stange avance le terme de « sémio-éthique ». Il nous incombe de développer une pensée critique de l'approche de l'œuvre d'art, cette pensée critique exigeant de placer en son centre l'éthique et la notion de sujet, sachant que la pensée influe sur la réalité et la transforme ou, plus précisément, que nos représentations sont nos seules prises sur la réalité.

Après avoir analysé quatre figures⁸¹ de l'*espace* dans un précédent article (Massaert, 2019), à savoir les figures structurant les œuvres plastiques : le passage (Van der Weyden), le retournement (Rubens), le recouvrement (Poussin), la conciliation (Memling), nous nous proposons ici de défricher le terrain à propos de trois figures du *temps* : différer, hyperboliser et interrompre en considérant que ces trois opérations configurent de façon essentielle les activités de langage qui caractérisent le fait artistique.

Les liens de l'art avec la science ont été remplacés par la mise sous tutelle de l'art par la technologie. Renouveler aujourd'hui les expériences de Brunelleschi, de Masaccio ou d'Uccello demande à l'artiste de réinventer une nouvelle technologie, de détourner les technologies existantes et non de s'assujettir aux technologies développées par le marché du divertissement. L'artiste vient questionner le fonctionnement numérique de l'image, vient mettre en évidence les implications du passage de l'image par le chiffre, par le calcul, par l'algorithme : flux différé chez Dan Graham ; mise en évidence de la force du signifiant chez Lawrence Weiner ; interruption du texte chez Peter Downsbrough : ces œuvres constitueront les trois temps de notre analyse. Comme l'énonce Gérard Dessons (1997, p. 332), une sémantique de l'art « impliquant l'instanciation d'un sujet dans et par son discours, suppose une poétique ». Cette poétique est ce qu'exemplifie très clairement le travail du langage dans les titres donnés par Marcel Duchamp à ses œuvres : l'intrication du langage et du plastique. C'est précisément cette intrication qui a retenu notre attention dans les travaux de Graham, Weiner et Downsbrough.

Mettre en avant la catégorie du sensible pour aborder un art dit « conceptuel » peut paraître provocateur. On verra que les œuvres des trois artistes abordés ne sont pas strictement réductibles aux idées qu'elles

79 Maria Villela-Petit ne parle pas ici des capacités des machines à prendre le contrôle, mais de notre propension à laisser faire la machine, c'est-à-dire de notre abandon de la pratique du dessin, du croquis de l'esquisse qui sont les lieux mêmes de l'élaboration conjointe de la forme et de la pensée, soit des intuitions d'espace.

80 Alonso Aldama Juan, Bertrand Denis, Darras Bernard & Di Sciullo Flore (dirs., 2021) *Sémiotique impliquée. L'engagement du chercheur face aux sujets brûlants* (Paris, éd. L'Harmattan, coll. Sémioses).

81 Nous avons précisé notre conception du concept de figure dans Massaert (2022).

seraient censées véhiculer. Des mots, des concepts mis en espace, ou confrontés à l'espace prennent une dimension sensible... ou pour le dire avec les termes de Christian Bonnefoi (2023c, pp. 162-163) : « l'exposant-mode d'exposition [...] prend figure ».

Il nous a semblé nécessaire, pour aborder les pratiques digitales, de faire un détour par des artistes qui questionnent l'écriture parce que, comme l'indique Didier Vaudène, les modélisations informatiques et leurs applications : « images de synthèse, composition musicale, synthèse des sons » etc. « ne sont pas concevables sans le recours à la médiation de l'écriture », la condition « d'une science expérimentale positive » étant que « toute mesure doit pouvoir être recueillie comme une trace assimilable à une écriture ». Or « l'écriture n'est pas un objet de savoir au sein de la positivité scientifique telle que nous la concevons actuellement » ; celle-ci n'a « strictement rien à dire de l'écriture, sinon que son usage est [supposé, pour cette positivité scientifique,] "absolument transparent" » et ce alors que « la normativité scientifique actuelle promeut, à titre de critères normatifs maximaux, des critères qui requièrent la médiation de l'écriture ». Didier Vaudène (1993, pp. 9 et 10) relève ainsi une contradiction flagrante entre appel fait aux processus d'écriture et exigence conjointe de transparence par le discours scientifique : pour dire quelque chose de l'écriture, il faut « supposer que l'écriture [dispose d'] une sorte de *structure propre* », ce qui suffit à écarter le présupposé « d'un usage transparent de l'écriture ».

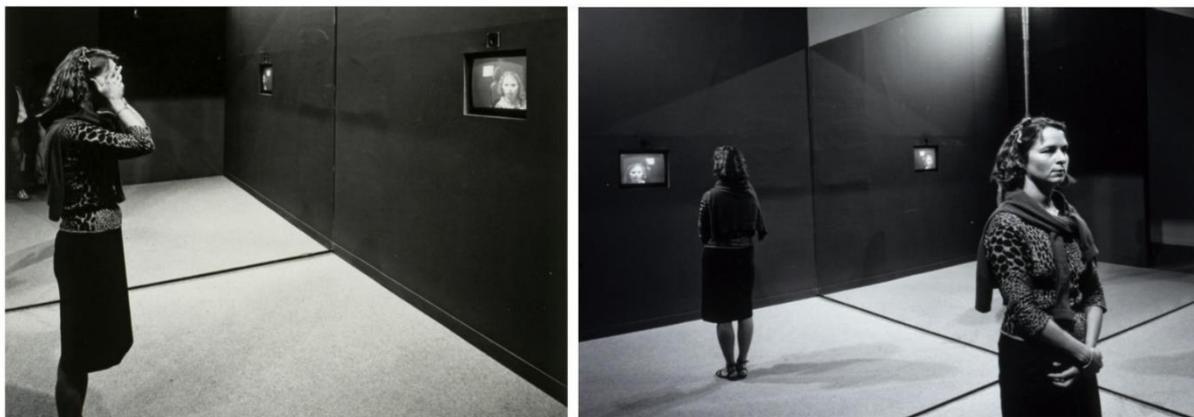
Didier Vaudène (1991, pp. 71-90) analyse par ailleurs les glissements de sens qui s'opèrent entre les concepts d'information, de sens et de phénomène, d'écriture, de trace et d'interprétation. « Plier le réel à l'écriture, écrit-il, c'est recueillir des traces décelables "à la surface du réel", puis identifier ces traces à des écritures ». D'où l'« on oublie que le monde n'est pas écriture, et que les phénomènes sont oubliés dans leurs manifestations ». Ces opérations, passées inaperçues, font disparaître le travail d'interprétation des traces. Cette mise en évidence du travail d'interprétation de la trace est en effet essentielle à maintenir la distance entre la trace et le fait. Différer, hyperboliser, interrompre sont au nombre des modalités de l'épaisseur, de l'opacité – soit l'opposé de la transparence – que nous nous proposons d'interroger pour dégager certains aspects fondamentaux du fonctionnement de cette structure propre à l'écriture, propre au faire « art » et donc aux critères de la reconnaissance du fait et du geste artistique jusques et y compris dans les arts numériques.

Dan Graham – retard

Alors qu'habituellement nous croyons avoir le contrôle de et sur nos comportements, lorsque nous pénétrons dans *Present Continuous Past(s)* (Dan Graham 1974), l'image du moniteur nous propose de nous identifier à quelque chose sur quoi nous n'avons plus de prise et qui nous donne, au fil de la séquence visionnée, cette curieuse impression qui consiste à n'avoir finalement jamais aucune maîtrise de l'instant. Ce simple dispositif de retard est donc radicalement différent de l'expérience du miroir (et par là de l'identification au tableau) où nous produisons et scrutons nos mimiques au quotidien. Ici,

notre corps semble nous échapper. Nous avons étrangement l'impression – alors qu'avec le miroir, c'est à l'image de notre corps que nous avons affaire – qu'ici, c'est comme si c'était notre corps lui-même qui nous échappait. D'où une radicale expérience de désubjectivation⁸². Notre corps se dédouble entre l'image du moniteur et notre propre sensation corporelle. Le vide ressenti est également lié à cette fracture de la continuité du temps, à cette absence de notre image entre l'immédiateté de notre reflet dans le miroir et la latence des 8 secondes qui séparent l'apparition de notre image sur le moniteur.

Fig. 4. Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974



Installation vidéo circuit fermé, 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur. Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle. © Dan Graham. © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Service audiovisuel du Centre Pompidou.

Le gouffre qui s'ouvre là, entre notre action et le différé de notre saisie visuelle, n'est autre que le rendu sensible, distendu, de l'écart interne à toute écriture : ce fait « qu'aucune écriture ne saurait ultimement combler ce qui a lieu *entre* deux états », conséquence d'« un défaut d'écriture, c'est-à-dire [de] quelque chose qui ne peut pas s'écrire comme tel » (Vaudène 1993, p. 11). Le ce « qui ne peut pas s'écrire comme tel » et le ce « qui ne peut » faire image sont l'objet même de l'art et donc le critère même de ce qui fait art. Le dispositif mis en œuvre par Dan Graham rend perceptible le fait qu'il n'y a pas d'immédiateté, d'instantanéité de l'aperception de la réalité environnante et rend sensible, en corollaire, l'inaccessibilité de soi-même. Il y a « art » que de ce « qui ne peut s'écrire » et /ou de ce « qui ne peut faire image ».

82 Comme l'expérience de la *tavoletta* de Brunelleschi, mais d'une toute autre façon, Dan Graham nous fait prendre conscience du dispositif de construction de l'image, de notre image, cette prise de conscience produisant cette sensation de désubjectivation.

Lawrence Weiner – hyperbolisation

Fig. 5. Lawrence Weiner, *Placed Upon the Horizon (Casting Shadows)*, 1993, Vancouver Art Gallery.



© SABAM Belgium, 2023.

Inscrit sur l'entablement de la façade d'un Musée ou d'un bâtiment public, le nom de l'institution permet sa reconnaissance, son identification, officialise sa fonction. Lorsque Lawrence Weiner remplace cette épigraphe par une inscription indiquant « Placé sur l'horizon (ombres portées) », l'énoncé ne vient pas seulement interroger sa situation, il se retourne sur chacun des termes utilisés. L'artiste nous confronte non à la langue, mais à « l'image de la langue », à sa « matérialisation graphique », à l'« iconisation de la pensée » pour reprendre les formulations de Benveniste (2012, pp. 93 et 95). Se référant au feuillet (12, f° 3 / f° 55) du *Baudelaire*, Chloé Laplantine (2011, p. 225) écrit que Benveniste (2011, pp. 134-135) parle « du langage poétique comme d'un langage *iconique* » et ajoute que, pour Benveniste, le langage poétique contredit le « langage référentiel (l'iconisant est "distinct de la vérité signifiante") », le poème « produit une alliance nouvelle, un *accord*, une vérité iconique », il « construit un paradigme d'associations qui lui est propre, il construit sa signifiante ».

Alors que par la taille des caractères, le texte nous apparaît dans toute son évidence et son autorité, à la lecture, le sens (référentiel) se présente dans son opacité. Qu'est-ce qui est « placé » ? Où serait l'horizon, vu que notre vue est bouchée ? De quelles ombres portées parle-t-on ? C'est notre point de vue qui définit l'horizon. Il s'agit donc de notre horizon : « placé » là-haut « sur » notre « horizon » ; toutes questions qui nous viennent de cette dimension du langage qualifiée d'iconique par Benveniste. L'œuvre serait particulièrement indexée de mélancolie si on en croit Freud (1968, p. 156) pour qui,

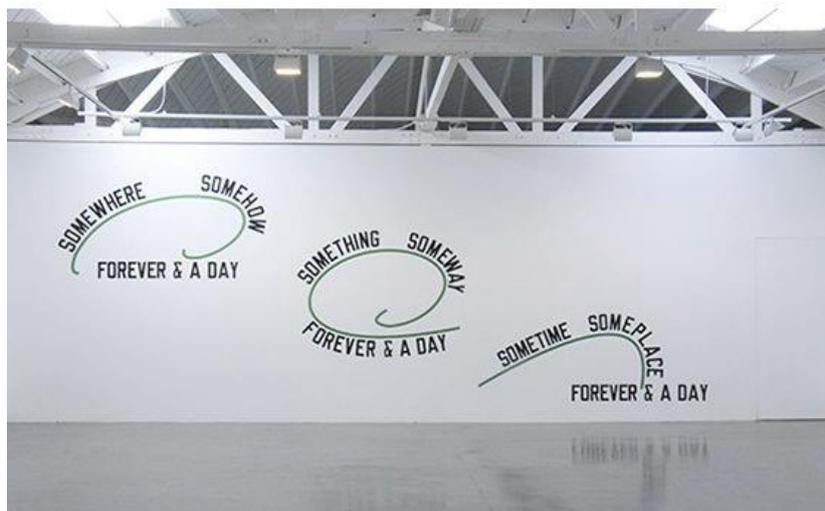
comme on sait, la mélancolie se caractérise par « l'ombre de l'objet [tombée] sur le moi ». Qu'arrive-t-il donc au sujet créateur et spectateur lorsque l'œuvre, au travers de cette substitution de l'inscription même de l'autorité de la nomination, vient débusquer, vient pointer l'omniprésence narcissique de l'idéologie dominante, soit la confusion entre le sujet et le moi.

Fig. 6. Plafond du Palazzo Chiaramonte à Palerme, hall principal du premier étage, 1377-1380.



En évoquant ces liens entre texte et architecture et ces différences entre sujet et narcissisme, on pense inévitablement aux citations que Montaigne fit graver sur les charpentes du plafond de sa bibliothèque. Mais, comme le montre Maud Pérez-Simon (2023, pp. 149-171), Montaigne n'est jamais que l'héritier d'une tradition qui, principalement en Italie, dans le sud de la France et en Espagne, remonte à la fin du XIII^e siècle.

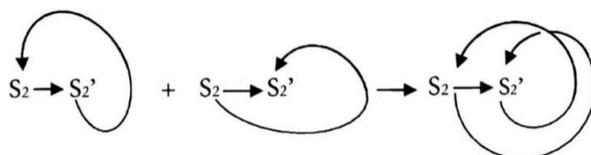
Fig. 7. Lawrence Weiner, SOMEWHERE SOMEHOW FOREVER & A DAY, SOMETHING SOMEWAY FOREVER & A DAY, SOMETIME SOMEPLACE FOREVER & A DAY, Regen Projects II, Los Angeles, 2009.



© SABAM Belgium, 2023.

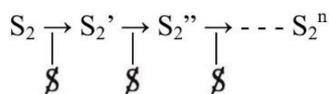
On notera, toujours chez Lawrence Weiner, que si, dans *Somewhere Somehow...*, les termes inscrits au-dessus de la courbe varient, leur placement est relativement identique, et qu'au contraire, les termes inscrits sous la courbe sont identiques, mais leur façon de se situer varie : droite, courbe, centrée, plus à droite. Weiner met donc en œuvre deux façons différentes de faire varier la signification : par la modification des signes ou par la modification du mode d'inscription : lié, séparé, conclusif. Il faudra se garder de réduire les courbes utilisées par Lawrence Weiner à de purs agréments graphiques. Elles soulignent le fonctionnement même du signifiant selon les après-coups progrédient et rétrogrédient pour reprendre les termes et analyses de René Lew : « un signifiant (antécédent) S_2 n'opère que dans l'après-coup de ce qu'il produit comme son conséquent S_2' »⁸³.

Fig. 8. après-coup rétrogrédient + après-coup progrédient → dynamique rétro-progrédiente de la signifiante



Benveniste précise que, contrairement à la langue commune, le poète « *fait* sa langue et son expression, même quand il prend les éléments dans la langue ordinaire [...] quand il assemble les mots en poème, il *crée aussi la référence* à laquelle son expression renvoie »⁸⁴ ou indique encore qu'en poésie « le référent est à l'intérieur de l'expression »⁸⁵, il faut « *créer un langage pour une émotion unique* d'un sujet unique. Tout est à l'inverse du projet de la communication »⁸⁶. Comme déjà affirmé plus haut, le questionnement de l'art ne peut se faire en termes de communication. Et c'est bien là au travail du sujet que nous assistons, au sujet en éclipse entre deux signifiants⁸⁷.

Fig. 9. Le sujet et la chaîne signifiante.



83 Voir par exemple René Lew (2015, p. 481), après-coup constitutif du signifiant. Les termes « progrédient » et « régrédient » sont empruntés à Freud (*L'interprétation des rêves*, chap. VII). René Lew fait glisser ces concepts du fonctionnement psychique vers celui de l'enchaînement signifiant marquant bien par là que le fonctionnement signifiant constitue la marque même du sujet.

84 Émile Benveniste (2011, p. 398), manuscrit BNF B 18, f° 10 / f° 183.

85 *Ibid.*, p. 28, B 6, f° 2 : f° 2.

86 *Ibid.*, p. 440, B 20, f° 10 : f° 204.

87 « Lorsque Benveniste emploie le terme *sujet*, il l'emploie avec le poids, aussi, de sa connotation psychanalytique. [...] il emploie le terme "sujet" et il le distingue des pronoms de personnes, il ne confond pas cet usage avec sujet grammatical ». Benveniste « fait passer les acquis freudiens du champ d'étude de la psychè au champ d'études du fonctionnement linguistique. Le sujet freudien devient le sujet d'énonciation, car celui qui énonce est un sujet », cf Fenoglio, Irène (2017).

Le langage n'est pas un instrument parce que, écrit Benveniste (1966, p. 259) : « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ». Comme dans le langage poétique, cette référence intérieure à l'expression a pour conséquence que nous n'avons pas de réponse directe et unilatérale à nos questions posées précédemment au sujet de *Placed upon the horizon (casting shadows)* : qu'est-ce qui est placé ? Où serait l'horizon ? Quelles ombres portées ? Ou encore, ci-dessus, dans cette seconde œuvre de Lawrence Weiner, de façon plus radicale, un quelque chose, un lieu, un temps, totalement incernables, indiscernables, si ce n'est auto référés à l'inscription elle-même.

C'est ainsi, par cette autoréférence, que les inscriptions de Lawrence Weiner donnent une matérialité à l'énoncé poétique à la façon par exemple d'Apollinaire dans ses calligrammes.

Fig. 10. Guillaume Apollinaire, « La Colombe poignardée et le jet d'eau » (fragment),
Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916).



La poésie, c'est la langue porteuse du sens à sa limite, c'est la langue menée à son extrémité, aux limites de ses possibles, à ses limites morphologiques, à la limite de ses possibilités de dire. Comme l'écrit Jakobson (1963, p. 220), en poésie : « chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence ». On peut comprendre que l'arbitraire en poésie, mais également dans l'art en général, régit l'axe du syntagme⁸⁸ et que la logique grammaticale s'en trouve déstabilisée. L'œuvre de Lawrence Weiner nous place en face de la logique signifiante en sa force poétique et politique. En introduisant le langage poétique dans la sphère publique, la dimension politique de l'œuvre de Lawrence Weiner consiste en ce que le poétique vient faire irruption dans le langage ordinaire.

Peter Downsbrough – interruption

Il n'est pas abusif de dire que l'œuvre de Peter Downsbrough est une œuvre sémiotique au sens fort du terme. Le jeu sur les oppositions, la dualité de termes in/out, up/down, and/or, ou/encore/et, etc. en sont un des aspects. Plus radicalement dans son œuvre, la coupure de la lettre nous confronte à la question de la division subjective par le signifiant. De même que Monique Wittig, dans *Le corps lesbien*, choisissait d'écrire « J/e », « m/e », « m/oi » et « m/es »⁸⁹ et Jacques Lacan de parler de sujet barré « \$ » :

⁸⁸ La citation tant de fois reprise de Jakobson concernant la projection du principe d'équivalence « de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », jugée hermétique par d'aucuns, est magnifiquement explicitée par Iouri Lotman (chap. V, « Les principes constructifs du texte », 1973, pp. 128-147).

⁸⁹ Monique Wittig (1992, p. 87), dans « The Mark of Gender », écrit : « Talking about the key pronoun of *The Lesbian Body* [...] sometimes I have considered this text a reverie about the beautiful analysis of the pronouns *je* and *tu* by the linguist Émile

le sujet divisé par le langage, nous faisons l'expérience, confrontés aux œuvres de Peter Downsbrough, du langage clivant parce que le langage est lui-même clivé ; le signifiant dans sa différence ne pouvant rejoindre, amputé, les signifiants qui lui garantiraient un signifié, lui donneraient une autonomie, une identité dont il est par définition privé.

Très fréquemment, chez Peter Downsbrough, le procédé mis en œuvre produit une tautologie, une surdétermination très efficace, elle également, pour ébranler tout processus d'identification. Entrant dans un lieu d'exposition quel qu'il soit, nous notons les matériaux recouvrant le sol des salles, nous remarquons la hauteur d'un plafond, mais lorsque le haut du mur et le sol sont indexés par l'artiste des déictiques spatiaux « up » et « down », la redondance nous fait hésiter. S'agit-il de notre état d'esprit du jour, de la portion de mur, de l'inscription elle-même, d'une injonction à lever ou baisser le regard... ? La tautologie nous détourne ainsi de l'intérêt trivial pour la mesure de l'espace au bénéfice de ses qualités topologiques, tout comme le rapport tautologique à la mesure dans les *Measurement: Room* (1969) et *48" Standards* (1969) de Mel Bochner⁹⁰ mettaient en évidence l'arbitraire et l'inconsistance de la valeur donnée aux proportions.

Mais Peter Downsbrough ne vient pas simplement brouiller le sens. C'est la situation de discours telle que mise en scène, la mise en scène des mots et du lieu qui induit notre difficulté à donner une référence précise, une finalité à l'inscription et ainsi nous déstabilise en tant qu'interlocuteur/spectateur. Comme l'écrit Jean Starobinski (1982, n. 1, p. 36) : « l'adverbe ailleurs », « terme synthétique chez Montaigne », « tire sa force de son indétermination. Sa valeur locative lui permet de signifier toutes nos dislocations ». On pourra reprendre cette expression de Jean Starobinski et l'appliquer aux déictiques utilisés par Peter Downsbrough.

La singularité du travail de Peter Downsbrough se situe dans sa façon de conjuguer le texte et l'espace de monstration de telle façon qu'il est impossible de se saisir de l'un sans qu'il reçoive la marque de l'autre. Cette configuration a pour conséquence que les distinctions entre forme du contenu et forme de l'expression se brouillent. Pour saisir le sens des œuvres de Peter Downsbrough, il faudrait plutôt recourir au modèle de la connotation repris par Roland Barthes (1964, p. 131) en synthétisant les élaborations de Hjelmslev (1968, pp. 144 - 157)⁹¹ selon l'imbrication et le décrochage de deux systèmes sémiotiques :

Benveniste ». Et au sujet de ce rapport de Wittig à l'œuvre de Benveniste, Yannick Chevalier (2010, p. 191) écrit : « *Le chantier littéraire* peut être lu comme une méditation réflexive sur les *Problèmes de linguistique générale* que Wittig ne cesse de citer et commenter au fil des pages ».

90 Voir Lucien Massaert (2001-2002, pp. 153 - 155).

91 Hjelmslev (1968, p. 150) écrit qu'une sémiotique connotative est « une sémiotique dont l'un des plans, celui de l'expression est une sémiotique ».

Fig. 11. Schéma de la connotation appliqué à l'œuvre de Peter Downsbrough.

<i>œuvre</i> plan de l'expression		<i>œuvre</i> plan du contenu
<i>l'inscription du mot dans le lieu</i> plan de l'expression	<i>les significations du mot</i> plan du contenu	

Ce modèle permet, en l'espèce, de cerner l'œuvre en articulant plus clairement le mot et son inscription dans le lieu d'exposition par la mise en œuvre, comme y invite Hjelmslev, des relations entre deux sémiotiques. On pourrait dire que Peter Downsbrough réalise sous nos yeux les conséquences de ce que signifie la nécessité énoncée par Benveniste (2012, pp. 94-95) d'« "objectiver" la donnée linguistique », de représenter la langue, la pensée, les mots « en images matérielles » hors des circonstances de parole. Son œuvre nous montre en quoi « la représentation iconique se développ[e] *parallèlement* à la représentation linguistique et non en subordination à la forme linguistique » et en quoi, effectivement, « cette iconisation de la pensée [suppose] une relation d'une autre espèce entre la pensée et l'icône qu'entre la pensée et la parole, une relation moins littérale », car, en effet, chaque mot, associé à sa situation spatiale et à son mode graphique, déjoue la logique dénotative du signe.

Fig. 12. Peter Downsbrough, *Support/and, as, for*, Frac Bourgogne, Dijon, 2004.



© Peter Downsbrough & Artists Rights Society (ARS) New York. Crédit photographique : André Morin/Frac Bourgogne.

Si le tableau nous assigne au point de vue, les expositions de Peter Downsbrough impliquent des points de vue multiples au sein de l'espace mis en œuvre. En déambulant dans ses expositions, nous appréhendons des mots modifiés par des lieux et des lieux transformés par les mots. Peter Downsbrough crée, indexe un espace sémantique du lieu. Le mot a pris l'empreinte du lieu, ce mot est pris dans le lieu, et le lieu a perdu toute familiarité, il ne peut plus être lu sans l'orientation de sens que lui donne le mot, même et surtout si ce sens est pluriel. Le lieu est estampillé de cette indistinction dont l'ambiguïté du langage lui impose la marque. De plus, les différents parcours dans l'espace produisent, à chaque fois, un nouveau parcours de lecture.

Chacun sait que ces jeux sur l'écriture et l'espace remontent à l'Antiquité. Il n'est pas sans intérêt de rappeler ce qu'écrivait Armando Petrucci (1993, pp. 52-54) sur les relations entre le livre – espace également amplement exploré par Peter Downsborough – et l'écriture épigraphique. Ainsi, à Venise, aux XV^e et XVI^e siècles, « empruntant l'écriture monumentale d'imitation classique », le livre aurait « dans son inventivité formelle » servi de modèle pour l'épigraphie d'apparat, par exemple pour les pierres funéraires posées au sol des églises et, inversement, les épigraphies auraient préparé les « solutions esthétiques pour les frontispices et les reliures » :

les citations subtiles et ambiguës de Colonna, son usage sans retenue de l'épigraphie comme élément chargé de valeurs à la fois ornementales et allusives, semblent ouvrir la voie à d'autres fonctions plus complexes des écritures monumentales.

Lorsqu'on réduit la lecture de l'œuvre par une approche trop formaliste, la dimension politique du rapport poétique au langage nous échappe. Celle-ci s'explique, avec toute sa force d'irruption, lorsque les énoncés de Peter Downsborough apparaissent dans un contexte public, par exemple sur le panneau d'affichage lumineux de Times Square (août 1980), interrompant toutes les heures, quatre jours durant, le défilement des publicités en alternant, pendant trente secondes, le texte « *The Dice are not Loaded* » et « *Yes they are* » associé à l'image des dés. L'affichage est suffisamment en rupture avec l'attente de transparence des messages dans le chef des passants pour qu'il désamorce à lui seul, en ce bref intervalle, tout le « jeu truqué » de la « réclame » et plus largement de la communication.

*

* *

Fig. 13. Lawrence Weiner, *A 36" x 36" Removal to the Lathing of Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall*, 1968/1983, Works & Re-Constructions, Kunsthalle, Berne.



© SABAM Belgium, 2023.

Toujours un fond derrière le fond, toujours un support sous le subjectile, toujours l'*arriccio* en dessous de l'*intonaco* pour la mise en œuvre de la fresque, sauf qu'ici (fig. 13), dans ce carré de plâtre retiré du

mur par Lawrence Weiner, la logique est inversée : ce sont les dessous qui se montrent et deviennent porteurs de sens. Ce qui était muet et « jeté » dessous est exposé au regard et sommé de dire. La perte du support dit l'importance du support ou plutôt, l'absence du support montre que la déstabilisation poétique de la logique du signifiant a pour cause la mise en question de la stabilité de l'origine, la levée de l'immuabilité du support. Il faudra se contenter, écrit Marjolaine Hatzfeld (2013, p. 343), « d'un "pas-de-sens" où se représente, et ne fait que se représenter, un sujet, lui-même insaisissable comme tel ». Ce que Michel Costantini vient traduire par les termes suivants dans le champ de l'art :

« [...] fissure d'impensable, à tout le moins d'insupportable à penser, dans la représentation du Sujet – , le propos malévitchien demeure un prototype [...] chez Malevitch, c'est, lorsqu'il s'agit de présenter l'identité du nouveau peintre, sa nouvelle face, du carré qu'il est question. [...] Le carré, plus précisément le carré unique, est bien ce qui se présente à nous comme l'identité du nouvel artiste. »

Et Michel Costantini (2002, pp. 99, 102, 104 et 105) d'ajouter que « la suite historiquement vérifiable [...] semble requérir, la plupart du temps, de creuser davantage derrière le carré ». Ce sera en quelque sorte prendre Michel Costantini au mot que d'évoquer ce creusement de la surface du mur, par Weiner, qui met donc à nu le fond derrière le carré blanc. En un sens, le *Carré blanc sur fond blanc* se retourne : une façon d'interroger le sujet en lien avec le lieu de l'espace de l'art.

Fig. 14. Lawrence Weiner, *As Far As The Eye Can See*, 1988, installation at the Kölnischer Kunstverein, Cologne, 2000.



© SABAM Belgium, 2023.

On peut rapprocher *Placed Upon the Horizon* de *As Far As the Eye Can See*, en ce que l'horizon désigne la limite de notre regard. On peut encore penser à *At the Level of the Sea*⁹², autre formulation, encore, de l'horizon. Dario Cecchi (2021, p. 71) faisait remarquer que les paysages de Caspar David Friedrich semblent vouloir « saisir l'horizon en tant que tel »⁹³, ce sublime, conformément à ce qu'en formule Kant, ayant pour origine la volonté de traduire l'illimité. L'œuvre de Lawrence Weiner, quelle que soit

92 Marian Goodman Gallery, New York, January 15 - February 21, 2009.

93 « cogliere l'orizzonte in quanto tale ».

sa charge poétique et sa force de pensée, vient au contraire dé-sublimier le sublime auquel l'art nous avait habitués. L'horizon de Lawrence Weiner nous colle aux limites des façades des bâtiments de la ville, ou à la limite du mur de la salle d'exposition, ou encore aux limites du langage immobilisé en une séquence figée de signifiants. *As Far As the Eye Can See* : notre limite en tant que sujet ; non plus ce sujet ponctiforme identifié au point de fuite central sur la ligne d'horizon du tableau, mais un sujet rivé à la ligne des signifiants, en éclipse entre deux signifiants ; « *As Far* », « *Far As* », « *As the* », « *the Eye* », « *Eye Can* », « *Can See* ». Le sujet « à la lettre ».

Il faudra apprendre que les images de synthèse sont des écritures, qu'elles n'ont pas de point de fuite : tous les points alignés à l'écran sont équivalents. *As Far As the Eye Can See* : le mur, l'écran. S'il se vérifie, comme l'écrit Norbert Hillaire (2002, pp. 106-107), que « la reproduction numérique généralisée » menace la tension « de l'identité et de l'altérité qui traverse l'image », elle signifie plus largement la perte de la dissemblance « qui *fondait* la ressemblance dans l'ancien régime du visible », non seulement la dissemblance entre les choses et leur représentation, mais d'abord la différence à soi constitutive du sujet, différence que les œuvres de Graham, Weiner et Downsborough s'efforçaient, comme nous l'avons noté, de garder opérante en étant prises dans l'écart à soi par l'image *différée* pour le premier, par le *surlignement* et l'*indexation* de l'espace pour le second⁹⁴, par la sensation de séparation éprouvée dans le mot *interrompu* pour le dernier. C'est ainsi que les œuvres de Graham, Weiner et Downsborough nous confrontent à leur « historicité radicale », articulant « l'affect et le concept ensemble » comme nous y invitait Henri Meschonnic (2003) au début de ce texte.

Cette différence ou dissemblance ne fait que différer, dissembler, elle ne produit aucune identité tout comme les *Reality Properties : Fake Estates* de Gordon Matta-Clark évoquées également en entrée de ce texte, ces dernières étant l'exemple le plus paradoxal et peut-être dès lors le plus emblématique d'un intérêt désintéressé (Kant). Il n'y a d'art que de ces propriétés en déshérence, non assignées parce qu'elles *dé-proprient* la propriété. Il n'y a pas d'art du propre. Construire une poétique de l'art, soit identifier l'art, demande de dés-identifier l'identité elle-même. Ceci nous ramène à ce que nous entendons par un primat du sensible dans notre compréhension et notre rapport à l'art, à l'importance de la trace et de la figure et ce à travers l'analyse que Merleau-Ponty (1960, p. 217) propose d'« une réhabilitation ontologique du sensible » dans les *Ideen II* de Husserl :

Le sensible, ce ne sont pas seulement les choses, c'est aussi tout ce qui s'y dessine, même en creux, tout ce qui y laisse sa trace, tout ce qui y figure, même à titre d'écart et comme une certaine absence [...] Les " négativités " comptent aussi au monde sensible [...].

94 En termes de figure temporelle, nous pourrions dire que l'hyperbolisation du signifiant dans l'œuvre de Lawrence Weiner repose sur un principe de ralentissement. Elle nous intime la pose sur (le) signifiant, comme on fait pose sur image ; l'hyperbolisation marque paradoxalement un suspens dans le déroulé temporel de la prédication.

Références

- Barbut, Marc (1966), « Sur le sens du mot structure en mathématiques », *Les temps modernes* n° 246, novembre 1966.
- Barthes, Roland (1964), « Eléments de sémiologie », dans *Communication* vol 4.
- Beckett, Samuel (juin 1948), « Peintres de l'empêchement », *Derrière la Miroir*, n° 11-12, Paris, Maeght éditeur.
- Benveniste, Émile (1966), « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard. Première édition *Journal de psychologie normale et pathologique*, 55e année, n° 3, juil.-sept. 1958, Paris, PUF.
- Benveniste, Émile (1974), « Sémiologie de la langue » dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- Benveniste, Émile (2011), *Baudelaire*, présentation et transcription par Laplantine, Chloé, Limoges, éd. Lambert-Lucas.
- Benveniste, Émile (2012), *Dernières leçons. Collège de France (1968-1969)*, coll. Hautes Études, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil.
- Bois, Yve-Alain (1996), « Zone », dans Bois, Yve-Alain et Krauss, Rosalind, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- Bonnefoi, Christian (2023a), « Les jeux de l'eau, du miel et de l'encre », dans *Traité de peinture*, Bruxelles, éditions La Part de l'Œil.
- Bonnefoi, Christian (2023b), « La séparation », dans *Traité de peinture*, Bruxelles, éditions La Part de l'Œil.
- Bonnefoi, Christian (2023c), *Traité de peinture. Tome 2. Lexique*, entrée « Mode d'exposition », Bruxelles, éd. La Part de l'Œil.
- Boudon, Pierre (2004), *Réseau du sens I (nouvelle version), Une approche monadologique pour la compréhension du discours, en ligne* https://leap-architecture.org/pierre_boudon/pdf/Presentation_RDS.pdf
- Boudon, Pierre (2018), « Le templum en tant qu'articulation complexe », *Signata* [En ligne], vol 9/2018.
- Boudon, Pierre (2022), *L'architectonique musicale*, Presses Universitaires de Liège.
- Boudon, Pierre (2023), « Tracés de fondation à Rome », *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 1, dossier « Centenaire de René Thom (1923-2023) : hommage sémiotique et morphodynamique », São Paulo, avril 2023. Disponible sur : <https://www.revistas.usp.br/esse>. Consulté le 04/08/2023.
- Calabrese, Omar (2006), *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Università.
- Cecchi, Dario (2021), « Media mostruosi, immagini sublimi. Uno sguardo sull'arte contemporanea con Lyotard », *Studi di estetica*, anno XLIX, IV serie, 2/2021 "Sensibilia 14. Cose mostruose", Milano, Mimesis.
- Chevalier, Yannick (2010), « Wittig et Benveniste » dans Monique Wittig, *Le chantier littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, éd. iXe.
- Coccia, Emanuele (2021), tr. fr. *La vie sensible*, Paris, Rivages, Petite Bibliothèque ; *La vita sensible*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Costantini, Michel (2002), *L'image du sujet*, Paris, L'Harmattan.
- Costantini, Michel (2021), « Dynamique de la clenche », dans *À même le sens. Hommage à Jacques Fontanille* (Bertrand, Denis & Darrault-Harris, Ivan dirs.), Limoges, éd. Lambert-Lucas.

- Dessons, Gérard (1997), « Pour une sémantique de l'art », *Linx* n° 9, « Émile Benveniste. Vingt ans après ».
- Fenoglio, Irène (2017), « Sur la notion de "sujet" chez Benveniste », *Linx* [En ligne], vol 74 | 2017, consulté le 23 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/linx/1767>.
- Foucault, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Freud, Sigmund (1968), tr. fr. « Deuil et mélancolie », *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995 ; *Trauer und Melancholie*, 1917.
- Hatzfeld, Marjolaine (2013), « "Le signifiant est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant" » dans *Linguistique et psychanalyse*, dir. Michel Arrivé et Claudine Normand, Colloque de Cerisy 1-8 septembre 1988, Paris, éd. Hermann (2001, éd. In Press).
- Hillaire, Norbert (2002), « Modes de l'œuvre et modes du lieu », dans Charbonneaux, Anne-Marie & Hillaire, Norbert (dirs.), *Œuvre et lieu*, Paris, Flammarion.
- Hjelmslev, Louis (1968), « Sémiotiques connotatives et métasémiotiques », dans *Prolégomènes à une théorie du langage*, éd. de Minuit.
- Husserl, Edmund (1976), *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, tr. fr. Gérard Granel, Paris, Gallimard ; Hua VI. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1954.
- Jakobson, Roman (1970 [1963]), « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, coll. Points.
- Laplantine, Chloé (2011), *Emile Benveniste, l'inconscient et le poème*, Limoges, éd. Lambert-Lucas.
- Lotman, Iouri (1973), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.
- Lew, René (2015), *Politique du corps et de l'écriture*, Paris, éd. Lysimaque.
- Lew, René (2021), *Hölderlin, la littoralité et la structure poétique du discours*, Paris, éd. Lysimaque.
- Lew, René (juillet 2023), « Formalisation de la théorie psychanalytique ; argument pour le séminaire de Place » (Psychoanalysis Los Angeles California Extension).
- Martineau, Emmanuel (1979), « Malevitch et l'énigme "cubiste" », dans *Malevitch. Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, les 4 et 5 mai 1978*, Cahier des Avant-gardes, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme.
- Massaert, Lucien (2001-2002), « D'une surface vacante. D'un discours déjà-là » dans *La Part de l'Œil* vol. 17-18.
- Massaert, Lucien (2019), « Immanence du savoir et configuration du tableau » dans *Signata, Annales des sémiotiques* [En ligne], vol 10 | 2019, "Image et connaissance". <http://journals.openedition.org/signata/2315>
- Massaert, Lucien (2022), « Et la figure va en s'amenuisant », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 2022, n° 127. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.7648>
- Matar, Roula (2022), *L'architecture selon Gordon Matta-Clark*, Dijon, Presses du Réel.
- Mattéi, Jean-François (2001), *Heidegger et Hölderlin. Le Quadriparti*, Paris, PUF.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960), « Le philosophe et son ombre » dans *Signes*, Paris, Gallimard.
- Meschonnic, Henri (2003), « Le poème, crise du signe », dans Mathet, Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan.
- Pérez-Simon, Maud (2023), « Spatialisation des mots et des images sur les plafonds peints du Moyen Âge », Bruxelles, *La Part de l'Œil*, vol. 37.

Petrucci, Armando (1993), *Jeux de lettres : Formes et usages de l'inscription en Italie, 11e-20e siècles*, tr. fr. Monique Aymard, Paris, éd. de l'EHESS ; *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986.

Starobinski, Jean (1993 [1982]), *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993.

Szendy, Peter (2017), *Le supermarché du visible. Essai d'iconomie*, Paris, Minuit.

Vaudène, Didier (1991), « L'information : entre la parole et l'écrit », dans *Le Droit, l'informatique et l'arbitraire*, Paris, Publication de la Sorbonne, Actes du colloque organisé par Pierre Legendre à la Sorbonne le 7 décembre 1989. <https://books.openedition.org/psorbonne/79777?lang=fr>

Vaudène, Didier (1993), « Fondement de discours / Discours de fondement », pp. 9 et 10. https://vaudene.fr/dv/docs/Vaudene_1993_FondementDiscours.pdf. Consulté le 11-02-2023.

Vaudène, Didier (2017), « Un acheminement vers la question de l'écriture », https://vaudene.fr/dv/docs/Vaudene_2017_AcheminementQuestionEcriture.pdf.

Villela-Petit, Maria (2005), « En défense de la géométrie : Edmund Husserl et Simone Weil », dans *Géométrie, mesure du monde*, dir. Thierry Paquot, Chris Younès, éd. La Découverte, en ligne : <https://www.cairn.info/geometrie-mesure-du-monde--9782707144690-page-61.htm>

Wittig, Monique (1992), *The Straight Mind*, Boston, Beacon Press.

Žižek, Slavoj (1999), « Cogito : le vide nommé sujet » dans *Subversion du sujet*, Presses Universitaires de Rennes, tr. fr. Élisabeth Doisneau ; "Cogito : The Void Called Subject", in *Tarrying with the Negative : Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Duke University Press, 1993.

Un processus à l'œuvre. L'artification de Carl Gustav Jung et de ses œuvres visuelles

A process in progress. The artification of Carl Gustav Jung and his visual works

Sébastien MANTEGARI-BERTORELLI

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
sebastien.mantegari.bertorelli@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/visible/590>

DOI : 10.25965/visible.590

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Si la publication en 2009 du *Livre rouge* du psychiatre suisse Carl Gustav Jung (1875-1961) a entraîné une relecture de l'histoire de la psychologie analytique, elle a également enclenché toute une série d'expositions de par le monde ayant pour but de faire découvrir les nombreuses images peintes et sculptées par ce dernier tout au long de sa vie. Jung et ses œuvres visuelles semblent donc actuellement connaître un processus d'artification, que les sociologues de l'art définissent comme le passage presque ontologique du statut de non-art à art et de non-artiste à artiste. S'appuyant sur les possibilités analytiques et épistémologiques offertes par le concept d'artification, par une analyse des expositions, du marché de l'art et des entretiens, cet article entend donc analyser les pratiques, les discours et les acteurs qui ont permis de considérer *a posteriori* les productions visuelles d'un psychiatre et homme de science comme de l'art, et leur auteur comme un artiste digne d'être exposé ; en somme le passage de la science à l'art, élargissant ainsi le spectre des acteurs de l'histoire de l'art du XX^e siècle.

Mots clés : Carl Gustav Jung, artification, amateur, exposition, outsider

Abstract: The publication in 2009 of *The Red Book* of the Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung (1875-1961) has led to a new reading of the history of analytical psychology, but it has also triggered a whole series of exhibitions around the world aimed at introducing visitors to the many images Jung painted and sculpted throughout his life. Jung and his visual works thus seem to be undergoing a process of artification, which art sociologists define as the almost ontological passage from non-art to art and from non-artist to artist. Using the analytical and epistemological possibilities that the concept of artification offers, through an analysis of exhibitions, the art market and interviews, this article sets out to analyse the practices, discourses and protagonists that have made it possible to consider *a posteriori* the visual productions of a psychiatrist and scientist as art, and their author as an artist worthy of being exhibited ; in short, the passage from science to art, thus broadening the list of protagonists in the history of twentieth-century art.

Keywords: Carl Gustav Jung, artification, amateur, exhibition, outsider

Riassunto: La pubblicazione nel 2009 del *Libro Rosso* dello psichiatra svizzero Carl Gustav Jung (1875-1961) ha condotto a una rilettura della storia della psicologia analitica, ma ha anche dato il via a tutta una serie di mostre volte a presentare le numerose immagini da lui dipinte e scolpite nel corso della sua vita. Jung e le sue opere visive sembrano così essere oggetto di un processo di artificazione, che i sociologi dell'arte definiscono come il passaggio quasi ontologico dalla non-arte all'arte e dal non-artista all'artista. Sfruttando le possibilità analitiche ed epistemologiche fornite dal concetto di artificazione, attraverso l'analisi delle mostre, del mercato dell'arte e di interviste, questo articolo si propone di analizzare le pratiche, i discorsi e gli protagonisti che hanno permesso di considerare *a posteriori* le produzioni visive di uno psichiatra e scienziato come arte, e il loro autore come un artista degno di essere esposto ; in breve, il passaggio dalla scienza all'arte, ampliando così lo spettro degli attori della storia dell'arte del XX secolo.

Parole chiave: Carl Gustav Jung, artificazione, amatore, mostre, outsider

Introduction

Mais nous avons découvert que les œuvres ressuscitées ne sont pas nécessairement immortelles. Et que si la mort ne contraint pas le génie au silence, ce n'est pas parce qu'il prévaut contre elle en perpétuant son langage initial, mais en imposant un langage sans cesse modifié, parfois oublié, comme un écho qui répondrait aux siècles, avec leurs voix successives : le chef-d'œuvre ne maintient pas un monologue souverain, il impose l'intermittent et invincible dialogue des résurrections (Malraux, 2012, p. 256).

Il faut habituer son regard, une fois franchi le seuil du Pavillon central des *Giardini* de la Biennale en sa 55^e édition (du 1^{er} juin au 24 novembre 2013) ; de par la violence du contraste entre la lumière, aveuglante, de l'extérieur, de Venise l'été, en ses couleurs aplanies, et l'intérieur du vestibule, inondé de pénombre bleue. Le visiteur remarque alors, au premier abord, ce qui le domine : les peintures murales de Galileo Chini, réalisées en 1909 et dont la restauration a précisément été achevée en 2013. Ces huit panneaux, la *Civiltà nuova*, la geste de la civilisation guidée vers le progrès par la beauté et l'art depuis les origines jusqu'à l'essor de l'âge moderne⁹⁵, illuminent, pourrait-on croire, d'eux-mêmes, la salle, par l'or des carnations et le cobalt dont le bleu – Venise oblige – accompagne, encadre, spatialise chaque scène, comme si « l'heure du Titien⁹⁶ » avait pénétré la salle même, alors que décade le jour. Ce n'est qu'après, dans un second temps, que l'on se rend compte qu'en dessous est présenté, exposé en ses multiples sens, un *objet*, un livre, découvert, ouvert au regard, simplement protégé par une thèque transparente. Autour, scandant rythmiquement la salle, des reproductions de certaines pages du livre qui permettent ainsi, sans avoir à le feuilleter, d'en admirer les peintures. Car ce livre, s'il abrite un texte, est également un réceptacle d'images. Ce livre, c'est le *Livre rouge* de Carl Gustav Jung (1875-1961).

95 Pour une description et une analyse, tant de la richesse iconographique que des techniques employées par Chini pour la réalisation du cycle, je renvoie vers Spagnol, 2006.

96 « C'était encore l'heure vespérale que, dans un de ses livres, il avait appelée l'heure du Titien, parce que toutes les choses y resplendissent finalement d'un or très riche comme les figures nues de cet ouvrier prestigieux et paraissent illuminer le ciel plutôt qu'en recevoir la lumière. », D'Annunzio, 1900, p. 8.

Figure 1. Vue du Livre rouge dans la première salle de l'exposition Il Palazzo enciclopedico



55^e Biennale de Venise, 01/06/2013 – 24/22/2013, © Déborah Couette.

L'intellectuel et psychiatre suisse s'est adonné à la réalisation de ce livre – dont la structure globale, par sa graphie gothique, ses letrines historiées et ses images en pleine pages ressuscitent d'une certaine manière, mais d'une certaine manière seulement, les codex du Moyen Âge – de 1915 à 1928, avant que d'en reprendre très brièvement la rédaction à la toute fin de sa vie, en 1958⁹⁷. Pendant toutes ces années, Jung y retranscrit, retravaille et élabore par le texte et par l'image, toute une série de visions auto-induites, à lui survenues à partir de 1913. Si d'aucuns parmi les proches de Jung en connaissaient l'existence, et avaient même pu le consulter, à la mort du psychiatre le *Livre* est reproduit, sous forme de cinq *fac-simile*, un pour chacun de ses enfants, tandis que l'original se voit scellé, caché aux regards, pour un long sommeil. Et ce n'est qu'en 2009, sous l'impulsion de Sonu Shamdasani, professeur à l'*University College* de Londres, spécialiste de Jung, et de la *Foundation of the Works of C. G. Jung*, que le *Livre rouge* est finalement retranscrit et édité, sous forme de *fac-simile* destiné à la vente d'une part (Jung, 2011) et sous forme uniquement textuelle d'autre part (Jung, 2012).

La publication du texte du *Livre rouge*, dont l'existence était déjà connue, à la manière d'un murmure, par ceux qui s'intéressaient à la figure de Jung, a donc suscité un très grand intérêt de la part des spécialistes. Il appert en effet que, de façon cryptique, ésotérique pourrait-on dire, le texte que Jung écrit à partir de 1915 contient en germe et en clef poétique les principaux concepts et théories psychologiques qui vont par la suite constituer le socle de la psychologie analytique ; des archétypes à l'animus et l'anima, de l'ombre au processus d'individuation. Mais cet objet, sensible et visible autant

97 Pour un très bon résumé de l'ensemble des phases – complexes et superposables – de la réalisation du *Livre rouge*, je renvoie à de Galbert, 2011, pp. 21-35.

qu'intelligible, n'est pas seulement un texte, c'est donc également une suite d'images peintes très minutieusement et patiemment par Jung⁹⁸.

Et l'intérêt suscité par la *Livre rouge* à partir de 2009, et par ses images peintes dans le plus grand secret, se mesure notamment aux expositions qui ont rapidement été organisées avec l'aval de la *Foundation of the Works of C. G. Jung*, autour de lui ou d'autres œuvres visuelles de Jung qui ont par la suite elles aussi commencé à s'éveiller au jour des musées, et qui comprennent tant des peintures et des œuvres graphiques que des sculptures.

Cela a donc notamment été le cas de la Biennale de Venise de 2013. Organisée par Massimiliano Gioni, le thème de l'exposition présentée au Pavillon central des *Giardini* avait pour thème le « Palais encyclopédique », reprenant le titre du projet utopique de l'artiste autodidacte italo-étatsunien Marino Auriti de musée universel devant abriter l'ensemble des connaissances de l'humanité (Gioni, 2013, p. 23). Cependant, la rotonde qui accueillait les visiteurs à l'entrée de l'une des manifestations de l'art actuel les plus importantes au monde ne présentait pas l'immense maquette d'Auriti, cette tour entourée de son portique néoclassique, de son cloître anachronique, élancée vers les possibilités encore inconnues de la connaissance, mais bien la version originale du *Livre rouge*, entouré de ses reproductions à la manière d'un halo, d'une aura de formes et de couleurs réunissant à la copie l'œuvre authentique, et son *hic et nunc* (Benjamin, 2015, pp. 12-13).

Émerge alors, au milieu des reflets glauques des eaux vénitiennes, la question du statut et de la nature, artistique ou non, à accorder à Jung et à ses images, à ses œuvres visuelles que le psychiatre suisse réalise dans l'intimité de sa bibliothèque, à Küsnacht, ou dans la cour de sa maison de Bollingen, sur les bords du lac de Zürich, et qui semblent lentement franchir le seuil du musée, outrepasser le porche liminal des institutions culturelles et, plus généralement, s'insérer dans un champ nouveau – ici artistique.

Un champ apparaît, selon Pierre Bourdieu, suite à un « processus d'institutionnalisation de l'anomie » (2015, p. 222). Il s'agit alors d'un « espace structuré de positions » (Champagne, Christin, paragraphe 2) dont les limites et les frontières sont continuellement en mouvement, objets qu'elles sont de luttes entre les membres de ce dernier et ceux qui n'en font pas encore partie⁹⁹. Dans son application concrète, le concept de champ vient « articuler les exigences de la description des produits et celles de l'analyse des propriétés et des contraintes des producteurs » et, complétant la notion d'habitus panofskyen, invite à s'intéresser non plus à « l'opus operatum ou [le] projet créateur de la conscience singulière [mais] au

98 Les processus techniques dans la réalisation des images peintes par Jung dans le *Livre rouge* sont ainsi le sujet du livre de Mellick, 2018.

99 *Ibid.*, paragraphe 9.

modus operandi, aux dispositions et aux conditions qui déterminent l'activité du peintre ou de l'écrivain¹⁰⁰ ».

Il résulte ainsi que la sociologie de l'art en général et, parmi ses différents outils et concepts, celui de l'artification en particulier, semblent pouvoir nous permettre de mieux comprendre la nature, les mécanismes et les enjeux de l'évolution presque ontologique du statut de Jung et de ses images. Développé par les sociologues de l'art Roberta Shapiro et Nathalie Heinich à partir de 2004 dans le cadre de l'étude de nouvelles formes de pratiques artistiques dans l'art actuel, l'artification désigne en son essence « le processus de transformation du non-art en art » (Shapiro, 2012, p. 20). Reposant sur des fondements concrets, il ne s'agit pas seulement donc d'une requalification symbolique, ni même d'une élévation dans la hiérarchie artistique qui rapprocherait alors l'artification du phénomène de légitimation et qui apparaît plutôt comme l'étape successive (Heinich, 2019, paragraphe 5) ; la modification se veut davantage ontologique qu'axiologique (Heinich, 2008, paragraphe 6). Roberta Shapiro désigne l'artification comme « la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art. C'est un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme public... » (Shapiro, 2012, p. 21). L'artification viendrait alors directement et activement participer au « miracle de la transsubstantiation artistique », le « ceci est de l'art » qui désigne selon Louis Marin « la transcription en langage de certaines formes de profération, de gestes et de propositions d'artistes, sur les choses que nous pouvons désigner du terme théologique de *transsubstantiation* dans la mesure où il y a conversion [...] d'une substance en une autre avec permanence des propriétés de la première » (Marin, 2021, p. 168).

Et c'est précisément l'artification qui a été employée pour analyser le passage à l'art, récent ou plus ancien, d'objets ou de pratiques considérées auparavant comme étant exclus ou à tout le moins à la périphérie du champ artistique, à la manière de la cuisine¹⁰¹ ou de la bande-dessinée¹⁰² ou qui a encore permis d'étudier l'importance, presque parfois performative, de gestes en leur valeur « artifiante », à la manière de la signature (Heinich, 2008)

À travers donc l'étude des expositions, des institutions, des acteurs et des discours qui ont émergé autour des œuvres visuelles de Carl Gustav Jung, peut-on alors considérer le concept d'artification comme une

100 *Ibid.*, paragraphe 6.

101 L'on se réfère au numéro consacré à l'artification du culinaire dans la revue *Sociétés & Représentations*, n°34, 2012, et plus particulièrement à l'article de Frédérique Desbuissons, pp. 49-70.

102 Parmi les études consacrées au passage à l'art de la bande-dessinée, citons parmi les plus récentes Robert, 2023.

catégorie d'analyse pertinente et efficiente ? Peut-on parler d'une artification aboutie dans le cas de Jung et de ses œuvres ? Ce passage à l'art est-il terminé et effectif ?

Voici les quelques questions auxquelles cet article se donne comme tâche de répondre. Pour se faire, il s'agira donc de s'intéresser à ces possibles opérations pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives mentionnées par Shapiro et Heinich et qui seraient la condition *sine qua non* de possibilité de l'artification. Après avoir analysé les différentes expositions auxquelles les œuvres de Jung – et par là même, bien qu'indirectement, Jung lui-même – ont participé, il s'agira de se pencher sur le marché de l'art puis de terminer cette étude sur les discours, la poétique, de différents acteurs, institutionnels ou privés, sur ces œuvres mêmes, parmi lesquels, en premier lieu, Jung lui-même.

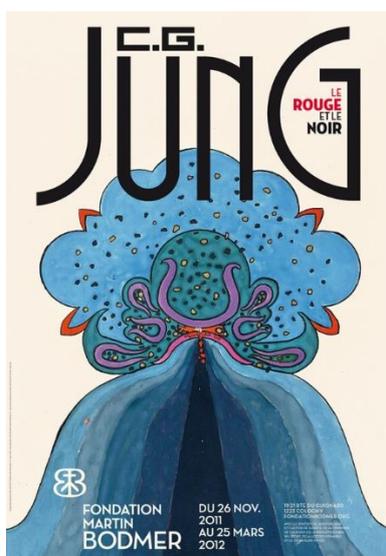
Un individu qui s'expose : les œuvres visuelles de Jung dans les musées

Figure 2. Tableau récapitulatif des différentes expositions dans lesquelles ont été exposées des œuvres visuelles de C. G. Jung, de 2009 à 2023.

Institution	Titre de l'exposition	Dates	Objets de C. G. Jung présentés
Rubin Museum of Art, New York	<i>The Red Book of C. G. Jung: Creation of a New Cosmology</i>	7/10/2009 – 15/02/2010	Le Livre rouge, les Livres noirs, esquisses, peintures
The Hammer Museum, Los Angeles		11 /04/2010 – 06/06/2010	
The Library of Congress, Washington D. C.	<i>The Red Book of Carl G. Jung. Its Origins and Influence</i>	17/06/2010 – 25/09/2010	Le Livre rouge
Museum Rütberg, Zürich	<i>C. G. Jung. The Red Book</i>	18/12/2010 – 20/03/2011	Le Livre rouge, dessins, peintures, sculptures
Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris	<i>Le Livre Rouge de C. G. Jung – Récits d'un voyage intérieur</i>	07/09/2011 – 07/22/2011	Le Livre rouge, esquisses, dessins, peintures, sculptures
Fondation Bodmer, Genève	<i>C. G. Jung. Le rouge et le noir</i>	26/11/2011 – 25/03/2012	Le Livre rouge, les Livres noirs
Biennale de Venise	<i>Il Palazzo enciclopedico</i>	01/06/2013 – 24/11/2013	Le Livre rouge
Art, Design and Architecture Museum, Santa Barbara	<i>Illuminated Imagination: The Art of C.G. Jung</i>	09/01/2019 – 28/04/2020	Le Livre rouge, peintures, dessins, sculptures
Museum Haus C. G. Jung, Küsnacht	<i>C. G. Jung Early Visual and Creative Works</i>	01/11/2020 – 31/10/2022	Dessins, peintures
Tate Modern, Londres	<i>Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life</i>	20/04/2023 – 03/09/2023	Reproductions de peintures
Museum Haus C. G. Jung, Küsnacht	<i>C.G. Jung – Journey into the Unconscious</i>	15/06/2023 – octobre 2025	Peintures, dessins, sculptures, reproductions

Parmi les acteurs du champ de l'art, ceux dont, bien souvent, l'action est la plus visible au sein du public ou, plus généralement, de la société, qui brille avec le plus d'éclat – médiatique à tout le moins – et dont le poids symbolique n'est certes pas le plus mineur¹⁰³, ces acteurs, ce sont les musées, et leurs actions, leur jeu sur la scène culturelle, ce sont leurs expositions. Il apparaît ainsi que, depuis la publication et l'édition du *Livre rouge*, plusieurs expositions ont été organisées autour de lui ou à partir de cet objet d'images.

Figure 3. Affiche de l'exposition C.G. Jung. *Le rouge et le noir* de la Fondation Bodmer, Genève, 26/22/2011 – 25/03/2012



© Fondation Martin Bodmer, Genève.

Le Livre rouge, les *Livres noirs* – qui sont les cahiers dans lesquels Jung a consigné à partir de 1913 ce que l'on pourrait appeler la matière brute de ses expériences visionnaires et qui ont par ailleurs eux-mêmes été édités sous forme de *fac-simile* en 2020 (Jung, 2020) –, de même que des esquisses et des peintures reliées au *Livre rouge*, ont tout d'abord été présentées au Rubin Museum de New York, puis au Hammer Museum de Los Angeles lors d'une exposition itinérante de 2009 à 2010. Immédiatement après, le *Livre rouge*, seul cette fois-ci, a été présenté à la Bibliothèque du Congrès de Washington D.C. et c'est seulement ensuite qu'une exposition a été organisée dans une institution culturelle européenne, au musée Ritberg de Zürich plus précisément, entre décembre 2010 et mars 2011, puis au musée des arts asiatiques Guimet, à Paris. Une autre exposition a, par la suite, été montée en Suisse, cette-fois à la Fondation Martin Bodmer à Cologny, tout près de Genève, avant que le *Livre rouge* ne soit présenté au Pavillon central de la Biennale de Venise de 2013. Après cette importante série d'expositions organisées de par le monde de manière presque ininterrompue de 2009 à 2013, une nouvelle présentation d'œuvres

103 Fabienne Brugère montre bien de quelles manières le musée peut être perçu comme un reflet de la société dans son ensemble dans son article « Le musée entre culture populaire et divertissement », *Esprit*, n°283, 2002, pp. 90-104 [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/24279008>, consulté le 20/06/2023.

de Jung a été décidée en 2019, à Santa Barbara, en Californie, au *Art, Design and Architecture Museum*, à l'occasion de la publication de l'ouvrage *The Art of C. G. Jung*, édité par la *Foundation of the Works of C. G. Jung* et qui se voulait une première présentation générale des œuvres visuelles de Jung, avec notamment deux textes écrits par des historiennes de l'art travaillant avec cette dernière (Hoerni *et al.*, 2019). Entre novembre 2020 et décembre 2022, a été ouverte une première exposition consacrée aux œuvres de Jung au sein de sa maison familiale, à Küssnacht, partiellement transformée en musée, et qui se focalisait quant à elle sur la production peinte de jeunesse du psychiatre, soit celle qui précède la période de réalisation du *Livre rouge*. À sa suite, une seconde exposition s'est ouverte en juin 2023, consacrée quant à elle, et de la même manière que l'exposition de Santa Barbara, à mettre en lumière les liens entre créations visuelle et scientifique chez le psychiatre suisse. Enfin, l'exposition organisée du 20 avril au 3 septembre 2023 par la Tate Modern de Londres autour des relations possibles entre les œuvres, les recherches artistiques et les préoccupations, notamment spirituelles, de Hilma af Klint et Piet Mondrian présentait, dans une salle consacrée au *Zeitgeist* commun dans lequel ont vécu les deux artistes, des reproductions de certaines œuvres de Jung, et notamment du *Livre rouge*.

Figure 4. Présentation des reproductions des œuvres visuelles de Jung dans l'une des salles de l'exposition Hilma af Klint & Piet Mondrian : Forms of Life, présentée à la Tate Modern de Londres, 20/04/2023 – 03/09/2023,



© Sébastien Mantegari Bertorelli.

À partir de ces différentes expositions, plusieurs observations s'imposent. On peut remarquer tout d'abord que, mis à part la Biennale de Venise (dont le propos est par essence très particulier) et celle de la Tate Modern, spécifiquement consacrée à deux artistes différents, l'ensemble de ces expositions – dont la majeure partie, tout d'abord du moins, a été organisée aux États-Unis – avait un caractère essentiellement monographique et était exclusivement consacrée à Jung et à ses œuvres visuelles. En effet, bien qu'elles aient été initiées à l'occasion de la parution du texte et du *fac-simile* du *Livre rouge*, sur l'ensemble des expositions présentées (hormis celle de Londres), plus de la moitié présentait non seulement le *Livre rouge*, mais également d'autres œuvres de Jung : des esquisses pour ce dernier, des dessins, des peintures ou des sculptures réalisées par Jung à la même période, soit durant les décennies

1910 et 1920. La première exposition organisée au sein de la maison de Jung à Küsnacht à partir de 2020 ne présentait quant à elle que des œuvres antérieures. Plus généralement, toujours en mettant de côté la Biennale et l'exposition de la Tate Modern, le propos des différents organisateurs semble avoir été de contextualiser avant tout le *Livre rouge* au sein de la stricte production jungienne, qu'elle soit par ailleurs visuelle ou scientifique. Cela permet donc de mieux comprendre la présentation du *Livre* au seul regard d'autres œuvres et de textes que Jung a écrit au même moment ou immédiatement après.

Par ailleurs, si l'on se penche sur la nature même des institutions culturelles et muséales qui ont accueillies les œuvres de Carl Gustav Jung, l'on ne peut que constater que, à l'exclusion du Hammer Museum de Los Angeles, du *Art, Design and Architecture Museum* de Santa Barbara, de la Tate Modern et de la Biennale, aucune d'entre elles n'est un musée des « beaux-arts » au sens classique du terme ou bien un musée d'art moderne (Pomian, 2022, p. 667). En effet, ces différentes institutions ne présentent pas dans leurs collections propres – lorsqu'elles en ont – des œuvres d'art occidentales. Le Rubin Museum abrite ainsi une collection d'art tibétain, de même que le musée Ritberg est un musée zurichois consacré aux productions non-occidentales, avec des œuvres et des objets provenant d'Asie, d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie, tandis que, de manière similaire, le musée Guimet de Paris constitue le principal musée national français consacré aux arts, aux productions et aux cultures d'Asie. Si la bibliothèque du Congrès à Washington D.C. est naturellement une institution consacrée aux livres, il en va de même avec la Fondation Bodmer, qui possède une collection composée exclusivement de livres et de manuscrits anciens. Si la maison de Jung à Küsnacht, ouverte partiellement en tant que musée depuis 2018, possède quant à elle une partie des œuvres visuelles de Jung, elle ne les expose toutefois pas de façon permanente, n'ayant entre autres pas l'espace nécessaire dans une demeure encore partiellement habitée par les héritiers et membres de la famille. Mises à part les deux expositions précédemment mentionnées et organisées dans une seule salle, elle est donc davantage un lieu qui se découvre pour lui-même, rendant notamment accessible, le temps d'une visite guidée, le bureau et la bibliothèque où Jung travaillait et recevait ses patients.

Figure 5. Photographie de l'une des salles de l'exposition Illuminated Imagination : The Art of C.G. Jung, Santa Barbara, Art, Design and Architecture Museum, 09/01/2019-28/04/2020.



La nature de ces différentes institutions semble donc avoir fortement déterminé le contenu des expositions qu'elles ont abritées. Ainsi la Bibliothèque du Congrès s'attachait principalement, en plus de présenter le *Livre rouge* et sa genèse, à développer et expliquer la réception des idées et des théories jungiennes en matière de psychologie chez des autrices et auteurs états-uniens. L'exposition de la Fondation Bodmer confrontait quant à elle le *Livre rouge* avec des ouvrages sur la gnose et l'alchimie, deux domaines qui ont fortement intéressé Jung au cours de sa vie, afin de mettre en lumière des ponts théoriques et conceptuels possibles, des parallèles dans les idées et les références, de sorte à recontextualiser la culture intellectuelle dans laquelle le *Livre rouge* a pris vie. Il résulte que le musée Guimet était finalement le seul à proposer une perspective quelque peu comparatiste, en insistant tout particulièrement sur les mandalas réalisés par Jung, dans le *Livre rouge* mais aussi dans des peintures et des dessins à part, afin de les mettre en perspective avec des mandalas, principalement tibétains, issus des collections du musée. Si le terme de mandala, entendu au sens jungien du terme, désigne toute forme abstraite ou figurative, peinte, dessinée ou sculptée, par laquelle un sujet tente de mettre en image et d'extérioriser des processus et contenus psychiques inconscients (Jung, 1985, p. 69), son origine tant étymologique que conceptuelle est en effet à rechercher dans les techniques de médiation du bouddhisme ésotérique *vajrayana*, pratiqué principalement au Tibet, et dont les mandalas conservés par le musée Guimet sont le fruit.

La présence de reproductions de peintures de Jung à l'exposition consacrée à Hilma af Klint et Piet Mondrian à la Tate Modern, de par leur nature même de copies, met littéralement en lumière, expose leur caractère purement illustratif. Au sein de leur présentation, nul ne songe – dans l'état actuel des recherches tout du moins¹⁰⁴ – à suggérer une relation de réception et encore moins d'influence entre l'artiste suédoise, le peintre néerlandais et le psychiatre suisse. La lecture proposée par les curateurs visait surtout à montrer que, à une même époque, différents individus réunis par des préoccupations similaires, notamment en matière spirituelle, ont réalisé des œuvres qui s'apparentent les unes aux autres, se répondent d'une certaine manière à travers l'espace dans un temps commun et proposent des voix au diapason, parallèles, à la question d'une forme de renouveau spirituel dans leur rapport, notamment, à une certaine forme d'*au-delà* de la figuration (Abdel Nabi, p. 161).

Enfin, la Biennale de Venise de 2013 présentait dans le parcours de l'exposition internationale du Pavillon central des *Giardini* simultanément des artistes actuels, des œuvres affiliées à l'Art Brut et les travaux de ceux que Massimiliano Gioni, l'organisateur de cette édition de la Biennale et le curateur de l'exposition, nomme des *outsiders* ou encore des amateurs, c'est-à-dire des créateurs qui ne participent pas nécessairement de façon directe ou publique au champ de l'art, dans une claire volonté d'interroger

104 Bettina Kaufmann et Kathrin Shaeppi ont ainsi semble-t-il exploré la question des relations possibles entre les œuvres de Carl Gustav Jung et Hilma af Klint dans « Illuminating Parallels in the Life and Art of Hilma af Klint and C. G. Jung », ARAS Connections : Image and Archetype, n°4, 2019 [en ligne], <https://aras.org/sites/default/files/docs/000134SchaepiKaufmann.pdf>, consulté le 17/02/2021.

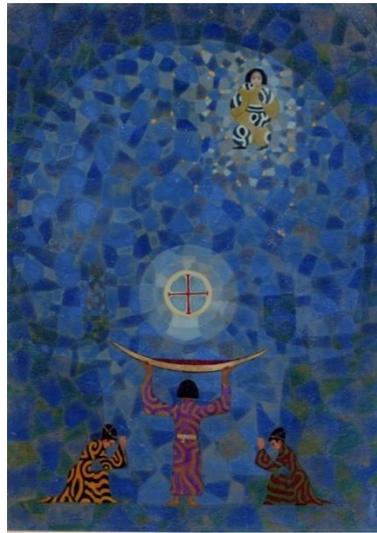
le rôle, la nature des images, et de mêler l'ensemble des productions de ces différents individus afin d'abroger les frontières, d'aplanir les reliefs et d'échapper aux cadres qui séparent art et non-art¹⁰⁵.

Si donc, depuis la publication du *Livre rouge*, plusieurs expositions ont été organisées à partir, autour ou bien encore avec des œuvres visuelles de Jung, on ne peut que constater que la nature des institutions qui les ont abritées ne tendait pas à éclaircir la brume qui entoure le statut de ces dernières. De même, le propos de ces manifestations se voulait bien souvent avant tout comme une présentation générale du travail de Jung dans le champ des images – lorsqu'il ne s'agissait pas seulement d'une forme d'illustration comparatiste – somme toute assez prudente et qui évacuait bien souvent la question du statut ontologique même à donner précisément à ce qui était présenté. En insistant sur la genèse et l'histoire du *Livre rouge*, il s'est surtout agi de mettre en avant l'apport de ce dernier dans l'histoire de la psychologie analytique, de souligner certaines de ses sources d'inspirations intellectuelles et philosophiques et, mis à part une partie de l'exposition du musée Guimet, la question des sources et des relations entre la pratique visuelle de Jung et des pratiques artistiques de son temps ou passées a très peu été énoncée. Seule vient nuancer cela l'exposition dévolue à Hilma af Klint et Piet Mondrian à la Tate Modern ; seule exposition, en effet, bien que de façon très mesurée, et par le biais d'un unique cartel, à esquisser l'ombre et le murmure d'un discours qui tendrait à mettre en parallèle les créations visuelles de Jung avec des pratiques contemporaines. Et seule exposition, avec celle du musée Guimet, à présenter un catalogue où les œuvres visuelles de Jung côtoient des œuvres considérées sans l'ombre d'une ambiguïté comme artistiques. Il est à se demander si, quatorze ans après la première exposition organisée autour du *Livre rouge*, celle de la Tate Modern n'a pas comme débuté un nouveau cycle d'expositions des œuvres de Jung selon un axe davantage comparatiste que présentatif, venant ainsi éclaircir par l'éclairage timide de ses salles, nuancer par les couleurs de ses cimaises, un statut des œuvres de Jung dans les musées pour l'heure encore ambigu.

105 Entretien avec Massimiliano Gioni, 30/03/2022.

Un individu qui se vend : les œuvres de Jung sur le marché de l'art

Figure 6. Carl Gustav Jung, *Scène culturelle avec Phanês*, 1920 ca.



gouache et bronze doré sur papier, 28.5x20.5 cm, lot n° 45 de la vente Sotheby's « Music, Continental and Russian Books and Manuscripts », 28 mai 2015, collection privée, © 2007 Fondation des Œuvres de C.G. Jung, Zürich.

Cette forme d'ambiguïté, de nature des œuvres et de statut de celui qui en est à l'origine, se retrouve également au sein d'un autre des grands acteurs du champ de l'art, c'est-à-dire le marché¹⁰⁶.

Jusqu'à présent, le seul cas répertorié d'une vente d'une œuvre visuelle de Jung sur le marché de l'art, et qui ne soit donc pas une lettre ou un manuscrit, est celui de la vente organisée à Londres par Sotheby's le 28 mai 2015. Le lot n° 45, en effet, n'était rien de moins qu'une peinture de Jung, une gouache de petit format représentant une scène rituelle dont l'iconographie et la facture se retrouvent dans d'autres de ses peintures, notamment dans le *Livre rouge*, à la page 113 du *Liber secundus*. Cette scène rituelle, dont la date de réalisation a été estimée à 1920, datation par la suite confirmée par Diane Finiello Zervas dans un article publié dans la revue *Phanês, Journal for Jung History*, aurait été offerte par Jung à Peter Baynes, ami, collègue, compagnon de voyage du psychiatre en Afrique de l'Est entre 1925 et 1926 et premier traducteur de ses œuvres en anglais (Zervas, 2019). De toute évidence, il s'agirait donc de la famille de Peter Baynes qui aurait mis en vente la peinture.

La présentation de l'œuvre par Sotheby's reste relativement – et prudemment ici aussi – succincte, le texte et son auteur, après une brève description de l'œuvre, insistant sur le fait qu'il s'agit de la seule œuvre de Jung jamais proposée par une maison de vente aux enchères et que l'iconographie de la peinture est similaire à celles de certaines images du *Livre rouge*, sans toutefois en proposer une analyse

106 Je renvoie à l'article de Raymonde Moulin, toujours d'actualité : « Le marché de l'art. La construction des valeurs artistiques », *Esprit*, n°195, 1993, pp. 139-147 [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/24276481>, consulté le 20/06/2023.

plus approfondie, ni d'un point de vue iconographique, ni sur les relations possibles entre Jung et des artistes, qu'ils soient à lui contemporains ou non.

Il est à remarquer – vente oblige – que la peinture de Jung, estimée entre 30 000 et 50 000 livres, a été adjugée pour 40 000 livres, soit environ 46 000 euros ou encore 45 500 francs suisses. Il s'agit donc là, indiscutablement, d'un objet doué, monétairement en tous cas, d'une certaine valeur, mis en vente par l'une des maisons de vente aux enchères les plus prestigieuses qui soient¹⁰⁷.

Or l'ambiguïté qui gravite en ellipses autour du statut des œuvres de Jung se retrouve également à l'occasion de cette vente, et tout d'abord de par la nature même de cette dernière.

La vente organisée par Sotheby's était en effet intitulée « Music, Continental and Russian Books and Manuscripts » et proposait donc aux enchères des ouvrages anciens, des traductions de tragédies ou de textes grecs ou latins par exemple, des gravures, des anciens traités de médecine chinoise et de nombreuses lettres autographes, de Thomas Mann, Sigmund Freud, Schopenhauer ou Goethe par exemple, mais aussi de Rodin ou de Gauguin.

En ce qui concerne les artistes occidentaux et leurs œuvres visuelles, on trouve certaines de leurs productions dans le catalogue réalisé à l'occasion, sous forme d'eaux-fortes ou de gravures, de Picasso notamment, proposées à la vente pour elle-même ou bien dans le cadre d'un texte illustré par une œuvre de ces artistes, à la manière du *Piège de Méduse*, une comédie lyrique d'Éric Satie accompagnée de gravures sur bois de Georges Braque. Il résulte que, dans l'ensemble de cette vente, celle de Jung apparaissait comme la seule peinture *per sé*. Émerge de fait une forme d'incohérence, comme une tâche constituée par les tesselles de couleurs bleues et or qui ornent la peinture de Jung, dans la présence de cette dernière lors de cette vente, qui était semble-t-il composée d'un amalgame hétéroclite de plusieurs objets et images de natures différentes, proposés lors d'une même enchère. On peut dès lors supputer que l'amalgame entre ces différents objets de natures variées – mélange, succession sans logique apparente, que l'on retrouve dans le titre même de l'enchère – résulte probablement du fait que l'on ne pouvait pas ou l'on ne voulait pas les vendre ailleurs ; objets hybrides – textes et images parfois mêlés – qui ne pouvaient clairement être rattachés à une catégorie précise.

Si une œuvre de Jung se retrouve par conséquent sur le marché de l'art, le positionnement de ses acteurs, de la même manière que ceux des musées et des expositions, reste également circonspect quant au statut à lui accorder et, plutôt que d'insérer ce lot dans une enchère exclusivement consacrée à des œuvres ou des objets d'art, on lui préfère une vente dont l'ampleur et la variété des diverses natures des objets

107 Voir ainsi la partie consacrée à Sotheby's dans le chapitre « The Major London Auction Houses » au sein du livre de Shireen Huda, *Pedigree and Panache : A History of the Art Auction in Australia*, Canberra, ANU Press, 2008, pp. 29-30 [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/j.ctt24hdmd.8?seq=12>, consulté le 20/06/2023.

présentés permettent non seulement d'en noyer toute cohérence mais également de proposer, implicitement, tout autant de statuts possibles à Jung et son travail pictural.

Un individu dont on parle : démarches et discours autour des œuvres de Jung

Si l'on s'intéresse à présent aux discours des différents acteurs qui ont participé, indirectement ou non, à apporter une réponse à la question de la nature artistique des œuvres visuelles de Jung, l'on peut remarquer que se retrouve une ambigüité similaire sur le statut ontologique que l'on pourrait leur accorder et, en premier chef, dans les écrits du premier concerné : Carl Gustav Jung lui-même.

Ainsi, lors d'un séminaire organisé en 1925 au club psychologique de Zürich, Jung relate, probablement pour la première fois, devant un public composé de ses élèves et collègues, ce qu'il nomme sa « confrontation avec l'inconscient », cette expérience séminale de visions auto-induites à l'origine de la rédaction du *Livre rouge* (Jung, Jaffé, 1973, pp. 285-286), *Livre rouge* qu'il était alors en train de réaliser au même moment. Or, alors qu'il retranscrit sous forme textuelle et élaborée, dans une écriture gothique déposée patiemment à la plume sur le parchemin d'abord puis directement sur l'épais papier du *Livre rouge* ensuite, le récit de ses expériences visionnaires, Jung déclare avoir entendu une voix féminine issue de son inconscient et qu'il identifie par la suite comme étant celle de son anima, lui dire que ce qu'il était en train de faire serait de l'art. À cette voix intérieure et susurrante – que Sonu Shamdasani rattache à une expérience vécue dans la vie pourrait-on dire extérieure de Jung, avec sa collègue Maria Moltzer (Shamdasani, 2018, p. 282) –, Jung aurait alors déposé une fin de non recevoir, un « non » ferme ; selon lui ce qu'il faisait alors ne pouvait être de l'art, et voici comment il le justifie à ses élèves :

Avec la secrète conviction que c'était de l'art, j'aurais facilement pu regarder le flux de l'inconscient comme si j'avais été au cinéma. Quand je lis un livre, je peux être profondément touché, mais, en définitive, cela demeure totalement extérieur à moi ; de la même façon, si j'avais considéré ces rêves et ces imaginations qui venaient de l'inconscient comme de l'art je n'en aurais eu qu'une idée au niveau de la perception, et n'aurais éprouvé aucune obligation morale à leur égard (Jung, 2015, p. 119).

En somme, Jung refuse, consciemment pourrait-on dire, de considérer ce qu'il écrivait – et non ce qu'il peignait – comme de l'art, car ce faisant il aurait, selon lui tout du moins, perdu une partie de la richesse et de la signification des images mentales qu'il rencontrait, cédant à une forme d'esthétisation dont il désirait éviter les écueils séducteurs. Lors d'une autre séance du même séminaire, voici ce qu'il déclare :

Pour en revenir à la question de l'imagination, si l'on arrive à se libérer de la résistance qu'on a à entrer en contact avec l'inconscient, et que l'on parvient à développer la faculté de coller à l'imagination, on peut alors observer le jeu des images. C'est ce que fait très naturellement tout artiste, mais il n'en retient que la valeur esthétique, alors que l'analyste essaie de saisir toutes les valeurs, intellectuelles, esthétiques, émotionnelles et intuitives (Jung, 2015, p. 104).

Il résulte que, selon Jung lui-même, son travail sur les images, s'il se rapproche de ce que peut faire un artiste, apparaîtrait plus complet, irait au-delà même de la simple expérience artistique car, de la signification véritable des images, il percevrait la totalité, la profondeur de leur potentiel, lorsque l'artiste s'arrêterait à la surface des apparences formelles, comme l'on regarde l'eau du dessus, sans y plonger le visage. On perçoit donc chez Jung la nécessité d'une justification, signe donc qu'il s'interrogeait lui-même sur le sens à donner à ce travail qu'il effectuait alors autour du *Livre rouge*. Mais l'on voit aussi que, davantage que de remplir à une définition précise de ce que serait ou non de l'art, l'orientation prise par les justifications de Jung correspond davantage à un choix conscient de refuser à faire entrer son travail dans toute catégorie artistique. Et l'on peut supputer que, au-delà de supposées distinctions théoriques, Jung avait à cœur, à cette période de sa vie et devant ses élèves plus précisément, de se différencier d'un artiste, de crainte, peut-être, que ne soit sinon remise en cause la valeur scientifique – objective ? – de son travail et de ses expériences psychologiques dont il était alors le principal objet, le sujet privilégié.

Le discours officiel tenu par la *Foundation of the Works of C. G. Jung* semble, quant à lui, tenter de réconcilier ses deux aspects, et d'entamer une voie médiane, rendue possible par son caractère postérieur à Jung lui-même. Celle-ci est en effet, entre autres, la détentrice du droit moral sur les images et sur les œuvres visuelles de Jung. Avec la Fondation de la *Foundation C. G. Jung Küsnacht*, qui est responsable de la maison-musée, d'elle ont donc dépendu les prêts des œuvres de ce dernier dans les différentes expositions précédemment étudiées.

Mais c'est également la *Foundation of the Works of C. G. Jung* qui a, en 2018, publié un ouvrage qui se voulait comme le premier catalogue des œuvres visuelles de Jung et intitulé *The Art of C.G. Jung* (Hoerni *et al.*, 2019), ouvrage qui a par ailleurs constitué comme le catalogue de l'exposition organisée à Santa Barbara l'année même de sa parution. Au cours d'un entretien organisé le 11 mai 2022 avec Thomas Fischer, président de la *Foundation* entre 2013 et 2020, celui-ci a indiqué que, si dans le corps des divers essais, les différentes créations de Jung étaient considérées et désignées comme des « visual works », le titre de l'ouvrage mentionnant le caractère artistique de ces dernières avait été expressément demandé par l'éditeur pour des raisons commerciales¹⁰⁸. Les textes composant le cœur du livre, qui pour le reste présente succinctement une forme de classification thématique des œuvres visuelles de Jung, ont été écrits par des membres de la *Foundation* mais aussi par deux historiennes de l'art, Bettina Kaufmann et Medea Hoch. Si l'essai rédigé à quatre mains par Bettina Kaufmann avec Thomas Fischer, membre donc de la famille Jung, était consacré aux rapports entre ce dernier et les artistes modernes (Fischer, Kaufmann, 2019, pp. 19-31), celui de Medea Hoch consistait quant à lui en une étude précise de la conception de la couleur chez le psychiatre suisse, mise en perspective avec des recherches similaires

108 Entretien avec Thomas Fischer, 11/05/2022.

entreprises par des artistes à lui contemporains (Hoch, 2019, pp. 33-49). La question ontologique de la nature artistique ou non des œuvres de Jung n'était toutefois pas réellement abordée. Pour Thomas Fischer néanmoins, les créations visuelles de Jung appartiennent au domaine de l'art ; non pas tant, cependant, parce qu'elles s'inscrivent dans l'histoire de l'art ou parce que Jung aurait fait partie de réseaux et de sociabilités artistiques, mais bien de part le soin, le temps, la minutie qui sont à l'origine de ces œuvres mêmes, l'importance que Jung accordait à l'exécution de ce travail, dans une acception de l'art qui accorderait la primauté à la technique et qui le rapprocherait alors de la notion d'artisanat¹⁰⁹.

Par ailleurs, la *Foundation*, observant l'intérêt d'un nouveau public pour Jung suite à la publication du *Livre rouge* et des peintures qu'il y a réalisés – public différent donc, et plus vaste, que celui intéressé strictement par la psychologie analytique et son histoire – aurait, toujours selon Thomas Fischer, décidé d'accompagner ce mouvement, plutôt que de l'initier, avec non seulement la publication de *The Art of C.G. Jung*, mais également en partenariat avec la maison-musée de Jung, par l'exposition de ses œuvres à Küssnacht¹¹⁰.

S'il est donc intéressant de percevoir le rôle, tout d'abord en retrait, puis au fur et à mesure plus actif de la *Foundation of the Works of C. G. Jung* et de la maison-musée administrée par la *Foundation C. G. Jung Küssnacht* en raison du pouvoir exercé par le public et ses attentes supposées, l'on peut également remarquer l'importance du rôle de ce dernier qui agit, quoique de manière pourrait-on dire passive – inconsciente ? – dans le cadre global de la théorie de l'artification.

Si l'on s'intéresse à présent aux discours tenus autour ou bien à l'occasion de la manifestation qui a ouvert ce texte, c'est-à-dire la Biennale de Venise de 2013, l'on perçoit ici aussi une forme d'ambiguïté générale sur l'artification possible de Jung. L'exposition internationale présentait donc, en ouverture, le *Livre rouge* de Jung, avant de proposer un parcours où étaient mêlés œuvres d'art canoniques, productions issues d'auteurs de l'Art brut, mais aussi objets dont le statut de leurs créateurs n'était pas précisé, de même que des pièces ethnographiques.

Or il apparaît que, lors de cette grande exposition bisannuelle de l'art d'aujourd'hui, événement qui, semble-t-il, aurait pu parachever, davantage que tout autre, l'entrée de Jung au sein du panthéon des artistes, le propos était en réalité très nuancé. En effet, au cours d'un entretien organisé le 30 mars 2022 avec le commissaire et organisateur de la Biennale, Massimiliano Gioni, ce dernier a ainsi insisté sur le fait que le but de l'exposition organisée au Pavillon central des *Giardini* était précisément d'engager une réflexion sur les images et d'interroger les critères généralement acceptés afin de déterminer ce qui pouvait ou non être considéré comme une œuvre d'art¹¹¹. En ce sens, l'exposition mélangeait artistes

109 *Ibid.*

110 *Ibid.*

111 Entretien avec Massimiliano Gioni, 30/03/2022.

établis et ce qu'il appelle des amateurs ou encore des *outsiders*, soit les créateurs qui sont en dehors, pour un temps du moins, du champ de l'art afin de tenter de gommer toute hiérarchie ou différence entre les acteurs institués du champ et les autres. Le choix d'exposer Jung répondait donc à cet objectif d'estomper les frontières entre artistes et non-artistes puisque, selon Massimiliano Gioni, Jung ne peut pas être considéré comme un artiste au sens classique du terme. Dans ce contexte, il est intéressant de noter que le nom de Jung figure au catalogue de la Biennale sur la liste des « artistes exposants » (Gioni, 2013, p. 397), accompagné d'une courte biographie, ce sur quoi Massimiliano Gioni a déclaré qu'il s'agissait d'une erreur involontaire, et que le projet initial était bien de créer une seule et unique liste de participants, sans en relever la qualité supposée d'artiste ou non. Cela étant dit, l'inscription, même par erreur du nom de Jung sur cette liste, l'inscrit dès lors, dans l'imaginaire et l'inconscient de ceux qui en consulteraient le catalogue du moins, dans un statut artistique qui participe de fait à son artification.

Un dernier discours reste à présent à étudier dans le cadre de l'artification potentielle de Jung et de ses œuvres visuelles ; celui des historiennes et historiens de l'art et de leurs textes scientifiques. Si les deux essais de Bettina Kaufmann et de Medea Hoch ont été auparavant déjà mentionnés, il convient de s'intéresser aux autres textes scientifiques potentiels rédigés autour des œuvres de Jung.

En 2016 s'est ainsi tenu près de Bruxelles un colloque intitulé *Jung et l'élan créateur* qui visait à étudier la figure du psychiatre suisse et ses théories au regard de la création artistique en général. Parmi les interventions consacrées à l'art brut et aux individus (Rolin, 2018, pp. 113-156) ou encore aux rapports entre les pratiques artistiques de Jackson Pollock et d'Anselm Kiefer (Gaillard, 2018, pp. 193-236), celle de Sonu Shamdasani, éditeur du *Livre rouge*, était quant à elle spécifiquement consacrée aux mandalas de Jung et ses rapports à l'art moderne, en relatant notamment ses expériences – le plus souvent indirectes, en apparence tout du moins – avec ses acteurs (Shamdasani, 2018, pp. 269-324). Son analyse ne consistait donc pas tant dans une étude des œuvres de Jung au regard de la création artistique contemporaine ou ancienne, mais davantage à une sorte de contextualisation historique. C'est également Sonu Shamdasani qui est l'origine de la revue *Phânes, Journal for Jung history* qui s'attèle depuis 2018 à proposer des articles consacrés à l'histoire du psychiatre, de ses théories et de la discipline dont il est à l'origine. Et, entre des contributions dévolues à la rencontre de Jung avec son public français à Paris en 1934 (Serina, 2018, pp. 111-137) ou les relations entre les développements de la psychologie analytique et le bouddhisme zen (Know, 2021, pp. 51-81), deux articles étaient consacrés à des œuvres visuelles de Jung. Rédigés par Diane Finiello Zervas, historienne de l'art dont la majeure partie des productions scientifiques traitent de la période de la Renaissance italienne, le premier d'entre eux était consacré à une suite de figures récurrentes dans les peintures et les sculptures de Jung et à l'interprétation de leur signification (Zervas, 2019, pp. 59-103), alors que le second prenait pour sujet la couleur, son utilisation et sa symbolique dans les peintures du *Livre rouge* (Zervas, 2020, pp. 25-75).

A l'exception de l'essai de Sonu Shamdasani qui mentionnait les relations attestées entre Jung et les membres de Dada à Zürich, il est globalement à noter que, tout comme dans le cas des expositions précédemment étudiées, il résulte une forme d'isolement de Jung et de ses images de tout contexte artistique, créatif ou culturel contemporain. L'étude des œuvres visuelles de Jung est encore une fois circonscrite à Jung lui-même et, éventuellement, aux développements historiques de ses théories psychologiques, à la manière d'un monde à soi, clos sur lui-même, un *hortus conclusus* de pensées, de visions et d'images peintes ou sculptées qui ne se répondraient qu'entre elles et qui se nourriraient l'une l'autre sans regard, ni pensée, vers l'extérieur. Car, ici aussi, la question du statut potentiellement artistique des images réalisées par le psychiatre suisse n'est jamais évoquée, rémanant dans une brume – inconsciente ? – de doutes potentiels et de prudentes incertitudes.

Conclusion

Il produit sans s'approprier,
Il agit sans rien attendre,
Son œuvre accomplie, il ne s'y attache pas,
et puisqu'il ne s'y attache pas,
son œuvre restera. (Barthes, 1979, p. 13.)

Si l'artification désigne donc « l'ensemble des processus (cognitifs, sémantiques, institutionnels, juridiques, économiques, perceptifs...) aboutissant à faire franchir à un objet (œuvre) ou à une catégorie de personnes (artistes) la frontière entre non-art et art » (Heinich, 2008, paragraphe 5), un « geste de déplacement » autant qu'une modification de la « substance » de l'objet (Marin, 2021, p. 169), on perçoit bien, à travers l'étude des expositions, du marché de l'art et des discours des différents acteurs ou institutions du champ de l'art ou du champ jungien, que ce processus artificatoire n'est pas tout à fait abouti. Si les œuvres visuelles de Jung, au premier rang desquelles le *Livre rouge*, ont fait leur entrée – temporaire – dans les musées ou, dans une bien moindre mesure, sur le marché de l'art et dans le champ des études scientifiques et universitaires d'histoire de l'art, c'est bien isolés des autres artefacts considérés sans la moindre ambiguïté comme artistiques, et plutôt comme des objets au statut particulier, avant tout mis en relation avec la vie de Jung et ses théories psychologiques. S'il y a donc bien artification dans le cas de Jung, celle-ci n'est pas encore parachevée, et nul doute que la publication d'un ouvrage comme *The Art of C.G.Jung* ou encore l'exposition de la Tate Modern où, pour la première fois, des œuvres de Jung sont mises en confrontation avec celles d'artistes à lui contemporains, sont amenés à constituer un premier pas au-delà du seuil artistique, comme la marche dernière avant de rejoindre les artistes que Jung a fréquenté et auxquels, par ailleurs, il s'est confronté.

Il est, dans le cadre des institutions muséales, également à noter que, pour l'heure tout du moins, aucune création visuelle de Jung ne se trouve dans une collection publique. Si l'entrée permanente de Jung dans

un musée correspondrait au parachèvement d'une autre catégorie d'analyse des œuvres d'art, celle de la patrimonialisation¹¹², reste qu'elle entérinerait également, et d'une manière presque triomphante ou en tout cas éclatante, l'artification du psychiatre suisse. Car, en dernière analyse, il se perçoit bien que l'artification, bien que pertinente, en tant qu'outil méthodologique ne semble pas se suffire à elle-même ; et d'autres concepts, comme la patrimonialisation donc, liée elle-même à la légitimation¹¹³, apparaissent comme d'autres concepts dont la complémentarité ne semble pas facultative mais bien la condition *sine qua non*, pour mieux percevoir, à travers les reflets lumineux bleus-verts sur la surface des eaux de Venise, émerger des vagues adriatiques un statut, un devenir nouveau, pour Jung et ses œuvres visuelles : celui d'artiste et d'œuvres d'art.

Plus amplement cependant, on voit bien que la place de Jung dans le champ artistique – celle qu'il a occupée ; celle qu'on lui fait occuper – trouble nombre de catégories. En cela, sa personne et son statut s'articulent à sa pratique et ses œuvres visuelles et deviennent bien ce que George Didi-Huberman appelle un *symptôme* en histoire de l'art (1996, pp. 157-158). Et, dans le cas d'un psychiatre, quiconque conviendra que cela n'est certes pas dénué d'ironie...

Références

- Abdel Nabi, Nabila (2023), « Life of Forms: Theosophy, Technology and Transnational Modernism », dans Abdel Nabi, Nabila *et al.*, *Hilma af Klint and Piet Mondrian: Forms of Life*, (cat. exp., Londres, Tate Modern, 20 avril – 3 septembre 2023), Londres, Tate, pp. 156-161.
- Barthes, Roland (1979), « Non Multa Sed Multum », dans Lambert, Yvon (1979), *Catalogue raisonné des œuvres sur papier de Cy Twombly, avec un texte de Roland Barthes*, volume VI, 1973-1976, Milan, Multhipla Edizioni, pp. 7-13.
- Benjamin, Walter (2015 [1939]), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Folio plus.
- Bourdieu, Pierre (2015 [1992]), *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Champagne, Patrick et Christin, Olivier (2012), « Champ », *Pierre Bourdieu : Une initiation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012 [en ligne], <https://books.openedition.org/pul/5151>, consulté le 03/07/2023.
- D'Annunzio, Gabriele (1900), *Le Feu*, traduit de l'italien par George Hérelle, Paris, Calmant Lévy.
- De Galbert, Leslie (2011), « Gestation, réalisation et publication du Livre rouge », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 34, septembre 2011, « Le Livre rouge de Jung », pp. 21-35.
- Desbuissons, Frédérique (2012), « Yeux ouverts et bouche affamée : le paradigme culinaire de l'art moderne (1850-1880) », *Sociétés & Représentations*, n° 34, 2012, pp.49-70 [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-2-page-49.htm>, consulté le 05/07/2023.

112 Processus de patrimonialisation au cours duquel, par ailleurs, « la place du droit [est] essentielle – sans être absolue ni exclusive – » selon Line Touzeau-Moufflard, 2021, p. 24.

113 Je renvoie ainsi à la première partie de l'article d'Anna Trespeuch Berthelot, « Les mues de l'Internationale situationniste », 2021, pp. 279-304.

Didi-Huberman, Georges (1996), « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses*, 24, pp. 145-163.

Fischer, Thomas et Kaufmann, Bettina (2019 [2018]), « C. G. Jung et l'arte moderna », dans Hoerni, Ulrich *et al.*, *L'Arte di Carl Jung*, traduit par Maria Anna Massinello, Turin, Bollati Bolinghieri editore, pp. 19-31.

Gaillard, Christian (2018), « La danse créatrice de Jackson Pollock ; le plomb et l'envol chez Anselm Kiefer », dans Allaert-Bertin, Édith (dir.), *Jung et l'élan créateur, X^e Colloque de Bruxelles* [La Hulpe, 5-7 mai 2016], Noville-sur-Mehaigne, Esperluète Éditions, pp. 193-236.

Gioni, Massimiliano (2013), « E tutto nella mia testa ? », dans Gioni, Massimiliano (dir.), *Il Palazzo Enciclopedico : Biennale Arte 2013*, (cat. Exp., Venise, 55^{ème} Exposition Internationale d'Art, 1^{er} juin – 4 novembre 2013), Venise, Marsilio, Fondazione della Biennale di Venezia.

Heinich, Nathalie (2008), « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations*, n° 25, 2008, pp. 97-106, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-97.htm>, consulté le 05/07/2023.

Heinich, Nathalie (2019), « L'artification, ou l'art du point de vue nominaliste », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 24 « Artification/désartification », 2019, pp. 13-20 [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2019-2-page-13.htm>, consulté le 05/07/2023.

Hoch, Medea (2019 [2018]), « La concezione junghiana del colore nel contesto dell'arte moderna », dans Hoerni Ulrich *et al.*, *L'Arte di C. G. Jung*, traduit par Maria Anna Massinello, Turin, Bollati Bolinghieri editore, pp. 33-49.

Hoerni, Ulrich *et al.* (2019 [2018]), *L'Arte di C. G. Jung*, traduit par Maria Anna Massinello, Turin, Bollati Bolinghieri editore.

Huda, Shireen (2008), *Pedigree and Panache: A History of the Art Auction in Australia*, Canberra, ANU Press, 2008, pp. 29-30 [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/j.ctt24hdmd.8?seq=12>, consulté le 20/06/2023.

Jung, Carl Gustav (1985 [1950]), « À propos de la symbolique des mandalas », dans Jung, Carl Gustav (1985), *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand par Paul Kessler, Josette Rigal et Rainer Rochlitz, Paris, Albin Michel, pp. 11-100.

Jung, Carl Gustav (2011 [2009]), *Le Livre Rouge, Liber novus, (fac-simile)*, édité par Sonu Shamdasani, traduit de l'allemand par Christine Maillard, Pierre Dehusses, Véronique Liard, Claude Maillard, Fabrice Malkani et Ludwine Portes, Paris, L'Iconoclaste/La Compagnie du Livre Rouge.

Jung, Carl Gustav (2012 [2009]), *Le Livre Rouge, Liber novus* (texte), édition établie, introduite et annotée par Sonu Shamdasani, traduit de l'allemand par Christine Maillard, Pierre Dehusses, Véronique Liard, Claude Maillard, Fabrice Malkani et Ludwine Portes, Paris, L'Iconoclaste/La Compagnie du Livre Rouge.

Jung, Carl Gustav Jung (2015 [1989]), *Introduction à la psychologie jungienne. D'après les notes manuscrites prises durant le Séminaire sur la Psychologie analytique donné en 1925 par C. G. Jung*, traduit de l'anglais par Karen Hainsworth et Viviane Thibaudier, Paris, Albin Michel.

Jung, Carl Gustav (2020), *The Black Books, 1913-1932, Notebooks of Transformation*, Sept volumes, édités par Sonu Shamdasani, traduits par Martin Liebscher, John Peck et Sonu Shamdasani, Londres, New-York, Norton & Company.

Jung, Carl Gustav et Jaffé, Aniéla (1973 [1961]), « *Ma vie* ». *Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, traduit de l'allemand par le Dr. Roland Cahen et Yves Le Lay avec la collaboration de Salomé Burckhardt, Paris, Gallimard.

Kaufmann, Bettina et Schaeppi, Kathrin (2019), « Illuminating Parallels in the Life and Art of Hilma af Klint and C. G. Jung », *ARAS Connections : Image and Archetype*, n° 4, 2019 [en ligne], <https://aras.org/sites/default/files/docs/000134SchaeppiKaufmann.pdf>, consulté le 17/02/2021.

Knox, Oliver (2021), « The Religion of no Religion: Jung's Psychology in the History of Zen Buddhism in the 20th Century », *Phanès : Journal for Jung History*, n° 4, pp. 51-81.

Malraux, André (2012 [1965]), *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.

Marin, Louis (2021 [1992]), « La parole consécatoire et les transsubstantiations de l'art », dans Marin, Louis (2021), *Événements de contemporanéité et autres écrits sur l'art au XXe siècle*, sous la direction de Angela Mengoni et Xavier Vert avec la coopération de Bénédicte Duvernay et Giacomo Fuk, Dijon, Les Presses du réel, pp. 155-169.

Mellick, Jill (2018), *The Reed Book Hours, Discovering C.G. Jung's Art Mediums and Creative Process*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess.

Moulin, Raymonde (1993), « Le marché de l'art. La construction des valeurs artistiques », *Esprit*, n° 195, 1993, pp. 139-147 [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/24276481>, consulté le 20/06/2023.

Pomian, Krzysztof (2022), *Le musée, une histoire mondiale. III. À la conquête du monde, 1850-2020*, Paris, Éditions Gallimard.

Robert, Pascal (2023) (dir.), *La fabrique de la bande dessinée. Perspectives sociologiques et socioéconomiques sur la bande dessinée*, Paris, Hermann.

Rolin, Isabelle (2018), « L'art brut et l'unicité de l'être », dans Allaert-Bertin, Édith (dir.), *Jung et l'élan créateur, X^e Colloque de Bruxelles* [La Hulpe, 5-7 mai 2016], Noville-sur-Mehaigne, Esperluète Éditions, pp. 113-156.

Shamdasani, Sonu (2018), « Expressions symboliques : Jung, Dada, le mandala et l'art de la folie », dans Allaert-Bertin, Édith (dir.), *Jung et l'élan créateur, X^e Colloque de Bruxelles* [La Hulpe, 5-7 mai 2016], Noville-sur-Mehaigne, Esperluète Éditions, pp. 269-324.

Shapiro, Roberta (2012), « Avant-propos », dans Heinich, Nathalie et Shapiro, Roberta (dirs.), *De l'artificialité. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, pp. 15-26.

Serina, Florent (2018), « C.G. Jung's Encounter with his French readers. The Paris Lectures (May 1934) », *Phanès : Journal for Jung History*, n° 1, pp. 111-137.

Spagnol, Claudio (dir., 2006), *Galileo Chini. La cupola del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. Il restauro del ciclo pittorico*, Venise, Marsilio.

Touzeau-Mouflard, Line (2021), « Le droit, soutien ou frein à la patrimonialisation ? », dans Olivesi, Stéphane et Ambroise-Rendu, Anne-Claude, *Patrimoines et patrimonialisation. Les inventions du capital historique (XIXe-XXe siècles)*, Fontaine, Presses universitaires de Grenoble, pp. 23-38.

Trespeuch-Berthelot, Anna (2021), « Les mues de l'Internationale situationniste », dans Olivesi, Stéphane et Ambroise-Rendu, Anne-Claude, *Patrimoines et patrimonialisation. Les inventions du capital historique (XIXe-XXe siècles)*, Fontaine, Presses universitaires de Grenoble, pp. 279-304.

Zervas, Diane Finiello (2019), « Philemon, Ka, and Creative Fantasy: The Formation of the Reconciling Symbol in Jung's Visual Works, 1919-1923 », *Phanès: Journal for Jung History*, n° 2, 2019, pp. 59-103.

Zervas, Diane Finiello (2020), « From the Instinctual to the Cosmic: Jung's Exploration of Colour in *The Red Book*, 1915-1929/30 », *Phanès: Journal for Jung History*, n° 3, pp. 25-75.

Art, mythe et science : à propos des travaux de Friedrich Nietzsche sur l'art athénien du V^{ème} siècle av. J.-C. et propositions pour une caractérisation sémiotique de l'art au sein de l'espace culturel contemporain

Art, myth and science: Friedrich Nietzsche's work on Athenian art in the 5th century BC and proposals for a semiotic characterisation of art in contemporary culture

Guillén SANTIAGO

Université Lumière Lyon II
s.guillen@univ-lyon2.fr

URL : <https://www.unilim.fr/visible/624>

DOI : 10.25965/visible.624

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Cet article étudie les travaux de Friedrich Nietzsche sur l'art et plus particulièrement sur l'art tragique du VI^e et V^e siècles avant notre ère à Athènes dans le but d'élaborer une proposition de définition de l'art en relation au mythe et à la science dans notre société contemporaine. Après avoir expliqué les thèses de Nietzsche qui voit dans la tragédie attique le résultat de la rencontre entre deux puissances artistiques : le dionysiaque (l'art musical) et l'apollinien (l'art visuel), nous nous interrogeons sur la possibilité de caractériser la forme artistique comme le résultat d'un parcours génératif qui va de l'énergie modale vers la structuration figurative et narrative jusqu'à son implémentation sur le plan des pratiques. Considérant que *l'art* est définissable en tant que *forme symbolique* (Cassirer), notre étude caractérise l'art en le contrastant à d'autres formes symboliques et institutions sociales, comme la *science*, le *langage (verbal)* ou le *mythe*. Mais alors : en quoi les originalités de notre sémiosphère contemporaine et en particulier les relations entre les différentes formes symboliques telles que l'art, le langage verbal, le mythe et la science conditionnent-elles l'émergence de l'art d'aujourd'hui ?

Mots clés : Mythologie, peinture, sculpture, *weltansicht*, geste

Abstract: This article examines Friedrich Nietzsche's work on art, and more specifically on the tragedy of Athens in the 6th and 5th centuries BC, with the aim of proposing a definition of art in relation to myth and science in our contemporary society. After explaining Nietzsche's theses, who sees in Attic tragedy the result of the encounter between two artistic powers: the Dionysian (musical art) and the Apollonian (visual art), we look at the possibility of characterising artistic form as the result of a generative process that goes from modal energy to figurative and narrative structuring to its implementation in practice. Considering that art can be defined as a symbolic form (Cassirer), our study characterises art by contrasting it with other symbolic forms and social institutions, such as science, (verbal) language and myth. But in what way do the original features of our contemporary semiosphere, and in particular the relationships between different symbolic forms such as art, verbal language, myth and science, condition the emergence of art today?

Keywords: Mythology, painting, sculpture, Weltansicht, gesture

Resumen: Este artículo examina la obra de Friedrich Nietzsche sobre el arte, y más concretamente sobre el arte trágico de la Atenas de los siglos VI y V a.C., con el objetivo de elaborar una propuesta de definición del arte en relación con el mito y la ciencia en nuestra sociedad contemporánea. Tras exponer las tesis de Nietzsche, quien ve en la tragedia ática el resultado del encuentro entre dos potencias artísticas : la dionisiaca (arte musical) y la apolínea (arte visual), nos planteamos la posibilidad de caracterizar la forma artística como el resultado de un proceso generativo que va desde la energía modal, pasando por la estructuración figurativa y narrativa, hasta su implementación en la práctica. Considerando que el arte es susceptible de ser definido como una forma simbólica (Cassirer), nuestro estudio caracteriza el arte contrastándolo con otras formas simbólicas e instituciones sociales, como la ciencia, el lenguaje (verbal) y el mito. Así pues, ¿cómo condicionan los rasgos originales de nuestra semiósfera contemporánea, y en particular las relaciones entre distintas formas simbólicas como el arte, el lenguaje verbal, el mito y la ciencia, la aparición del arte en la actualidad ?

Palabras clave: mitología, pintura, escultura, weltansicht, gesto

« [...] la tâche que ce livre audacieux a risquée pour la première fois, — voir la science dans l'optique de l'artiste, mais l'art dans celle de la vie... » (Nietzsche, 1886, p. 58, souligné dans le texte)

« Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe ; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle s'offre en spectacle » (Benjamin, 1939, p. 316)

Quand — et où — y-a-t-il de l'art ? se demande en 1968 Nelson Goodman s'interrogeant à propos du statut des œuvres dans l'art moderne (Goodman, 1968). Friedrich Nietzsche se demandait déjà en 1878 : « Pourquoi l'art ? » (Nietzsche, 1871, p. 51) — *Wozu*, écrit-il, et ici le pronom interrogatif, se composant de *wo* (où) et *zu* (vers), sa question enquêtait déjà les conditions spatiales de l'émergence d'une forme culturelle¹¹⁴. Nietzsche ancrerait sa recherche philosophico-philologique dans un espace-temps particulier, celui de l'Athènes du V^e siècle av. J.-C., aussi se demandait-il : « Pourquoi l'art grec ? » (*idem*).

Cet article étudie les travaux de Friedrich Nietzsche sur l'art et plus particulièrement sur l'art tragique du VI^e et V^e siècles avant notre ère à Athènes dans le but d'élaborer une proposition de définition de l'art en relation au mythe et à la science dans notre société contemporaine. Après avoir expliqué les thèses de Nietzsche qui voit dans la tragédie attique le résultat de la rencontre entre deux puissances artistiques : le dionysiaque (l'art musical) et l'apollinien (l'art visuel), nous nous interrogeons sur la possibilité de caractériser la forme artistique comme le résultat d'un parcours génératif qui va de l'énergie modale vers la structuration figurative et narrative jusqu'à son implémentation sur le plan des pratiques. Considérant que *l'art* est définissable en tant que *forme symbolique* (Cassirer), notre étude caractérise l'art en le contrastant à d'autres formes symboliques et institutions sociales, comme la *science*, le *langage (verbal)* ou le *mythe*.

L'art est particulier à chaque culture, il ne peut trouver une définition que dans le cadre d'une sémiotique des cultures, c'est-à-dire d'une étude comparative entre les langages et les systèmes de significations et de valeurs propres à chaque aire culturelle. De là, deux conséquences majeures. D'une part, étudier les langages d'une culture suppose de tenir compte, entre autres, des avancements techniques — par exemple, le développement contemporain des intelligences artificielles, conduit à une réévaluation du poids du geste technique en tant que trait définitoire d'une œuvre d'art. D'autre part, étudier les systèmes axiologiques de chaque culture revient à déterminer les modalités et les valeurs qui configurent l'écosystème culturel d'un objet interprété comme artistique : par exemple, la conséquence du développement technique facilite le passage d'une valorisation uniquement esthétique vers une

¹¹⁴ « Die wohlgerathenste, schönste, bestbenedete, zum Leben verführendste Art der bisherigen Menschen, die Griechen — wie? gerade sie hatten die Tragödie nöthig? Mehr noch — die Kunst? Wozu — griechische Kunst? » (1878, §1)

valorisation intellectuelle de l'art — ici l'art conceptuel contemporain s'apparente bien à l'« art » des « cultures socratiques » dénoncé par Nietzsche.

De ce fait, nous récusons les définitions aprioristes de l'art et prôtons pour une définition culturelle de celui-ci. D'abord l'art ne peut nullement être réduit à une « fonction poétique », (cf. Jakobson, 1963) , puisqu'il est nécessaire de tenir compte non uniquement de *l'énoncé* (du *message* selon le métalangage de Jakobson), mais de son cadre énonciatif (et interprétatif), c'est-à-dire, de son « contexte » (*i.g.*, littéralement de ce qui *entoure le texte*, et, particulièrement, de ses relations transtextuelles)¹¹⁵ ; en un mot et pour reprendre la formule de Goodman : de son « espace d'implémentation ». Si la manière de formuler la question de Nelson Goodman indique la nécessité de prendre en compte les aspects extratextuels de l'œuvre d'art (*Wen is there art ?*), il faudrait tenir compte également, au-delà d'un cadre d'implémentation, d'un espace culturel qui puisse doter une œuvre d'un *statut* artistique (*Where is there art ?*). Nous proposons alors d'élargir la question goodmanienne à travers la notion de *sémiosphère* telle qu'elle a été formulée par Iouri Lotman (Lotman, 1966), c'est-à-dire comme l'espace culturel qui rend possible tout langage sémiotique, et donc, tout langage artistique. Au facteur temporel proposé par Goodman, nous proposons alors d'ajouter le facteur spatial selon une vision topologique du sémiotique et donc en nous demandant non pas uniquement « *Quand y-a-t-il de l'art* » mais « *Où y-a-t-il de l'art ?* ». En définitive : quelles sont les conditions qui, dans une *sémiosphère* particulière, permettent l'émergence d'une forme artistique originale ? Par exemple, celle du théâtre athénien du V^e siècle av. J.-C. mais, plus généralement, des formes artistiques « endémiques » et, aujourd'hui, de l'art contemporain ? Dans le cadre d'une enquête contemporaine, cela revient pour nous à nous interroger sur les particularités qui, dans notre environnement culturel, participent à l'élaboration des objets artistiques d'aujourd'hui mais aussi à la (re)valorisation des objets artistiques du passé.

Notre méthodologie de recherche s'inspire des modèles topologiques de représentation du sens de Iouri Lotman (1966) et vise donc à rendre compte des modes de configuration de l'espace culturel contemporain qui permettent l'émergence de l'art et du langage artistique d'aujourd'hui. Par exemple, nous devons nous interroger sur les types des relations existantes entre le langage artistique et les autres langages, comme le langage verbal ou le langage mathématique. Ceci nous oblige à tenir compte des systèmes de signification et de valeurs, par exemple, le langage mathématique ne répond pas uniquement à des valeurs épistémiques mais également à des valeurs esthétiques qui peuvent parfois prendre le dessus. De même, l'art lui-même ne cherche pas seulement des valeurs esthétiques mais également des valeurs épistémiques : les œuvres d'art peuvent ne pas uniquement chercher à (re)présenter le beau mais aussi à enquêter sur le *savoir*. Ainsi, le mythe est un objet de recherche privilégié pour une enquête à

¹¹⁵ Le meilleur exemple est le poème de Victor Hugo titré « 4 septembre 1843 », composé uniquement d'une série de points et d'une date qui correspondent au jour de mort de sa fille Léopoldine, noyée dans la Seine : ce texte a le statut de poème uniquement en raison de ses relations péritextuelles, étant inclus dans le recueil de poèmes intitulé « Les Contemplations » et publié en 1856.

propos des domaines sémiotiques des cultures. Le mythe se manifeste comme une œuvre d'art dont le noyau sémantique exhibe une contrainte modale, par exemple, il met en scène à la fois les limites du langage artistique (*représenter l'irreprésentable*) et celles du langage scientifique (*donner à voir l'incompréhensible*). Sous ce point de vue, l'ouverture de l'art et de la science vers le mythe permettent d'échapper à toute réduction de l'art à une valeur purement économique. Aussi, si la soif de connaissance scientifique est exprimée chez Socrate à travers la métaphore de cercles concentriques extensifs, Nietzsche soutient que ces cercles de la logique et de la science s'ouvrent toujours sur l'art. C'est pourquoi, tout le long de son œuvre, Nietzsche définit la science comme une sous-catégorie de l'art : tous les deux participent à l'élaboration culturelle de notre connaissance du monde. Pour reprendre la métaphore cassirérienne des formes symboliques : *art*, *science* et *mythe*, fonctionnent tous comme des « organes » permettant « l'élaboration de la réalité de l'esprit » (Cassirer, 1923)¹¹⁶.

Dans le but d'étudier en quoi les originalités de notre sémiosphère contemporaine et en particulier les relations entre les différentes formes symboliques telles que l'art, le langage verbal, le mythe et la science conditionnent l'émergence de l'art d'aujourd'hui, notre étude avance en trois temps. Nous commençons par opposer l'art visuel à l'art musical dans le but de mieux caractériser chacun. Ensuite nous opposons, sur le plan axiologique, les langages artistique, scientifique et mythique. Puis nous finirons par une étude de l'espace sémiotique de la culture occidentale contemporaine en nous demandant si, comme l'énonce Nietzsche en 1878, nous continuons à vivre dans une culture où existe un « art socratique » (imprégnation des valeurs épistémiques sur les valeurs esthétiques) ou bien si nous pouvons quand-même trouver des espaces où pourrait encore exister un art semblable à celui de la tragédie attique. « La tâche suprême de l'art » soutient Nietzsche, « [est de] délivrer l'œil du regard jeté dans l'horreur de la nuit et sauver le sujet du spasme des émotions de la volonté grâce au baume de l'apparence qui apporte la guérison » (Nietzsche, 1871, p. 226). Ici nous soumettons notre enquête à une évaluation de l'art à travers sa thématization dans les mythes : comment les récits mythiques définissent-ils l'art et son rôle au sein de la culture ?¹¹⁷

¹¹⁶ En tant qu'« organes participant à l'élaboration de l'esprit », les formes symboliques sont, pour Cassirer, des signes ou d'ensembles de signes déclinables sur l'ensemble des plans d'immanence du sémiotique.

¹¹⁷ *Le mythe* est un genre textuel, *un mythe* est un texte mythique, une *mythologie* est un système de valeurs, le *mythique* est le caractère de ce qui relève du mythe, déclinable selon les plans d'immanence du sémiotique, par exemple, il existe aussi bien des figures mythiques que des pratiques mythiques (Guillén, 2022b).

1. Retour à Nietzsche : art, mythe et science comme formes symboliques dans la culture hellénique

Modalisations dans l'art ou le rôle du mythique : le dionysiaque et l'apollinien à l'origine de la tragédie

Si Goodman se demande en 1968 *quand* et *où* y-a-t-il de l'art ? (1968) Nietzsche se demandait déjà en 1878 : « *pourquoi l'art ?* » (1871, p. 51). Pour Nietzsche, le théâtre attique est le résultat d'une double énergie, nous pourrions dire d'une double modalisation : l'apollinien et le dionysiaque :

« Nous aurons beaucoup apporté à la science esthétique quand nous serons parvenus non pas simplement à la compréhension de la logique, mais à la certitude immédiate propre à l'intuition que le développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque : de la même manière que la génération dépend du caractère duel des sexes, en combat continu et ne connaissant de réconciliation que périodique. Nous empruntons ces noms aux Grecs, qui font saisir à l'homme doué de discernement les profondes doctrines secrètes de leur vision de l'art non par des concepts, mais à travers les formes d'une clarté pénétrante de leur monde divin. C'est à leurs deux divinités artistiques, Apollon et Dionysos, que se rattache notre connaissance de la formidable opposition, d'origine et de buts, existant dans le monde grec, entre l'art du créateur d'images, apollinien, et l'art non plastique de la musique, celui de Dionysos : ces deux pulsions, si différentes, avancent côte à côte, le plus souvent en conflit ouvert, et s'excitant mutuellement à de nouvelles naissances toujours plus fortes, pour perpétuer à travers elles le combats de ces opposés que le terme commun « art » ne réunit qu'en apparence ; jusqu'à ce que, par un acte métaphysique miraculeux de la « volonté », hellénique, elles finissent par se montrer appariées, et dans cet appariement, engendrent pour terminer l'œuvre d'art tant dionysiaque qu'apollinienne de la tragédie attique. »
(Nietzsche, 1871, p. 79, § 1)

Avec cette représentation de l'art non pas à travers des concepts, mais à travers des énergies modalisantes, Nietzsche vise à ne pas réduire l'art à une valorisation intellectuelle. Ce n'est pas la rationalité logique, mais la rationalité propre au mythe et à la sphère divine qui est capable de saisir l'essence de l'activité artistique.

L'apollinien représente l'ordre, les images, les concepts ; le dionysiaque la musique, la danse, l'ivresse. Comprises comme des énergies modales et des modalisations¹¹⁸ qui, suivant un parcours de complexification à travers les plans d'immanence du sémiotique (Fontanille, 2008, p. 17-78), vont jusqu'à la forme de vie, l'apollinien et le dionysiaque permettent de caractériser non seulement des langages artistiques (ici la musique, là la peinture), mais aussi : (i) des styles d'auteurs, *e.g.* Homère

¹¹⁸ Dans tout autre domaine, Patrice Maniglier parle aujourd'hui d'un « structuralisme dionysiaque » !

comme poète apollinien et Archiloque, poète lyrique du VII^e siècle av. J.-C. comme poète dionysiaque (Nietzsche, 1871, p. 106 et 107, §4 et §5-) ; (ii) et des figures actérielles, le héros apollinien archétypique étant Cassandre (p. 108) et le héros Dionysiaque archétypique, Antigone (*Ibid.*, p. 108)¹¹⁹.

Comme l'apollinien et le dionysiaque¹²⁰ sont d'abord des énergies modales qui se déclinent dans les niveaux du sémiotique, on peut mettre alors en évidence un parcours de *figurativisation* (Greimas et Courtés, 1993, p. 147) et d'*actantialisation* (*idem*, p. 3) des divinités qui fait écho à celui qui sera proposé une cinquantaine d'années plus tard par Ernst Cassirer en relisant Konrad Preuß et Hermann Usener (Cassirer, 1925) — et que nous avons déjà étudié ailleurs (Guillén, 2022a). Ainsi :

	Apollinien	Dionysiaque
Modalisations	Energie ou puissance apollinienne ¹²¹	Énergie ou puissance dionysiaque
Langage	Visuel, imagé, plastique	musical
Dimension	spatiale	temporelle
Forme expressive, signifiante	Ordre, lignes droites, discontinuité	Danse, lignes courbes, continuité
Lignes	— =	~ ≈
Modalités	Extéroceptives et régulatrices Devoir faire	Intéroceptives et libératrices vouloir faire
Rôle dans la représentation dramatique	Action sur scène	Chœur (et publique)

Nous pouvons désormais compléter cette proposition (Guillén, 2022), en soulignant que l'art et les figures divines qui y sont (re)présentées suivent un parcours généalogique qui va de simples modalisations (dieu de l'instant) vers l'actantialisation (dieu de l'action) puis l'actorialisation (dieu personnel) ; et que, donc, l'actorialisation des figures divines dans des textes et des œuvres se prolonge par la création non seulement d'un style mais d'un langage aux sens goodmanien et lotmanien du terme, c'est-à-dire d'un moyen d'expression, par exemple celui polysémiotique de la tragédie d'Eschyle qui se sert du chœur et qui inspire, au-delà des variations entre les auteurs, le théâtre attique dans son ensemble. Ainsi :

¹¹⁹ Dans ces écrits de jeunesse, Aby Warburg, qui inspire Cassirer et sa philosophie des formes symboliques, a suivi cette piste de recherche ouverte par Nietzsche pour caractériser l'art grec : entre raison (l'apollinien) et passion (le dionysiaque). (Aby Warburg, *Écrits*, XX).

¹²⁰ Ces notions ont également été traitées par Wölfflin en histoire de l'art et le groupe μ en sémiotique.

¹²¹ Le jeune Nietzsche admirateur d'Arthur Schopenhauer, pense ici en *puissances* dionysiaques et apolliniennes, à l'instar de ce dernier qui parle de *puissance volonté*, c'est-à-dire de modalisations et modalités volitives.

	Termes sémiotiques	Typologie chez Usener	Termes de Nietzsche
Unidimensionnalité	Énergie modale	Dieux de l'instant	Dionysiaque vs apollinien
Bidimensionnalité	Rôles actantiels	Dieux spéciaux	divinité de l'ivresse et les festivités (e.g. Διόνυσος Σκιρτητής, Dionysos danseur) vs divinité de l'ordre et la mesure (e.g. Απόλλων Ἀρχηγέτης, Apollon fondateur ¹²²)
Tridimensionnalité	Figures actorielles	Dieux personnels	Dionysos vs Apollon

L'apollinien et le dyonisiaque suivent un parcours de figurativisation et vont d'énergies modales à des rôles figures actorielles (Apollon et Dionysos), en passant par des rôles actantiels (e.g. *Dionysos Skirètès* restreint à l'activité de la danse et *Apollon Harcoguétès*, restreint à l'activité de la fondation). On pourrait encore enrichir ce tableau en mettant en évidence le double parcours des identités selon les pôles conceptuels suivants : (i) modalisation - modalités et (ii) valence – valeurs¹²³, les valeurs et les modalités étant des formants narratifs stabilisés dans les textes. Ainsi :

	Termes sémiotiques	Modalités / Modalisations	Valence / Valeurs	Dionysiaque	Apollinien
Uni-dimensionnalité	Énergie modale	Préfiguration modalisante	Préfigurations des valences	Désorganisation, chaos	Organisation, cosmos
Bi-dimensionnalité	Rôles actantiels	Modalités définies	Valeurs stabilisées	Ivresse, festivité	Ordre, mesure
Tri-dimensionnalité	Figures actorielles	Complexifications intermodales	Valeurs incarnées dans l'action dramatique et en variation contextuelle	Euphorique : créativité originale Dysphorique : excès hédoniques	Euphorique : stabilité Dysphorique : rigidité

Mais aussi, la figurativisation s'ouvre sur le plan des pratiques (représentations théâtrales par exemple) puis sur celui des formes de vie¹²⁴ (l'apollinien et le dionysiaque sont aussi des manières de vivre, de forger une identité et un comportement, d'assigner du sens et de la valeur au monde). Nietzsche laisse même entendre qu'au-delà de la forme de vie, les genres discursifs et langages artistiques peuvent configurer des sémiosphères entières, puisque, nous dit-il, il est possible de repérer des cultures à

¹²² Un autre épiclèse d'Apollon est celui de : Μουσηγέτας, c'est-à-dire « conducteur des muses ».

¹²³ Les valences correspondent chez Hjelmslev à des formants de catégories sémantiques. Pour Fontanille et Zilberberg, « les valences reçoivent [...] leur définition de leur participation à une corrélation de gradients, orientés en fonction de leur tonicité sensible/perceptive » (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 15).

¹²⁴ Chez Fontanille, le niveau d'immanence de la forme de vie subsume le reste des plans du sémiotique, il évoque l'éthos, le comportement d'un individu ou d'un collectif. Fontanille reprend le concept de Wittgenstein pour qui les énoncés se regroupent au sein de jeux de langages regroupés eux-mêmes dans des formes de vie (*Lebensform*) : « le mot « jeu de langage » doit faire ressortir ici que le parler du langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie » Wittgenstein (1953, § 23).

prédominance diverses, par exemple, la culture Alexandrine à prédominance socratique, la culture hellénique à prédominance artistique ou la culture bouddhique à prédominance tragique (Nietzsche, 1871, p. 212-)¹²⁵.

Thématisation de l'art dans la culture grecque : entre excès et transcendance

Comment les récits mythiques définissent-ils l'art et son rôle au sein de la culture de tradition hellénique ? L'art en tant que forme symbolique est thématise comme étant le résultat de plusieurs doubles contraintes. Par exemple, l'art est le résultat d'une double contrainte entre excès de la valorisation du geste en tant que médiation et la possibilité de l'art en tant que forme symbolique pour « faire voir » la distalité, c'est-à-dire pour présenter ce qui échappe à l'espace de la culture, pour faire (entre)voir ce qui par définition ne peut pas être vu, ainsi que pour élargir et signaler les limites de toute culture¹²⁶. Comme exemples textuels, nous pouvons nous référer, dans le premier cas, au mythe d'Araignée, récit qui dénonce l'*hubris* du geste technique et dans le second, au mythe d'Orphée, héros qui, parce qu'il maîtrise l'art de la lyre peut accéder au monde transcendant.

L'art pictural dans la culture hellénique : la mesure dorique

L'apollinien est, soutient Nietzsche, le principe esthétique non seulement d'Apollon en tant que divinité, mais de l'ensemble des divinités olympiennes. Or, le principe de l'apollinien est celui de la mesure, comme ne manquent pas de le relever les inscriptions de son temple à Delphes : γνῶθι σεαυτόν — « connais-toi toi même » — et le μηδέν ἄγαν — « rien de trop »¹²⁷. Cette mesure morale, caractérisable comme modalité déontique *ne pas devoir* tomber dans l'*hubris*, c'est-à-dire dans l'excès ni des passions ni des vices. Cette mesure morale qui est traduite plastiquement en mesure formelle, est alors l'arme que brandissent les Grecs face à la souffrance de la réalité, exprimée par la fable du Sylène, qui à la question du roi Midas « Quel est la meilleure chose qui peut arriver à un être humain dans ce monde ? » répond dans un ton à la fois cynique et tragique : « Mourir. ».

¹²⁵ Cette conception résonne avec la notion de *style culturel* utilisée et illustrée par Floch (1986) qui s'inspire de Wölfflin (1915). Floch, à la suite de Wölfflin, compare le style classique au style baroque, *e.g.* : « L'approche du sensible, selon le classique, est fondamentalement liée à la décomposition, à la séparation et à la délimitation. C'est pourquoi Wölfflin parle du classique comme d'un « style isolant » » (Floch, 2010). Voir aussi Floch (1985).

¹²⁶ L'art est une forme symbolique qui se manifeste sur les modes d'existence de la virtualité, de l'actualité et de la potentialité.

¹²⁷ Ainsi, Jean Bousquet commentant un passage des Euménides d'Eschyle, qui se tient à Delphes aux portes du temple d'Apollon : « : Pourquoi les jeunes Athéniennes, arrivant devant le temple d'Apollon, éprouvent-elles le besoin d'englober dans leur admiration le φῶς καλλιβλέφαρον, qui peut paraître un détail ? C'est probablement parce que l'expression désigne quelque chose qui était visible, non seulement sur la scène, mais aussi, dans l'esprit d'Euripide, à Delphes même, et qui est un élément remarquable du décor réel aussi bien que du décor théâtral. [...] Et qu'en retour, pour transformer la porte inévitable du décor théâtral en « temple de Delphes », les accessoires les plus simples pour un metteur en scène étaient au temps d'Euripide ces deux hermès, dont la seule présence indique immédiatement l'intention du décorateur. Lorsque, dirions-nous aujourd'hui, le rideau se lève, il faut que le spectateur sache immédiatement où on le transporte, avant même le prologue récité par Hermès. Une porte, une porte de temple même, ne suffit pas à désigner Delphes : mais si de chaque côté de la porte on installe les deux hermès avec *Rien de Trop* et *Connais-toi toi-même*, alors on est tout de suite fixé » (nous soulignons) (Bousquet, 1956, page 574)

La mesure à la fois comme valeur morale et esthétique — et ici l'une suppose l'autre — se définit dès lors autant mieux par contraste vis-à-vis de l'hubris dans l'art, c'est à-dire de la survalorisation des créations artistiques par les humains. Tel est le cas d'Araignée, jeune fille qui, excellent dans l'art du tissage, perd la mesure du divin et reçoit en conséquence un châtement exemplaire. Pygmalion, au contraire, bien qu'ayant une excellence gestuelle comparable dans l'art de la sculpture, ne défie pas ouvertement les Dieux mais leur demande leur faveur et reçoit en cadeau l'animation de la jeune Galatée qu'il a créé de ses propres mains et dont il était tombé amoureux.

2. Τα μούσαι : art, mythe et science, systèmes de valeurs et institutions de sens

Dans le monde grec ancien, art, mythe et science sont confondus, tous émanant d'une même source divine : les muses (μούσαι). On en compte neuf et à chacune est attribué un art, ou technique¹²⁸, particulière : à Calliope, la poésie épique, à Clio, l'histoire, à Polhymnie, la pantomime, à Euterpe, la flûte, à Terpsichore, la poésie légère et la danse, à Erato, la lyrique chorale, à Melpomène, la tragédie, à Thalie, la comédie, à Uranie, l'astronomie. Or, mythe, art et science sont également des systèmes de significations et de valeurs distincts : quels sont alors les relations entre ces trois institutions du sens dans notre aire culturelle ?¹²⁹

Art, Science, Mythe

Les relations entre art et science ont déjà été abordées en sémiotique. Anne Beyaert-Geslin coordonne le projet ANR IDiViS sur les images scientifiques¹³⁰ (2007-2010) et codirige un volume avec Maria Giulia Dondero (Dondero & Beyaert-Geslin, 2014), prolongement du travail écrit conjointement avec Jacques Fontanille (Dondero & Fontanille, 2012). Pierluigi Basso Fossali s'intéresse aux « domaines de l'art » et aux parcours du sens entre perception individuelle, institutionnalisation sociale et textualisation objectale (Basso Fossali, 2002)¹³¹. En linguistique textuelle, François Rastier réalise une distinction sémantique entre les discours scientifique, philosophique et littéraire (Rastier, 2001a).

En tant que formes symboliques, l'art et la science jouent des rôles moins d'exclusivité que de complémentarité et les langages artistiques participent également aux constructions du savoir dans les

¹²⁸ *Teknè* (τέχνη) est le mot grec — que les Romains traduiront par le latin *ars* — pour désigner à la fois ce que nous nommerions aujourd'hui techniques, technologies, science... et arts.

¹²⁹ Pour Saussure, les langues naturelles sont des institutions sociales, pour Cassirer, langage, art, mythe et science sont des formes symboliques diverses, mais alors, quelles relations entretient l'art en tant que forme symbolique vis-à-vis des autres institutions symboliques comme la science, le mythe ou le langage verbal ?

¹³⁰ Le titre complet est : *Images et dispositifs de visualisation scientifiques : nouvelles images, nouvelles pratiques*.

¹³¹ « Ainsi, la recherche sémiotique pourrait résulter de la fédération de trois options épistémologiques/méthodologiques différenciées : une sémiotique de l'expérience, qui se concentre sur le corps et la subjectivité ; une sémiotique du texte, qui étudie la discursivité dans son immanence ; et une sociosémiotique ou sémiotique des cultures, qui étudie les statuts textuels, les pratiques, les contextes, les genres sociolectaux et les canaux de communication. » (Basso Fossali, 2002, p. 16, nous traduisons)

cultures. Si, dans sa philosophie des formes symboliques, Ernst Cassirer s'inspire de Wilhelm von Humboldt, c'est pour mettre à bas tout déterminisme téléologique dans les catégories aprioristes et anhistoriques de Kant ou dans les figures de l'esprit proposées par Hegel. Les « visions du monde » — *Weltansicht* dit Humboldt — proposent au contraire des organisations et sémiotisations de l'expérience et du monde propres à chaque culture¹³². Voilà pourquoi, selon cette perspective et comme l'avance Muriel van Vliet :

« *Le mythe ou l'art ne sont pas "inférieurs" à la science, bien qu'elle soit la seule à accéder à la fonction de sens qu'est la « signification pure » (reine Bedeutung, utilisation de symboles dont le sens dépend d'un système choisi, comme la table des éléments de N. Bohr). Ils servent de complément, de compensation ou de contrepoint nécessaires à l'attitude scientifique et technologique, en permettant de faire halte au seuil du processus de construction globale du sens » (Vliet, 2016, p. 8)133*

Chaque forme symbolique élabore sa propre vision du monde et possède sa propre rationalité et son langage unique, si bien que dans la perspective des sciences de la culture il convient, à propos de l'art, de s'interroger sur les particularités de sa rationalité propre et les caractéristiques de ses interrelations dans les cultures avec d'autres formes symboliques comme le mythe, le langage verbal et la science. C'est justement ce que fait Nietzsche dans le cadre de la culture athénienne du VI^e et V^e siècle avant notre ère.

Nietzsche écrit la *Naissance de la Tragédie* en 1878, et, lors de son dernier ouvrage publié, *Ecce Homo* (1888) — mais déjà dans sa préface de 1886 — il revient sur ce premier écrit en affirmant qu'il s'agit d'un texte s'intéressant moins à l'art qu'à la science¹³⁴. Effectivement, à bien lire, la réflexion esthétique est accompagnée tout le long de l'ouvrage d'une réflexion épistémologique. Nietzsche suit une logique philologique dans la mesure où il s'intéresse aux variations diachroniques des idées et des valeurs culturelles. Il soutient que dans l'Athènes antique, la science, l'art et la philosophie naissent jumelles, ou mieux, confondues, et que ce n'est que par des pas successifs qu'elles se séparent. Il faut comprendre ici « art » au sens large puisqu'on retrouve colligés aussi bien l'art pictural que la poésie, la danse ou la représentation théâtrale. Mais même dans sa distinction vis-à-vis de l'art, la science nécessite de celui-

¹³² Les phénomènes « visions du monde » (*Weltansicht*, Humboldt), et de « création des mondes » (*Worldmaking*, Goodman), sont également explorés par la pragmatique et la phénoménologie, et William James, proche de Charles Sanders Peirce, parle de « mondes divers » dont, le monde de l'expérience et le monde des mythes et des croyances religieuses (James, 1869). À propos des travaux de Humboldt sur le langage verbal voir Cassirer (2023) ; Chabrolle-Cerretini (2018) ; Humboldt (1903).

¹³³ Sur ce point voir aussi : « Birgit Recki, « Kultur als Praxis. Eine Einführung », dans Ernst Cassirer *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, 2004 » (Vliet, 2016, p. 18)

¹³⁴ « Ce qu'il m'advint de saisir à l'époque, quelque chose de terrible et de dangereux, un problème à cornes, pas nécessairement un taureau au sens strict, en tout cas un problème *neuf* ; je dirais aujourd'hui que c'était *le problème de la science* elle-même — la science saisie pour la problème fois comme problématique, comme impliquant une question. » (§ 2 ; p. 55, souligné dans le texte).

là puisque, comme le soutient Nietzsche : « on ne peut discerner le problème de la science sur le terrain de la science » (Nietzsche, 1871, p. 56).

Concernant la relation entre science et musique, Nietzsche soutient que si la soif de la science chez Socrate s'exprime par des cercles extensifs, les derniers cercles de la logique et de la science s'ouvrent toujours sur l'art. Ainsi il prône :

« [...] éperonnée par sa puissante illusion, la science se précipite irrésistiblement vers ses limites sur lesquelles fait naufrage son optimisme caché dans l'essence de la logique. Car la périphérie du cercle de la science comporte une multitude infinie de points, et tandis que l'on ne peut nullement prévoir encore comment ce cercle pourrait jamais être entièrement mesuré, l'homme noble et doué rencontre inévitablement, avant d'avoir atteint le milieu de son existence, ces points limites de la périphérie où il regarde fixement l'inéluctable. Lorsqu'il voit avec effroi qu'à ces limites la logique s'enroule sur elle-même et finit par se mordre la queue — alors surgit la nouvelle forme de la connaissance, la connaissance tragique, qui pour être supportable a besoin de l'art comme protection et comme remède. » (Nietzsche, 1871, p. 191, § 15)

C'est en raison de l'imperfection de la science et de la philosophie, c'est-à-dire de la rationalité pure, que l'art, et ici, l'art tragique, reste nécessaire dans la culture. Ainsi :

« Ce qui m'est incompréhensible n'est-il pas aussi d'emblée irrationnel ? Peut-être y-a-t-il un royaume de la sagesse dont la logique serait bannie ? L'art serait-il un corrélat et un supplément nécessaire de la science ? » (Nietzsche, 1871, p. 184, § 14)

En dehors de toute conception positiviste et évolutive¹³⁵, la science n'est pas ce qui peut remplacer le mythe et l'art mais se limite à être une autre forme de connaissance, devant toujours être complétée par la connaissance à travers l'art. En tant que formes symboliques, l'art et la science jouent des rôles moins d'exclusivité que de complémentarité et les langages artistiques participent également aux constructions du savoir dans les cultures.

« En outre, toute prise rationnelle de l'art est une réduction de celui-ci est c'est justement la critique que Nietzsche adresse à l'art moderne. L'art moderne, parce que « socratique », engendre non pas un artiste, mais un critique » (Nietzsche, 1871, p. 218 et 222).

La différenciation entre mythe et science ne se limite nullement au plan de contenu mais s'accompagne d'une caractérisation expressive ; si bien que, soutient Nietzsche, il est possible d'opposer l'art non-mythique (c'est-à-dire rationnel) à l'art mythique (c'est-à-dire la tragédie attique). Entre autres, l'art non

¹³⁵ C'est le point de vue des thèses évolutionnistes des mythes développées au XIX^e siècle et encore présents aujourd'hui chez certains auteurs et courants de pensée dans les études sur le mythe (Guillén, 2022b).

mythique se caractériserait, sur le plan plastique par des lignes nettes (*Ibid.*, p. 210) et, sur le plan dramatique, par la sérénité de l'homme théorique (*Ibid.*, p. 212). Les signes plastiques de l'art mythique ont des valeurs expressives uniques au sein d'une sémiosphère donnée.

Art et mythe

L'art, dans l'acception large de ce mot, est à l'origine du mythique et du religieux. C'est du moins ce que soutient Nietzsche, pour qui :

« [...] la musique fait apparaître l'image métaphorique dans sa signification la plus haute [...] la musique a la capacité de donner naissance au mythe, c'est-à-dire à l'exemple le plus signifiant, et tout particulièrement au mythe tragique : au mythe dont la connaissance dionysiaque parle par métaphores. » (Nietzsche, 1871, p. 201)

La primauté de la musique se retrouve déjà dans l'étymologie du nom donné à l'ensemble des divinités des arts et techniques, l'adjectif *mousikos* (*μουσικός*), désignant ce qui a à voir avec les muses¹³⁶ (*ταί μουσαι*)¹³⁷. Si les figures mythiques sont l'origine symbolique de l'art — *e.g.* Melpomène est la muse de la tragédie, Terpsichore celle de la poésie lyrique et la danse — les pratiques artistiques sont à l'origine du mythique.

Si les philologues du XIX^e siècle, dont Max Müller et Michel Bréal, voient dans le verbal l'origine des mythes¹³⁸, il n'est pas exclu, et peut-être est-il fort probable que l'origine du mythe ait été d'abord plastique. Par exemple, « Krishna » veut dire en sanskrit « bleu foncé » et on peut se demander si le sens de l'antonomase ne vient pas ici du nom commun, le nom donné à la couleur de la figure qui est devenu par la suite le nom de la divinité elle-même.

La distinction principale entre des mythes peints ou sculptés et des mythes sous formes de poèmes réside dans la différence principale entre ces trois langages : celle du temps. D'un côté le langage verbal est caractérisable selon la linéarité temporelle, venant de la contrainte physique qui rend impossible la prononciation de deux phonèmes ou de deux mots à la fois, et qui constitue la base sur laquelle Ferdinand de Saussure oppose l'axe paradigmatique à l'axe syntagmatique et, par là aussi, la *langue* à la *parole*. De l'autre côté par contre, les langages pictural et sculptural ne possèdent pas une telle contrainte temporelle — du moins dans leur réception — et l'on peut bel et bien contempler la totalité d'un tableau ou d'une sculpture sans que s'opèrent des discriminations temporelles selon un axe préétabli, si bien

¹³⁶ THE BRILL DICTIONARY OF ANCIENT GREEK.

¹³⁷ La musique, soutient Nietzsche, est, vis-à-vis des autres arts, celui qui est le plus en relation avec la réalité puisqu'il présente les pulsions et donc il est le plus incarné. Il s'appuie ici (Nietzsche, 1871, p. 195) sur les propos de Schopenhauer qui caractérise la musique non pas comme représentation des phénomènes — comme les autres arts — comme de représentation de la *volonté* elle-même (Schopenhauer, 1819, p. 310, I).

¹³⁸ Voir par exemple Müller (1859) ; Bréal (1863)

qu'il est contestable en principe d'établir un axe paradigmatique et un axe syntagmatique dans la peinture et la sculpture. On peut, certes, établir des principes de substitutions et de combinaison de formes mais leur fonctionnement reste essentiellement distinct de celui du langage verbal. Si Saussure parle de « micro-diachronie » pour caractériser la linéarité de la parole et se référer au placement des éléments du syntagme pour le langage verbal, la sculpture se donne à voir dans une synchronie parfaite, dans ce que Goethe nomme « un éclair immobilisé, une vague pétrifiée au moment où elle afflue le rivage » (Goethe, 1798, p. 170). Aussi le mythe en peinture et en sculpture est essentiellement tout autre.

En outre, la métamorphose est définitoire du mythique (Guillén, 2022b) — elle sert à Ovide comme trait isotopique pour regrouper l'ensemble des récits mythologiques de l'antiquité gréco-romaine¹³⁹ —, or c'est dans l'art avant tout que celle-ci s'exprime. Aussi bien la peinture et la sculpture permettent de rendre compte de ce phénomène imperceptible qu'est la transition figurative (Guillén, 2023a) *L'Apollon et Daphné* du Bernini (1622) reste le plus grand chef-d'œuvre en ce qu'elle capture mieux que n'importe quelle autre œuvre d'art le sens du mythique, en donnant à voir la transition métamorphique que la poésie ne peut qu'évoquer.

Enfin, l'œuvre artistique est historiquement, liée au contexte d'un culte religieux, soutient Walter Benjamin¹⁴⁰. Pourtant, dans la Modernité, avance-t-il, on passe progressivement de la *valeur culturelle* de œuvres à leur simple *valeur d'exposition*¹⁴¹.

Éidolon et *sumbola*, idole et symbole¹⁴²

Le mythe naît dans les rituels religieux (Warburg, 1932)¹⁴³. Il existe une évolution sémiotique des objets qui passent de statut de symboles vers celui de fétiches. La sémiotisation des objets religieux suit un double parcours, à la fois dans ses aspects plutôt matériels, sur le plan du contenu, des signifiés et sur ses aspects plutôt matériels, sur le plan de l'expression, des signifiants. D'un côté, « symbole » vient du grec *sumbola* qui désigne d'abord la personne sacrifiée dans le rituel religieux puis, l'animal qui avec le temps remplace les humains dans le sacrifice et *infine*, les paroles récitées pendant la cérémonie ; on observe alors une variation diachronique des objets sacrifiés qui vont vers la dématérialisation : de l'humain à l'animal aux paroles et cette dématérialisation du signe s'accompagne de son enrichissement sémantique : l'animal, puis les paroles tiennent lieu de la victime humaine originellement sacrifiée. D'un autre côté, l'art religieux suit un parcours qui va de l'idole vers le fétiche. *L'eidolon* désigne en grec

¹³⁹ *Les métamorphoses* (Ovide (43 av. J.-C. - 18 ap. J.-C.), 1866)

¹⁴⁰ « En d'autres termes, la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première » (Benjamin, 1939, p. 280, souligné dans le texte).

¹⁴¹ Par exemple, en photographie, la valeur culturelle est celle du portrait qui détient encore ce qui reste de l'aura, alors que la valeur d'exposition est mise en avant par la photographie impersonnelle. (Benjamin, 1939, p. 285).

¹⁴² Nous avons développé ce point dans de nos travaux antérieurs (Guillén, 2022b, 2022c), sur ce point voir également Rastier (2007) et Vernant (1962).

¹⁴³ Pour Warburg (1932), le rite précède le mythe, pour Lévi-Strauss (1964), il lui succède.

ancien la figure en bois tenant lieu de quelqu'un dans des actes cultuels individuels ou collectifs et selon une relation iconologique, dans le sens peircien du terme (Peirce, 1998). Sur le plan diachronique se perd avec le temps la relation de priméité de ses objets religieux vis-à-vis de la personne dont ils devraient tenir lieu et *d'idoles*, ces objets se transforment en *fétiches*, c'est-à-dire, des objets ne tenant aucun lien distal avec un être et, pour reprendre la terminologie de François Rastier, non transcendants (Rastier, 2001b). L'étude des variations diachroniques des signes artistiques en relation aux actes religieux met donc en relation cette transformation à la fois symbolique et fétichiste des objets artistiques et certaines œuvres de l'art moderne et contemporain semblent mettre en évidence cette transformation qui hôte la transcendance de l'art et le ramène dans le matérialisme du hic-et-nunc. Sur le plan des valeurs cela se voit dans l'importance croissante de la valorisation économique des œuvres vis-à-vis de leur « valeur spirituelle ».

Art et religion

Il existe une double contrainte de l'art vis-à-vis de l'institution religieuse : d'une part, il doit faire voir le transcendant, mais, de l'autre, il ne peut prétendre supplanter le transcendant et ses valeurs absolues.

Lorsqu'une œuvre artistique est valorisée avec des valeurs absolues, celle-ci est dévalorisée comme étant fétichiste, c'est-à-dire, littéralement, *faite* (Guillén, 2022b ; Latour, 1996). Comment, en effet, une main humaine pourrait-elle *construire* le divin ? Mais aussi, comment l'humain pourrait-il voir le divin autrement que par l'art ?

L'art peut certes suggérer le sacré, notamment avec des figures de transition, par exemple des nuages dans la tradition judéo-chrétienne, comme l'a montré Maria Giulia Dondero (2016), mais aussi, l'art peut lui-même tendre vers la sacralisation sous certaines conditions. La première de ces conditions et que nous nommerons *tendance à la mythification* est celle de l'ignorance de son auteur d'origine. Une œuvre dont l'auteur — et souvent aussi la technique de sa construction — est inconnue peut être interprétée comme une œuvre divine dans la culture populaire ainsi que le sont par exemple la pyramide de Giza en Égypte ou la vierge de Guadalupe au Mexique. Les poètes grecs de l'Antiquité inventent l'*invocation des muses* comme un moyen de transition énonciative d'un énonciateur premier (les Dieux) vers un énonciateur second (l'aède) à travers la médiation des muses (divinités mineures) pour valoriser leurs chants en permettant à ceux-ci de donner à entendre le transcendant (Guillén, 2022b, 2023a). Dans notre culture contemporaine comme dans d'autres cultures autochtones, cet effet est atteint dans des art visuels, grâce à des pratiques de transe : l'artiste devient un moyen à travers lequel le public peut observer le transcendant.

Sur le plan de la véridiction, l'art peut être valorisé soit comme relevant de la réalité (être-paraître) soit comme relevant du mensonge (paraître-non être). Pour Nietzsche, le christianisme condamne l'art car il

le relègue au niveau du « mensonge ». L'art, le christianisme, dit Nietzsche, « le nie, le damne, le condamne » — *verneint, verdamnt, verurtheilt*, écrit-il (Nietzsche, 1871, p. 68). L'art ne serait alors qu'une illusion — *Shein* dit Nietzsche, (*Ibid.*, p. 97). Or dans d'autres cultures, comme dans l'athénienne du V^e siècle av. J.-C., l'art est la réalité¹⁴⁴. Dans le théâtre antique, eschyléen et pré-eschyléen, le rôle du chœur est justement celui de donner un effet de réalité au drame : le public ne se limite pas à observer la scène mais vit et participe activement à l'action, le public n'est nullement un spectateur mais un co-énonciateur de l'œuvre. Ainsi :

« Le chœur de la tragédie grecque, le symbole de la masse toute entière en proie à l'excitation dionysiaque, trouve sa pleine explication dans notre conception. [...] la seule "réalité" est précisément le chœur qui engendre la vision à partir de lui-même et l'évoque avec toute la symbolique de la danse, du son et du mot » (Nietzsche, 1871, p. 138, § 8, souligné dans le texte)

La réalité symbolique (par exemple la figure de Dionysos sur scène) est valorisée alors comme le résultat d'un engendrement par le chœur et sa relation étroite avec le public et dont la source est une énergie modale (le dionysiaque) exprimée en musique avant qu'en action dramatique.

Présentation vs représentation

Selon les modèles du signe de type référentiels — que nous récusons— les mots seraient des nomenclatures des choses et représenteraient des objets de la réalité¹⁴⁵. Une analogie similaire est projetée sur l'art visuel qui serait la représentation d'un objet du monde perceptible. Dans la tradition germanique pourtant la *Darstellung* (présentation) et la *Vorstellung* (représentation) s'éloignent d'une telle conception référentielle. Comme le soutient Muriel van Vliet en commentant les travaux de Cassirer sur l'art :

« Il s'agit ici d'une convention progressivement adoptée par les traducteurs de Cassirer pour différencier Vorstellung (représentation, qui suppose une mise à distance, "intellectualisante") et Darstellung (présentation, articulation d'un signifiant et d'un signifié, sans impliquer nécessairement encore une position intellectualisante "de surplomb"). La Darstellung est une sorte de seuil (ou de pli). Selon Cassirer, il ne peut y avoir de Vorstellung sans Darstellung, c'est-à-dire sans présentification dans un matériau sensible et, réciproquement, il ne peut y avoir conscience et

¹⁴⁴ Dans d'autres cultures aussi, comme dans les cultures calédoniennes, comme n'a pas manqué de le montrer Maurice Leenhardt avec son étude de la performativité, la parole *do kamo* dans les cultures canaques (Leenhardt, 1947), les valorisations et modalisations de l'être sont bien différentes que celles dans notre culture et la distinction être / paraître ne recouvre nullement les mêmes réalités culturelles (Guillén, 2022).

¹⁴⁵ Saussure attaque le modèle référentiel en ancrant le signe dans la psychologie sociale selon la correspondance entre image acoustique (*signifiant*) et concept (*signifié*). Wittgenstein ouvre ses Remarques philosophiques par une critique du modèle référentiel du langage proposé par Saint Augustin dans un passage ces *Confessions* (Wittgenstein, 1953, § 1).

mise en lumière de la Darstellung sans Vorstellung. On pourrait traduire aussi Darstellung par présentification, incorporation, incarnation. » (Vliet, 2016, p. 17)

Deux exemples permettent de mieux saisir cette distinction entre *présentation* et *représentation*.

(i) D'un côté, Nietzsche soutient que selon le cadre de l'institution religieuse¹⁴⁶, l'art — ainsi que le monde empirique en général — n'est qu'une représentation du monde transcendant, la véritable réalité du monde. Il prône :

« Si nous faisons un instant abstraction de notre propre « réalité », si nous saisissons notre existence empirique, ainsi que celle du monde en général, comme étant une représentation de l'un originaire qui se crée à chaque instant, alors nous tiendrons nécessairement le rêve pour l'apparence de l'apparence, et ainsi pour une satisfaction encore plus élevée de désir originaire d'apparence. C'est pour cette même raison que le noyau le plus intime de la nature prend ce plaisir indescriptible à l'artiste naïf et à l'œuvre d'art naïve, qui de même n'est qu' "apparence d'apparence". (Nietzsche, 1871, p. 103, nous soulignons)

Aussi Nietzsche donne en exemple de la double expression esthétique et morale de l'art religieux, le tableau de la *Transfiguration* de Raphaël. Il soutient :

« Raphaël, lui-même l'un de ces immortels "naïfs" a présenté dans un tableau métaphorique cette neutralisation de l'apparence réduite à de l'apparence, le processus originaire de l'artiste naïf et simultanément de la culture apollinienne. Dans sa Transfiguration, la moitié inférieure, où figurent l'enfant possédé, les porteurs sous le coup du désespoir, les disciples désemparés et en proie à l'angoisse, nous renvoie le reflet de l'éternelle douleur originaire, de l'unique fond du monde : l'"apparence" est ici reflet de l'éternelle contradiction, du père des choses. De cette apparence s'élève maintenant, tel un parfum d'ambroisie, un nouveau monde d'apparence semblable à une vision, dont ceux qui ont pris dans la première apparence ne voient rien — une suspension resplendissante dans les airs, baignant dans l'allégresse la plus pure, une contemplation délivrée de la douleur qui rayonne depuis des yeux grand ouverts. Ici s'offre à nos regards, dans la symbolique artistique la plus haute, ce monde apollinien de la beauté et son soubassement, la terrible sagesse de Silène, et nous comprenons, par l'intuition, leur nécessité réciproque. » (Ibid., p. 103)

Selon chaque culture, la valorisation de la peinture religieuse est fort variable. Dans le cas du christianisme, les figures ne peuvent nullement prétendre incarner la transcendance, sous peine

¹⁴⁶ Nous utilisons le terme de cadre selon la notion de frame développé par Erving Goffman (Goffman Erving, 1974), nous aurions pu parler également de *Weltansicht* ou, de *world* selon les notions de William James (James, 1869) et de Nelson Goodman (Goodman, 1978).

d'idolâtrie¹⁴⁷, tandis que dans la religion athénienne archaïque, les statues en pierre ou en bois sont considérées véritablement comme la *Darstellung*, l'incorporation de la divinité qui est non représentée mais présentée, ou mieux, présentifiée.

(ii) D'un autre côté, le procès de 1927 de Brâncuși contre les Etats-Unis porte, au fond, de la définition de l'art moderne non comme représentation des objets du monde phénoménal mais comme présentation d'un monde autre, ou comme des traductions plastiques de concepts abstraits. En outre, il s'agit de la reconnaissance de sa production en tant qu'œuvre d'art et non en tant qu'objet utilitaire. L'objet, intitulé « L'oiseau dans l'espace », ne ressemble pourtant nullement à un vrai oiseau. Ce procès polémique se clôt avec le verdict du juge rendu le 26 novembre 1928 et qui accorde le statut d'œuvre d'art à l'objet en soutenant que :

« une école d'art dite moderne s'est développée dont les tenants tentent de représenter des idées abstraites plutôt que d'imiter des objets naturels. Que nous soyons ou non en sympathie avec ces idées d'avant-garde et les écoles qui les incarnent, nous estimons que leur existence comme leur influence sur le monde de l'art sont des faits que les tribunaux reconnaissent et doivent prendre en compte. »¹⁴⁸

Dans cette définition, l'art moderne ressort comme la représentation plastique de concepts abstraits, nous pourrions dire la traduction plastique de signifiés. L'art conceptuel reste également un art de la représentation, cette fois-ci guidé par le plan du contenu et non celui de l'expression, mais nullement de la présentation, si bien qu'on retrouve l'idée d'un art socratique dans l'art moderne, pour reprendre les termes de Nietzsche, c'est-à-dire d'une valorisation intellectuelle de l'art, d'une interprétation de l'art à travers le cadre de la raison logique propre à la science comme à la philosophie.

Pourtant, nous soutenons que l'« art véritable » devrait moins viser à représenter qu'à présenter, c'est-à-dire à chercher ses propres moyens d'expression, *Ausdruck* dit la langue allemande et l'expression correspond ici à « la construction active d'un espace de vie, de pensée et d'action où l'homme fait l'expérience vivante de sa liberté. » (Vliet, 2016, p. 5). Aussi l'expression plastique particulière d'une culture peut se développer en tant que forme symbolique vers toute une vision particulière du monde, selon un parcours ascendant des plans d'immanence qui va de *l'expression (Ausdruck)* vers la *présentation (Darstellung)* vers la *vision du monde (Weltansicht)*.¹⁴⁹ Les systèmes de significations et

¹⁴⁷ Comme l'a montré Maria Giulia Dondero pour l'art chrétien, la figure du nuage peut jouer le rôle de signe de médiation pour laisser entrevoir l'au-delà céleste (Dondero, 2016).

¹⁴⁸ Extrait de : Adam Biro, Paris, en 1995 « Brancusi contre Etats-Unis. Un procès historique, 1928 » Jocelyne de Pass (tr.)

¹⁴⁹ Comme l'a montré Muriel van Vliet en commentant les travaux de Cassirer, Warburg et Panofsky, il existe une corrélation « que l'on peut établir, avec des déplacements d'accent, entre les fonctions de sens que l'analyse cassirérienne du langage a mis au jour (*Ausdruck, Darstellung*, et le niveau de la "vision totale" où l'on accède à la "vision du monde" (*Weltansicht*) propre à une culture particulière) et la conception que se fait Panofsky de l'iconologie. » (Vliet, 2016, p. 9)

de valeurs qui articulent une sémiotique donnée ne se composent pas uniquement de signes linguistiques mais aussi de signes plastiques.

3. IA, mythe et art : de l'artificiel dans l'art

Si Walter Benjamin parle de *hic et nunc* pour définir l'œuvre d'art face au geste technique, (1939, p. 274) nous pouvons aujourd'hui parler de *ego hic et nunc* pour définir l'œuvre d'art face à l'IA, l'enjeu actuel étant justement celui non pas de l'œuvre produite mais celle de son créateur.

L'œuvre d'art à l'époque de sa productibilité technologique

Dans son écrit de 1939, « *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* », « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin souligne que l'œuvre d'art se définit par son *hic et nunc*, nous pourrions dire, ses conditions d'énonciation, que Benjamin nomme *l'authenticité* de l'œuvre (*Ibid.* p. 273). Il soutient : « Le hic et nunc détermine : "l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve" » (*Ibid.*, p. 273)

Benjamin soutient : « On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition ». (*Ibid.*, p. 276). Nous pourrions soutenir aujourd'hui : la technique de l'IA que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la *création*. De même, Benjamin soutient : « Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art c'est son aura. » (*Ibid.*, p. 276), nous pourrions soutenir aujourd'hui : à l'époque de la *productibilité* technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art c'est son aura.

Aujourd'hui, vraisemblablement, l'utilisation de l'IA dans les arts ne vise qu'à catalyser cette « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel » (*Ibid.*, p. 276) et le remplacement d'écrivains et d'auteurs en cours aujourd'hui à Hollywood ne fait que mettre en évidence le caractère déjà essentiellement artificiel du langage cinématographique et mis en évidence par Benjamin¹⁵⁰. Peut-être que cette crise, cette mise à nu de l'artificiel dans l'art (*Ibid.*, p. 299), permettra de revaloriser les autres formes artistiques comme par exemple le théâtre et dans le théâtre, le mythe tel qu'il est exposé dans la tragédie antique du V^e et VI^e siècles avant notre ère.

L'œuvre d'art se fonde sur la valeur culturelle. « le rôle que joue le concept *d'authenticité* dans l'étude de l'art est sans ambiguïté : avec la sécularisation de l'art, l'authenticité devient le substitut de la valeur culturelle ». (*Ibid.*, p. 280). Certes, et comme souligné ici haut, le développement technique actuel fait

¹⁵⁰ Pour Benjamin, le film en tant que reproduction technique de l'œuvre d'art est le plus puissant agent de ce qu'il nomme la « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel » (p. 276) et cela est sans doute d'autant plus vrai aujourd'hui avec l'IA.

diminuer l'aura et l'authenticité de l'œuvre mais, parallèlement se développe autour de l'IA un culte qui favorise l'augmentation des « œuvres d'art » générées. Le culte à l'IA est divers, pour preuve « *Way of the Future* », organisation qui vénère une « divinité » reposant sur une IA. La divinisation de l'IA passe d'abord par des facteurs discursifs et linguistico sémiotiques comme les phénomènes de mytopoïèse ou de mythification structurale que nous avons déjà décrits ailleurs (Guillén, 2022b, 2023b). En outre, pour les raisons évoquées ici haut à propos des facteurs de mythification de l'art, l'art contemporain tend vers sa valorisation mythique. En conséquence de cette divinisation et mythification de l'IA, les productions des machines acquièrent aujourd'hui le statut *d'œuvre* grâce à des valorisations esthétiques et économiques et cela affecte la totalité des arts. En peinture, en 2018, Christi'es met en vente *Portrait d'Edmond de Belamy*, tableau réalisé par une intelligence artificielle et vendu pour 432500 U.S. dollars, la première œuvre générée à l'aide d'une IA étant en 1988, *La Plume* et *Le Pissenlit* de Michel Bret, Edmond Couchot et Marie-Hélène Tramus. En musique aussi, le groupe Capture est un groupe fictif qui génère de la musique à travers un réseau de neurones mis en place par l'artiste Grégory Chatonsky. En théâtre, en 2021 est présentée une pièce co-écrite par une IA et intitulée *Digital Simon*. En littérature aussi, des nouveaux prix d'écriture s'ouvrent pour des œuvres co-écrites avec l'IA. Mais quelles sont donc les conséquences de ces avancées technologiques dans la création vis-à-vis de la définition de l'œuvre d'art non plus à l'époque de sa reproductibilité mais à l'époque de sa productibilité non humaine ?

Production vs création

À propos de l'art, François Rastier confronte deux manières de créer, deux démiurgies :

« Les deux conceptions de la démiurgie radicalisent l'opposition entre poiesis et praxis qui préoccupait déjà Aristote. La poiesis tend vers un but et procède d'une cause finale : elle peut engendrer ainsi de grands récits, car le propre du récit est d'avoir une fin qui ne soit pas simplement un terme, mais un accomplissement. Ainsi, elle pourrait donner vie. En revanche, la praxis doit être rapportée à la cause efficiente : instrumentale, elle est réputée produire sans véritablement créer. Témoignant d'un mythe technologique qui transforme la poiesis en praxis, la littérature combinatoire serait-elle capable de créer des mythes et de s'imposer par là ? On peut en douter, quand son programme même critique ironiquement l'exaltation convenue qui s'attache généralement à la création littéraire. » (Rastier, 2016, p. 167, souligné dans le texte)¹⁵¹.

L'art contemporain, en raison de avancements de l'IA se caractériserait ainsi par sa production et sa reproduction mais nullement par sa création qui reste reléguée au stade de récréation. Si leurs idées excédaient leurs gestes, les artistes seraient des ingénieurs. L'art se caractérise fondamentalement par cette improvisation, par ce caractère d'imprévisibilité absent dans les calculs algorithmiques. C'est

¹⁵¹ Pour les conceptions d'Aristote voir : (Aristote, 384-322 av. J.-C., 1998, 2, 4b)

justement comme une confrontation entre improvisation et maîtrise que Paul Valéry définit l'art et les gestes créateurs de Leonard de Vinci (Valéry, 1935). L'art est moins la projection de la forme sur la matière que l'accès de la matière travaillée à la forme. L'art n'est créateur que lorsqu'il se construit dans le geste et qu'il s'éloigne du calcul, une œuvre est moins une projection qu'une découverte.

La conséquence pour le mythe en relation à l'art est qu'il ne peut être défini comme *forme* (selon la perspective de l'histoire de l'art et de la théorie des formes) ou, en tout cas, pas *uniquement* comme forme. Une analyse du mythe *dans* l'art et du mythe *par* l'art doit subir une autre épistémologie, moins centrée sur la *forme* que sur la *matière*. La sculpture d'*Apollon et Daphné* de Bernini est exceptionnelle à ce titre : l'artiste a créé une matière qui n'est ni jeune fille ni arbre et cet entre-deux figuratif indique une profondeur de la matière qui souligne à la fois les possibilités et les limites mêmes du langage sculptural.

Cultes et irruptions du mythe dans la réalité aujourd'hui

Si Benjamin remarque que le culte fonde l'œuvre d'art dans la mesure où l'œuvre est élaborée pour la contemplation individuelle plutôt que par sa reproduction spectaculaire et massive, alors les développements technologiques contemporains offrent bien des exemples à la faveur du culte.

Les jeux vidéo ne sont pas toujours considérés comme des œuvres d'art, certes, mais tout comme le cinéma d'Hollywood et d'autres productions au sein de l'industrie du divertissement, leur fonctionnement est basé sur leur taux de reproductibilité, c'est-à-dire de visionnage en masse. François Rastier signale déjà en 2016 comment le jeu vidéo *Pokémon Go* constitue une irruption du mythe dans le réel (Rastier, 2016). Ce jeu, basé sur la technologie de la réalité augmentée, prolonge le distal numérique sur le proximal phénophysique, le monde absent sur le monde obvie, le transcendant sur l'empirique.

La genèse praxéologique du mythe est évoquée, avant Benjamin, par Aby Warburg (1932). Comme le prône Muriel van Vliet :

« À la différence de Lévi-Strauss, Cassirer ne néglige jamais le corps et son espace affectif de projection dans l'approche des phénomènes culturels et il accorde, comme l'historien de l'art que fut Aby Warburg, un primat explicite au rituel sur le mythe, ce qui a des répercussions directes sur la compréhension du rapport de l'image au texte et du visuel au langage. "Am Anfang war die Tat" : "au commencement était l'action", et non le mot, non la pensée discursive et représentationnelle »
(Vliet, 2016, p. 3)

Si c'est dans les pratiques que se trouve la genèse du mythe — comme le souligne aussi Maurice Leenhardt pour les peuples canaques (Leenhardt, 1947) — et que les jeux vidéo contemporains se définissent par leurs aspects pragmatiques, on peut alors comprendre le redoublement du caractère

mythique à l'époque contemporaine. Le propre de la réalité augmentée est pourtant le double exact de l'art : elle vise à introduire le distal dans le proximal, à transformer *l'idole en fétiche*, le symbole en indice, le transcendant en empirique. C'est le geste non comme possibilité de transcendance, comme le doigt du David qui touche Dieu, ou comme la performance d'Orphée pour accéder à l'au-delà, mais le geste ici sert à fétichiser le distal, à capturer des créatures fantastiques pour les photographier sur fond d'un parc ou d'une bibliothèque, bref à déposséder la culture de toute transcendance, à plastifier et transformer en marchandise ce qui restait de l'aura des œuvres d'art.

Mythe de surface vs mythe profond

Il est possible de distinguer pour le mythe un « mythe de surface » et un « mythe profond », celui-ci n'étant à l'époque contemporaine qu'une reprise du plan de l'expression des vrais mythes, dits « mythes profonds » car ils élaborent aussi une profondeur sur le plan du contenu (Guillén, 2022b). Les mythes de surface ont des relations *d'homologie* avec les mythes anciens (imitation de la forme expressive), alors que les mythes profonds ont des relations *d'analogie* avec les mythes anciens, c'est-à-dire des fonctions similaires. Il faut toutefois comprendre ici l'analogie comme une analogie essentielle et non seulement expressive, par exemple les fanatiques de football décrits par Roland Barthes dans ses mythologies (Barthes, 1957) ne peuvent nullement remplacer la profondeur d'une cérémonie religieuse. Par *analogie mythique* nous ne référons pas à une fonction sociale apparente mais à un sémantisme profond créateur de *mythèmes* (Lévi-Strauss, 1955), c'est-à-dire d'oppositions minimales dont la fonction est de fonder des significations profondes dans la culture.

Conclusion

Une lecture sémiotique des travaux de Nietzsche permet, selon nous, de mieux saisir les relations entre art, mythe, science et technologie. Ce travail est donc à comprendre comme une première contribution au sein d'une investigation sémiotique plus vaste : celle d'une enquête sur les relations entre les différentes formes symboliques telles que l'art, le langage verbal et le mythe et la mesure dans laquelle celles-ci conditionnent l'émergence de l'art dans notre sémiosphère.

Cet article permet de mieux comprendre ces relations complexes. D'abord, comme « on ne peut discerner le problème de la science sur le terrain de la science » (Nietzsche, 1871, p. 56), c'est l'art qui peut le mieux donner à voir l'espace culturel non atteignable par la science ainsi qu'indiquer les limites de l'hubris technologique déjà soulignées par le mythe - e.g. le mythe icarien.

Aussi si « Le mythe ou l'art [...] servent de complément, de compensation ou de contrepoint nécessaires à l'attitude scientifique et technologique, en permettant de faire halte au seuil du processus de construction globale du sens » (Vliet, 2016) alors la génération automatique de l'art ne peut être conçue

comme de l'art véritable ; bien au contraire, l'art véritable devrait aujourd'hui se donner pour tâche de signaler les limites d'une génération automatique de formes expressives.

En outre, si « la tâche suprême de l'art [est de] délivrer l'œil du regard jeté dans l'horreur de la nuit et sauver le sujet du spasme des émotions de la volonté grâce au baume de l'apparence qui apporte la guérison » (Nietzsche, 1871, p. 226), alors l'efficacité de l'art contemporain devrait s'évaluer sur la base de sa capacité à donner un contre-point aux mythes contemporains qui s'articulent vis-à-vis des crises écologiques actuelles et à l'intérieur d'une atmosphère générale d'éco-anxiété, aussi bien aux mythes catastrophistes, comme ceux de la « collapsologie » ou de la « rébellion des machines » comme aux ceux trop fantaisistes du transhumanisme ou de la foie dans les algorithmes¹⁵².

Références

- Aristote, 384-322 av. J.-C., (1998) *Éthique à Nicomaque*. Paris, Hachette.
- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*. Paris, Seuil.
- Basso fossali, Pierluigi (2002), *Il dominio dell'arte : semiotica e teorie estetiche*. Meltemi Editore srl.
- Benjamin, Walter (2000 [1939]), « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ». pp. 269-316, dans Tiedemann et Schweppenhäuser (eds.) *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp ; 1972 ; tr. fr. *Œuvres*, de Gandillac, M., Rochlitz, R. et Rusch, P. (trs.) Folio Essais.
- Bréal, Michel (1863), *Hercule et Cacus : étude de mythologie comparée*, Harvard university, <http://archive.org/details/herculeetcacust00brgoog>.
- Cassirer, Ernst (1972 [1923]), *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. 1. *Die Sprache*. nouv. éd. Darmstadt: *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Weimar, Dietsch & Brückner, 1969 ; tr. fr. *La philosophie des formes symboliques, 1. Le langage*. Lacoste, Jean (tr.) Paris, Éditions de Minuit.
- Cassirer, Ernst (2002 [1925]), *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*. nouv. éd., dans *Wesen Und Wirkung Des Symbolbegriffs. 4. Unveränderte Auflage*. ed. Darmstadt : *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, pp. 71-158, 1969 ; tr. fr. *Langage et mythe à propos des noms de dieux*, Hansen-Løve, Ole (Trad.), Paris : Les Ed. de Minuit, 1989, Leipzig ; Berlin : Teubner.
- Cassirer, Ernst (1923), « Die kantische Elemente in Wilhelm von Humboldts Sprachphilosophie », dans *Aufsätze und kleine Schriften 1922–1926*, vol. 16, Hambourg, Felix Meiner Verlag.
- Chabrolle-cerretini, Anne-Marie (2018), « Wilhelm von Humboldt : le signe linguistique en question », *Signifiances (Signifying)*, vol. 2, n° 1, pp. 33-41. doi : 10.18145/signifiances.v2i1.193.
- Dondero, Maria Giulia (2016), « La négation dans l'image. Pour une approche énonciative », pp. 17-36, dans Dondero (dir.), *L'image peut-elle nier ?*, Presses Universitaires de Liège.
- Dondero, Maria Giulia, et Beyaert-Geslin, Anne (2014), *Arts et sciences. Approches sémiotiques et philosophiques des images*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- Dondero, Maria Giulia, et Fontanille, Jacques (2012), *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Presses Universitaires de Limoges.
- Fontanille, Jacques, et Zilberberg, Claude (1998), *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga.

¹⁵² Sur les « mythes contemporains » voir le hors-série publié par Le Monde paru en 2022, dirigé par Louis Dreyfus et Michel Sfeir et intitulé *L'Histoire des mythes fondateurs. Voyage dans l'imaginaire de l'humanité*, voir aussi : (Guillén, 2023a)

- Fontanille Jacques (2008), *Pratiques sémiotiques*, Presses Universitaires de France, en ligne : <https://www.cairn.info/pratiques-semiotiques--9782130569848.htm>
- Floch, Jean-Marie (1985), *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, Paris, Amsterdam, Hadès Benjamins.
- Floch, Jean-Marie (2003 [1986]), *Les formes de l'empreinte : Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*, Périgueux, Fanlac.
- Floch, Jean-Marie (2010), *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, en ligne : <https://www.cairn.info/identites-visuelles--9782130582564-p-107.htm>.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1996 [1798]), "Über Laokoon"; tr. fr. « Sur Laocoon » dans *Écrits sur l'art*, Todorov Tzvetan (éd.). Schaeffer Jean-Marie (tr.), Paris, Flammarion.
- Goffman Erving (1986 [1974]), *Frame Analysis : An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, New York, Harper & Row.
- Goodman, Nelson (1976 [1968]), *Languages of art: An approach to a theory of symbols*, Hackett publishing.
- Goodman, Nelson (2006 [1978]), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett; tr. fr. *Manières de faire des mondes*, Popelard Marie-Dominique (tr.) Folio Essais.
- Guillén, Santiago (2022a), « Comment les Dieux naissent-ils ? À propos de la création et de la transformation des figures divines dans les discours mythiques ». SHS Web of Conferences n° 138. doi : 10.1051/shsconf/202213805001.
- Guillén, Santiago (2022b), « Du Rêve et des Dieux. Étude sémiotique sur les formes de figuration du distal et sur le statut du rêve à travers les cultures » Congrès « Sémiotique et Cultures, SEMICULT II » 2022.
- Guillén, Santiago (2022c), *Le mythe, aujourd'hui : entre théories et pratiques linguistiques Réactivation d'un concept, actualité d'une forme discursive*, Thèse de doctorat. Dirigée par Pierluigi Basso Fossali et soutenue le 16 décembre 2022 à l'Université Lumière Lyon II ; nouv éd. chez Classiques Garnier, à paraître.
- Guillén, Santiago (2023a), « Après chat GPT et le transhumanisme : Pandore et Prométhée. Étude linguistico- sémiotique des réceptions des mythogonies antiques dans certains discours « médiatiques » contemporains », *Interstudia*.
- Guillén, Santiago (2023b), « Des Dieux aux hommes, de la Terre à Gaïa. Transitions dans les mythes et dans certains discours contemporains : éléments pour une caractérisation sémiotique de la transition ». *Actes Sémiotiques*, n° 130.
- Humboldt, Wilhelm von (2000 [1903]), *Gesammelte Schriften. Band 1, (1785-1795)*. vol. 1. Berlin, B. Behr; tr. fr. *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, Thouard, Denis (tr.), Paris, Seuil, 2000.
- Jakobson, Roman (2007 [1963]), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- James, William (1890 [1869]) « The perception of reality ». in *Principles of Psychology*, vol. 2.
- Latour, Bruno (1996), *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo.
- Leenhardt, Maurice (1985 [1947]), *Do kamo : la personne et le mythe dans le monde mélanésien. Queiroz*, Maria Isaura Pereira (éd.) Paris, Gallimard.
- Lévi-Strauss, Claude (1955), « The Structural Study of Myth ». *The Journal of American Folklore* vol 68 n° 270, p. 428-44. doi: 10.2307/536768.
- Lévi-Strauss, Claude (1997 [1964]), *Mythologiques*, vol. 1. *Le cru et le cuit*, Paris, Plon.

- Lotman, Urij Mihajlovič (1999 [1966]), *Вселенная разума [L'Univers de l'esprit]*, Moscou, Тартуский университет [Université de Tartu] (1999) ; tr. fr. *La sémiotique*, Ledenko, Anka (Tr.) Limoges, PULIM.
- Müller, Friedrich Max (2002 [1858]), *Essay on comparative mythology*, London; tr. fr. *Essai de mythologie comparée*, Paris, Imprimerie de J.-B. Gros et Donnaud, 1859 ; éd. nouv. dans « Mythologie comparée » Pierre Brunel (éd.), Paris, R. Laffont. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107965v>.
- Nietzsche, Friedrich (2005 [1871]), *Die Geburt der Tragödie* ; tr. fr., *La naissance de la tragédie*, Denat, Céline (tr.) Paris, Gallimard-Flammarion.
- Nietzsche, Friedrich (2012 [1888]), *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, tr. fr. Paris, Gallimard.
- Ovide, 43 av. J.-C. - 18 ap. J.-C., (1866), *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier Frères.
- Peirce, Charles Sanders (1998), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 1. Principles of Philosophy. vol. 8. Bristol : Thoemmes Press.
- Rastier, François (2001a), « Eléments de théorie des genres ». *Texte ! Textes et Cultures* [en ligne].
- Rastier, François (2001b), « L'action et le sens : Pour une sémiotique des cultures ». *Journal des anthropologues* n° 85-86, p. 183-219. doi : 10.4000/jda.2941.
- Rastier, François (2007), « Idoles et mystères. Pour une anthropologie sémiotique du distal ». XXV congresso dell' AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici) : « Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica delle culture », Reggio Emilia, Italia.
- Rastier, François (2016), *Créer : Image, Langage, Virtuel*, Casimiro livres.
- Schopenhauer, Arthur (2014 [1819]), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus ; tr. fr., *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF.
- Valéry, Paul (1935), « Notion générale de l'art ». *Nouvelle Revue française*, n° 266, pp. 683-693.
- Vernant, Jean-Pierre (1962), « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos » dans *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*, La Découverte, pp. 325-338.
- Vliet, Muriel van (2016), « Art et langage chez Ernst Cassirer : morphologie et/ou structuralisme ? » *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 5. doi : 10.4000/imagesrevues.3496.
- Warburg, Aby Moritz (2003 [1932]), *Gesammelte Schriften*, Band. 1, herausgegeben von der Bibliothek Warburg; tr. fr. Muller, Sibylle (tr.). *Le Rituel du serpent : Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula.
- Wittgenstein, Ludwig (1953) *Philosophische Untersuchungen*, Oxford : B. Blackwell ; tr. fr., *Recherches philosophiques*, F. Dastur, J.-L. Gautero, M. Elie (tr.), Paris, Gallimard, 2005.
- Wölfflin, Heinrich (1952 [1915]), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, tr. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Raymond, Claire et Raymond, Marcel (tr.), Paris, Gallimard.

Chevauchements art - street skate : les conditions d'existence d'un « méta-mode » artistique

Overlapping art - street skateboarding: the conditions for the existence of an artistic "meta-mode"

Anne-Cécile LENOËL

Université Bordeaux Montaigne, MICA
anne-cecile.lenoel@u-bordeaux-montaigne.fr

URL : <https://www.unilim.fr/visible/607>

DOI : 10.25965/visible.607

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Cet article s'intéresse aux modalités de l'agir et du créer du street skate. Nous considérons que les pratiques des skateurs possèdent les temporalités d'une *praxis* et d'une *aesthesis* qui interfèrent de manière plurielle dans l'urbain. Le street skate ne conçoit pas que des espaces alternatifs (Lenoël 2016), il tisse des liens ténus avec les champs de l'art. Par une approche transversale skate-art, nous recherchons des marqueurs poétiques des « choses artistiques » du skateboard. Plus que les limites, nous observerons ces phénoménalités artistiques par le prisme de la notion de chevauchement. Celle-ci désigne en effet une zone interstitielle signifiante pour étudier la densité syntaxique et sémantique que le skateboard peut donner à la ville.

Mots clés : street skate, ville, art, chevauchement, expérience esthétique

Abstract: This article looks at the ways in which street skaters act and create. We consider that the practices of skateboarders possess the temporalities of a *praxis* and an *aesthesis* that interfere in a plural way in the urban. Street skate doesn't just conceive of alternative spaces (Lenoël 2016), it weaves tenuous links with the fields of art. Through a cross-disciplinary skate-art approach, we're looking for poetic markers of skateboarding's "artistic things". Rather than limits, we'll be looking at these artistic phenomena through the prism of the notion of overlap. This is a significant interstitial zone for studying the syntactic and semantic density that skateboarding can impart to the city.

Keywords: street skate, city, art, overlap, aesthetic experience

Resumen: Este artículo analiza las formas de actuar y crear de los skateboard. Consideramos que las prácticas de los skaters poseen las temporalidades de una *praxis* y una estética que interfieren de manera plural en lo urbano. El skate callejero no sólo concibe espacios alternativos (Lenoël 2016), sino que teje tenuous vínculos con los campos del arte. A través de un enfoque interdisciplinar skate-arte, buscamos marcadores poéticos de las "cosas artísticas" del skate. En lugar de fijarnos en las fronteras, observaremos estos fenómenos artísticos a través del prisma de la noción de superposición. Se trata de una zona intersticial significativa para estudiar la densidad sintáctica y semántica que el skate puede aportar a la ciudad.

Palabras clave: street skate, ciudad, arte, superposición, experiencia estética

Introduction

Selon la sociologie contemporaine, l'espace urbain possède une dimension socioplastique (une sorte d'intelligibilité alternative) au sein de laquelle des « nouvelles formes de sentir » peuvent se façonner, en particulier lorsque les temporalités d'une *praxis* et d'une *aesthesis* s'entremêlent (Thibaud et Duarte, 2013, p. 11). L'ancrage de cet article se situe dans le champ de la théorie des arts de faire à partir de laquelle nous considérons que la pratique du street skate¹⁵³ est une forme spécifique d'opération créatrice de spatialité autre, c'est-à-dire « une expérience anthropologique, poétique et mythique de l'espace » (De Certeau, 1990, p. 142). Notre précédente étude des modalités de l'agir et du créer du street skate (Lenoël 2016) trouve ici un prolongement dans l'exploration de marqueurs poétiques caractérisant la progression des porosités entre le skate et l'art (Davet, 2011). Cette recherche prend appui sur une tendance culturelle incitant de plus en plus de villes à accueillir des projets hybridant art et street skate. À l'instar des événements bordelais (*Evento*, 2009, exposition *Landskatinganywhere*, Arc-en rêve, 2017, ou encore le projet *PLAY !*, saison culturelle 2019)¹⁵⁴, les galeries et les musées ouvrent leurs portes aux univers du skateboard.

Dans ce contexte, notre objectif principal sera d'éclairer les productions/actes artistiques du street skate.

Mettre en exergue des traces tangibles de l'art dans le (du) skate constitue un défi majeur que nous tenterons de relever au moyen d'une analyse transversale entre art et pratiques du skateboard. Nous nous confronterons donc à l'épreuve de la qualification des critères d'évaluation nécessaires à l'appréciation des limites des déterminismes art/non art du skate. Néanmoins, plus que les limites, nous privilégierons les potentialités de chevauchement. En tant que zone interstitielle non discriminante, cette notion donne en effet accès aux densités syntaxiques et sémantiques que le skateboard peut singulièrement donner à la ville.

Le choix d'un corpus resserré (*PLAY !*, L. Valls et N. Malinowsky, Bordeaux, 2019 et *Cycloid Ramp*, R. Zarka, Paris, 2016-2018) ne résulte pas d'une tentative de conciliation des champs d'expression de l'art et du street skate projetant l'énonciation d'un syncrétisme statutaire. Nous souhaitons davantage distinguer des plans d'expression, des négociations, des interdépendances, ainsi que leurs temporalités et leurs conditions d'existence.

153 Le skateboard (ou skate) désigne à la fois le nom de l'objet (planche à roulette) et la pratique. Nous utiliserons indifféremment les termes skateboard et skate. Le street est une pratique du skate dite « sauvage » qui s'est émancipée des espaces régulés (skateparks) pour entreprendre librement la ville.

154 Méric Solène, « Bordeaux en mouvement à J-3 d'Evento », 2009 [en ligne] <https://aqui.fr/article/bordeaux-en-mouvement-a-j-3-d-evento> ; *Landskatinganywhere*, Arc en rêve, 2017, [en ligne] <https://www.arcenreve.eu/exposition/landskating> ; Bordeaux Saison Culturelle, « Hors Saison à J+1195 : S comme Spots », 2020, [en ligne] <https://bitume.media/bati/j1195-s-comme-spots>

Du point de vue méthodologique, nous procéderons par une prospection d'analogies et de connivences esthétiques et théoriques (skate-art) afin d'étayer et jalonner les quatre niveaux de lecture de notre cheminement. Chacun articulera respectivement des notions éclairantes (chevauchement, temporalité du *kairos*¹⁵⁵, « méta-mode » existentiel, expérience esthétique, etc.). Dans un premier temps, nous décrirons notre contexte de recherche, puis nous exposerons la règle des chevauchements. Nous nous intéresserons ensuite aux interrelations entre « méta-mode » existentiel et « méta-mode » artistique, pour *in fine* penser la fonction esthétique du street skate dans le social, et l'envisager dans une approche socioplastique.

Il s'agira de montrer qu'en déconstruisant les grammaires du fonctionnalisme hégémonique urbain, le street skate façonne un programme inédit de création transactionnelle capable de jouer avec les rythmes et les temporalités de l'*aesthesis* et de bousculer les hiérarchies de valeurs.

Contexte de recherche : chevauchement - temporalité du *kairos* et « méta-mode » existentiel

L'histoire de l'art s'est construite sur un long phylum de processus d'évaluation et d'assignation des artefacts et de leurs auteurs. L'art contemporain n'a pas échappé à cette systémique de certification qui, aujourd'hui, à l'aune de l'intelligence artificielle, doit encore (ré)évaluer la nature et le statut des œuvres et des artistes. Ces lignes de démarcation sont désormais des plus labiles.

Du côté des disciplines du skateboard, on observe également une mouvance des contours de leurs catégories au sein d'un ensemble de pratiques protéiformes¹⁵⁶ qui hybrident à l'envi des techniques corporelles, matérielles et artistiques (Davet, 2011). La notion de limite¹⁵⁷ est de fait une notion plurielle, tant pour les pratiques artistiques que celles du skate. Notre recherche s'est déployée à partir de l'idée selon laquelle l'instabilité de ces périmètres favorisait l'existence de convergences et de porosités multimodales. Pour questionner plus finement les infiltrations poétiques du skate dans l'épaisseur urbaine nous privilégions la notion de chevauchement. Nous la mobilisons comme élément méthodologique de cadrage pour éviter un arbitrage strict entre des pratiques (productions) du street skate qui seraient ou ne seraient pas assignées aux champs de l'art. Les zones de chevauchement sont en effet propices à la fabrication des entrelacements, c'est-à-dire à la co-conception d'interdépendances.

155 Le *kairos* est une notion de la philosophie grecque qui désigne une « coïncidence de l'action humaine et du temps, qui fait que le temps est propice et l'action bonne », Aubenque Pierre, *La prudence chez Aristote*, Paris, PUF, 1963, pp. 96-97, cité dans Dufresne Jacques, *Kairos*, 2020, [en ligne] <http://agora.qc.ca/Dossiers/Kairos>

156 Le street, le freestyle, la rampe, le bowl, le longboard dancing, la descente, le freeride, le slalom, le cruising, le downhill, le surfskate. Descriptions sur les sites : <https://www.somaskate.com/skateboard/disciplines/>; <https://www.lemondeduskate.com/les-differentes-disciplines-skateboard/>; <https://ohmyboard.fr/blog/quelles-sont-les-differentes-disciplines-en-skate/>

157 En tant que *limes*, *-itis* « chemin bordant un domaine, sentier entre deux champs ; limite, frontière », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/etymologie/limite>

Nous pensons que les conditions d'existence des porosités entre la ville, le skate et l'art sont corrélées à ces possibilités d'entrelacements, car ils sont créateurs de formes de négociations et de médiations (de *mediatio*, entremise) diversifiées. Nous reviendrons sur cette dernière notion.

Notre premier niveau de lecture est émaillé par l'idée selon laquelle les skateurs, de la même manière que les artistes contemporains (en particulier ceux du *body art* ou art corporel) bousculent les hiérarchies de valeurs. Selon notre raisonnement, les skateurs ne se restreignent pas à performer la ville en éprouvant leurs limites corporelles¹⁵⁸ ; dans un geste duchampien, ils expérimentent et exemplifient la relativité des limites (art-skate-ville). En s'appropriant ainsi l'urbain, ils en extraient « quelque chose » qu'ils peuvent utiliser, transformer ou compléter, et enfin exposer (Château 2022). Cela est rendu possible car, dans la dimensionnalité des œuvres d'art, l'espace exprime la possibilité du mouvement et de l'action qui ont tendance à comprimer et intensifier le signifiant (Dewey, 1934). Les œuvres du skate intensifieraient l'urbain.

Nous avons précédemment étudié les interrelations entre action et mouvement dans le street skate par le prisme des techniques du corps en tant que modalités plastiques soumises aux épreuves de la ville contemporaine (Lenoël, 2016). Bien que l'organisation de la ville structure et régule des modèles gestuels sociaux (stimuli normatifs conscients ou inconscients), les processus spontanés et/ou adaptatifs ne sont pas inconcevables pour autant (Mauss, 2010, [1950]). Les expériences d'affranchissement urbain restent donc possibles (Mongin, 2005). Dès lors, l'expressivité mobile du street skate investirait la ville parce que celle-ci est précisément une structure trajective qui autorise « des formes d'expérimentation du monde » (La Rocca 2013, p. 194). En considérant l'être individuel en tant qu'« unité véhiculaire » (Goffman 1973), nous avons pu établir que les skateurs possèdent une rhétorique et une grammaire corporelles propres à leur « street culture », c'est-à-dire une forme de « méta-mode » existentiel (Valentin et Brégnac 2011) qui serait donc propice à la production, la qualification et la requalification des espaces et des lieux. La présente quête du « quand y-a-il art dans le street skate ? » nous donne l'occasion de tenter d'éclairer la modalité d'extraction et la nature du « quelque chose » (Château 2022) qui, selon nous, préside à l'établissement de la relation si particulière que les skateurs nouent (artistiquement parlant) avec l'architecture.

La nature expérientielle (notamment kinesthésique et haptique) du skate est, selon la sociologie urbaine, une modalité corporelle qui, lorsqu'elle profite d'une « temporalité du *kairos* », concourt à l'élaboration d'une véritable « architectonique sociale » (La Rocca 2013). Cette dernière objective un ensemble de règles capables d'influencer les structures et les organisations existantes. En d'autres termes, la notion de temporalité du *kairos* définit une extraction en dehors des normes de la ville (temporalités des

158 Les corps des skateurs sont soumis à des tensions physiques et physiologiques, au même titre que les sportifs. La littérature aborde rarement les aspects esthétique-artistico-corporels qui peuvent être empruntés à d'autres domaines (musique, danse, etc.) et enrichir le vocabulaire gestuel et corporel des skateurs.

rythmes, des flux, des vitesses) qui offre des opportunités pour s'engager dans des expériences de l'aventure (*Ibid.*, p. 9). Avant d'être corporelle, l'aventure du street skate serait une aventure cognitive singulière. En effet, selon les logiques du *cognitive mapping*, chacun mobiliserait une représentation mentale pour appréhender son environnement et en produire une image (Gärling et Golledge, 1993, dans La Rocca, 2013). Cependant, la temporalité du *kairos* décrit ici plus spécifiquement une approche phénoménologique « de création » des lieux et des espaces. Elle est « une manière d'agir et de construire l'espace » par le prisme du sentir, du ressentir et de l'interpréter. Selon les observateurs, les skateurs sont des « ingénieurs », des « techniciens », ou encore « des artisans des rues » (Riffaud 2018), voire des « designers » (Kazi-Tani 2014). Les skateurs maîtriseraient encore l'art de la mise en scène pour interpréter et composer la ville car, au-delà de la dimension sportive, ils seraient de « véritables acteurs urbains » (Calogirou et Touché 1995). Dans tous les cas, leurs expériences seraient esthétiques.

Notre intérêt pour la temporalité du *kairos* réside dans la proximité que cette notion permet d'initier avec des visions expérimentales de l'architecture. Nous pensons que les appropriations architecturales sont des connivences de type symbiotiques qui donnent accès à la dimension jusque-là inatteignable de l'oblique¹⁵⁹. Comme les personnages se jouant des règles fondamentales de la perspective dans l'espace alambiqué de la *Relativité* d'Escher¹⁶⁰, le skateur se soustrait à la pesanteur pour défier l'orthogonalité urbaine. La temporalité du *kairos* initie de nombreuses résonances parmi lesquelles nous distinguons le concept de la « contre-architecture » chez Ugo La Pietra. À la fin des années soixante, cet architecte-designer-plasticien italien a développé une approche anthropologico-artistique centrée sur l'expérience corporelle et esthétique dans la ville. Ses *Interventions urbaines* (1967-1973) posent les bases d'un principe de déconstruction des grammaires du fonctionnalisme hégémonique urbain ; elles constituent un programme visant une reconquête physique et sensible de la ville. À l'instar de son *Commutatore*¹⁶¹, La Pietra oblique les corps, les affranchit de la pression orthonormée pour libérer leurs activités perceptives et leur ouvrir un passage vers « un champ biotopique existentiel qui chevauche l'idéologie » (Rochet, 2020). Les *interventions urbaines* sont analogiquement corrélables au « méta-mode » existentiel des skateurs, dont nous percevons une expression quasi paroxystique dans la « fonction oblique ». Cette fonction incarne le parti pris architectural singulier du collectif Architecture Principe (1963-1968) fondé par Claude Parent (architecte théoricien) et Paul Virilio (philosophe urbaniste). Ce précepte instaure un idéalisme rationaliste en rupture avec l'orthogonalité normative de l'espace euclidien. L'oblicité y est une loi qui promulgue le déséquilibre et l'instabilité comme principes fondamentaux dévolus à la conception des nouvelles fluidités planaires dans l'architecture. La fonction

159 Exemple d'un skateur glissant sur un mur ; consultable en ligne : <https://www.clique.tv/skateboard-guerre-froide/>

160 Ce graphiste néerlandais, *Relativité*, Lithographie, 1953, consultable en ligne : <https://artbite.fr/L-architecture-impossible-de-M-C-Escher.html>

161 *Il Commutatore*, 1970, est un dispositif esthétique de déconditionnement des rapports sensibles et kinesthésiques à la ville. Malgré son allure rudimentaire d'escabeau (deux planches, une charnière, une chaîne), il constitue un micro-espace immersif opérant. Œuvre consultable sur le site <https://ugolapietra.com>

oblique décline le vocabulaire technique des plans inclinés dans le bâti, leurs accès et dans l'aménagement de leurs espaces attenants. Elle a pour objectif de confronter les habitants à des interactions dynamiques et expérientielles des environnements urbains (notamment dans les efforts pour se mouvoir sur des rampes d'accès pentues).

Nous percevons dans la notion de champ biotopique existentiel une mise en exergue d'une dimension écosystémique de la ville qui permettrait de saisir les interrelations entre les cadres urbains et les skateurs. Aussi les concepts d'architectonique sociale et de fonction oblique introduisent-ils quelques éclairages pour saisir des modalités adaptatives (ou « méta-mode » existentiel) de ces derniers aux configurations aménagistes.

La règle des chevauchements : expérience esthétique - relationnelle- contextuelle

Notre interprétation des pratiques du skate en tant que « méta-mode existentiel » permet de tracer des lignes de convergences entre différents aspects de la notion d'expérience : celle du *kairos* (La Rocca 2013), celle des pratiques ordinaires de la ville¹⁶² (de Certeau 1990) et celle du champ biotopique existentiel¹⁶³ (Rochet, 2020). L'approche anthropologique de ces auteurs souligne le rôle des modalités de vivre, de faire et de pratiquer la ville. Elle donne accès à un premier cadre au sein duquel nous projetons tous les chevauchements et les entrelacements (comme formes hybrides) expérientiels y compris ceux de l'art. Le prisme du « méta-mode » existentiel semble un angle d'étude opportun pour observer et interroger les *quand* et les *comment* de l'art du street skate.

Le « méta-mode » existentiel est ainsi conditionné à l'existence de zones de contact où les agrégations sont envisageables, car il n'est pas tant question de toucher la ville que de la co-construire.

Dès lors, nous convoquons l'arbitrage des choses de l'art exposé dans *L'art autrement qu'art* (Chateau 2022), car il y est admis l'existence d'un état de l'entre-deux artistique que nous pensons extensible au skate. Chateau distingue en effet trois catégories : « l'art comme art » (celui qui est validé par les instances muséales), « d'autre chose que l'art comme art » (ce qui est désigné par l'artiste, tel le ready-made duchampien), et « l'art comme autrement qu'art » (une forme d'injonction à la contemplation de tout artefact). Selon notre plan d'observation, « l'art comme autrement qu'art » est une catégorie qui préserverait des possibilités de contaminations multiples et diffuses entre les champs de l'art et ceux qui ne le sont pas. Les expériences esthétiques du street skate seraient assimilables à une

162 De Certeau (1990, p. 142) évoque les possibilités d'« une expérience anthropologique, poétique et mythique » de l'espace urbain.

163 Le champ biotopique existentiel développe « une approche anthropologique des phénomènes urbains et [redéfinit] les relations individu/environnement. La ville devient alors un territoire que l'homme doit reconquérir à travers sa propre expérience, ses interventions étant la manifestation de la "vie dans la ville" (Rochet, 2020).

forme de « l'art autrement qu'art ». Afin d'approfondir l'étude des caractéristiques artistiques de l'expérience dans le skate nous mobilisons la définition de l'expérience esthétique chez Dewey (1934).

L'art se trouve [...] préfiguré dans les processus mêmes de l'existence. [...] La contribution distinctive apportée par l'homme est la conscience qu'il a des rapports trouvés dans la nature. Par conscience, il convertit les relations de cause à effet que l'on trouve dans la nature en relations de moyens et de conséquences. (Dewey 1934 [2005], p. 46).

Dewey explique que l'existence de l'art transmute et donne sens à toute stimulation organique, car elle est un accent ponctuant l'interaction entre tout être vivant et son environnement. Dès lors, toute expérience serait susceptible de posséder des qualités esthétiques, y compris le skate puisque dans l'expérience esthétique « des réactions motrices sont transformées en instruments d'expression et de communication » (*Ibid.*, p. 46). Ces aspects sont signifiants pour étudier les marqueurs artistiques du street skate ; ceux-ci se situeraient donc dans un état de nature modifiée, c'est-à-dire résultant d'un processus de métamorphose d'une activité en acte d'expression. L'expérience esthétique y est une expérience qui s'établit sur un principe d'interrelation entre une phase d'action (production) et une phase de réception de l'œuvre. Selon ces critères peut-on conclure que les pratiques du skate sont des expériences esthétiques ?

Ce cheminement pourrait nous mener dans une impasse si nous n'avions pas éclairé les possibilités esthétiques ouvertes par la catégorie de « l'art comme autrement qu'art ». Cependant, s'il est en effet « toujours possible d'inventer de nouveaux arts », peut-on assurément attribuer une qualité esthétique à tous les modes de production ? (*Ibid.*, pp. 46-47 et p. 109).

Si le street skate intègre les catégories de l'art, produit-il en revanche des œuvres ?

Jusqu'à présent, nous n'avons pas clairement abordé la question de l'œuvre ; elle n'est restée qu'à l'état d'une notion implicite, expérientielle et scénographique corrélée aux performances des skateurs. Nous avons convenu que les modalités appropriatives urbaines sont l'expression d'un « méta-mode » existentiel des skateurs qui rencontrent les rythmes et les temporalités de l'*aesthesis*. Si l'*aesthesis* contemporaine signifie inventer des modes d'être ensemble sur le fondement d'un partage des négociations engagées entre l'art et l'intelligible (Bourriaud 1998, p. 62), cela nous encourage à penser que lorsque les skateurs expérimentent la ville, ils font surgir un plan d'existence inédit comparable à celui d'une expérience esthétique partagée.

Du point de vue de l'œuvre, les choses artistiques du street skate dépendraient à la fois des régimes de la *poiésis* (production de biens matériels) et de ceux de la *praxis* (production de soi). Nous avons précédemment évoqué le concours des skateurs à l'élaboration d'une architectonique sociale (La Rocca 2013) lorsqu'ils expérimentent des techniques du corps dans leur nature kinesthésique et haptique. Ce

sont, de fait, des modalités corporelles qui objectivent la ville ; elles la créent, en quelque sorte. Le faire œuvre du skate serait lié à cet agir/créer, car selon (Sibony 1989, p. 34) faire œuvre, « c'est faire résonner le dire des corps et le faire des mots ». Considérant que le skate est corrélé à l'expression d'une résonance des corps à l'épreuve de l'urbain (Lenoël, 2016), les corps skatant sont des formes urbaines. L'étude de la production de l'art moderne démontre que les artistes habitent les formes en les reportant sur le plan de l'existence (Bourriaud 1999). Nous percevons des similitudes entre l'agir de l'artiste et l'agir du skateur : tous deux habitent les formes, leur donnent consistance, voire littéralement corps. Dès lors, il paraît plus vraisemblable que les praxis artistiques du skate « repose[nt] sur un ensemble de dispositifs formels qui créent des points de passage entre l'art et la vie » au sein d'un réel urbain existant (Bourriaud 1999, p. 15). Les skateurs instaurent un dialogue entre leur soi et le monde qui déclenche des ouvertures d'espaces, des entre-deux à vivre, à partager. Ils sont les opérateurs d'un transfert de leur « méta-mode » existentiel dans un « méta-mode » artistique, comme une expérience imaginative prenant tout son sens dans l'existence des urbains. Selon la théorie de la transitivité, le skateur, comme l'artiste, positionne son œuvre entre le « regarde-moi » et le « regarde-ça » (Bourriaud 1998). Dans ce cercle convivial de la rencontre, le skate devient une esthétique relationnelle. Les skateurs conçoivent des œuvres inconditionnellement skatables (nous les nommons sk-art contraction des substantifs « skate » et « artefact ») et communicationnelles car l'esthétique relationnelle induit une proximité à créer avec un public.

Pour appuyer cette perspective, notre second niveau de lecture contextualise l'existence des sk-arts (les quoi de l'art dans le street skate) par le prisme des pratiques de modification et d'extension des espaces propres de l'œuvre dans l'art contemporain, et notamment chez les plasticiens du Land Art.

À la fin des années soixante, à New York, sous l'impulsion de Robert Smithson¹⁶⁴, les œuvres ont délaissé les espaces clos des musées et des galeries pour déployer leurs expériences esthétiques dans le monde réel (*in situ*). Les œuvres se diluent dans des scénographies élaborées ; leur existence croît dans l'espace. Avec leur énergie expansive, les skateurs se sont également affranchis de leurs espaces clos (en l'occurrence les skateparks) entre les années soixante et les années quatre-vingts pour pratiquer librement la ville d'abord, puis en créant des œuvres/structures skatables ensuite. Comme l'art contemporain, le skate appellerait une altérité de postures et de modalités du faire artistique propres à l'art urbain, de l'ordre de la coprésence c'est-à-dire directement reliée à la réalité de la ville ; par conséquent les sk-arts relèvent des régimes de l'art contextuel (Ardenne 2002).

En mobilisant différentes analogies artistiques, nous avons pu catégoriser le street skate en tant que pratique relevant de « l'art comme autrement qu'art ». Les processus esthétique-expérientiels des sk-arts

164 Exposition inaugurale du mouvement : *Earth Works*, Dwan Gallery, New York, 1968, aperçu [en ligne] <http://expositions.modernes.biz/earthworks/>

relèveraient donc de la catégorie d'un art contextuel, relationnel et social qui étendrait finalement les territoires de l'art dans le social.

Du « méta-mode » existentiel au « méta-mode » artistique : créer des liens

À ce stade de notre recherche, nous postulons que le street skate (ré)invente sans cesse de nouveaux rapports à l'urbain, et qu'il parviendrait ainsi à opérer un transfert de son « méta-mode » existentiel dans une dimension artistique.

Notre troisième niveau de lecture s'intéresse donc au processus de redistribution de l'existentiel dans l'artistique. Les ressorts artistiques résideraient, semble-t-il, dans la nature transitive du penser (During, 2009) et de l'agir du skateboard. La transitivité paraît effectivement dynamiser un entre-jeu entre le skateur et la ville-théâtre. La dualité des injonctions « Regarde-moi » et « Regarde-ça » (Bourriaud, 1998) concrétise l'invention de modalité du « être ensemble » au sein du « méta-mode » artistique.

Deux projets exemplifient les interrelations qui se nouent dans cet entre-deux : l'exposition *PLAY!*, conçue par Leo Valls et Nicolas Malinowsky, Bordeaux, 2019 et *Cycloid Ramp* créée par Raphaël Zarka¹⁶⁵, Paris, 2016-2018.

Avec son format hybride *PLAY!*¹⁶⁶ est un objet protéiforme qui entremêle différents codes des mondes de l'art (danse et musique classiques, peinture, sculpture) et du skate pour convier le public et les skateurs à la découverte des sk-arts disséminés dans la ville. En recourant au stratagème d'une invitation implicite, chacun se voit convié à un contact visuel et physique qui modifie l'économie symbolique des formes en présence, ouvrant des possibilités infinies pour l'élaboration de partitions sensibles. Les sk-arts incitent « au lien à vivre ici et maintenant » (Ardenne 2002, p. 180) ; les passants devenus spectateurs découvrent pas à pas des sculptures colorées, tandis que les skateurs les expérimentent à l'envi¹⁶⁷. Les structures prismatiques ponctuent l'espace et franchissent l'enceinte du Grand Théâtre. Là, skateurs et danseurs agrègent leurs lexiques disciplinaires pour créer un ballet inédit (Fig. 1) où les lieux, les corps, les sk-arts et les espaces (le hall, le péristyle, les trottoirs extérieurs) interagissent.

165 *Cycloid Ramp*, sculpture (Poutres en épicea, contreplaqué de bouleau peint, acier), commande CNAP, programmation « Hors les murs » de la FIAC, Paris, produite avec le soutien de NikeSB (Nike SkateBoard) et le concours des Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse. Dimensions : 2016-2018, 12 x 11,50 x 4,40 m. Consultable in Raphaël Zarka, *Selected Solo Shows*, p. 48-51, [en ligne] https://raphaelzarka.com/pdf/RaphaelZarka_solo_shows_jan_2023.pdf

166 Lors de la Saison culturelle 2019, le programme municipal *Liberté!* accueille le projet soutenu par l'association Board'O. Différents aspects des projets sont consultables sur les sites <https://www.dedication.website/projets/play-bordeaux-2019> et <https://bitume.media/bati/j1195-s-comme-spots>

167 Consultation sur le site : <https://www.dedication.website/projets/play-bordeaux-2019>

Fig. 1: *PLAY!*, Lilian Durey et Leo Valls.



© David Manaud

Ces pas de deux inédits exécutent des chorégraphies singulières sur une musique originale entrelaçant des mesures du Casse-noisette de Tchaïkovsky avec des rythmes syncopés du hip hop¹⁶⁸. Au nom de la *Liberté !* (thématique 2019), toutes les libertés fondamentales du vivre, respirer, bouger, jouer dans les espaces publics sont explorées et métissées. Elles ont gagné les toits et la façade du monument où évoluent les artistes circassiens de la compagnie L'Oublié(e)¹⁶⁹. Cette effervescence expérientielle révèle les possibilités de convergence entre les éléments de langages corporels et plastiques. Un processus symbiotique a traversé et contaminé la ville, comme une trainée de poudre, pour réussir une fusion fantasmagorique entre les skateurs et les artistes.

Cycloid Ramp est une sculpture skatable également issue d'un faisceau de convergences entre l'observation des skateurs s'appropriant les sculptures modernistes¹⁷⁰ et la personnalité artistico-savante de Raphaël Zarka. Références sur la scène artistique du skate, les travaux prolixes de cet artiste-skateur sont densément traversés par les appareils théoriques de Galilée et Kepler. Zarka questionne les formes et les corps dans l'espace ; entre sciences, art et skate, il les soumet aux lois de la physique et de la géométrie. Sa posture artistique, documentée par l'histoire des arts et des techniques, est couramment comparée à une archéologie des formes du skate (des courbes, des plans inclinés et des volumes parallélépipédiques). Son œuvre explore l'horizon des possibilités de (re)négocier les topographies urbaines que les porosités et chevauchements de ces champs esquissent.

168 Vidéo en ligne : <https://liveskateboardmedia.com/fr/article/play>; Musique : Tchaïkovsky, *The Nutcracker*, Op. 71, Act II : N°. 14c, Pas de deux, Berliner Philharmoniker, Dir. Sir Simon Rattle, 2011. Filmé et dirigé par Doug Guillot, Pierre David et Yentl Touboul ; Musique originale : Nicolas Malinowsky

169 Compagnie créée en 2012 et dirigée par la chorégraphe et metteuse en scène Raphaëlle Boitel, *Horizon*, [en ligne] <https://www.cieloubliee.com/spectacles/horizon-creation-2019/>

170 Sur le sujet : Zarka Raphael, *Ridding Modern Art*, Paris, B 42, 2017.

Cycloid Ramp exemplifie une fusion technico-esthétique entre les expériences gravitationnelles de Galilée et celles du skate¹⁷¹. Le skate calquerait les principes de la mécanique et de l'accélération des corps, entraînant les skateurs dans une *relation mécanique à l'œuvre*. Dans le système zarkien, les corps remplacent les billes : « La mécanique classique [a] un lien évident avec le skate : les formes galiléennes et les formes skatables se ressemblent beaucoup et fonctionnent selon le même principe de gravité. [...] Les skateurs [sont] finalement très galiléens en ayant construit des appareils géants pour tester la gravité. » (Zarka, in Viguié, 2022). Bien que son langage formel et structurel suggère en apparence la normativité des skateparks, *Cycloid Ramp* est une œuvre emblématique, car elle relève à la fois du régime de la sculpture savante inspirée par les propriétés mathématiques de la trajectoire circulaire¹⁷², et de celui de la revendication idéologique d'une « pratique » totale de la ville. Skater une œuvre d'art urbain n'est pas un acte de vandalisme mais une approche tactile et synesthésique à considérer comme une pratique mouvante évoquant à la fois le geste artistique fondateur, et le regard mobile du spectateur cherchant à saisir l'entièreté de l'œuvre pour mieux la comprendre (Zarka dans Wetterwald, 2009 et dans Viguié, 2022).

Du point de vue phénoménologique, les projets *PLAY!* et *Cycloid Ramp* possèdent les ressorts d'un art contextuel et relationnel, c'est-à-dire un art propice « au lien à vivre ici et maintenant ». Le glissement d'un méta-mode existentiel vers un méta-mode artistique est inhérent à la nature intermédiaire (*mediatio*, entremise) du skate. « En faisant du skate en ville, on s'approprie l'espace en en faisant son terrain de recherche et de rencontre. On partage les espaces publics, on croise des gens qui font du shopping ou qui mangent un sandwich, mais tout cela produit surtout d'innombrables expériences. » (Zarka dans Viguié, 2022).

Les sculptures de Zarka sont des partitions non closes qui préservent non seulement toute libre interprétation des skateurs, mais dialoguent avec tous les publics (*Ibid.*). C'est d'ailleurs le point commun de tous les sk-arts, ils sont praticables par tous les (publics)skateurs.

Au début de notre cheminement, nous évoquions la nature des entrelacements produits par le street skate en termes de négociations et de médiations (de *mediatio*, entremise) diversifiées. Les projets *PLAY!* et *Cycloid Ramp* démontrent bien que la posture intermédiaire et intermédiaire entre les skateurs et le public crée le contexte d'existence scopique¹⁷³ de l'œuvre. On comprend mieux le sens de la notion de champ biotopique existentiel où les plans d'expression et des interdépendances des uns et des autres (skateurs, passants, habitants, etc.) se nouent et se tissent pour inventer une modalité « artistique » de l'« être

171 Il expose ses théories dans l'ouvrage intitulé *Free Ride, Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples*, Paris, B 42, 2011.

172 Elle est inspirée par les propriétés mathématiques de la trajectoire circulaire. Consultation du principe : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cycloïde>

173 Comme le concept scopique freudien, l'existence scopique des sk-arts relève d'une dimension pulsionnelle qui amène le public et les skateurs à son contact. Les sk-arts se dévisagent, se touchent, se pratiquent.

ensemble ». Ainsi, dans l'espace urbain, le « méta-mode » artistique du street skate serait un opérateur transitif créateur de liens « très proche de l'art dit processuel¹⁷⁴ » (Zarka dans Wetterwald, 2009). À l'instar de ce mouvement artistique des années soixante, le skate est une pratique « hors les murs » désinstitutionnalisée qui étend la temporalité de ses œuvres en permettant au public d'accéder aux processus de conception.

Quel serait l'intérêt d'initier cet accès ?

En croisant la nature expérientielle de l'art processuel à l'élaboration d'une architectonique sociale issue de la « temporalité du *kairos* » (La Rocca 2013), nous entrevoyons le pouvoir d'influence des skateurs sur les structures et les organisations existantes. De la même manière que l'art conceptuel infiltre l'art processuel pour intensifier l'épaisseur jusque-là immatérielle de la valeur sémantique des œuvres, le street skate donnerait à la ville une densité syntaxique et sémantique inédite. Ainsi le skate s'affranchirait des figures urbaines imposées pour s'inscrire dans le social.

Penser la fonction esthétique du street skate dans le social : approche socioplastique

Nous avons introduit notre propos en pointant des interdépendances entre la grammaire performative des skateurs et les structures architecturales de l'urbain. Selon Tiphaine Kazi-Tani (2014), ces interdépendances tracent des lignes de convergence entre le street skate et la conduite « design » de dispositifs architecturaux. Son analyse prend appui sur le partage de compétences de compréhension et de maîtrise d'un milieu technique entre les skateurs et les designers. Cette compétence « design » serait particulièrement prégnante dans la manière dont les skateurs (ré)interprètent les valeurs d'estime et d'usage de la ville.

Par le prisme du design, notre dernier niveau de lecture s'intéresse à la fonction des objets-œuvres (les sk-arts) produits par le street skate. Nous avons cerné des négociations de liens et de médiations « à vivre [dans le] ici et maintenant » (Ardenne 2002), et nous souhaitons à présent approfondir la dimension sociale du skate.

L'étude de la fonction en design possède une infinité de points d'accroche selon l'angle des déterminismes techniques, culturels, économiques, sociopolitiques, etc., choisis. En étendant ces déterminismes à la ville, les pratiques appropriatives et transformatives des skateurs sont assimilables aux questionnements des limites des états de fonction et de dysfonction des artefacts. Les sk-arts

174 L'art processuel ou process art est un mouvement artistique des années soixante consacré par l'exposition : *When attitudes become form*, Harald Szeemann, Kunsthalle, Berne, 1969. Sur le sujet : Duplat Guy, « L'exposition qui bouleversa tout l'art », 2013, [en ligne] <https://www.lalibre.be/culture/arts/2013/06/04/l'exposition-qui-bouleversa-tout-l-art-CJTBEI5JORBXLAVY2FS6DGIDTE/>

interrogent : sont-ils à considérer comme des artefacts fonctionnels ? Et dans quelles mesures le sont-ils pour tous (skateurs et non-skateurs) ?

La fonctionnalité relativement indistincte des sk-arts fait écho, selon nous, aux expérimentations des usages chez les designers Dunne & Raby. Leur série des *Technological Dreams, 2004-2007* déploie un espace interrelationnel inédit (ou para-fonctionnalité) au sein duquel les objets semblent inadaptés (Dunne, 2006). Le duo reformule ici les standards des usages dévolus aux artefacts électroniques et robotisés. Ces artefacts dysfonctionnants appellent un registre lexical identique à celui des griefs adressés aux skateurs : trouble, désordre et agitation. Nos rapports aux humains et aux objets relèvent de la même instance de validation (ou non) des conformités sociales. C'est avec ce regard transversal que nous observons les pratiques du street skate, alors qu'elles s'affranchissent des normes institutionnalisées pour expérimenter de nouvelles intersubjectivités et appréhender des intelligibilités autres de la ville. Les sk-art seraient possiblement des formes para-fonctionnelles destinées à pallier les dysfonctionnements des structures urbaines.

Les notions de détournement et de réappropriation sont stimulantes parce que, en décuplant les fonctions d'usage assignées aux objets, elles sont source de schèmes cognitifs inédits. Ces derniers favorisent notamment l'invention de nouveaux rapports avec les milieux (Bertrand, 2019). Dès lors, nous considérons que l'intérêt pour le skate ne réside pas tant dans sa résistance manifeste aux injonctions fonctionnalistes de la ville que dans les possibilités de renouvellement des formes de l'intelligible qu'il génère. Les skateurs proposeraient des composantes urbaines parfois discordantes qui, pourtant dans le cadre de la conception de schèmes cognitifs inédits, seraient à rapprocher d'un design émotionnel¹⁷⁵, c'est-à-dire un design qui privilégie les éléments communicatifs et expressifs. Si l'on recherche une fonction à assigner aux œuvres du street skate (sk-arts), celle-ci serait assurément une fonction sociale de négociations des médiations entre les Hommes et leurs structures urbaines.

Ce constat soutient notre hypothèse selon laquelle le street skate possède une dimension socioplastique. Chez Stiegler (2004 et 2006), le concept de socioplastie est une approche critique de la conception de nos environnements industriels¹⁷⁶. Cette socioplastie concède à un « design des existences » (ou modalité de transformation thérapeutique) des compétences pour fortifier une conscience philosophico-sociale capable de contrecarrer le psychopouvoir (ou façonnage des existences) distillé par les stratégies

175 Sur le sujet un ouvrage fait référence : Norman Donald A., *Emotional design : why we love (or hate) every things*, New York, Basic Book, 2004

176 Stiegler Bernard, « Temps et individuations technique, psychique et collective dans l'œuvre de Simondon, *Intellectica*, 26-27, 1998, pp. 241-256, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_1998_num_26_1_1579

Dans cet article, Stiegler s'appuie sur les travaux de Simondon pour démontrer comment les milieux (la ville, la technique, les médias, etc.) sont associés aux individus, et comment leurs mutations impactent fonctionnellement les comportements, et les manières d'exister de ces derniers. Ces phénoménalités sont en cela socioplastiques.

consommatoires lénifiantes. Inspiré par le concept de la sculpture sociale chez Joseph Beuys¹⁷⁷ (prégnance d'un art politique transférant le pouvoir du changement des conditions de vie à la seule création artistique), Stiegler mise sur l'habileté du design des existences à insuffler de l'intelligibilité dans les choses. Celles-là mêmes qui, avec l'avènement de notre ère industrielle, confinent à la paupérisation et la prolétarianisation cognitive des individus. Si l'on admet que les sk-arts sont des « dispositifs formels qui créent des points de passage entre l'art et la vie » (Bourriaud 1999, p. 15), ne pourrait-on pas en déduire que le street skate est un opérateur socioplastique ? Les sk-arts résulteraient de processus architectoniques sociaux qui, à l'instar de la contre-architecture chez La Pietra, participeraient à une (re)construction physique et sensible de la ville. En cela, le street skate se penserait socioplastique.

Au terme de ce cheminement, nous apercevons des convergences entre le skate et l'art, où le skate comme méta-mode expérientiel propice aux pratiques appropriatives s'interprète comme forme esthétique de la participation et, finalement, comme esthétique sociale de la conception urbaine. Plus que du lien, la fonction sociale et transformative du skate se doit de créer des expériences esthétiques et participatives. En questionnant les déterminismes normatifs de l'urbain, le skateur parvient à faire émerger l'invisible pour le tisser au visible et « relier des sensibilités, des territoires, des imaginaires, des personnes, des points de vue » (Von Stebut 2015). Cette phénoménologie urbaine influencée par la psychologie environnementale (Gleice-Azambuja, 2013) nous aide à clarifier les expériences du skateboard en tant que formes existentielles dépendant autant de facteurs visibles qu'invisibles, et dont le skateur en est le résonateur (von Stebut 2015).

Notre approche socioplastique du street skate dépend des conditions de l'œuvrement des individus à son contact, c'est-à-dire des possibilités de transfert psychiques (s'approprier, (ré)interpréter la ville). Le skate socioplastique offre l'opportunité aux individus de rebâtir leur propre espace psychique. Bourriaud (1999, p. 141) souligne que « le rôle des œuvres d'art n'est plus celui de former l'imaginaire et les réalités utopiques, mais en fait d'être des modes de vie et des modèles d'action au sein d'un réel existant ». Nous pouvons dès lors imaginer que les skateurs-résonateurs ont pour rôle de concevoir des sk-arts dédiés à l'œuvrement personnel des citoyens. Dans ce contexte, la démarche de conception du skate s'apparente bien à une démarche de design de l'expérience cherchant à structurer et optimiser les feedbacks cognitifs propices à l'émergence de modalités autant sensibles qu'intellectuelles. Ainsi le skate décline-t-il, au sein d'un réel existant, des modèles d'action qui font advenir des « compléments du monde » (Eco 1962). Le skate provoque des chevauchements multiples et des entrelacements esthétiques qui réussissent à établir une synchronisation entre les sk-arts et les individus. Selon la théorie

177 Plasticien allemand politiquement très engagé, notamment dans les années soixante auprès du groupe Fluxus, il interroge la nature de l'art et sa place dans la société. Sur le sujet : KUONI C. (1993), *Joseph Beuys in America*, New York, Four Walls Eight Windows.

de l'*Œuvre ouverte*, la synchronisation est la condition d'existence d'un programme inédit de création transactionnelle. Eco (*Ibid.*, p. 32) définit « les poétiques de l'œuvre ouverte [en tant que] possibilités positives d'un homme ouvert à un perpétuel renouvellement des schèmes de sa vie et de sa connaissance, engagé dans une découverte progressive de ses facultés et de ses horizons ». La poétique de l'œuvre ouverte complète le processus de l'œuvrement en précisant que la nature « trans-faisable » des artefacts réside au cœur de modalités de production d'ouvertures (inachèvements) (Sibony, 1989). Les objets socioplastiques sont des artefacts ouverts et objectivables dans une non-finitude qui conditionne leurs compétences transformatives. Chez Zarka, la notion d'œuvre ouverte émaille son processus de conception et d'agencement des structures skatables qui sont avant tout des artefacts suffisamment ouverts pour que quiconque puisse en interpréter une partition des plus personnelles.

Telle que nous l'avons envisagée, l'existence esthétique du street skate s'avère dépendante de modalités de médiation et de négociation dans l'urbain. Les formes d'appropriation et de conception relèvent d'un programme inédit de création transactionnelle propice à l'expression d'un projet socioplastique. Le skateboard multiplierait ainsi les tentatives de reconnexion (*mediatio*) avec ce qui a été contraint, voire éliminé par les gouvernementalités urbaines, à savoir les rythmes et les temporalités de l'*aesthesis*.

Conclusion

En reliant le street skate aux techniques du corps, nous avons contextualisé sa nature expérientielle (notamment kinesthésique et haptique) comme un mode d'extraction d'un « quelque chose » de l'urbain qui deviendrait esthétique dans la « temporalité du *kairos* ». Entre l'architecture et les skateurs se nouent des modalités créatives qui concourent à « un champ biotopique existentiel ». Dans l'oblicité de leurs pratiques s'élabore un « méta-mode » existentiel que l'on a observé par le prisme des travaux de Dewey (1934) pour le définir en termes d'expérience esthétique. C'est sur cette accroche que la notion de chevauchement devient un préalable central pour identifier le skate en tant que discipline « d'un art autrement qu'art ». Nous concevons que les skateurs opèrent un transfert de leur « méta-mode » existentiel dans un « méta-mode » artistique.

Notre maillage artistico-théorique soutient notre parti pris de recherche selon lequel le street skate est, au même titre que l'art actuel, créateur d'œuvres (sk-arts). Le skate semble relever d'un art contextuel, relationnel et processuel ; par conséquent, il possède une nature intermédiaire (*mediatio*) et transitive créatrice de liens. C'est la raison pour laquelle il s'inscrit dans le social.

Notre dernière étape s'est intéressée à la fonction du street skate et de ses sk-arts. Par le filtre de la para-fonctionnalité des objets dysfonctionnants, nous avons souligné le rôle des schémas cognitifs inédits pour renforcer la densité syntaxique et sémantique des choses (objets et environnements), et inventer de nouveaux rapports avec les milieux. Ainsi les skateurs sont-ils des résonateurs transitifs qui façonnent

des possibilités de transfert psychiques (s'approprier, (ré)interpréter la ville) pour les mettre à la disposition de tous. En traçant des lignes de convergences entre les déterminismes urbains et la critique du psychopouvoir chez Stiegler, la fonction sociale et politique des sk-arts s'est affirmée.

L'évocation d'un projet socioplastique du skate annonce les prolongements à donner à cette recherche. Nous avons jusque-là fait l'impasse de la notion de liberté pourtant implicitement introduite par le thème de la saison culturelle de la ville de Bordeaux (*Liberté !*, 2019). Un des aspects majeurs de l'expérience artistique dès le début du XX^e siècle est précisément celui de questionner la manière dont l'art est porteur de libération et d'affranchissement. Ce champ lexical entre en résonance avec le pouvoir d'affranchissement des skateurs dans leur penser, leur agir et leur créer la ville. Il nous invite à questionner la densité manifestement idéologique du street skate, en étudiant notamment les conditions et les formes du dialogue que les ska-arts entretiennent avec le social et le politique. Lorsqu'ils chevauchent les dimensions de l'artivisme et de l'hacktivisme, ils étendent les limites de l'art-skate en bousculant davantage encore les hiérarchies de valeurs.

Références

- Ardenne, Paul (2002), *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.
- Bertrand, Gwenaëlle (2019), « L'artefact dysfonctionnel : de la fonction oblique au design critique », *RADDAR, Revue annuelle de design*, n° 1, pp. 153-168.
- Bourriaud, Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel.
- Bourriaud, Nicolas (1999), *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël.
- De Certeau, Michel (1990), *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard.
- Dewey, John (2005 [1934]), tr. fr. *Œuvres philosophiques. III L'art comme expérience*, Tour, Farrago, Pau, Publication de l'Université de Pau.
- Dunne, Anthony (2006), *Hertzian Tales. Electronic Products, Aesthetic Experience, and Critical Design*, Cambridge, MIT Press.
- Eco, Umberto. (1965 [1962]), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- Gärling, Tommy & Golledge, Reginald G. (éd) (1993), *Advances in psychology behavior and environment. Psychological and geographical approaches*, Amsterdam, North Holland.
- Gleice-Azambuja, Elali (2013), « Relations entre comportement humain et environnement : une réflexion fondée sur la psychologie environnementale », dans Thibaud, Jean-Paul & Duarte, Christiane Rose (2013), *Pour une écologie sociale de la ville sensible. Ambiances urbaines en partage*, Genève, Métis Presses.
- Goffman, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. 2 Les relations en public*, Paris, Minit.
- La Rocca, Fabio (2013), *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS éd.
- Lenoël, Anne-Cécile (2016), « Arts de faire et arts de vivre la ville : la requalification de l'espace urbain par les affordances du skateboard », *Figures de l'art-Revue d'études esthétiques*, n° 31, Pau, Presses Universitaires Pau-Pays de l'Adour, pp. 283-296.

Mauss, Marcel (2010 [1950]), « Les techniques du corps », dans Mauss, Marcel & Levi-Strauss, Claude (contr.), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 12e édition, sixième partie.

Mauss, Marcel (1936), « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4.

Mongin, Olivier (2005), *La condition urbaine, La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil.

Sibony, Daniel (1989), *Entre dire et faire. Penser la technique*, Paris, Grasset.

Stiegler, Bernard (2004), *De la misère symbolique I. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée.

Stiegler, Bernard & ARS INDUSTRIALIS (2006), *Réenchâter le monde, La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion.

Thibaud, Jean-Paul (dir.) & Duarte, Cristiane Rose (2013), *Pour une écologie sociale de la ville sensible. Ambiances urbaines en partage*, Genève, MétisPresses.

Valentin, Jean-Jacques & Bregnac, François (2011), « Lyon, vers une mobilité urbaine durable », dans Terrin Jean-Jacques (dir.), Jean-Baptiste Marie (coll.), *Le piéton dans la ville. L'espace public partagé*, Marseille, Parenthèses/GIP AIGPPAU.

Sitographie :

Calogirou, Claire & Touché, Marc (1995), « Sport-passion dans la ville : le skateboard », *Terrain* n° 25, pp. 37-48, [en ligne] <http://terrain.revues.org/2843>

Chateau, Dominique (2022), *L'art autrement qu'art*, Paris, Presses Universitaires de France, [en ligne] https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/l-art-autrement-qu-art--9782130835646.htm?ora.z_ref=cairnSearchAutocomplete

Davet, Stéphane (2011), « Le skateboard, du sport à l'art », [en ligne] https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/06/11/le-ski-board-du-sport-a-l-art_1535004_3246.html

During, Élie, « Le skateboard fait penser » (2009), *Critique*, n° 740-741, pp. 77-93, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-critique-2009-1-page-77.htm>

Kazi-Tani, Tiphaine (2014), « Le skateur comme designer, Des possibilités d'expériences modernes dans les nappes urbaines et de l'exemplarité de la pratique du skateboard », *Environnement Urbain / Urban Environment*, vol. 8, pp. 65-78, [en ligne] <http://journals.openedition.org/eue/219>

Morvan, Michel & Rousseau Dominique (2001), « Dépasser les bornes : explorer les limites », dans Rousseau, Dominique éd., *La Limite*. Paris, Odile Jacob, pp. 13-14, [en ligne] <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/la-limite--9782738109828-page-13.htm>

Riffaud, Thomas (2018), « Construire son propre spot : la philosophie *Do it Yourself* dans les sports de rue », *Espaces et sociétés*, n° 175, pp. 163-177, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2018-4-page-163.htm>

Rochet, Lucas (2020), « Ugo La Pietra et ses pérégrinations urbaines », *Citedudesign*, [en ligne] <https://www.citedudesign.com/fr/a/ugo-la-pietra-et-ses-peregrinations-urbaines-lucas-rochet--978>

Viguié, Marie (2022), « Rencontre avec Raphaël Zarka : ' Le skate est la rencontre entre le surf et le roller' » [en ligne] <https://maze.fr/2022/07/rencontre-avec-raphael-zarka-le-ski-est-la-rencontre-entre-le-surf-et-le-roller/>

Von Stebut, Yvain (2015), « Création artistique et enracinement social. Portrait de l'artiste en résonateur », *Spécificités*, 1 (n° 7), pp. 128-150, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-specificites-2015-1-page-128.htm>

Wetterwald, Elisabeth (2009), « Entretien avec Raphaël zarka », *20/27*, n° 3, pp. 5-23, [en ligne] http://raphaelzarka.com/pdf/2009_WETTERWALD_interviewFR.pdf

Animalement vôtre : les limites animales de l'art

Animally yours: the animal limits of art

Marie RENOUE

LESA - AMU

marie.renoue@univ-amu.fr

URL : <https://www.unilim.fr/visible/573>

DOI : 10.25965/visible.573

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Notion fondamentale en sémiotique, abstraite donc polyvalente, convoquée par les différences et leurs tensions, par la sémosis, notion également fondamentale de l'art et des arts qui tentent de la repousser, la « limite » sera ici figurative et conceptuelle, une forme spatio-temporelle, distendue ou concentrée, floue et mobile, tour à tour catégorielle et identitaire, contour et de contraste, énonciative et éthique – et elle nous invitera à interroger l'autonomie de l'art, les statuts actantiels de ses acteurs, la valeur de ses pratiques et des distinctions anthropologiques.

Mots clés : catégories, contours, distance énonciative, bio-art, devenir-animal

Abstract: Key notion in semiotics, abstract and therefore polyvalent, called upon by differences and their tensions, by semiosis, also key notion in art and in the arts that attempt to push its boundaries, the limit will be here both figurative and conceptual, spatio-temporal, distended or concentrated, blurred and mobile, successively categorial and identitarian, contrasting and delineating, enunciative and ethical – and it will invite us to question the autonomy of art, the actantial statuses of its actors, the value of its practises, and anthropological distinctions.

Keywords: categories, contours, enunciative distance, bio-art, becoming-animal

Riassunto: Concetto fondamentale nella semiotica, astratto e quindi versatile, convocato dalle differenze e dalle loro tensioni, dalla sémosis, concetto altrettanto fondamentale nell'arte e nelle arti che cercano di sfidarlo, il "limite" qui sarà figurativo e concettuale, una forma spazio-temporale, distesa o concentrata, sfocata e mobile, a volte categorica e identitaria, contorno e contrasto, enunciativa ed etica. Ci inviterà a interrogare l'autonomia dell'arte, lo status degli attori attanziali, il valore delle sue pratiche e delle distinzioni antropologiche.

Parole chiave: categorie, contorni, distanza enunciativa, bio-arte, diventare-animale

Traiter des limites de l'art ne va pas sans difficultés. Comment définir l'art ? Ou plus fondamentalement peut-on le définir, donner une limite à une notion dont il est de coutume de noter les variations ou les révolutions, le caractère abstrait et l'essentialisme qu'il faudrait éviter ? Notion indéfinissable, pratique valorisant les effractions des « hors » (hors-limites, hors-catégorie, hors du commun...), l'art dessine-t-il alors une catégorie floue dont il faudrait, guidé par les acteurs-énonciateurs du « monde de l'art » et leurs « œuvres », néanmoins interroger, plutôt que les frontières, les limites, les modalités de celles-ci et leurs aspects ? D'un point de vue sémiotique, cette incertitude ou ouverture catégorielle apparemment tous azimuts ne clôt pas le débat. Car, si de la notion d'art on ne peut pas dire grand-chose de stable ou d'assuré, que son intension ou sa compréhension est malaisée, il semble possible de l'aborder par son extension, comme un ensemble ouvert et en devenir, un ensemble de pratiques artistiques (les arts) et d'objets (les œuvres) défini par un « monde de l'art » qui, en dépendant et en débattant, affirme, repousse ou floute ses limites.

Si la difficulté de l'entreprise va de soi, ajouter un qualificatif « animal » ou une modalité « animale » à cette délimitation ne relève pas particulièrement d'une stratégie de l'adjuvance. D'autres difficultés surgissent : celles afférentes au terme et à son extension, en opposition ou en subsumption à celle d'humain, celles aussi de l'artificialisme des pratiques artistiques et de la discontinuité entre humains et non-humains qui inviteraient à expulser ceux-ci du « monde de l'art » sinon comme motifs ou matériaux, ou même comme sujets-objets de canular¹⁷⁸. Pourquoi donc aborder la problématique des limites de l'art par le détour ou le prisme animalier ? La question se pose d'autant plus que d'animaux non humains artistes, « exhibitionnistes » ou « esthètes » (Desprêt, 2012, pp. 9-16, 46-55, 160-168), « agents » instaurateurs et inventeurs (Souriau, 1965, p. 12), il sera peu question ici, bien que ces débats actuels sur ce qu'il conviendrait de concéder à des animaux bougent les limites de l'art pour y reconnaître et y inclure à plus ou moins grands frais ces nouveaux collaborateurs ou agents¹⁷⁹. Comme souvent en sémiotique, il sera davantage question de ce que les images animales peuvent nous dire de leurs éventuelles énonciations et de leurs énonciateurs – plutôt que de la sensibilité ou de l'histoire de leurs auteurs humains (Tholoniati, à paraître). Notre hypothèse est que les images animales, produites en art, donnent à voir elles aussi les fluctuations sémiotiques perceptives, discursives et identitaires des limites artistiques, celles des contours et des surfaces picturaux, celles des pratiques à risques possibles ou impossibles, celles aussi des statuts et des rôles actantiels de sujet et d'objet d'art. Qu'elles nous invitent également à interroger les limites externes de l'art, celles avec l'éthique et surtout celles avec les sciences, ces collaboratrices indispensables des productions artistiques passées et présentes. Que ces

178 Le canular le plus célèbre est sans aucun doute celui réalisé avec l'aide de Joachim-Raphaël Boronali, dit plus familièrement Lolo, l'âne peintre de *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* (1910). L'intention moqueuse du journaliste écrivain R. Dorgelès montre assez combien l'idée d'un animal artiste était alors inconcevable.

179 Parmi les nombreux travaux d'éthologues, voir de Marie Pelé, « Au bout du crayon, un singe ! » (dans M. Renoue, M. Pelé, E. Baratay dir., sous presse, pp. 155-172), autrice avec Cédric Sueur et Benjamin Beltzung de « Vers une création picturale non humaine : quel degré d'auteurisation pour les animaux et les machines ? » (2022).

images témoignent, enfin, à leur manière parfois « hors normes », d'une réflexion ou d'un questionnement plus général sur les limites entre les espèces, sur les places, les distances et les continuités entre les humains et d'autres animaux.

Limite théorique ou nominaliste de l'ensemble ou de la catégorie artistique - ou comment délimiter l'incertain et le fluctuant ?

L'art : ensemble indéterminé aux limites fluctuantes, aux contenus incertains ; l'affaire est entendue et depuis longtemps. Pour nombre d'auteurs, cette « dissolution du concept traditionnel d'art » (Vouilloux, 2005, p. 36), « la désorientation liée à la situation de l'art, de son marché, de ses références théoriques » (Morizot, 2005, p. 37), serait datable, trouverait son origine dans la postmodernité et « la fin du modèle de développement autotélique de l'art » (*Ibid.*) ou avec l'émergence de « pratiques déspecifiantes » (Vouilloux, 2005, p. 36) comme les readymades, les happenings, les performances et autres installations. Cette perte de sens ne serait donc pas le fruit d'une évolution « naturelle » du devenir continu des pratiques et de leurs institutions ou marchés, mais une rupture historiquement marquée par un changement de point de vue et l'émergence de pratiques que les discours et théories artistiques auraient à charge d'accompagner, de justifier, voire de légitimer *a posteriori*. Pourtant, de notre point de vue d'observateur forgé par la tradition et la culture occidentales, ses musées et ses images, il y a bien quelques certitudes, objets de consensus *de lege* et *de re*, à côté des débats sur ce qui en ressortirait ou pas. Comment spécifier alors cette étrange catégorie, ce qui serait de l'art et ce qui n'en serait pas ? A-t-elle, pour reprendre les termes des médiévistes confrontés à l'hétérogénéité de leurs textes, et toutes proportions gardées, un « statut de nébuleuse (ensemble polycentrique et diffus, aux contours vagues et incertains) » ou « celui de galaxie (davantage articulé autour de noyaux) [...] à l'unité forgée au gré des interventions » (Coste, 2021, p. 6) ? Relève-t-elle du régime zumthorien de la « variance », « ontologie sans œuvre, [...] nominalisme radical », ou de celui cerquiglinien de la « mouvance » qui « oblige[rait] à penser une forme de transcendance – particulièrement lointaine et peu accessible – de l'œuvre sur ses manifestations » (*Ibid.*, p. 11) ?

Soucieux de maintenir le pouvoir de discrimination et les limites de l'art, idéaliste plutôt qu'essentialiste (Duve, 2005, p. 90), le théoricien et critique Th. de Duve distingue diverses acceptions de l'art qui correspondent à autant de modes d'existence. Concept daté, provoqué par les readymades duchampiens et la nécessité de les légitimer, successeur des Beaux-Arts, « l'art en général » serait ainsi « un concept vide », ne contenant que des « entités possibles et non réelles », il « enregistre[rait] la potentialité pour n'importe quoi d'en être, potentialité qui caractérise[rait] le monde de l'art aujourd'hui. » (*Ibid.*, p. 84-85) L'énoncé du jugement « ceci est de l'art » ressortirait, pour sa part, de « l'art tout court », soit une sorte de nom propre, dépourvu de sens, un index pointant vers un « ceci » thématique posé face au rhématique et inclusif « l'art dans son ensemble » – un « art dans son ensemble » qui serait constitué de la somme variable et variée des objets d'art mémorisés par des individus dont il formaterait et

virtualiserait les attentes (*Ibid.*, pp. 87-88). Dernière étape dans ce processus intégratif, « l'art en soi » réaliserait la congruence entre « art tout court » du jugement subjectif et « art dans son ensemble » objectif ; loin d'être une qualité essentielle, il serait « l'idée que toutes les œuvres d'art *doivent* avoir quelque chose en commun » (souligné par l'auteur, *ibid.*, p. 90), donc une modalité. Pour complexe qu'elle puisse paraître, déclinée entre concept, jugement, ensemble réalisé et congruence idéale au contenu modalisateur, cette théorisation présente l'avantage de comprendre une forme de transcendance et d'immanence, soit une ouverture potentiellement infinie et imprévisible, et un ensemble limité, potentialisé et à l'actualisation régulée ; le ressort du jugement et du développement artistique étant, ensemble oblige, accordé à la comparaison, sorte d'air de famille objectif, non-prérégulé et actualisable, plutôt qu'à la décision subjective, univoque, délétère pour l'ensemble, de tout un chacun (*Ibid.*) ou d'un « monde de l'art » à la constitution aporétique et aux opinions contestables¹⁸⁰.

Si cette déconstruction théorique et cette syntagmatisation permettent de relier points de vue et modes d'existence de l'art, d'en proposer une version dynamique et relativement cohérente et de le faire de manière réaliste par l'entremise d'une « petite fiction » sociale, poser au préalable un concept d'art, même vide, peut sembler inutile et perdre de sa pertinence dans une approche plus adepte de la « variance » et du nominalisme. C'est la démarche qu'adoptent les sociologues qui, attentifs à « l'artification », suivent la voie pragmatique tracée par le N. Goodman du fonctionnement comme œuvre. L'art n'étant « rien d'autre que le résultat d'un processus d'artification réussi » (Heinich, 2019, p. 15), il serait illogique de le poser d'emblée, voire néfaste suivant l'approche d'Adorno qui, dans la trajectoire dressée par Kant, « remet[trait] en question le joug du "concept" d'art lui-même. » (Rieusset-Lemarié, 2019, p. 53) Pourtant, la consistance de la catégorie reste de mise dans cette sociologie de l'art nominaliste et pragmatique, puisque ce n'est pas seulement de légitimation mais de « déplacement durable et collectivement assumé de la frontière entre art et non-art » qu'il s'agit (Heinich, 2019, p. 14). Et ce passage de frontière catégorielle, plutôt que de limites, est complexe, impliquerait des « changements pratiques, sémantiques, juridiques, institutionnels, *etc.* » (*Ibid.*) que ces sociologues ont à charge d'analyser. Argumentation et rhétorique sont en effet convoquées en force, parfois même par les artistes sommés de s'expliquer ou désireux de lancer un projet interrogeant l'éthique, l'intégrité ou l'image humaine, comme nous le verrons dans notre étude des performances.

Frontières catégorielles à franchir ou limites idéelles d'un ensemble potentialisé : il s'agit bien dans les deux cas de souligner avec plus ou moins d'intensité la nécessité d'une distinction entre art et non-art,

180 La sociologue I. Rieusset-Lemarié a souligné la position inconfortable du « monde de l'art » prétendant avec raison « se fonder sur une conception "essentialiste" de l'art » au risque « d'admettre que son édification ne repose sur aucun fondement, que l'édifice ne peut pas tenir puisque c'est après coup [...] que l'on pourrait conférer au concept d'art cette "labellisation" sans laquelle il ne saurait exister [...] » (2019, p. 59) Devant cette aporie ou les solutions délétères d'un monde de l'art conçu sur « le modèle d'une communauté normative » ou d'une « liberté sans communauté », elle propose de retenir la proposition, aux accents kantiens, faite par P. E. Schmit d'une « communauté sans concept », une communauté de l'ouverture et de l'assemblée, une communauté universelle ou « de "mentalité élargie" ». (2019, p. 62)

« histoire de » contredire les rengaines d'une mort de l'art ou d'un « n'importe quoi de l'art », sans avoir à poser une essence de l'art ou des critères de tri forcément toujours en retard dans cet univers adepte de la création, de la sérendipité et des sorties hors-normes et hors-limites. Comment la sémiotique, peut-elle, à son tour, aborder ces questions dont les termes, catégories, jugements, pratiques, transformations, limites et différences... et l'approche oppositive renvoient à autant de ses concepts et de ses outils méthodologiques ? Théorique, pragmatique et descriptive, elle vise évidemment à comparer des approches – ce que nous venons d'ébaucher – et à définir des sémioses, à analyser les modalités énonciatives de ses objets sémiotiques en les décrivant. Convoquée ici plus largement que les approches sociologiques et théorico-critiques évoquées *supra*, la sémiotique sera donc amenée à jouer aussi de son degré de précision, de la finesse de ses analyses d'objets singuliers et de leurs énonciations pour traiter des limites internes de pratiques artistiques « animalières » et des limites externes de l'art.

Les distances de Franta et Damien Hirst : limites catégorielles, spatiales et temporelles d'objets

Franta (Frantisek Mertl, 1930-) et Damien Hirst (1965-) ne partagent apparemment rien de commun dans leur démarche et leurs productions artistiques. Le premier est évoqué généralement pour son humanité « au plus près des hommes » (Monacelli, 2018, p. 20), le second pour ses mises en scènes d'animaux découpés, conservés, qualifiées souvent d'« abject art » (Huang, 2015, p. 87). Le premier est rompu aux pratiques traditionnelles, la peinture, le dessin et la sculpture, le second aux installations¹⁸¹. Les points communs qui nous ont incitée à les présenter l'un après l'autre, c'est évidemment l'apparition, sporadique chez l'un et courante chez l'autre, de figures animales dans leurs œuvres. C'est aussi la distance concrète, perceptible, entre ces figures et leurs auteurs. Ici, la limite, ce pourrait donc être d'abord celle de la distance entre les artistes et leurs productions, de leurs différences matérielles et actantielles : l'artiste n'est pas son œuvre, il la produit et, comme le spectateur, lui fait face.

Pourquoi Franta ? S'agit-il, en choisissant des œuvres et un artiste reconnus de faire preuve de « méfiance » et de facilité devant la confusion du champ de l'art contemporain, ainsi que l'indique Morizot (2005, p. 39) ? Commencer notre enquête hors des débats sur la qualité ou le qualificatif artistique permet, il est vrai, de concentrer notre examen sur le face à face avec la figure animale. C'est aussi l'occasion d'évoquer d'autres catégories ou regroupements qui, internes à l'ensemble indéterminé ou à la catégorie oppositive de l'art, utilisés pour caractériser ou classer une œuvre et un artiste, sont en apparence mieux délimités. Qu'un domaine aussi vaste, mouvant et défini par ce qu'il n'est pas plutôt que par ce qu'il est, comme l'art, soit le lieu de catégorisations multiples, de classements ou à défaut d'affiliation n'est somme toute guère surprenant ; il faut bien « s'y retrouver » et le faire en décomposant

181 Les termes « installation » ou « sculpture » sont utilisés pour décrire les productions de Damien Hirst. Cette « synonymie » invite à interroger les catégories et les pratiques ainsi désignées, la valeur des différences et des limites entre les deux.

de multiples façons l'ensemble est structurellement efficace. Ainsi en est-il, sinon des écoles aujourd'hui disparues car jugées trop académiques, des mouvements ou des plus « nébuleuses » mouvances¹⁸² artistiques et esthétiques auxquels se rattachent ou sont rattachés avec plus ou moins de jeu les artistes. Franta ne se référant à aucune mouvance, son œuvre est associée par certains de ses commentateurs à l'expressionnisme, à la nouvelle figuration des années 60, au néoréalisme ou affiliée à Bacon (Carter, 1992 ; Dolhonova, 2015 ; Monacelli, 2018). Si la conjonction de ces mouvances et mouvements a, à défaut de situer l'œuvre, pour avantage de réduire par isotopie le champ de ses possibilités expressives et thématiques, ces catégorisations affirment aussi et surtout l'existence de liens avec des catégories reconnues par les historiens de l'art, donc l'appartenance de l'œuvre à l'art, et d'indiquer par ailleurs les porosités de ces catégories historico-artistiques. Autre catégorie superposée à celle-ci, les genres. Traditionnellement définis par leur contenu figuratif, en petit nombre, les genres se présentent en premier examen comme des catégories plus assurées, même si une étude approfondie indique leur variation et si l'analyse des œuvres et de leurs énonciations indique aussi l'étanchéité de leurs limites et leur polysémie ou ambivalence. Paysagiste, Franta peint et sculpte surtout des humains. Il ne passe pas pour un portraitiste, mais pour un peintre et un sculpteur de corps, les têtes et les visages de ses premiers tableaux étant indistincts, méconnaissables et non typifiables, comme le seront aussi les corps nus presque baconiens qui suivront. Figures centrales, envahissant l'espace, « aboutissantes » (Beyaert-Geslin, 2017, p. 143), les quelques animaux qu'il peint et sculpte ont au contraire une morphologie composée de traits différents, identifiables, typiques de chaque espèce. Sont-ils pour autant des portraits ? La tension du puissant zébu (fig. 1) vers un hors-champ pourrait autoriser son regardeur à le lire et scruter comme un portrait en mouvement, celle autrement orientée et agressive des chiens (fig. 2) semble faire jouer au spectateur, sidéré, un autre rôle¹⁸³. Quel face à face nous proposent-ils ? Quelles limites picturales nous donnent-ils à considérer ?

182 Ecoles, mouvements ou mouvances : ces termes désignent des ensembles plus ou moins jonctifs et consistants ou, suivant l'opposition de Florent Coste (2021, p. 6), une « galaxie (davantage articulé[e] autour de noyaux) » ou une « nébuleuse (ensemble polycentrique et diffus [...]) ». Emblématique de l'École et de ses noyaux, de ses excommunications ou rejets, est certainement le surréalisme dont le manifeste écrit par Breton précise l'intension. Moins exclusif ou excluant, le romantisme aux noyaux et aux manifestes polygraphes semble, si on en observe les variantes dans le temps et dans l'espace, plus « nébuleux ». D'un point de vue diachronique, cette distinction n'est cependant pas aussi tranchée : les écoles deviennent souvent des mouvements – l'inverse est plus rare. L'étude comparée de l'expression aspectuelle et tensive de ces diverses catégories, auxquelles on peut ajouter les « courants », les « attitudes », les « affiliations », reste à faire.

183 Plusieurs versions existent de ce tableau qui, explique son auteur, a été réalisé après l'un de ses voyages en Amérique, un jeune homme sans abri ayant été tué la veille de son arrivée par deux chiens qui gardaient une propriété. Mais, cet « admirable *Rage* », explique Olivier Kaepelin, n'aurait « pas pour objectif de [...] proposer un récit sociétal. La grandeur de ce tableau [serait] de faire surgir de la matière, troublée, remuée, véritable chaos, la forme éphémère de ce combat qui fonde notre rapport au réel. » (Collectif, 2018, pp. 182-184)

Figure 1. Franta, Buffle, 2012



Papier marouflé-lavis encre, 74 x 109 cm - Galerie Point Rouge, Saint-Rémy de Provence¹⁸⁴.

Figure 2. Franta, Rage, 1995



Impression numérique d'une peinture acrylique, 200 x 200 cm - Galerie Point Rouge, Saint-Rémy de Provence

La limite n'a pas seulement en art la valeur limitrophe, abstraite, des catégories considérées auparavant. Produit, producteur ou accompagnateur de contraste, elle est ce qui garantit le visible, la possibilité du

184 Les œuvres présentées et reproduites ici, l'impression d'une acrylique « Rage » (1995), une encre « Buffle » (2012) et un bronze de « Chat » (2020), ont été exposées du début du mois de septembre au 17 octobre 2021 à Point Rouge, la galerie parisienne déménagée à Saint-Rémy de Provence en 2019 (<https://www.pointrougegallery.com/>).

sens et du reconnaissable, la distinction d'un quelque chose de coloré et de texturé. Elle est ligne-contour (Édeline, 2008, p. 194), l'opérateur, qui, séparant un ensemble clos d'un fond, détache le tableau du mur dans le champ visuel, la figure du fond sur le plan du tableau, un tableau qui, espace contrasté prétendant au sens et au lisible, gagne du même coup en stratification – une stratification renforcée par la discontinuité des lignes du fond de chaque côté de la figure – et en profondeur – la perspective des près et des loin. À y regarder de près, les choses et les espaces sont néanmoins toujours un peu plus « tendus ». Ainsi, si *Rage* (fig. 2) répond à ce cahier des charges, les deux chiens noirs se détachant sur un paysage en profondeur, certes abstractisé et tensif par ses couleurs saturées et sa surface texturée¹⁸⁵, *Buffle* (fig. 1) se découpe sur un fond en aplat abstrait – aux limites nettes – dans le haut et en bas sur une forme triangulaire qui, à la fois délimitée et estompée, dessine une perspective géométrique inversée légèrement contrebalancée par une autre atmosphérique – créée par la disparition des tons soutenus vers le haut du triangle. L'effet produit est un redressement du plan, donc une limitation de la profondeur et une augmentation du rapprochement de la figure qui, déjà « trop proche » de son énonciateur, « dépasse » du tableau. Pourtant de distance énonciative ou de contenu, il est encore question : de profil, le zébu massif, campé sur ses trois pattes (une surnuméraire à l'arrière laissée en repentir), tendu et saisi dans un mouvement (exprimé par la position des pattes et la disparition de l'une d'entre elles à l'avant du zébu) vers la droite du tableau, est « indifférent à son regardeur » qui, rendu à son rôle de « voyeur », peut à loisir en scruter la morphologie imposante et le profil. Dans *Rage* (fig. 2) à la perspective différente, les figures sont de face. Les limites des formes sont, comme pour le zébu de *Buffle*, nettes sinon à l'endroit des pattes et d'une queue qui, floutées ou transparentes, renforcent l'effet de profondeur et « communiquent » (*Ibid.*, p. 209) avec le paysage alentour d'où elles semblent émerger. Ailleurs, les lignes qui cernent et dessinent les chiens sont des lignes-contours noires qui « appartiennent à l'objet » (*Ibid.*, p. 195) et d'autres jaunes qui, centripètes, appartiennent néanmoins au fond. Gouvernant et gouvernées par la reconnaissance des figures, les limites-traites semblent ainsi des lieux tensifs, aux forces centripètes qui, quel que soit leur isotope, cernent les figures. Néanmoins, échappant à l'emprise menaçante des gueules-yeux-bêtes « aboutissantes », un regard plus distancé et circulaire¹⁸⁶ peut être sensible à l'identité de traitement des matières picturales de chaque côté des limites-contours, à la répétition des intensités de contraste et des extensions de texture à l'intérieur et à l'extérieur des formes délimitées ; ce nivellement perceptif des limites-contours intensifie ainsi, comme en retour, les valeurs des isotopies expressives et favorise peut-être aussi une forme de contamination sémantique de la menace des chiens au paysage alentour – tout vient alors plus ou moins ensemble et brouille

185 Les couleurs produisent également leur effet de profondeur. La différence de couleurs et de texture de chaque côté du couple de figures noires déséquilibre la lecture de la profondeur picturale. Complémentaire du bleu gris étendu à gauche, le jaune lumineux à droite du tableau relève l'espace où se trouve la menace la plus nette, celle des crocs, têtes et regards canins.

186 La thèse qui autorise cette révision est celle non d'une lecture infinie du visuel, mais de sa multistabilité.

pathémiquement la saisie-visée de l'énonciateur « rendu » à la menace qui, des chiens, se propage alentour.

Figure 3. Franta, Chat, 2020



Fonderie d'Arain, cire perdue - Galerie Point Rouge, Saint-Rémy de Provence

Dans les installations ou les sculptures, la forme de l'expression des limites des œuvres n'est généralement pas affaire de traits, mais de déformation des contours attendus, comme dans les bronzes creusés, entaillés de Franta (fig.3), de valeurs de contraste des objets exposés ou de médiation exposante¹⁸⁷. Pas de déformation référentielle identique chez Damien Hirst mais une valorisation ou une duplication des limites visibles et connues, celles des animaux, celles de leurs entrailles scrupuleusement restituées, nettoyées et visibilisées contre les parois des caissons vitrés aux angles soulignés par un cadre, large et blanc¹⁸⁸, qui contraste avec le bleu de la solution de formaldéhyde où sont conservés les cadavres debout ou flottant. Cadrées identiquement, les deux installations, retenues ici, sont déjà anciennes : *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (un requin-tigre en suspension gueule grande ouverte) date, pour sa première version, de 1991 ; *Mother and Child, Divided* (un veau et sa mère gravide tranchés longitudinalement présentés dans quatre caissons séparés) date, pour sa première version, de 1993. Précisons : si les limites perceptives sont cadrées et nettes, à l'endroit des entrailles, la décomposition ralentie peut être signalée par le trouble du formol. Loin d'être un effet recherché, comme ce serait le cas pour une œuvre éphémère, l'opacité trouble du liquide, la décomposition en marche signalent la limite temporelle de la durée de ces œuvres à refaire pour « en » faire durer

187 L'éclairage est évidemment un point essentiel, pas seulement son intensité, mais sa texture. Il suffit pour s'en convaincre de songer aux productions lumineuses de James Turrell qui créent ou effacent les limites (« Lumière en noir et lumière tangible. Le goût du paradoxe » de M. Renoue, *Protée*, 31-3, 2003, pp.69-80).

188 Ces « cadres » ajoutent à la référence aux Musées d'histoire naturelle ou aux laboratoires médicaux souvent évoqués celle, contradictoire en l'occurrence, à l'art et à ses modalités de monstration. On pourrait donc y voir une revendication artistique - sanctionnée par le Prix Turner attribué en 1995 à *Mother and Child, Divided* (1993).

l'exposition et renouveler la vente. Les procédés utilisés par l'artiste visent en effet à repousser la limite ultime de la putréfaction, donc à étirer le temps ou plutôt la limite temporelle du processus enclenché jusqu'au moment où le cadavre, rendu à sa pure matérialité décomposée et putride, apparaîtra mort et non plus mort-vivant par sa position et son attitude. De ce point de vue, la quête contre l'apparence mortelle – et non contre la mort déjà réalisée – peut sembler impossible et la limite temporelle, prenant l'épaisseur de son actualisation au ralenti, fait figure de tragédie qui excède la mort du *memento mori*. Vanité des vanités, c'est l'apparence de la mort qu'il s'agirait en vain de maîtriser pour lui donner un aspect présentable¹⁸⁹ – la pratique artistique trouve ici une limite technique, assurément.

Qu'en est-il de la situation des spectateurs et des énonciateurs de ces installations ? La scénographie, épurée et mesurée, leur permet de tourner autour des caissons, de voir les corps-cadavres au plus près ou de circuler au milieu des parties découpées de *Mother and Child, Divided*, qui apparaissent derrière les vitrines et le liquide de conservation. Voyeurs ou voyeuristes fascinés par des cadavres rarement visibles (sinon sous la forme déformée et irréalisante de viande), ils peuvent plus précisément voir les corps sous l'apparence des enveloppes de la peau, des poils et des écailles et aussi l'intérieur, la béance de la gueule ouverte ou la tranche qui, précisément faite, délimite la peau et le corps pour montrer les chairs, les tissus, les os et les entrailles. L'expérience est ainsi de l'ordre de l'événement, celui d'un dévoilement¹⁹⁰ ou plutôt d'un invu, celui du spectacle de la limite corporelle figurativement respectée (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*), ou niée d'un côté par une traverse qui découpe toutes les limites anatomiques, puis réaffirmée de l'autre côté par la monstration de sa négation (*Mother and Child, Divided*). Elle est aussi celle de la complexité conceptuelle, d'un oxymorique mort dans le formol-vie en position debout ou en tension, d'autant que la gueule grande ouverte du requin mort provoque, comme par réflexe, l'épouvante, la combinaison de la vitrine en verre bombé et du liquide donnant l'impression qu'il bouge, d'après Rob Bartram (cité par Huang, 2015, p. 103). Scrutation fascinée, réflexe de peur ou immersion angoissante entre *Mother and Child, Divided* (Jasielska, 2019, p. 19), les émotions vives recherchées et ressenties provoquent nombre de débats et de commentaires divergents sur la violence, perceptive et symbolique, des provocantes œuvres hirstiennes, sur leurs valeurs et contenus et sur leur dimension éthique¹⁹¹, et aussi nombre d'« émotions éthiques »

189 Très différentes sont de ce point de vue les œuvres d'artistes plus attachés à la cause animale comme Bettina Rheims qui, dans sa série « Animal » (1982-94), tire les portraits d'animaux visiblement empaillés (Lecomte, 2021, pp. 140-42) ou Mark Fairington qui peint insectes, oiseaux... empaillés ou leurs yeux de verre (Hang, 2015, pp. 113-115).

190 Ce vocabulaire à connotation religieuse est utilisé pour indiquer la valorisation souvent mystique des œuvres de Damien Hirst. En fait, le « dévoilement » est ici métaphorique. Il ne s'agit ni d'ôter un voile, ni d'ôter une enveloppe (les écorchés humains et non humains sont nombreux dans l'art), mais de traversée en droite ligne dans le corps. La notion d'« invu » que nous lui avons apposée est de ce point de vue plus neutre, en rapport avec l'événement ; elle peut aussi renvoyer au projet et au credo, notoire, de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. »

191 Quelques voix dissidentes émergent au milieu des commentaires des thuriféraires qui ont fait la notoriété de Damien Hirst. Ainsi, Tsung-Hei Huang clot son étude de l'œuvre hirstienne par ce mot : 'I want to argue that contemporary artists should refrain from killing animals simply in order to put them on display as metaphorical figures' (2015, p. 115). Vincent Lecomte évoque une « réification du vivant » et termine son commentaire ainsi : « Et c'est peut-être bel et bien là la limite que présentent les installations de Hirst : rester du côté de l'objet animal et finir par éviter d'aborder, sans aucun retour sur des pratiques

(Bertrand, 2007) qui sanctionnent la performance réalisée par l'artiste et justifient le jugement positif ou négatif qui sera émis – jugements évaluatifs qui seront à leur tour évalués par le monde, hétérogène et critique, de l'art.

Les limites morales de l'acceptable en art sont un sujet de débats et de décisions politiques déjà ancien¹⁹². Mais ce que ces débats mettent en balance, c'est aussi et surtout l'autonomie de l'art, son indépendance par rapport au politique, son refus non de la critique et des jugements mais de la censure, des décideurs au profit du « public » du monde l'art, de sa « réception [qui], positive ou négative, [serait] la seule sanction admissible » (Lachaud, 2022, p. 38), la seule limite à la liberté artistique recevable étant l'absence de « victime concrète » (*Ibid*, p. 42). Évidemment, la question posée par cette restriction morale à la création artistique, c'est celle de la valeur de l'identité ou plutôt de l'espèce de « l'objet » concerné, catégorisation qui justifiera ou non ce qualificatif de « victime » – nos relations aux autres vivants, les limites posées entre les humains et les autres sont fondamentales et c'est l'un des motifs exprimés, présentés et interrogés par les œuvres qui suivent.

Éthos et incorporation : l'être et le devenir animaux de Kulik et de Marion Laval-Jeantet

De différences matérielle et actantielle entre l'œuvre et l'artiste, il n'est plus question ici. Kulik (Oleg Kulik, 1961-) et le collectif Art Orienté Objet (1991-), formé par Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, donnent à percevoir par différents sens des performances. Pratique apparue à la fin des années cinquante, différenciée parfois des happenings – cet « art qui pouvait ne pas être de l'art » (Kaprow, 1992)¹⁹³ –, « transgressant parfois les catégorisations par disciplines artistiques » (Mayen, 2011)¹⁹⁴, les performances sont des manifestations artistiques consistant en des mises en situation, des actes ou des actions menées par un ou plusieurs artistes (parfois par d'autres participants) auprès de publics ciblés, curieux ou captifs. Plus ou moins imprévisibles (en tant qu'art vivant) et improvisées, éphémères par définition, plus ou moins risquées, les actions artistiques ne sont parfois qu'une étape du processus

humaines, la question de son existence dans un univers exclusivement conçu par/pour l'homme. » (2023, §20). Yann Tholoniast insiste sur « la mort de près d'un million d'[animaux] » « afin que "vive l'art de Damien Hirst" » (à paraître).

192 Platon y veille dans la Cité idéale de sa *République* dans le livre III de laquelle, exemples à l'appui des morceaux à censurer, il argumente sur la nécessité de corriger la poésie : [387b] Ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα παρατηρόμεθα Ὀμηρόν τε καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς μὴ χαλεπαίνειν ἂν διαγράψωμεν, οὐχ ὡς οὐ ποιητικὰ καὶ ἡδέα τοῖς πολλοῖς ἀκούειν, ἀλλ' ὅσῳ ποιητικώτερα, τοσοῦτῳ ἤττον ἀκουστότερον παισὶ καὶ ἀνδράσιν οὐς δεῖ ἐλευθέρους εἶναι [...]. Fondamentale, cette thèse sera réaffirmée au début du livre X [595]. À côté de ces censures du politique, il existe d'autres types de limitations artistiques internes au monde de l'art, parmi lesquelles celle ancienne des académies, auxquelles des artistes comme Goya se sont fermement opposés, celles plus contemporaines du monde de l'art ou, plus insidieuses, de son marché.

193 Jacques Donguy rappelle la distinction faite par Allan Kaprow, l'inventeur des happenings, en ces termes : « La performance est un événement artistique qui se produit devant un public. Alors que "les happenings avaient un temps discontinu : deux, trois mois ; une seconde. Pas de public. Seulement des intervenants. Et, c'est important, pas de référence à la culture artistique." » (Donguy, n.d.)

194 Dans le dossier pédagogique conçu en 2011 pour le Centre Pompidou, « Qu'est-ce que la performance ? », Gérard Mayen insiste sur la difficulté de cette définition avant d'en proposer finalement une insistant sur l'effectuation d'une action, « l'immédiateté de son pouvoir signifiant » et sur son potentiel performatif.

créatif qui peut se prolonger en réflexions, (auto-)analyses, commentaires et reproductions sur différents supports¹⁹⁵, après une préparation qui, partie prenante de l'action ou du processus artistique (*work in progress*), peut aussi être intégrée dans l'œuvre aux limites de fait extensibles à souhait et en partie imprévisibles. Outre cette forme de dématérialisation skeuologique¹⁹⁶ du geste artistique et cette délimitation potentielle de l'œuvre, ce qui distingue cette pratique c'est le statut de l'artiste qui, sujet-objet¹⁹⁷ assumant le rôle d'« objet artistique » mettant en scène son corps, encourt de nouveaux risques de rejet et de censure. C'est aussi une autre limite qui est interrogée et qui interroge ses publics, celle de l'identité *ipse* altérée ou de l'altération montrée ou vécue par ces artistes – celle du comportement animal de *Chien fou* (happening du 25 novembre 1994, Moscou) de Kulik ou celle intraveineuse et biologique de Marion Laval-Jeantet dans *Que le cheval vive en moi* (performance du 22 février 2011, Ljubljana en Slovénie) – et, au-delà, celle transgressive de l'identité *idem* des espèces et de la spécificité humaine visée par ces manifestations artistiques.

Après Valie Export qui promenait, en février 1968 dans les rues de Vienne, un homme en laisse comme un chien (Peter Weibel en costume et manteau à quatre pattes dans *Mappe des Hundigkeit*) et *The bitch and her dog* en collant dalmatien promené dans les rues de Lyon lors de symposium d'art en 1981 (performance de Luciano Castelli et Salomé), Kulik, nu, apparaît chien à quatre pattes, à collier et à laisse, pissant, territorial, jappant et aboyant désespérément, agressif et mordant, dans les capitales et villes russes et européennes, dans les rues ou lors d'expositions entre 1994 et 1996. La police s'en mêle, souvent, comme le 2 février 1996 lors de l'inauguration de l'exposition « Interpol » à la *Fargfabriken* de Stockholm où l'artiste, chien enchaîné et déchaîné de *Dog House*, a mordu un certain M. Lindquist, peu respectueux des distances imposées, et détruit avec Alexander Brener les œuvres de Wendi Gu et Ernst Billgren. Des limites morales et juridiques ont été franchies du point de vue social comme de celui du monde de l'art soucieux de défendre l'intégrité de ses œuvres et de ses rencontres. Aussi s'ensuivront le 2 mars une lettre accusatrice et boycottuse rédigée par quatorze organisateurs d'« Interpol », puis une réponse explicative d'Oleg Kulik dans laquelle il précise la dimension politique, russe, de sa transformation en chien capable de « mordre ou lécher » – « une question fondamentale pour l'intelligentsia russe » – et où il indique l'inégalité du dialogue entre l'Est et l'Ouest, « l'autorité

195 Voir par exemple sur <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cezX59e> une photographie, acquise par le Centre Pompidou, de *Mad Dog* exécutée le 23 novembre 1994 à Moscou par Oleg Kulik.

196 « Skeuologique » qualifie ici et conformément à son étymologie (σκευός : tout objet d'équipement ; chose ou corps inerte), ce qui concerne les choses, les corps, objets ou instruments.

197 Cette fusion actantielle sujet-objet est la performance que sanctionnent les spectateurs et qu'actualise l'artiste, sujet décidant d'utiliser non seulement son corps mais son comportement, sa sensibilité, les modalités de son rapport au monde, comme objet artistique. Il ne s'agit pas pour les artistes envisagés ici de représenter une figure ou image animale, mais de « devenir animal. » La disjonction objectale, le retour au statut de sujet, est affaire de limite temporelle – la fin de l'action proprement dite – et aussi de discours de l'artiste ou de critiques. Ainsi, le critique musical Jean-Marc Proust (2011), après avoir rappelé les performances « zoophrènes » (néologisme forgé à partir de zoophilie et de schizophrénie) de Kulik et ses censures (intervention de la police, saisie par le parquet de Paris, en 2008 pour décrocher ses photographies exposées à la FIAC), centre son discours sur l'artiste : l'influence des actionnistes viennois et celle de Beuys, sa culture et son inventivité, les qualités de sa mise en scène du *Vespro della Beata Vergina* de Monteverdi au théâtre du Chatelet en janvier 2009.

totalitaire du langage, l'agression de tout message. » (Kulik, 1996) Expression métaphorique des relations de pouvoirs politique, discursif et communicationnel qui provoquent flagornerie ou rébellion, la performance zoomorphe, ainsi justifiée, est d'autant plus déroutante et inquiétante que le chien, s'il fait écho au cynique (de κύων : chien) Diogène mettant à bas, comme Kulik, les conventions sociales et recherchant un « homme », est aussi l'appivoisé, le sélectionné co-évoluant avec l'homme depuis des millénaires, le chien de salon ou de garde, « symbole [parfois] aussi de l'expression d'une agressivité latente » (Lecomte, 2021, p. 98). Mais l'ambivalente et imprévisible figure canine ne vaudrait pas seulement pour sa portée subversive ou politique, métaphorique ; elle serait, par syllogisme, figure de l'artiste – car « être chien, c'est être imprévisible, ne pas se répéter. L'artiste est donc un chien » (cité par Proust, 2011) – et, par métonymie, partie prenante d'un projet animo-anthropologique – « Je vis avec un chien, je suis vraiment un artiste, je pense qu'il faut inciter au rapprochement de l'homme et de l'animal » (*Ibid.*).

Pour provocantes et inquiétantes que puissent paraître ces zoomorphies¹⁹⁸, elles n'en sont donc pas moins porteuses d'une charge symbolique, éthique, anthropologique forte et clairement identitaire. Pas de « dérèglement de tous les sens » ici, le comportement adopté répond à des « règles en jeu » que tous doivent respecter, celles par exemple de la territorialité autour du *Dog House* d'« Interpol » (Kulik, 1996), la chaîne plutôt que la laisse indiquant alors la limite spatiale à ne pas dépasser, chargeant l'espace d'un gradient de dangerosité figurativisé et actualisé par la tension de la chaîne, expression de la situation limitrophe et des tensions musculaires de l'artiste-chien. Kulik ne ferait néanmoins pas le chien ; sa pratique « concerne, [précise-t-il], [s]a stratégie esthétique individuelle de devenir un animal et de réhabiliter l'animal en [lui]. » (Kulik, 1996) Conjoint au « réhabiliter en soi », ce « devenir » modalisé serait donc retour et assomption d'une identité animale plutôt que transformation animale. Comment se manifeste donc précisément ce devenir animal ? L'artiste russe ne troque pas son apparence humaine pour celle d'un chien, sa nudité non grimée est tout humaine et difficile à oublier dans nos sociétés « textiles », ainsi que l'indiquent les plaintes pour pornographie. C'est la chaîne, la niche, les bruits, l'attitude, le comportement et la position et son point de vue abaissé qui font le chien. S'agirait-il alors de l'expression d'une continuité non pas physique mais spirituelle entre animaux humains et non-humains, un écho au chamanisme « animique » conceptualisé par Descola ? L'explication que donne Oleg Kulik fait plutôt écho au devenir animal de Deleuze et Guattari (dont Annabelle Dufourcq note le peu d'intérêt pour les animaux), celui plus anthropocentré du « processus de devenir dans lequel nous parvenons à nous engager pour enfin rompre avec l'illusion d'être des individus bien définis, identifiés,

198 Vincent Lecomte évoque, outre les plaintes, « la réaction du public [qui] va de l'émoi à la fascination » (2021, p. 81). Toujours intenses, ces réactions passionnelles seraient ainsi ego- ou exophoriques, régies par un tempo vif bloquant la saisie ou favorisant celle cognitivement dégradée du voyeur. « Les oscillations des jugements des passants feraient par ailleurs écho à la "schizophrénie morale" dont parle[rait] Gary F. Francione », soit l'attachement affectif, projectif des hommes envers certains animaux, et l'usage d'autres comme objets, « denrée ou matière biologique ». (2021, p.71)

vivant au sein d'un monde stable dans lequel il n'y a pas d'alternative à l'ordre établi. » (Dufourcq, 2019, p. 47) Soit :

Why have I stood on all fours? Why have I become a dog ? My standing on hands and knees is a conscious falling out of a human horizon, connected with a feeling of the end of anthropocentrism, with a crisis of not just contemporary art but contemporary culture on the whole. I feel its oversaturation of semiosis as my own tragedy, it's too refined cultural language that results in misunderstanding, estrangement, and people's mutual irritation. (Kulik, 1996)

Les procès ou les censures dont fait l'objet l'œuvre d'Oleg Kulik accusé de porter atteinte à la dignité humaine semblent en tout cas indiquer que sa performance a la capacité de remettre en question, par projection ou coappartenance spéciste, l'identité humaine dans son ensemble. De l'individu à l'espèce, la limite serait donc ténue pour ses spectateurs. Que le performeur nous propose, pour reprendre la distinction formulée par François Jullien (2019, p. 118), une « rencontre » préservant l'altérité, soit ici une imposition de distance modalisée par l'expression d'une agressivité potentielle, plutôt qu'une « relation » favorisant l'assimilation intensifie probablement l'impression d'une attaque portée symboliquement à l'homme et à l'anthropocentrisme.

Si Marion Laval-Jeantet a dû également passer outre des interdits, franchir les limites imposées par la conception occidentale généralement admise de la « dignité humaine » et convaincre, ses actions sont tout autres et ses efforts d'argumentation ont eu pour objectif de rendre sa performance artistique possible et de le faire auprès des scientifiques et des laboratoires, partenaires indispensables du bio-art ou de l'art biotech(-nologique). Deux remarques liminaires s'imposent dans ce dernier préambule : la préférence pour l'une ou l'autre de ces étiquettes indique le désir de mettre en valeur les biotechnologies et « l'horizon des possibles » qu'elles offrent à l'imaginaire artistique et à l'exploration de leur « potentiel d'altération de la "nature humaine" » (Uhl et Dubois, 2011, p. 34), ou les conceptions sous-jacentes de l'identité humaine, les significations associées au corps et à ses transformations, les distinctions et limites que présupposent les termes de post-hominisation ou post-humanisation, d'animalité biologique humaine et de « processus extrabiologique » qui reconduisent finalement les discontinuités naturalistes et la thèse anthropocentrée d'un propre de l'homme (*Ibid.*, p. 39). Deuxième remarque : la question de l'autonomie de l'art prend ici une nouvelle valeur ; il ne s'agit plus de préserver son espace de création des ingérences des décideurs et des censeurs, mais de s'inspirer ou de s'aider des technologies, de consulter, convaincre ou manipuler les scientifiques récalcitrants (Laval-Jeantet, 2011^a) ou plus simplement de collaborer en vertu d'un commun intérêt pour l'expérience ou l'expérimentation scientifique – avec le risque afférent de perdre toute appartenance ou légitimité artistique, ainsi que le

soulignent certains sociologues et théoriciens de l'art distinguant le « faire-œuvre » artistique du « faire de l'œuvre. »¹⁹⁹

Au sujet de *Que le cheval vive en moi*, son expérience d'auto-métamorphose assistée, longuement préparée, aux effets minutieusement analysés pendant les semaines qui ont suivi la performance publique, Marion Laval-Jeantet écrit et commente :

Le 22 février 2011, à la galerie Kapelica de Ljubljana, j'ai reçu une injection de sérum de sang de cheval contenant quarante familles d'immunoglobulines équine. [...] Je vais tenter [...] d'expliquer vraiment ce projet qui s'est avéré être pour moi une prise de conscience fondamentale, aussi bien de mes limites physiques, que du saisissement provoqué par la rencontre incarnée avec un autre type d'organisme que le mien. (Laval-Jeantet, 2011^a, p. 152)

L'expérimentation, l'explication, la sanction positive de l'auto-observation par « une prise de conscience fondamentale » et la modalité véridictoire, tout fait signe vers les sciences biomédicales et psychologiques, leurs objets et leurs méthodes. C'est à la performance qu'échoit sans ambiguïté la valorisation artistique : la mise en scène du dispositif et des actes médicaux, la concentration et la présence sur le bord de la scène d'infirmiers signifiant la réalité de la prise de risques, et les pas à hauteur et en compagnie du cheval Viny. Comme elle l'a déjà testé dans ses expériences de communication interspèces (2011^b, p. 24), Marion Laval-Jeantet se positionne à niveau d'animal, chaussée de « bottes-échasses », des prothétiques pattes arrière de chevaux, pour établir un contact avec « le cheval qui performe avec [elle]. » (2011^a, p. 155) Cette liminaire mise à la même hauteur est, malgré un déplacement sur deux pattes d'abord malaisé, une première forme d'ajustement physique qui facilite le contact qui, à son tour, sanctionne la tentative de rapprochement et permet d'initier, de faire durer et d'améliorer, le temps de deux tours de scène, un ajustement réciproque, soit le régime sémiotique, défini par Éric Landowski, comme « une interaction modalisée et finalisée par son propre déroulement », « un pur processus interactionnel » où « c'est la vie même qui apparaît comme s'autorégulant et faisant sens. » (Landowski, 2020) Ajustement aspectualisé des deux corps en mouvement et dynamiques coordonnées d'une dyade d'autant plus remarquables que le cheval, déplacé, est connu pour être peureux donc imprévisible : le geste artistique figurativise l'accord, le partenariat entre ceux qui, artiste-femme et artiste ou indispensable collaborateur cheval (Desprêt, 2012, p. 10), performant, une forme

199 Le danger est souligné aussi bien par les sociologues Magali Uhl et Dominic Dubois qui écrivent : « Une partie de l'art biotech semble être la victime consentante de ce rabatement entre le "faire" de l'œuvre qui renvoie aux procédés techniques de fabrication, et le "faire œuvre" qui délimite, par-delà, la spécificité des œuvres d'art à l'ère de la technoscience » (2011, p.51) que par l'artiste, théoricienne et curatrice Sofia Eliza Bouratsis qui écrit à la même époque : « Bien qu'elles jouissent d'une reconnaissance technique et conceptuelle, c'est la capacité de ces créations à "faire œuvre" esthétique qui est le plus souvent mise en cause parce qu'elles ébranlent les *fondements symboliques* traditionnels de l'art – permanence et unité durable de l'œuvre, identité du créateur, rapports au marché et aux collectionneurs, évaluations par la critique, etc. Parce qu'elles interrogent également les symboliques acceptées, et somme toute plus convenues, des images sociales du corps en transgressant l'ordre institué du corps, y compris en mettant en scène l'insoutenable, le grotesque, l'immonde. Même si elles jouent avec la symbolique du dépassement des limites, ces œuvres sont finalement confrontées à la limite ultime, c'est-à-dire aux *figures de la mort* – le "semi-vivant", le "mort-vivant" et le "vivant-mort" ». (2011, p.75)

d'hybridation dynamisée, externalisée, qui complète celle interne, physiologique et invisible que l'injection a permise.

Que signifient au juste cet ajustement et cette « hybridation » maintes fois évoquée par l'artiste, « chercheuse en anthropologie et en psychologie » ? Que laissent-ils entendre des continuités et des discontinuités animales, de l'identité humaine ? S'agit-il de jouer de la complexité, de la conjonction des contraires « soi » et « un autre », de rencontrer « un inconnu » (Jullien, 2019, p. 118) ou d'accéder à une révélation autre ? Les expériences artistiques menées avec Benoît Mangin, Manon Laval-Jeantet l'indique, sont un peu borderline (2011^b, p. 16). Pourtant, si elle évoque son désir de « transgresser [parfois] la barrière des espèces » (2011^a, p. 154), un élargissement de « sa conscience sensible »²⁰⁰ « grâce à une modification de la perception produite par un animal qu'[elle] n'[est] pas », sa complexification augmentée « d'une personnalité supplémentaire, chevaline » et gérée par le « "contrôle central" qui est chez l'artiste en grande partie lié à la conscience corporelle » (Ibid., p. 157), ailleurs c'est de continuum qu'il s'agit et de chamanisme et de ses rites, de ses « animaux tutélaires, qui ne f[eraient] que nous révéler notre nature animale profonde. » (2011^b, p. 26) Les ontologies, les identités et leurs limites se chevauchent, signe de la complexité et de la difficulté de dire l'humain et nos relations à l'animalité ou aux non-humains, signe aussi de la capacité questionnante de l'art qui bouge ou bouleverse les limites.

Conclusion

À défaut de définition préalable et de limitation des acceptions de « la limite », nous avons préféré la guetter à différents endroits du champ de l'art. Abstraites, figuratives ou figurées, les limites sont ainsi apparues multiples, omniprésentes en art et fondamentales en sémiotique. Limites des catégories, des classes et des concepts, elles ressortissent au jeu des oppositions qui font sens et des ensembles compréhensifs et sont alors apparues souvent incertaines et fluctuantes, floues, parfois même chevauchées et chevauchant d'autres limites isotopes. Limites spatio-temporelles des œuvres, bordure ou contour, borne ou dernière étape d'avant la disparition, elles sont apparues intenses et tensives, dupliquées ou gommées, en contraste, étirées ou concentrées, centripètes, et sources de valeurs sémantiques, passionnelles, énonciatives. L'étude des pratiques a invité à voir d'autres limites, éthiques ou artistiques. Quant au choix de privilégier des figures animales, il ne pouvait que nous inviter à regarder de plus près le traitement des limites anthropocentrées, d'explorer les distances et les ajustements nécessaires pour franchir les limites.

200 Ces propos peuvent évoquer le concept d'« ex-istence » formalisé par le sinologue, helléniste et philosophe François Jullien – cité par Landowski dans son analyse de l'ajustement –, soit un décalage par rapport à une « appartenance-adhérence au monde » préparant l'enrichissement vers une « vie seconde » (Jullien, 2019, p. 103-104).

Références

- Bertrand, Denis (2007), « L'émotion éthique », Actes Sémiotiques [en ligne], n° 110.
- Beyaert-Geslin, Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, de Boeck.
- Bouratsis, Sofia Eliza (2011), « Auto-métamorphoses : biotechnologies et fictions scientifiques dans l'art d'aujourd'hui », Cahiers de recherche sociologique, n° 50, pp. 55-76.
- Carter, Curtis (1992), « Franta: The Body as a Metaphor for Human Suffering and Resistance », dans Haggerty, Patrick et Beatrice, *Franta: Paintings/Works on Paper/Sculptures*, Milwaukee, Museum of Art, Marquette University, pp. 5-8.
- Collectif (2018), *FRANTA Au plus près Close Up*, Paris, Art absolument.
- Coste, Florent (2021), « Des modes d'existence de l'œuvre littéraire médiévale : Genette peut-il aider les philologues ? », Perspectives médiévales [en ligne], n° 42.
- Desprêt, Vinciane (2012), *Que diraient les animaux, si ... on leur posait les bonnes questions ?*, Paris, La découverte.
- Dohnalová, Marie (2015), « Espozice Franta », récupéré le 11 juillet 2023 sur : <http://fr.expozice-franta.cz/franta/>
- Donguy, Jacques (n.d), « Kaprow Allan - (1927-2006) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 juillet 2023
- Dufourcq, Annabelle (2019), « De l'imaginaire humain à l'imaginaire des animaux. Devenirs animaux chez Bachelard, Deleuze et Guattari, et Haraway », Revue de métaphysique et de morale, n° 101, pp. 65-76.
- Duve, Thierry de (2005), « La nouvelle donne. Remarques sur quelques qualifications du mot "art" », Figures de l'Art, n° 10, pp. 83-95.
- Édeline, Francis (2008), « Sémiotique de la ligne », Studies in Communication Sciences, vol. 8, n° 1, pp. 189-213.
- Franta, site de l'artiste consulté en juillet 2023 sur : <https://www.franta.fr/index.html>
- Huang, Tsung-huei (2015), « On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst's "Abject Art" as a Point of Departure », Literary and Cultural Studies, n° 41.1, pp. 87-118.
- Heinich, Nathalie (2019), « L'artification, ou l'art du point de vue nominaliste », Nouvelle revue d'esthétique, vol. 2, n° 24, pp. 13-20.
- Jasielska, Aleksandra (2019), « The Representation of Models of Emotion in Damien Hirst's Works of Art », Critical Arts, vol. 33, n° 1, pp. 15-29.
- Jullien, François (2019), *De l'écart à l'inouï*, Paris, L'Herne.
- Kaprow, Allan (1992), « Allan Kaprow autour de l'environnement, entretien avec Jacques Donguy », Art Press, n° 172, p. 44-46.
- Kulik, Oleg (1996), « Why Have I Bitten a Man? » et « To Bite or to Lick? », Art Riot [en ligne], consulté le 27 juillet 2023.
- Lachaud, Jean-Marc (2022), « L'art au risque de la moralisation ambiante », Recherches en esthétique, n° 27, pp. 37-42.
- Landowski, Éric, (2020), « Une rencontre imprévue », Actes Sémiotiques [en ligne], n° 123.
- Laoureux, Denis (2009), *L'histoire de l'art au 20e siècle*, Louvain la Neuve, de Boeck.
- Laval-Jeantet, Marion (2011a), « Interspécificité - À propos de "Que le cheval vive en moi" », Multitudes, n° 47, pp. 152-157.

- Laval-Jeantet, Marion (2011b), « De l'incorporation du sens », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, pp. 15-32.
- Lecomte, Vincent (2023), « La bête mise à mort. Diana Michener, Damien Hirst, Guillermo Vargas : trois formes d'une projection », *Miranda* [en ligne], n° 27.
- Lecomte, Vincent (2021), *L'art contemporain à l'épreuve de l'animal*, Paris, L'Harmattan.
- Mayen, Gérard (2011), « Qu'est-ce que la performance ? », Dossier du Centre Pompidou [en ligne], consulté le 27 juillet 2023.
- Monacelli, Martine (2018), « Franta, le corps en partage », *La Revue Nouvelle*, vol 6, n° 6, pp. 19-21.
- Morizot, Jacques (2005), « La nouvelle vitalité de la philosophie de l'art », *Figures de l'Art*, n° 10, pp. 37-50.
- Beltzung, Benjamin, Pelé, Marie & Sueur, Cédric (2022), « Vers une création picturale non humaine : quel degré d'auteurisation pour les animaux et les machines ? », *Polygraphe(s)* 4.
- Proust, Jean-Marc (2011), « L'artiste moscovite qui fit scandale à la Fiac, celui qui se décrit comme un "chien", met en scène l'oratorio de Haendel au Châtelet », consulté le 27 juillet 2023 sur <https://www.slate.fr/story/35195/oleg-kulik-chien-messie-oratorio>
- Renoue, Marie, Pelé, Marie, Baratay, Éric. (dir., sous presses), *Mondes animaux, mondes artistiques*, Valenciennes, PUV.
- Rieusset-Lemarié, Isabelle (2019), « Se libérer du concept préalable : enjeux de la désartification », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n° 24, pp. 53-62.
- Souriau, Étienne (1965), *Le sens artistique des animaux*, Paris, Hachette.
- Tholoniati, Yann (à paraître), « L'ombre au tableau : ce que l'art britannique (ne) dit (pas) de la souffrance animale », *Pratiques*.
- Uhl, Magali, Dubois, Dominic (2011), « Réécrire le corps : l'art biotech ou l'expression d'une genèse technique de l'homínisation », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, pp. 33-54.
- Vouilloux, Bernard (2005), « Les écrits sur l'art forment-ils un genre ? », *Figures de l'Art*, n° 9, pp. 33-51.

L'art écologique selon Paul Ardenne : extensions et limites d'un genre

Ecological art according to Paul Ardenne: extensions and
limits of a genre

Mireille MÉRIGONDE

CERES de Limoges
mireille.merigonde@wanadoo.fr

URL : <https://www.unilim.fr/visible/658>

DOI : 10.25965/visible.658

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Chez Paul Ardenne, la définition des arts écologiques constitue, d'une part, une extension du champ de l'art, en y intégrant des pratiques culturelles comme l'artisanat ou l'agriculture et, d'autre part, une limitation rigoureuse des frontières du genre dit « écologique ». Si l'on conçoit aisément, comme l'auteur, que tout Faire avec la Nature n'est pas nécessairement « écologique », il nous semble plus discutable de décréter le caractère « anesthétique » de ces pratiques artistiques. L'installation *Ici, lumières sur les espèces éteintes* de Cathy Connan nous permettra de montrer que, bien au contraire, toute éthique se fonde sur le sensible et que, de fait, toute création artistique emporte avec elle son esthétique.

Mots clés : art écologique, genre, frontières, éthique, esthétique

Abstract: With Paul Ardenne's work, the definition of ecological arts constitutes, on the one hand, an extension of the field of art, by integrating cultural practices such as crafts or agriculture and, on the other hand, a rigorous limitation of boundaries of the so-called "ecological" genre. If we easily understand, like the author, that Doing with Nature is not necessarily "ecological", it seems more questionable to assert the "anesthetic" character of these artistic practices. The installation *Here, lights on extinct species* by Cathy Connan, will allow us to show that, on the contrary, all ethics are based on sensitivity and that, as a consequence, all artistic creation has its aesthetic.

Keywords: ecological art, gender, boundaries, ethics, aesthetics

Zusammenfassung: Bei Paul Ardenne stellt die Definition ökologischer Künste einerseits eine Erweiterung des Feldes der Kunst durch die Integration kultureller Praktiken wie Handwerk oder Landwirtschaft dar und andererseits eine rigorose Begrenzung der Grenzen des sogenannten, „ökologisches“ Genre. Wenn wir, wie der Autor, leicht verstehen, dass nicht alles, was mit der Natur zu tun hat, notwendigerweise „ökologisch“ ist, erscheint es uns fragwürdiger, den „anästhetischen“ Charakter dieser künstlerischen Praktiken zu bestimmen. Mit der Installation „Here, Lights on Extinct Species“ von Cathy Connan können wir zeigen, dass im Gegenteil jede Ethik auf dem Sensiblen basiert und dass tatsächlich jedes künstlerische Schaffen seine Ästhetik mit sich bringt.

Schlagwortindex: ökologische Kunst, Geschlecht, Grenzen, Ethik, Ästhetik

Le monde de l'art est désormais investi par une grande variété d'œuvres qui trouvent leur inspiration dans les problématiques environnementales. Les pratiques artistiques renouent avec une nature quelque peu oubliée ou maltraitée dans l'art industriel, travaillant alors avec une extrême sobriété de moyens et matériaux ou désertant les lieux d'exposition pour créer dans et avec la nature à partir de ses matériaux naturels. Il y a également nombre d'artistes qui, par la création même, se donnent des objectifs écologiques : « réparer » le monde et inciter les hommes à plus de « vertu ». La pratique des arts écologiques a été étudiée par Paul Ardenne qui, au terme de nombreuses analyses, propose des critères relativement stricts et érige de la sorte l'art écologique, qu'il appelle également « anthropocénart » ou plus simplement « éco-art », au rang d'un genre artistique. Mais, comme toute théorisation, elle a le mérite d'éclaircir son objet et l'inconvénient de créer des points de friction lorsqu'elle entre en contact avec de nouvelles formes ou des œuvres complexes.

Dans cet article nous nous demanderons quand il convient de parler d'art écologique aujourd'hui. Faut-il suivre Ardenne au pied de la lettre ? Nous rappellerons tout d'abord que, dans sa définition, l'art écologique impose une extension du champ de l'art et en bouleverse les frontières traditionnelles. Nous verrons ensuite que cette conception est très exigeante et crée des limites, voire des frontières d'exclusion, pour des créations portées par une indéniable intention écologique. Nous illustrerons ceci par notre approche de *Ici, lumières sur les espèces éteintes* de Cathy Connan, une création plasticienne de commande, d'abord exposée au rez-de-chaussée du Quai des savoirs à Toulouse et actuellement installée dans la même ville mais au parc du muséum de Bordelongue.

I. L'art écologique : la conception de Paul Ardenne

I.1. L'artisanat est de l'art

De façon générale, l'art écologique inclut des pratiques culturelles et culturelles : artisanat, agriculture, métiers du vivant et de la Terre peuvent relever du champ de l'art. Paul Ardenne ne s'oppose en rien à une extension possible à la pratique agricole sous la forme, par exemple, de potagers, espaces verts ou ateliers de permaculture. Poësis et praxis sont assimilées. On retrouve ici des formes de ce que l'on appelait autrefois le travail manuel. Les tenants actuels du mouvement de l'« écologie culturelle » ont une conception identique de l'art :

« L'art révèle comment une culture envisage ce qui relie l'humain à la nature, et au vivant de façon générale. L'artisan qui fabrique une œuvre à sa petite échelle adopte lui aussi une approche holistique. Confectionner un meuble suppose de connaître à la fois les essences d'arbre, la manière dont le bois évolue avec le temps, la forme à retenir pour épouser au mieux le corps et envisager comment s'inscrit le produit fini dans un aménagement intérieur global ».

Pourtant, cela peut être remis en cause par les artisans eux-mêmes. Ainsi, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'art écologique, dans le cas de la tapisserie, on parlera aussi bien d'artisan tapissier que de tapisserie d'art. Lors de la visite d'un atelier de tapisserie à Aubusson, nous nous sommes entretenue à ce sujet avec une artisane tapissière. Devant l'indéniable qualité, finesse d'exécution de son travail, et après avoir compris, en l'écoutant parler, qu'il était le fruit d'une part d'interprétation du modèle initial remis par l'« artiste », nous avons insisté, à l'instar du groupe de visiteurs, pour lui attribuer, de même, le statut d'« artiste », ce qu'elle refusa car la tapissière considère que l'inspiration initiale n'est pas la sienne. Nous avons surenchéri : que penser alors des « œuvres de commande » réalisées par de nombreux artistes ? Nous nous sommes finalement entendues sur le fait qu'il y avait, à tout le moins, « co-création » pour parvenir au résultat final et à la représentation réalisée. L'historienne de l'art et agricultrice Charlotte Cossos s'est confrontée à cette même problématique : « Mais mon paillis pourrait-il être considéré comme artistique ? ». La réponse d'Ardenne, si l'on suit ses critères, serait, nous le supposons, affirmative car il n'hésite pas à faire référence aux ready-made de Duchamp pour ériger l'objet utilitaire voire le geste banal au rang d'œuvre : « L'œuvre d'art peut être un avatar total du réel²⁰¹ ». De manière assez paradoxale, il reprend ici le point de vue de l'institution car, si l'urinoir et le porte-bouteilles de Duchamp constituent une révolution quant à l'objet de l'art, ils n'en sont pas moins tous deux une continuation du pouvoir de l'institution qui légifère en dehors de la sensibilité du public. Ce sont en effet des instances extérieures aux observateurs-récepteurs qui décident qu'il y a œuvre d'art (en l'exposant dans un lieu dédié comme le musée). De fait, comme l'a pressenti Charlotte Cossos, la pratique culturelle peut être de l'art, mais pas par principe. D'autres paramètres entrent en jeu, tels que le goût de l'observateur. La question de Charlotte Cosson n'évite pas le point de vue de la réception, son ressenti et son jugement de valeur. Elle n'adopte donc pas le point de vue de l'« esthétique d'en haut » qui est celui de la théorie de l'art, mais se place au niveau de l'« esthétique d'en bas », c'est-à-dire la phénoménologie de la réception d'une œuvre.

I.2. L'art écologique est un art engagé

Avec l'art écologique, on revient à une conception sartrienne de l'artiste engagé dans son temps, dans son monde, c'est-à-dire en situation. Mais Paul Ardenne se réclame plus précisément de l'écosophie du philosophe Félix Guattari pour qui « le vécu au quotidien des rapports interhumains de solidarité, de partage, d'économie participative et de réciprocité » doit aussi inspirer et guider les artistes. Il est éthique, engagé, d'« une opérationnalité immédiate²⁰² ».

Avec l'intention écologique, qui est à son fondement, l'œuvre devient un objet artistique complexe, qui ne met pas seulement en relation l'artiste et la matière, qui ne se contente pas de délivrer un message à

201 Ardenne Paul, *op. Cit.*, p. 122.

202 Ramade, citée par Ardenne p 189.

un destinataire plus ou moins clairement déterminé, mais conjoint le destinataire à un objet doté d'une fonction. Dès lors, cet art n'est donc plus une nouvelle « manière de faire des mondes », pour reprendre l'expression de Nelson Goodman, mais plutôt un ensemble de forces orientées comme celles qui ont été décrites par Alfred Gell, à savoir un « réseau d'intentionnalités » qui agit pour « refaire » monde ou ne pas « défaire » le nôtre. Nous pouvons, assez cavalièrement, et en termes plus sémiotiques, retraduire cette fonction utilitaire par trois orientations : sa transitivité, l'ouverture d'un champ spatio-temporel ancré, et sa prédication remédiate.

I.2.1. Un art transitif

Avec Ardenne, l'art écologique est un art que l'on peut qualifier de résolument transitif. Cette caractéristique a déjà été mise en avant par Dominique Lestel²⁰³ pour les diverses problématiques traitées dans la littérature contemporaine. Mais l'art écologique est au premier chef guidé par une « attention à la nature ». L'artiste est ouvert aux formes de l'altérité co-présentes dans leur nature, attentif à leurs singularités et attentionné quant à leur devenir ; il est responsable au sens de « responsable de ses actes », comme le *Larousse* l'a défini, c'est-à-dire, « réfléchi » dans ses pratiques, capable de « prendre en considération les conséquences de ses actions » dans la pratique artistique. En termes sémiotiques, il ne se place pas d'emblée en position de sujet maître de son objet mais dans une posture en deçà du sujet, il redevient le quasi-sujet selon Michel Serres²⁰⁴, avec le postulat de la relation (de solidarité et de réciprocité) avant tout faire, toute jonction à l'objet. C'est un « vivre ensemble » ou « vivre avec » compris avant même « vivre », selon le postulat de Jacques Fontanille²⁰⁵.

I.2.2. Un art éco-situé

D'un point de vue plus spécifiquement écosémiotique, ce quasi-sujet devient apte à co-énoncer avec le vivant²⁰⁶ : il cherche les bons ancrages spatio-temporels qui respectent les tensions appréciatives et les schèmes des autres formes de vie pour mieux co-habiter avec elles et, de fait, vivre au mieux ou mieux gérer sa propre appartenance au monde naturel. C'est ainsi que son attention se traduit en respect et en solidarité. On pensera ici à la démarche de Gilles Clément qui crée les chemins de son jardin « en mouvement » selon le choix de pousser de ses berces. Charlotte Cosson adopte la même attitude dans sa ferme : la culture des légumes se fait en fonction de la présence des animaux et de leur occupation des lieux sans aucune protection des abords. Une démarche « trans-espèces » similaire est celle de Lynne

203 Lestel Dominique, cité par Gefen, Alexandre (2017), *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, José Corti.

204 Voir sur ce point Latour Bruno (2015), *Face à Gaïa, huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Les empêcheurs de tourner en rond, Paris, La découverte.

205 Fontanille Jacques (2019), *La sémiotique des mondes vivants. Du signe à l'interaction, de la téléologie à la structure*. Ceres, Actes Sémiotiques n°122, Université de Limoges.

206 Voir à ce sujet Pigner Nicole (2018), « Design et écosémiotique. Quand le design co-énonce avec le vivant », dans *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*, Paris, Sciences humaines et sociales, collection communication et design.

Hull, citée par Charlotte Cosson, dont les abris pour animaux sont construits pour compenser les déficiences dues à la présence humaine. Ses couloirs de marche sont également ménagés pour permettre à l'homme et aux animaux de cohabiter.

I.2.3. Une praxis de la remédiation

Paul Ardenne a distingué trois « niveaux de conscience » de l'art avec la Nature : la représentation, la création in situ avec proximité ou contact et le travail « partagiste », ou « activiste²⁰⁷ ». Au troisième niveau, l'art écologique devient un art du « soin » : il s'agit de penser « au minimum de dérangement²⁰⁸ ». Les graffitis deviennent écologiques, le land art devient un art éphémère (des tracés sur la neige, une création avec les éléments et possibilité de retour des éléments à la nature). L'art du recyclage imagine des « ready-mades » écologiques à partir de matériaux issus du commerce mais inutilisés qu'on redécore ; il se fait également avec des éléments récupérés dans la nature : du bois mort, flotté ou des sculptures faites avec des déchets.

Charlotte Cosson, quant à elle, valorise l'art qui peut « préserver » la vie et les lieux. Elle recense les manières « agréables » d'associer l'art et le vivant dans des œuvres « co-crées avec d'autres vivants ». Dans ce but, elle a acquis 2,6 hectares en Provence pour redonner vie à une terre et pour « que chaque élément agricole fasse art²⁰⁹ ». Son livre, très érudit quant aux pratiques artistiques « férales » (c'est-à-dire de réensauvagement artistique) montre que l'art sert à sauver des terres devenues lieux de pratiques capitalistes défigurantes et destructrices. Ainsi, apposer un copyright sur une œuvre utilisant du végétal interdit sa destruction : la peinture sur des arbres en a empêché l'abattage. De même, créer un musée au fond des eaux participe à la protection de cet environnement. Charlotte Cosson apprécie l'« art restauratif » de Patricia Johanson, qui a restructuré un lagon entourant un musée de Dallas en créant des sculptures en forme de plantes sur lesquelles se trouvent des parcours pour humains et des endroits propices aux oiseaux et poissons. Elle a également recréé l'écosystème de ce lagon pollué en y faisant croître des plantes régénératrices. Avec la création d'« un écosystème durable », cette œuvre favorise « le retour à la vie²¹⁰ ».

Comme l'explique Paul Ardenne, certaines formes de l'art conceptuel peuvent être considérées comme des œuvres écologiques. L'opération *7000 chênes* de Joseph Beuys en 1982 à Kassel, en Allemagne, peut, à juste titre, figurer parmi les œuvres responsables et utiles d'un point de vue environnemental.

207 Ardenne, *op.cit.*, pp. 176-177.

208 *Ibid*, p. 94.

209 Cosson, pp. 15-16.

210 *Ibid*, p. 145.

Joseph Beuys est d'ailleurs, selon Ardenne, le « grand modèle de l'artiste réparateur ». Ardenne est admiratif :

« Sept mille chênes, dans Kassel et ses environs, vont être plantés en quelques années, des arbres reconnaissables aujourd'hui encore : chacun d'eux est matérialisé par un bloc de basalte disposé à la base de son tronc. Le message de Beuys, alors, est limpide : plus question de se servir de la nature, d'abord et surtout, comme d'un terrain de jeu pour sculpteurs, aménageurs de paysage et autres peintres d'écorces, de feuilles et de zones chlorophylliennes. Beuys, alors, vient de contribuer à la formation outre-Rhin du parti des Grünen (« verts »). Son geste, dans l'histoire de l'art du XX^e siècle prend valeur de signe fort – un des premiers de qualité écologique stricto sensu. Il exprime à sa façon directe, vitaliste et contextuelle qu'il faut en traiter dorénavant avec la nature, et avec l'arbre en celle-ci, d'une façon rénovée refusant ce rite en voie de péremption qu'est l'esthétisation.²¹¹ »

Il fut suivi dans son projet par Ackroyd et Harvey, en 2000, qui ont réutilisé les glands des chênes pour en replanter avec des volontaires en des lieux divers²¹². L'artiste-jardinier Thierry Boutonnier a également été inspiré pour poursuivre cette action. À Lyon, durant l'opération « Prenez racines », en 2013, il a planté dans un potager un chêne issu d'un gland des chênes de 1982. Thierry Boutonnier est à l'initiative de plusieurs projets de plantations : l'un d'eux, « Recherche forêt » consiste à trouver les plants d'arbustes voués à être arrachés ou à dépérir en certains lieux et à les transplanter ailleurs pour qu'ils puissent enfin croître.

On notera le caractère mécaniste du verbe « réparer », employé par Ardenne et toujours très en vogue dans la littérature contemporaine. Cette métaphore de la machine renvoie à l'idée d'une nature que l'on casse mais que l'on peut remettre en état de fonctionner. On sait bien que les méfaits commis par l'homme à l'encontre d'un lieu ou d'une forme de vie ne se gèrent pas aussi simplement. Les dégâts sont souvent irréparables. De fait, face à la question environnementale, les praxis énonciatives sont davantage des remédiations par lesquelles l'humain montre qu'il peut s'ajuster aux évolutions et favoriser, par-delà les transformations, la continuité d'une co-habitation des différentes formes de vie et de leurs mondes de significations.

I.3. Une visée perlocutoire

Les interventions éco-artistiques sont faites pour « conscientiser, stimuler la vitalité de chacun et de chacune », elles sont une « incitation à des gestes de défense et de précaution environnementale²¹³ ». Comme on le voit, dans cette perspective, l'art écologique renvoie moins à un style particulier (comme

211 Ardenne, p. 225.

212 Ibid p 123.

213 Ardenne, p. 179 et p. 268.

l'art Baroque, l'Impressionnisme ou le Cubisme) qu'à une finalité. C'est un art qui doit faire agir. De façon générale, il cherche à transformer les consciences. L'histoire de l'art a connu des périodes où l'on a essayé d'occulter la dimension possiblement utilitaire de l'art (l'Art pour l'Art, la Déconstruction), mais la transformation de l'être par l'art est reconnue dès Aristote. Plus proche de nous, Hans-Robert Jauss considère dans sa phénoménologie de la réception que les trois concepts fondamentaux de l'esthétique sont : « *Poesis*, *aisthesis* et *catharsis* ». Il se place au niveau de « l'effet de l'art », de la réception de l'œuvre par un lecteur/observateur : « *Poesis*, compris comme « pouvoir (savoir-faire poétique) désigne alors un premier aspect de l'expérience esthétique fondamentale : l'homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu'il éprouve de « se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde ». *Aisthesis* renvoie à la capacité de l'art « de renouveler la perception des choses » et *Catharsis* est la recherche d'une efficacité de l'art (concept englobant qui va de la catharsis aristotélicienne comme « purgation » jusqu'au « détachement des intérêts de la vie pratique »). L'utilité assignée à l'art écologique suit ici la ligne d'une théorie traditionnelle de l'art. La question éthique, toutefois, ne se règle pas aussi facilement, par la simple intention artistique. Comme en littérature, les effets ne sont pas toujours aisés à vérifier et, souvent, pour parvenir à quelque fin, une œuvre doit mettre en place des mécanismes qui relèvent plus de la psychologie cognitive que de l'art. C'est en fait, estimons-nous, dès le niveau de l'*aisthesis*, que se joue la possibilité d'une transformation des consciences.

Lorsqu'il traite de l'art écologique, Ardenne le conçoit, somme toute, comme un art « écologiste » au sens moderne du terme, c'est-à-dire, impliqué et activiste (nous l'avons vu plus haut, il emploie ce qualificatif). Il le désigne parfois comme éco-art ou, lorsqu'il en vient, à la fin de son ouvrage, à une définition plus formelle et catégorique, comme anthropocénart. Nous considérons que l'éco-art est, du point de vue exclusivement écosémiotique qui est le nôtre, le terme le plus adéquat pour englober un grand nombre d'œuvres créées en lien avec la nature : « éco », c'est l'oïkos, la maison, le lieu habité. C'est le terme générique le plus à même de comprendre les formes culturelles et artisanales qui sont éco-situées et en lien avec un lieu. L'art dit « écologique », quant à lui, renvoie plutôt, selon nous, à un art de la sobriété, un art qui gère son inspiration selon les flux de la matière naturelle ou recyclable qui s'offrent à l'expérience esthétique. Ceci traduit une mentalité, un ethos, une implication minimale qui œuvre selon la formule de Pierre Rabhi sur le mode de la « part du colibri ». L'artiste est sensible au mal du monde, à cette question environnementale qui perdure et s'aggrave. Mais choisir l'anthropocénart manifeste la volonté d'une œuvre de plus grande envergure. On entre dans la critique d'une ère industrielle et de ses méfaits, on cherche à mettre à distance des actes dominateurs, colonisateurs et destructeurs. Il ne s'agit pas d'une question de degrés mais de croisements de pratiques en lien avec l'oïkos.

II. Une définition exigeante et exclusive

L'art écologique apparaît comme un faire manipulateur vertueux en vue d'une transformation des usages délétères. La définition s'élabore également par exclusions.

II.1. Ce que l'art écologique n'est pas :

II.1.1. Pas un « Faire » destructeur.

Ce n'est pas le matériau (la substance de l'expression) ou le support formel qui font l'art écologique. Ardenne observe et regrette que l'art dans et avec la nature soit parfois extrêmement anthropocentrique et destructeur. Ce fut le cas dans la pratique du land art. Dans de nombreuses créations, le land art n'a pas ses faveurs car il consiste en des actes de domination, des prises de pouvoir sur le monde naturel. La *Spiral Jetty* de Robert Smithson a beau être créée au sein de la nature, elle constitue une agression contre un site naturel avec une mise en œuvre de gros moyens (engins, matériaux qui métamorphosent le lieu initial). De même pour *Asphalt Rundown* avec l'usage de l'explosif et de la pelleuse : « Plusieurs tonnes de goudron », s'insurge-t-il, sont « déversées le long d'un coteau »²¹⁴. Ici, il y a « distance », dit Ardenne et non « co-présence » avec la nature et le vivant. À l'instar de Charlotte Cosson, il regrette de même *Ice watch* de Ólafur Eliasson qui, Place du Panthéon à Paris, fit venir et laissa fondre des pans entiers de banquise pour la COP21 ! Cette œuvre, qui devait dénoncer les méfaits du réchauffement climatique, a généré une importante pollution avec les déplacements qui ont été nécessaires pour qu'elle soit réalisée²¹⁵. Une autre forme d'attaque contre le vivant en art réside dans l'art « OGM », c'est-à-dire les manifestations du bio-art et de l'art transgénique. En 2008, Sam Van Aken a eu l'idée de recréer l'arbre de la Bible aux multiples espèces : *L'arbre aux quarante fruits*. À partir d'espèces tombées en désuétude, l'artiste-chercheur a créé un arbre hybride qui propose quarante espèces. Ardenne y voit un « OGM superlatif ». Dans le même ordre d'idée, un autre exemple connu qui n'est pas évoqué par Ardenne, mais qui continue à indigner est celui du *Lapin LVF* (lapin vert fluo) de Eduardo Kac, issu d'une manipulation génétique qui a consisté à injecter de la protéine de méduse dans des cellules de lapin albinos pour faire naître un petit lapin phosphorescent²¹⁶ que le créateur désigne comme son œuvre.

II.1.2. Pas une manipulation commerciale

Pour Paul Ardenne, l'art écologique n'en reste pas à l'apitoiement, à la compassion. Ce ne peut plus être, à notre époque, un « art catastrophiste » qui montre la fin inéluctable du monde ou les méfaits tragiques de l'humanité. Il ne se contente pas d'exprimer une mauvaise conscience, de cultiver la

214 Ardenne, p. 49

215 *Ibid*, p 239

216 Lapin PVF, ekag.org

« solastalgie », selon la formule de Glenn Albrecht, c'est-à-dire le « mal du pays en restant chez soi ». Bien au contraire, l'art écologique doit s'engager et aider à « reconstruire la Maison²¹⁷ ». Le culte de L'Éden, observable à travers *Genesis* de Sebastio Salgado, est, juge-t-il, « une dérive » car ceci n'est plus, c'est du « commercial », « du greenwashing en art²¹⁸ ». Charlotte Cosson va dans le même sens et pose des limites éthiques à ces pratiques. Elle estime que « rajouter aux destructions pour les dévoiler ne peut plus être une option ». Selon elle, il s'agit dorénavant d'« offrir des pistes nouvelles afin de retisser les liens des Modernes aux autres vivants²¹⁹ ».

II.2. Une pratique « anesthétique » ?

Plus révolutionnaire encore, estime Ardenne, est le refus de tout impératif esthétique dans la création et l'avancée vers un art « anesthétique ». Il est légitime que le public soit déstabilisé mais il y voit « un des moteurs féconds » du « renouvellement profond de l'art plasticien²²⁰ ». Ces entreprises, dit-il, « tant pis si elles sont dures, a-sensibles penseront certains, pas portées pour un liard à offrir du bonheur à qui s'y frotte. Des collectifs demandent ainsi à leurs spectateurs de participer aux travaux des champs, ou les installent dans l'étable ». D'autres expériences feraient croire qu'on est « au service du cadastre, au zoo, au vivarium et non dans une exposition d'art ». Il s'agit de mettre « la main à la pâte » et de comprendre « les écosystèmes²²¹ ».

Le terme nous interroge d'un point de vue phénoménologique et sémiotique : en quoi cela est-il « anesthétique » ? Le contraire d'esthétique, au sens de « beau » est inesthétique. Concevoir un art anesthétique, c'est penser un art qui ne crée pas de sensations. Or, les pratiques culturelles ou artisanales ont une dimension sensible tant du côté de la production que de la réception. Elles génèrent aussi des émotions.

L'esthétique, née avec Baumgarten, est la « science du sensible » et non du beau. L'émotion esthétique naît avec la contemplation de la nature ou de l'art. La sémiotique contemporaine a franchi le pas pour se détacher des catégories de l'art. Dans l'introduction à l'ouvrage *Sémiotique et esthétique*, Françoise Parouty-David est très claire quant à la position de la sémiotique : « La sémiotique en matière d'esthétique s'écarte aussi de la désignation du Beau pour se garder d'imposer une normativité et recourt au sensible pour atteindre l'intelligible des divers sens envisageables, leur dévoilement » ? Ainsi, « L'esthétique serait donc avant tout un lieu de rencontre ou de conjonction entre un sujet percevant et un objet du monde sensible défini par un espace-temps qui en détermine la réception c'est-à-dire la

217 Ardenne, p. 138 et p 185. Voir Albrecht Glenn (2019), *Les émotions de la Terre*, éditions Les liens qui libèrent, traduction française 2021. Titre original : *Earth emotions*.

218 Ardenne, *op. cit.*, p. 81.

219 Cosson, p. 14 et p. 78

220 Ardenne, p. 257.

221 *Ibid*, p. 254.

valeur. Ou encore, selon Greimas, d'après *De l'imperfection*, ce serait cette saisie qui produit l'esthésis, relation par laquelle le sujet se fond dans son objet²²² ».

Dans un article de l'ouvrage codirigé par Françoise Parouty-David et Claude Zilberberg, Jean Fisetto étudie le fragment d'une conférence donnée par Peirce en 1903 qui montre que, de même, « Peirce opère un déplacement radical du terme esthétique, de son acception comme science normative ou encore comme discours philosophique sur l'œuvre d'art, vers l'idée de qualité matérielle telle qu'elle est perçue par le sens » et il ajoute : « le champ d'extension du terme esthétique est décalé par rapport à celui d'artistique (...) en ce sens, la sphère du domaine artistique serait réduite par rapport à celle de l'esthétique²²³ ».

Dans sa définition de l'œuvre d'art, enfin, Marion Colas-Blaise propose une distinction entre « artistisation » et « esthétisation ». L'artistisation « confère un mode d'existence particulier, souvent en relation avec un contexte institutionnel (notamment muséal) (...) (par exemple, une photographie publiée dans un magazine est hissée au rang d'objet d'art, grâce à ses qualités esthétiques et sous l'effet du « contexte » muséal) ». L'esthétisation est fondée sur une *Gestimmtheit*, c'est-à-dire pour le producteur et le récepteur de l'œuvre d'art sur « la façon d'être accordé ou désaccordé au réel » (Schaeffer, 2004)²²⁴ ».

Il est assez paradoxal de penser qu'un art écologique puisse se passer de la dimension sensible pour véhiculer un message éthique efficace. Pierre Ouellet a décrit le fonctionnement de l'empathie, nécessaire à chacun pour s'ouvrir à l'autre et se voir, selon la formule de Ricoeur, « soi-même comme un autre » et accéder à des prises de conscience transformatrices du monde :

« C'est cette co-motion, à la base de l'émotion esthétique, qui nous fait partager l'existence et la manière d'être de l'objet, comme celle des autres sujets qui entrent en contact avec lui. (...) (l'empathie) est avant tout, dans sa genèse du phénomène esthétique, un mode de captation du sujet par l'objet, c'est-à-dire un « appel » que les formes de l'œuvre lancent, par leur saillance propre ou leur phénoménalité, aux formes de la sensibilité du sujet qui s'y conforment, dès lors, dans le contact, la com-motion ou la com-passion auxquels la simple présence de l'œuvre en tant qu'œuvre convie son spectateur, dont la présence se transforme alors en une co-présence à l'œuvre, qui l'altère au sens fort, le meut, l'émeut et le mue en une autre subjectivité, corollaire de l'autre spatialité où elle le plonge ».

222 Parouty-David, Françoise (2002), *Sémiotique et esthétique*, « Introduction », Limoges, Pulim, pp. 8-9.

223 Citations pp. 505-506

224 Colas-Blaise, Marion (2023), *L'énonciation. Évolutions, passages, ouvertures*, Liège, Presses universitaires de Liège, Collection Sigilla, pp. 167-168

III. Ici, lumières sur les espèces éteintes de Cathy Conan, un art « écologique » ?

L'installation *Ici, lumières sur les espèces éteintes*, approchée fin octobre 2023 au Quai des savoirs à Toulouse, pourra illustrer l'expérience possible d'une telle « co-motion à la base de l'émotion esthétique ».

III.1. Contexte de découverte de l'œuvre et description :

Notre première approche de l'œuvre citée était totalement dépourvue d'informations sur la créatrice ou sur ses œuvres antérieures et notre arrivée dans la salle d'exposition correspondait aux dernières phrases de la guide qui expliquait que cette œuvre visait à dénoncer les conséquences de l'anthropocène sur la disparition des espèces et que la volonté de la créatrice était de faire perdurer leur mémoire et de leur rendre hommage. L'expérience de la découverte de l'œuvre est un temps d'émotion intense pour ne pas dire d'effroi devant l'accumulation pyramidale de crânes qui nous ont d'abord semblé être en plastique. Les derniers mots adressés par la guide à trois personnes très intéressées nous ont engagée à revenir plus courageusement près de l'exhumation d'abord ressentie comme sacrilège et à dépasser les premiers mouvements de choc, stupeur et recul produits après la traversée du hall hautement aseptisé du Quai des savoirs. Sur la gauche de la pyramide de crânes, le blanc éblouissant et la technologie s'imposaient sous la forme d'un grand rotulus (en plastique ?) sur lequel étaient imprimés les noms savants d'espèces animales. Le titre de l'installation fit surgir un premier paradoxe : n'y avait-il pas disjonction entre les espèces ici présentes par leur crâne et les espèces nommées dites « disparues » sur le support ? Le terme « anthropocène » fit immédiatement resurgir les critiques de Paul Ardenne et la première impression fut, somme toute, assez négative : n'était-ce pas là un exemple de cet art « catastrophiste » ?

III.2. Recherche d'informations

Nous avons donc effectué des recherches complémentaires sur Internet. Cathy Connan est une artiste plasticienne. Elle fait des créations in situ « pour sortir des espaces habituellement dédiés à l'art et pour être libres d'accès au plus grand nombre ». On peut voir sur son site quelques œuvres remarquables. Il y a recherche sur la forme et les couleurs et les créations sont souvent très belles. Le respect du vivant est au cœur de toutes ses thématiques : « Mon art est engagé », dit-elle. Elle peut recycler : *Le porteur de voyages* est une statue faite de bois bruts, flottés et sculptés. Elle peut utiliser des matières premières modestes, mais ne refuse toutefois ni la feuille d'or ni le velours. Le CV de l'artiste prouve combien son inspiration est liée à la nature et que sa visée est toujours d'en exalter la beauté dans son rapport au vivant, de rappeler le lien de l'homme à la nature. *Un grand ban à la mer* est une rangée de chaises repeintes fixées sur la plage et munies de leds lumineuses qui s'allument la nuit le long du rivage. Il y a indubitablement modestie de moyens, d'empreinte carbone mais aussi participation du public, des nageurs ou gens de la région qui viennent profiter de ces chaises à marée basse. Une vidéo montre

combien l'œuvre prend sens et beauté dans les usages divers et inventifs que les gens et nageurs peuvent en faire selon le niveau de la mer. *Ici, lumières sur les espèces éteintes* est une œuvre de commande. Elle est réalisée avec l'aide de la fille de l'artiste. Elles ont recueilli les crânes pendant trois ans auprès de professionnels (des taxidermistes ou des chasseurs, même si cela allait contre leurs opinions). L'installation a déjà changé de lieu mais reste dans un périmètre toulousain. Elle fut d'abord présentée dans la cour fermée d'un lieu dédié à la science et à sa pédagogie, au Quai des savoirs. Elle est actuellement présentée dans un parc, à Borderouge en milieu plus ouvert au jardin du museum²²⁵.

III.3. Mise en regard avec la définition de Paul Ardenne

L'intention écologique est indéniable, mais si l'on met en regard cette œuvre et la définition de Paul Ardenne, la création est-elle une œuvre « écologique » ?

Selon Ardenne, un art écologique est un art responsable avec une faible empreinte carbone. L'artiste doit avoir recours à des matériaux naturels ou recyclés, sa pratique est non destructrice de la nature, sans usage à outrance de la technologie ou dépense énergétique importante. On l'a dit, Cathy Connan n'a pas parcouru le monde pour récupérer ces crânes d'animaux. De ce point de vue, l'empreinte carbone est donc faible. Le support, cependant, est une feuille ondulée rigide et imposante, d'aspect luxueux par le choix d'un blanc très lumineux (très certainement pour mieux recevoir les lumières qui sont prévues dans la version aboutie). La création numérique offre un contraste saisissant avec l'ancienneté des espèces, le support choisi apparaissant comme le plus apte pour conserver durablement la mémoire des espèces disparues. Le titre de la création repose sur une autre opposition : éteintes / lumières. Le projet final nécessite une installation lumineuse coûteuse : 10000 euros doivent être rassemblés sur un compte participatif pour achever la réalisation imaginée. Au moment de notre rédaction, la somme récoltée était de 4200 euros. On le comprend, un message fort et percutant sur l'environnement et la tragédie des espèces semble difficile à diffuser auprès du public avec peu de soutien et peu de finances. On peut néanmoins supposer, bien que cela ne soit pas spécifié, que l'installation sera la moins énergétique possible. Elle existera donc comme œuvre née grâce à des dons solidaires ; elle présente un coût mais cela reste tout de même raisonnable. L'œuvre, enfin, n'est pas « réparatrice » mais commémorative : elle honore la mémoire des animaux disparus. Elle est alors proche de ce qu'Ardenne rejette comme « solastalgie » ou déploration. L'œuvre de Cathy Connan est donc une marche en équilibre plutôt maîtrisée de l'inspiration militante et de la force de ses symboles entre des réalités économiques et une responsabilité éthique. On peut juger l'avancée maladroite, un peu gauche mais on la sent invincible.

225 Du 11 novembre 2023 au 30 juin 2024.

IV. Conclusion

L'exemple choisi confirme notre première approche des critères définitoires de Paul Ardenne : il apparaît que, dans les pratiques, le cadre de l'art écologique n'est pas pensé, expérimenté de manière aussi rigide que dans la théorie. Les œuvres qui prennent le parti-pris de la nature ne s'inscrivent pas toujours aisément dans cette catégorie. Les agencements éco-techno-symboliques de la création contemporaine nécessitent ainsi des appareillages explicatifs légitimants sous peine de voir leur interprétation proliférer en suspicion car il y a difficulté à évaluer une œuvre selon des critères écologiques sans un contexte précis et spécifié de création, sans certaines informations relatives au matériel utilisé ou aux moyens engagés pour réaliser l'œuvre, sans données biographiques probatoires du créateur. C'est ce que nous avons compris en découvrant cette œuvre intrigante de Cathy Connan.

Qui plus est, n'en déplaise à Paul Ardenne, si l'art écologique rompt avec bien des catégories traditionnelles de l'art, ses pratiques ne sont pas « anesthésiques » car absolument pas « anesthésiques ». Ancrées dans la Terre/terre, elles retissent des liens sensibles au monde et relèvent de cette « esthétisation » par laquelle chaque être vivant, à sa manière, l'habite et se sent lui appartenir. Le thème de la mort choisi par Cathy Connan n'est pas « beau », il peut choquer le sens commun (le nôtre en tout cas), mais il est comme un rappel à l'ordre cinglant et menaçant et heurte nos sensibilités. C'est le rôle d'un artiste. Ses autres œuvres montrent que, pour cette créatrice, le choix de la forme et des composants est toujours important. La transitivité n'exclut pas toujours la réflexivité sur l'objet créé. Nous pouvons finalement nous demander si le concept d'art écologique est, de nos jours, adapté. Le terme « écologique » est très connoté et renvoie tant à des pratiques activistes qu'à des principes émanant du pouvoir politique, à quelque chose d'assez « normé ». Le qualificatif est peut-être faible pour les artistes qui, à travers leur propre sensibilité, mettent en avant leur lien à la nature et portent un regard éclairé sur les actions humaines. L'éthique, environnementale ou autre, se fonde, comme ils l'ont compris, sur le partage du sensible.

Références

Ardenne, Paul (2019), *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*. Lormont, Le bord de l'eau.

Albrecht, Glenn (2019), *Les émotions de la Terre*, traduction française, éditions Les liens qui libèrent.

Bouveresse, Renée (1998), *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin.

Colas-Blaise, Marion (2023), *L'énonciation. Évolutions, passages, ouvertures*, Presses universitaires de Liège, Collection Sigilla.

Cosson, Charlotte (2023), *Férale. Réensauvager l'art pour mieux cultiver la Terre*, Arles, Actes Sud, Collection Voix de la Terre.

Fontanille, Jacques (2019), *La sémiotique des mondes vivants. Du signe à l'interaction, de la téléologie à la structure*, Actes Sémiotiques n°122.

- Gefen, Alexandre (2017), *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*. Paris, José Corti.
- Gell, Alfred (1998), *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel.
- Goodman, Nelson (1978), *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, Folio essais.
- Jauss, Hans-Robert (1978 [1972]), « Petite apologie de l'expérience esthétique », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Tel Gallimard.
- Latour, Bruno (2015), *Face à Gaïa, huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La découverte, collection Les empêcheurs de tourner en rond.
- Ouellet, Pierre (1992), *Voir et savoir*. Québec, Les éditions Balzac, Collection l'univers des discours.
- Parouty-David, Françoise (2002), « Introduction », dans Parouty-David, Françoise & Zilberberg Claude (dirs.), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Pulim.
- Pigner, Nicole (2018), « Design et écosémiotique. Quand le design co-énonce avec le vivant », dans Nicole Pignier & Eleni Mitropoulou (dirs.) *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*, Paris, Sciences humaines et sociales, collection communication et design.
- Scheyder Patrick, Escach Nicolas & Gilbert Pierre (2022), *Pour une écologie culturelle*, Le Pommier-Humensis.

Varia

Le camouflage comme tactique figurative dans la peinture des Anciens Pays-Bas (XV^e-XVII^e siècles)

Camouflage As Figurative Tactics in Early-modern Netherlandish painting (15th-17th Centuries)

Thierry LENAIN

Université Libre de Bruxelles
thierry.lenain@ulb.be

URL : <https://www.unilim.fr/visible/693>

DOI : 10.25965/visible.693

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Sur la base d'un anachronisme méthodologique assumé, le concept de camouflage permet de caractériser différents procédés figuratifs en usage dans la peinture des anciens Pays-Bas. Quatre cas de figure sont mis en évidence. Le camouflage peut concerner la structure spatiale d'une scène, des motifs d'importance secondaire, des entités thématiquement liées à l'idée de dissimulation et, paradoxalement, les personnages principaux du mythe chrétien. L'analyse interprétative des images dans lesquelles ces procédés sont mis en œuvre fait intervenir la problématique des modes attentionnels.

Mots clés : camouflage, peinture flamande, paradoxe, modes attentionnels

Abstract: In a self-consciously anachronistic way, the concept of camouflage may contribute to characterize a number of figurative formulae found in early modern Netherlandish painting. Four figure cases are identified. Camouflage may concern: the spatial structure of a scene, motifs of secondary importance, entities typically related to the idea of hiding and, paradoxically, main figures of the Christian myth. The interpretation of images involving those formulae pertains to the question of attentional modes.

Keywords: camouflage, Netherlandish painting, paradox, attentional modes

Riassunto: Sulla base di un anacronismo metodologico assunto, il concetto di mimetismo consente di caratterizzare diversi procedimenti figurativi in uso nella pittura dei Paesi Bassi dell'epoca premoderna. Vengono evidenziati quattro scenari. Il camuffamento può riguardare la struttura spaziale di una scena, dei motivi di secondaria importanza, delle entità tematicamente legate all'idea di dissimulazione e, paradossalmente, i personaggi principali del mito cristiano. L'analisi interpretativa delle immagini in cui questi procedimenti trovano attuazione coinvolge il problema dei modi attenzionali.

Parole chiave: camuffamento, pittura fiamminga, paradosso, modi attenzionali

Anachronisme méthodologique

Le procédé qui consiste à réduire l'émergence visuelle de motifs figuratifs par rapport à leur environnement connut un développement significatif dans la peinture des anciens Pays-Bas, sur une aire chronologique qui s'étend, *grosso modo*, du XV^e au XVII^e siècle. Sous réserve d'une enquête de plus grande ampleur, on part ici du constat, livré en tant qu'hypothèse de travail, selon lequel l'usage de procédés figuratifs apparentés au camouflage constitue un trait caractéristique de la culture artistique des Temps Modernes dans les anciens Pays-Bas, du moins par opposition à ce qui s'observe dans les régions transalpines.

En vertu d'un anachronisme méthodologique assumé, le phénomène peut être décrit à l'enseigne du concept de camouflage. Celui-ci n'apparaît de manière explicite qu'à la fin du XIX^e siècle, à l'improbable confluence de la zoologie, de l'art pictural et de la technique militaire, pour s'imposer au cours de la première guerre mondiale. Il se définit comme la mise en œuvre de moyens visant à atténuer la présence perceptible d'un corps au sein de son milieu environnant, lequel correspond alors, en termes de psychologie de la perception, au « fond » par opposition à la « forme » que constitue ce corps.

Le peintre et naturaliste amateur Abbott H. Thayer, qui introduisit le concept et jeta les bases de sa théorisation²²⁶, a identifié plusieurs mécanismes qui permettent d'obtenir ce résultat. À partir de ses réflexions et des contributions d'auteurs qui, à sa suite, se sont penchés sur la question²²⁷, on peut distinguer trois manières de camoufler un corps. L'une d'elles consiste à le revêtir de motifs qui tendent à « casser » sa forme propre et, ainsi, à faire baisser son degré de présence visuelle (*disruptive patterning*, dans la terminologie de Roy Behrens²²⁸). Ce premier type de camouflage comporte en fait deux aspects différents puisqu'il s'agit non seulement de rendre le corps assez méconnaissable pour qu'il passe inaperçu faute d'être reconnu pour ce qu'il est, mais aussi d'éviter l'apparition d'une configuration formelle qui, identifiable ou non, se singulariserait au sein du milieu. Une variante du procédé met l'accent sur l'effet de perturbation perceptive semblable à une sorte d'éblouissement (*dazzle painting*) qui peut résulter de configurations spécialement complexes et irrégulières²²⁹. L'effet de fusion de la forme dans le fond peut encore advenir lorsque le corps présente des couleurs et des motifs proches de ceux de ses alentours (*background matching*²³⁰). Si cette correspondance va jusqu'à une imitation précise des caractéristiques du fond (*background picturing*²³¹), on devrait alors parler plutôt de

226 Abbott H. Thayer (1896, 1818) ; Gerald H. Thayer, fils du précédent (1909), Roy R. Behrens (2008). Pour une approche sémiologique, voir les contributions de Francis Edeline et de Patrizia Magli dans le n° 7 de *Visible*, 2010 (*Camoufler le visible, exhiber l'invisible*).

227 Roy R. Behrens (1978, 1980, 2012).

228 Behrens (1978), *passim*.

229 Dans le domaine militaire, l'invention de cette tactique est attribuée à l'artiste anglais Norman Wilkinson, lieutenant de la *Royal Navy* à l'époque de la Première Guerre Mondiale.

230 A. H. Thayer (1918), p. 486.

231 *Ibid.*, p. 489.

mimétisme, mais celui-ci ne concerne pas seulement l'environnement puisque certains motifs peuvent simuler des traits typiques d'entités que les proies potentielles de l'organisme concerné cherchent à éviter. Pensons aux grandes ocelles présentes sur les ailes postérieures des papillons du genre *caligo*, semblables à des yeux de rapace nocturne.

Dans le champ des activités humaines, ces trois procédés²³² peuvent se combiner en fonction de leurs usages particuliers. C'est ainsi qu'en général les camouflages militaires visent à munir les corps et les visages des combattants ainsi que leur équipement de motifs et de couleurs qui cassent leur forme et favorisent leur fusion au sein de l'environnement. On peut aussi imiter l'apparence d'entités reconnaissables (meules de foin, bovins, arbres etc.²³³) bien que, dans ce cas, l'effet de fusion de la figure dans le fond ne soit pas recherché puisqu'il irait plutôt à l'encontre de l'intention mimétique, laquelle vise néanmoins à faire du corps camouflé un élément du paysage et donc du « fond » au sens large du terme.

Or, si la fonction attribuée à ces procédés relève de l'évidence dans des domaines tels que la tactique militaire, la surveillance sous couverture, la chasse ou la photographie animalière, il n'en va pas de même dès lors qu'il s'agit des arts visuels et, en particulier, de la peinture. Le camouflage des motifs adopte alors des modes de fonctionnement variés et complexes qui répondent manifestement à des intentions multiples, parfois paradoxales. De plus, l'opération de camouflage, définie spécifiquement par l'usage des trois procédés indiqués, peut s'assortir d'autres moyens de réduire l'apparence d'une figure – moyens dont les arts visuels ne manquent pas. On s'attachera ici à l'analyse descriptive de quelques phénomènes jugés caractéristiques de cette diversité de fonctions du camouflage dans la peinture nordique des Temps Modernes. Quant à en saisir le sens sur un mode herméneutique, il faudra se montrer prudent.

Camoufler l'espace

Commençons par observer qu'il arrive que la fusion d'un motif dans le fond ne concerne pas ce motif lui-même mais plutôt, à travers sa relation avec ce qui l'entoure, la structure spatiale du monde figuré. Lorsqu'il composa *La desserte rouge* (Fig. 1), Henri Matisse prit une décision audacieuse : donner à la nappe qui recouvre la table sur laquelle une servante dispose une coupe de fruits le même ton rouge vif parsemé de motifs décoratifs bleus que celle du mur de la pièce faisant office de fond au personnage et aux objets représentés.

232 Thayer inclut aussi parmi les phénomènes de camouflage ce qu'il appelle l'ombrage inversé (*countershading*) : les parties du corps qui ne reçoivent pas directement la lumière (comme le ventre de très nombreuses espèces animales) présentent des tons clairs tandis que les parties éclairées prennent des tons plus foncés. Ce procédé n'intervient pas dans ce qui nous occupe.

233 Voir Cécile Coutin (2015).

Fig. 1. Henri Matisse, *La Desserte rouge*, 1908, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28389>

Le motif de la table reste lisible mais s'en trouve comme camouflé dans le mur situé derrière elle. L'idée n'est cependant pas de s'en prendre à la saillance de ce motif lui-même mais plutôt de susciter la fusion de deux plans, l'un proche et horizontal, l'autre à la verticale derrière celui-ci. Une seule « nappe » de rouge uniforme agrémenté de bleu enveloppe ces deux plans qui, visuellement, n'en font plus qu'un. Matisse trouve ainsi un moyen d'affirmer le tableau en tant que surface colorée sans détruire la structure perspective de la représentation : elle est seulement mise en sourdine au profit d'un déploiement chromatique homogène. Les peintres flamands du XV^e siècle avaient déjà, à d'autres fins, usé d'une ressource comparable.

Un panneau attribué au Maître de la Légende de sainte Lucie, peintre brugeois (Fig. 2), montre saint Nicolas trônant sous un dais lui-même intégré à une loggia gothique, devant un paysage qui s'étire derrière elle, loin dans la profondeur, par plans successifs.

Fig. 2. Maître de la Légende de sainte Lucie (attr.), *Saint Nicolas trônant*, entre 1486 et 1493



Bruges, Gemeente Museum, www.artinlanders.be, photo Rik Klein Gotink.

Ce paysage s'ouvre au-delà d'un parapet qui sépare de ces plans lointains l'espace restreint occupé par la figure. Plus nettement encore, le personnage s'isole de l'espace environnant par la présence d'un somptueux brocart tendu devant le dossier du trône.

Or, plutôt que de faire ressortir toute la partie supérieure de cette figure sur le fond du tissu brodé d'or, comme aurait pu s'y attendre un spectateur pénétré des principes de la composition classique, le peintre

a choisi, au contraire, de l'y fondre en partie. La mitre du saint et la bordure de sa chape, toutes deux brodées d'or, ainsi que la grande agrafe pectorale qui maintient cette chape en place présentent, en effet, la même couleur dorée et le même genre de motifs décoratifs que le brocart. Il en va de même de la crosse épiscopale, absorbée par la bordure de la chape. Au centre de ce miroitement éblouissant de motifs dorés ressort le visage du saint, coupé des surfaces qui l'entourent, lesquelles fusionnent par l'effet d'un camouflage par *dazzling* et *ground matching*. Ainsi, tout en projetant ce visage en avant, la fusion des plans extrait la figure prise dans son ensemble d'un espace perspectif dans lequel la taille et la forme apparente des corps dépendent de leur situation par rapport au point de vue relatif d'un observateur.

Autrement dit, le saint nous apparaît sur le mode de l'*icône* alors que le paysage qui se déroule à l'arrière, passé le muret marquant la frontière, relève, quant à lui, d'une représentation naturaliste, perspectiviste et, par le fait même, relativiste. Cet effet de présentification iconique ne règne toutefois pas sans partage car un examen très attentif permet, malgré tout, de décoller les premiers plans l'un de l'autre. De plus, l'ombre portée par le buste du saint sur notre gauche limite leur fusion perceptive. Une tension parcourt ainsi la figure sacrée, à la fois icône et « portrait » au naturel.

D'autres peintres flamands du XV^e siècle ont utilisé du même genre de procédé. Dans sa *Vierge à la fontaine* (Fig. 3), Jan van Eyck lie la partie supérieure de la composition au tout premier plan de l'image – celui qui correspond à la surface matérielle du support – par l'intermédiaire des ailes des anges qui tendent un drap de brocart derrière la Vierge à l'Enfant.

Fig. 3. Jan Van Eyck, *Vierge à la fontaine*, 1439, Anvers, Museum voor Schone Kunsten, www.artinflanders.be, photo Hugo Maertens.



Ces ailes s'inscrivent exactement dans les encoignures supérieures du cadre, si bien qu'elles semblent le toucher. Comme la Vierge à l'Enfant se tient devant le brocart, elle semble, par l'effet d'une sorte de syllogisme figuratif, placée devant le plan de l'image : les anges touchent le cadre, or la Vierge se tient

devant les anges, donc la Vierge se trouve devant le cadre. Cette illusion, qui relève de ce que Didier Martens a appelé une « esthétique de l'émergence »²³⁴, se dissipe lorsque le regard descend vers la moitié inférieure de la composition. On peut alors constater que la Vierge a pris place derrière la fontaine de vie située au premier plan, donc à une certaine distance du bord de l'image. Mais chaque fois que l'œil remonte vers la partie principale de sa figure (buste, visage et enfant), l'impression d'une sortie du cadre se produit à nouveau. La couleur des robes des anges et l'aspect de la haie fleurie qu'ils surmontent, similaires à ceux du brocart, accentuent cet effet sur un mode apparenté au camouflage.

Pour en revenir au Maître de la Légende de sainte Lucie, son grand panneau de retable sur le thème de la *Virgo inter virgines* (Fig. 4) témoigne, lui aussi, d'une utilisation du camouflage à des fins de présentification iconique. Cette fois, c'est la couronne de la Vierge qu'on voit comme absorbée par le brocart tendu par deux anges en vol. Leurs ailes strictement parallèles au bord supérieur du panneau contribuent à pousser la figure vers l'avant, comme si elle se trouvait devant le plan de l'image matérialisé par le cadre ; son visage isolé sur ce fond en ressort d'autant plus fort.

Fig. 4. Maître de la Légende de sainte Lucie (attr.), *Virgo inter virgines*, avant 1489, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts



photo du musée.

Mais ce grand panneau est aussi le lieu d'un phénomène de camouflage très étonnant. Le peintre a presque entièrement dissimulé le banc en pierre recouvert de gazon sur lequel sont assises, à gauche et à droite de Marie, six des onze saintes vierges qui l'accompagnent. A notre droite, nous ne devinons que l'extrémité quadrangulaire du banc en retour d'équerre, cachée sous la robe blanche de la femme située à l'extrémité (sainte non identifiée portant une flèche et un berceau miniaturisé). De l'autre côté, juste à

234 Martens, Didier (2005) ; voir en particulier les pages 54 et 56. L'auteur souligne le caractère intermittent de ce type d'effet, tel qu'on l'observe dans la peinture flamande du XV^e siècle, cessant de se produire et se répétant à mesure que le spectateur s'attarde sur telle ou telle partie de la composition.

gauche de sainte Apolline qui exhibe une dent entre des tenailles, la face avant du banc apparaît bien, mais d'une manière des plus discrètes. Quant à l'assise couverte de gazon, on ne la devine qu'à quelques endroits, à travers d'étroits interstices entre les figures : entre le coude de sainte Catherine (couronnée, portant un manteau brodé d'un motif de roues) et l'arrière de la chevelure de la Madeleine agenouillée, côté gauche ; entre le manteau bleu foncé de la Vierge et sainte Barbe, au vêtement orné de tours ; entre celle-ci et sainte Marguerite lisant, vêtue de blanc et de noir²³⁵.

Seule une scrutation minutieuse, poussée jusque dans les infimes replis de la représentation, permet au spectateur de lire ce motif du banc dont n'apparaissent que de minces fragments épars. Sa dissimulation résulte surtout de son recouvrement par les figures situées sur ou devant lui, mais un élément de camouflage au sens propre du terme, par fusion de la forme dans le fond, intervient aussi, bien qu'à titre secondaire : le vert du gazon se dissout en partie dans le ton des prairies, légèrement plus clair, qui s'étale à l'arrière de la scène, prélude au paysage s'ouvrant vers l'horizon lointain. Ici aussi, la sourdine visuelle concerne un élément de l'environnement qui contribue à établir la structure spatiale de la scène. Les figures de la Vierge et des saintes se distribuent en surface, comme des icônes, dans l'espace écrasé du premier plan, selon un agencement de type décoratif (motifs symétriques et emboîtés). L'espace profond, naturaliste et perspectif, ne se déploie, lui, que derrière le banc dont la structure spatiale s'efface au profit de la présence sacrale des figures. C'est presque de camouflage à l'envers qu'il faudrait donc parler ici, dans la mesure où la réduction de visibilité touche une partie du fond par opposition aux figures.

Le camouflage au service de la hiérarchie figurative

Mais le corpus comporte aussi de nombreux cas de camouflage où, de manière moins inattendue, c'est bel et bien le motif lui-même dont on cherche à minimiser l'émergence relativement au fond. Les usages du procédé qui s'accordent le mieux avec les présuppositions du sens commun ont trait au réglage de l'importance relative des éléments constitutifs d'une scène figurée. Une image de type classique peut se décrire comme un système hiérarchisé dans lequel les motifs principaux sont mis en évidence tandis que les éléments secondaires ou accessoires tiennent, autour d'eux, leur rôle de subordonnés en fonction de leur rang plus ou moins éloigné des centres de focalisation de l'attention. Le camouflage compte parmi les moyens de manifester cette subordination. Il en va ainsi du *Saint Martin partageant son manteau* d'Antoon van Dyk (Fig. 5).

235 Je dois cette fine observation à Didier Martens.

Fig. 5. Antoon Van Dyck, *Saint Martin partageant son manteau*, 1618-1620, Zaventem, église Saint-Martin



www.artinflanders.be, photo Hugo Maertens.

Le tableau raconte l'épisode-clé de la vie du saint, alors officier dans une légion romaine déployée en Gaule. Cheminant aux abords de la ville d'Amiens, Martin aperçoit un pauvre hère nu et transi de froid. Il décide alors, sur le champ, de couper une moitié de son manteau pour l'offrir au mendiant. Elle lui sera restituée plus tard des mains du Christ, dans un rêve qui suscitera sa conversion.

La composition s'organise tout entière autour du personnage principal. Martin a déjà donné un coup d'épée dans le manteau, dont le mendiant a agrippé la partie offerte et l'a enroulée autour de son avant-bras avant d'imprimer à son torse un vigoureux mouvement de torsion vers la droite pour achever de diviser le tissu. L'action, montrée juste avant que le manteau soit complètement coupé en deux – il ne tient plus qu'en un point – se déroule sous les regards stupéfaits d'un second mendiant, estropié, et d'un compagnon d'armes de Martin, un cavalier vêtu de noir. Van Dyck désigne le protagoniste de manière on ne peut plus explicite puisque la figure de Martin cumule toute une série d'attributs caractéristiques du type « personnage principal » : l'action émane de lui ; les regards convergent vers lui ; il se situe au centre de l'image ; il occupe une portion du champ pictural plus vaste que celles attribuées aux autres figures, et qui lui est exclusivement réservée ; il est représenté en pied ; sa présence est renforcée par un puissant signal chromatique (le rouge éclatant du manteau) ainsi que par un niveau de contraste plus élevé par rapport au fond, sur lequel il ressort plus fortement que les personnages secondaires.

Or, ceux-ci ne sont pas au nombre de trois, contrairement à ce qui pourrait sembler à un regard trop rapide. Nous avons, bien sûr, les deux mendiants, dont l'un assiste au geste sidérant du futur saint, et le cavalier barbu vêtu de noir. Situé à l'extrême gauche de la composition, c'est-à-dire, par convention, au début de l'énoncé pictural, ce dernier introduit le spectateur dans la scène en dirigeant son regard, avec

le sien, vers le visage de Martin. Mais en y regardant de plus près, on note aussi la présence fragmentaire et presque invisible d'une quatrième figure secondaire (Fig. 6).

Fig. 6. Détail.



Il s'agit d'un cavalier qui, dos à la scène, s'éloigne des autres personnages. On n'en voit qu'une petite partie, dans le triangle formé par le flanc du cavalier barbu, le bras droit de Martin et le bord de sa cuirasse. On remarque encore le casque dont il est coiffé et l'extrémité de sa lance. Comme le banc de pierre chez le Maître de la Légende de sainte Lucie, cette figure ne se donne – à supposer qu'on l'ait remarquée – qu'à un regard scrutateur, tardif selon la chronologie idéale d'une réponse spectatorielle qui nous fait voir d'abord Martin, puis les deux mendiants, ensuite le cavalier noir (à moins qu'il ne faille considérer ce dernier en premier lieu, comme une sorte de chambellan annonçant la scène et son protagoniste), et enfin le décor dominé par le bâtiment situé à droite.

Ce deuxième cavalier ne se soustrait pas à la vue du seul fait de se trouver presque entièrement dissimulé derrière d'autres personnages mais aussi par l'effet d'un double camouflage. Sa tunique présente une teinte grisâtre similaire à celle du fond de ciel, nuageux à cet endroit, tandis que le métal brillant de son casque semble ne faire qu'un avec celui de l'épée du saint. Mais alors, pourquoi représenter ce personnage si c'est pour le dérober ainsi à l'attention du spectateur ?

Sa fonction dans l'organisation narrative de l'image permet de lever ce paradoxe. La scène montre un moment prégnant : celui, bien précis, où Martin ayant aperçu le mendiant nu a fait faire un écart à sa monture, dégainé son épée et coupé une portion de son manteau d'officier que le malheureux a attrapée pour achever de le déchirer. Le cavalier barbu, lui aussi, a détourné son cheval pour suivre, ébahi, cette ahurissante initiative. Nous comprenons que tous deux faisaient route depuis les lointains qu'on aperçoit sous le menton de l'estropié. Ils se dirigeaient sur leur droite, passant devant le bâtiment de pierre qui pourrait être une porte de la ville. Le texte de la *Légende dorée* dit qu'au moment de l'épisode de la

charité, situé en l'an 334, Martin se trouvait aux abords de la ville d'Amiens sans préciser s'il y arrivait ou l'avait quittée. Van Dyck a opté pour la première possibilité : les cavaliers se sont engagés sur une rampe à degrés qui monte sur notre gauche comme vers une citadelle.

Étant donné que Martin et son voisin se sont tournés du côté opposé au sens initial de la marche, il a dû paraître utile, mais sans y insister, de préciser celui-ci. Tel est le rôle, subordonné, que le peintre a confié au troisième cavalier : indiquer discrètement un aspect de l'action en livrant une information pertinente bien qu'accessoire. Peut-être a-t-il voulu aussi, par la même occasion et selon une formule très usitée dans la peinture de l'époque, opposer la figure du témoin à celle de celui qui n'aura rien vu. Toujours est-il que cette précision permet de souligner le fait que Martin s'écarte un moment du trajet du groupe de soldats qui, arrivant vers nous, tourne sur notre gauche pour entrer dans la ville. Ainsi le cavalier de dos, personnage de quatrième rang (après le saint, le mendiant nu et les deux témoins), n'est-il là que pour fournir un indice ténu quant au mouvement attendu de l'armée qui entre dans Amiens. C'est de ce mouvement que Martin, touché par le sort du miséreux, s'écarte un moment, se détournant déjà ainsi, sans encore le savoir, de la voie tracée de sa vie militaire qu'il abandonnera une vingtaine d'années plus tard pour aller évangéliser les Gaules. Ce mouvement physique de diversion annonce et symbolise peut-être, par anticipation, la conversion spirituelle du futur saint. C'est donc cette fonction de complément d'information, moins importante que celle des autres figures, qui justifie le fait que le troisième cavalier n'apparaisse presque pas. Dans le cas présent, le camouflage tient donc à la hiérarchisation des données narratives sans revêtir aucune signification thématique liée à l'idée même de dissimulation.

Thématique et rhétorique de la dissimulation

Il en va tout autrement lorsque le procédé s'applique à des entités dont le propre est précisément de se cacher, ainsi que le veulent divers thèmes iconographiques tels que *Suzanne au bain*. La plupart des interprétations picturales de cette histoire biblique – par exemple, celle du Tintoret²³⁶ – montrent la chaste et innocente baigneuse épiée par les deux vieillards lubriques dissimulés en embuscade. Si Suzanne ne les aperçoit pas encore, le spectateur de l'image les voit parfaitement.

D'autres artistes dissimulent les vieillards non seulement pour Suzanne mais aussi pour le spectateur. C'est le cas de Rembrandt. Alors que, dans le tableau conservé à Berlin, il nous les montre arrivés par derrière, déjà prêts à arracher le voile dont la baigneuse tente de couvrir sa nudité en nous lançant un regard de détresse²³⁷, c'est pour une autre mise en scène qu'il avait opté, une dizaine d'années auparavant, dans le tableau du Mauritshuis (Fig. 7).

236 Le Tintoret (Jacopo Robusti), *Suzanne et les vieillards*, ca 1555, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Pour une analyse approfondie de ce tableau centrée sur la question de l'invisibilité, voir Maria Giulia Dondero (2016).

237 Rembrandt van Rijn, *Suzanne au bain*, 1647, Berlin, Gemäldegalerie.

Fig. 7. Rembrandt van Rijn, *Suzanne au bain*, 1636, La Haye, Mauritshuis



photo Wikimedia Commons.

Celui-ci présente un moment légèrement antérieur dans le récit : les voyeurs se tiennent encore à quelque distance de leur proie, parfaitement dissimulés dans un feuillage touffu. L'attitude de la jeune femme montre qu'elle a dû les entendre, sans toutefois les apercevoir. De l'odieux duo, seul un visage de profil apparaît – si l'on peut dire, car il faut au spectateur un sens de l'observation particulièrement aigu pour le repérer : ses formes et sa couleur brunâtre le camouflent de manière quasi parfaite²³⁸. C'est la connaissance de l'histoire qui invite le spectateur à débusquer les deux vieillards²³⁹, passant d'un regard de reconnaissance directe – il voit Suzanne effarouchée – à une traque visuelle dirigée vers un motif dont il ne peut, tout d'abord, que supposer la présence.

La dissimulation constitue aussi un ressort symbolique important lorsqu'il s'agit d'évoquer la présence secrètement menaçante de forces néfastes, démoniaques ou diaboliques. Les traités de démonologie qui apparaissent et se multiplient à partir de la fin du XV^e siècle s'étendent à foison sur les capacités de dissimulation du diable et de ses acolytes²⁴⁰. Tel est même leur mode d'action essentiel : privés du pouvoir de transgresser les lois naturelles (prérogative divine impartageable), ils possèdent un rayon d'action extraordinairement étendu lorsqu'il s'agit de produire de fausses apparences, que ce soit à

238 Soulignons que les motifs qui ne se donnent qu'à la lisière du visible sont spécialement sensibles aux variations dues à l'état de conservation du tableau (patine, encrassement) et aux conditions d'éclairage et de présentation, comme chacun peut s'en rendre compte en comparant différentes photos d'une œuvre telle que la *Suzanne* du Mauritshuis. Sur la question générale de l'incidence des conditions de présentation sur la réception des œuvres anciennes, voir Jeanne Nuechterlein (2012).

239 Certaines versions du thème éliminent tout à fait les figures des voyeurs ; en ce cas, c'est en quelque sorte le spectateur qui se trouve amené à tenir le rôle. Voir, par exemple, Rembrandt van Rijn, *Suzanne au bain*, 1647, Paris, Louvre (réplique partielle avec variantes, de format plus étroit, de la version de Berlin).

240 Voir notamment Ulric Molitor (1926 [1489]) ; Jean Bodin (1580) ; Jean Wier (2021 [1569]) ; Nicolas Remy (2014 [1595]). Sur la démonologie, voir Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (2007) ; Martine Ostorero (2011) ; Martine Ostorero et Julien Véronèse (2015) ; Sophie Houdard (1992). Sur le diable comme maître de l'illusion, voir Thibaut Maus de Rolley (2007).

l'extérieur ou dans le sein même de ceux et celles auxquels ils s'attaquent. Capables de se cacher partout et sous toutes les figures jusqu'aux plus insoupçonnables – même celle du Christ !²⁴¹ – ils se définissent avant tout comme des prédateurs illusionnistes, maîtres dans l'art de manipuler les consciences, surpassant les humains par leur intelligence des ressorts intimes de l'esprit et des forces naturelles dont ils tirent leurs simulacres. Comme le font les chasseurs à l'affût et autres oiseleurs²⁴², le diable et les démons ne cessent d'épier les âmes pour mieux les piéger – avec cette différence qu'ils agissent en tout lieu et sous les déguisements les plus inattendus.

La mise en image de l'épisode de la *Tentation de saint Antoine* offre une excellente occasion de dépeindre cette puissance polymorphique et dissimulatrice des démons, en fonction des exigences sémiotiques fondamentales propres au médium pictural et des contraintes qu'elles imposent au traitement de cette thématique. Là où ceux que Lessing appellera les « arts du temps » permettent de figurer à la fois l'apparence vraie et le déguisement mensonger en montrant les passages de l'une à l'autre et inversement, l'image fixe ne peut, en principe, pas représenter une dissimulation totale. L'identité démoniaque d'une figure qui, dans un tableau, s'avancerait sous des traits parfaitement trompeurs n'apparaîtrait tout simplement pas. La dissimulation ne saurait donc être que partielle et, même si les regardeurs intra-iconiques ne peuvent voir ce qui se cache, le spectateur, pour sa part, doit se voir offrir des indices suffisants pour lui permettre de saisir la tromperie en action.

Teniers le Jeune nous fait voir un saint Antoine en prière qu'une vieille femme cornue saisit par l'épaule, de derrière, pour lui montrer du doigt l'un des démons venus le tenter (Fig. 8).

Fig. 8. David Teniers le Jeune, *La Tentation de saint Antoine*, ca 1650, Lille, Musée des Beaux-Arts



photo Wikimedia Commons.

241 Voir Ostorero, p. 302.

242 Sur le thème de l'oiseleur, voir Michel Weemans (2016), pp. 25 sq.

Tous ont une allure bien conforme à leur nature sauf, justement, celui que pointe la vieille. Celui-là se présente sous la guise d'une belle jeune femme noblement vêtue et tenant un verre de vin qu'elle vient offrir à l'ermite. Rien, au premier regard, ne révèle qu'elle est un démon. Certes, un monstre affreux à pattes d'oiseau tient le bas de sa robe comme si c'était la traîne d'une mariée et, en contrepoint du geste de la vieille, pointe du doigt vers Antoine. Placé comme il l'est, derrière la trop séduisante dame au verre, il reste toutefois encore invisible pour le protagoniste. Le spectateur, pour sa part, doit forcément l'avoir vu tout de suite. Par contre, il lui aura fallu observer la dame avec grande attention, sans se laisser aveugler par l'élégance de sa personne et de sa mise, pour avoir remarqué dans un frisson les serres qui lui tiennent lieu de pieds, presque invisibles dans un mince liseré d'ombre qu'on devine sous la longue robe rouge (Fig. 9).

Fig. 9. Détail.



D'autres peintres ont aussi recouru au camouflage afin de dissimuler en partie les démons non seulement pour les regardeurs intra-iconiques mais aussi pour le spectateur de l'image. Par principe, répétons-le, cette dissimulation ne saurait être totale. Elle permet néanmoins de dérober provisoirement les figures en question, aussi longtemps que s'exerce un type de regard focalisé par défaut sur les motifs les plus apparents, si bien qu'elles n'apparaissent qu'à retardement et à la faveur d'une modification de la réponse attentionnelle au message iconique.

C'est ainsi que, dans sa *Tentation de saint Antoine* (Fig. 10), Cornelis Massys joue sur une double modalité d'apparition des démons : si certains se mettent bien en évidence, garantissant ainsi une reconnaissance immédiate du thème hagiographique, d'autres restent partiellement dissimulés, grouillant dans la pénombre ou cachés dans le décor.

Fig. 10. Cornelis Massys, *La Tentation de saint Antoine*, ca 1550, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



photo du musée.

Alors qu'à notre droite s'exhibent deux tentatrices entièrement nues, grandeur nature, un démon minuscule tenant un pot de terre se cache, camouflé dans la crevasse d'un tronc d'arbre situé à gauche (Fig. 11).

Fig. 11. Détail.



Le diable se trouve ici, littéralement, dans les détails. Repousser l'assaut manifeste de tous les démons visibles et, en particulier, la spectaculaire tentation scopique des deux femmes nues – laquelle, après le saint lui-même, vise aussi le spectateur du tableau – ne garantirait pas la victoire sur les puissances infernales : d'innombrables autres attendent à l'affût jusque dans les moindres recoins de l'ici-bas.

Hieronymus Bosch est passé à la postérité universelle pour ses scènes peuplées de monstres proliférants, hybrides polymorphes qui se jouent des frontières entre les règnes. Reflet d'une vision du monde hantée

par les idées de péché et d'omniprésence des influences diaboliques, ce répertoire figuratif participe aussi d'une imagination encline à la drôlerie débridée et d'une fantaisie sans entraves pour représenter les entités démoniaques. Le triptyque de la *Tentation de saint Antoine* de Lisbonne en constitue l'illustration paradigmatique. Là où le texte d'Athanase d'Alexandrie (repris en abrégé par Jacques de Voragine) se contente de préciser que les démons apparurent à l'ermitte « sous différentes formes de bêtes sauvages et de reptiles »²⁴³, à l'exception d'un passage évoquant l'apparition d'une créature moitié homme et moitié âne²⁴⁴, le peintre multiplie à l'envi les hybridations les plus insolites. Certaines de ces manifestations se confondent avec des éléments du paysage, comme si c'était la terre elle-même qui, tout entière, était infestée par le Malin.

Sur le volet gauche du triptyque, l'arrière-train d'un homme à quatre pattes, le front percé d'une flèche, dont le dos est un talus, forme la porte d'entrée d'une mesure enterrée habitée par un petit bonhomme qui se montre à la fenêtre (Fig. 11).

Fig. 11. Hieronymus Bosch, *Triptyque de la Tentation de saint Antoine*, ca 1505-1506, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, détail du volet gauche



photo Wikimedia Commons.

Des peintres de tradition boschienne ont réinterprété en ce sens le motif médiéval de la gueule de l'enfer : souvent, celle-ci fait partie intégrante d'un paysage où évoluent les personnages, si bien qu'eux-mêmes ne peuvent l'apercevoir. Dans une *Scène des enfers* attribuée à un suiveur de Bosch, cette ouverture infernale prend la double apparence d'un visage humain et du postérieur d'une sorte d'oiseau menaçant qui tourne la tête vers nous (Fig. 12).

243 Athanase d'Alexandrie (1994 [ca 360]), p. 161.

244 « (...) il vit une bête, d'apparence humaine jusqu'aux cuisses mais ayant des jambes et des pieds comme ceux d'un âne. » (*ibid.*, p. 277).

Fig. 12. Suiveur de Hieronymus Bosch, *Scène des enfers*, ca 1565, Madrid, Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/infernal-landscape/4d7c0087-97ca-4733-b254-1dbff152911d?searchid=2921f89e-3bad-edc9-3f0d-9f771591458c>

L'idée fait son chemin au siècle suivant. Un tableau de Jacob van Swanenburg joint à la représentation de l'*Enfer* celle des *Sept péchés capitaux* (Fig. 13).

Fig. 13. Jacob Isaacz van Swanenburg, *L'enfer et les sept péchés capitaux*, avant 1638, Amsterdam, Rijksmuseum, détail.



photo Wikimedia Commons.

Ici, la gueule infernale qui a déjà avalé des messieurs et dames de la haute société, encore inconscients de leur sort car tout à leurs réjouissances mondaines, se camoufle dans le prolongement du toit d'une anodine chaumière.

Les représentations de ce type ont fait l'objet d'études poussées de la part d'auteurs qui les ont appelées « images doubles », « images cachées », « crypto-images », « images potentielles » ou encore « images pièges »²⁴⁵. Ces dénominations permettent de différencier des phénomènes apparentés quoique pas exactement identiques. Toutes renvoient cependant, de manière générale, à la construction de motifs figuratifs faits pour susciter une double lecture, en deux temps, et un effet de surprise lorsque le spectateur passe de l'évidence première à la saisie d'un contenu moins immédiatement apparent. La plupart des images ainsi désignées peuvent aussi être classées et décrites dans la catégorie du camouflage par mimétisme, sans exclure par ailleurs le procédé de fusion de la forme dans le fond. Le camouflage mimétique implique toujours, de son propre fait, le principe de l'image double et cachée. La question se poserait de savoir s'il en va de même du camouflage par fusion de la forme dans le fond. On serait tenté

245 Michel Weemans et Dario Gamboni leur ont consacré une importante exposition intitulée *Une image peut en cacher une autre* (2009). Michel Weemans, Joseph Leo Koerner et Reindert Falkenburg en ont traité lors d'un cycle de conférences sur *L'image piège : paradoxes et jeux visuels de Bosch à Bruegel* (Louvre, 2015).

de répondre par l'affirmative eu égard au fait qu'en contexte à haute densité figurative, le « fond » constitue toujours aussi, pour sa part, un « motif » (ainsi, par exemple, passera-t-on de la saisie d'un simple décor paysager à celle d'un repaire de démons camouflés). Quoi qu'il en soit, il n'est pas forcément besoin d'images doubles caractérisées pour provoquer le choc de la surprise dans le décodage des motifs : le camouflage en tant que tel peut y suffire.

Considérons les figures des démons entrelacées avec celles des damnés dans le *Jugement dernier* de Raphael Coxie (Fig. 14).

Fig. 14. Raphael Coxie, *Jugement dernier*, 1589, Gand, Museum voor Schone Kunsten.



www.artinflanders.be, photo Hugo Maertens.

C'est, sur plusieurs plans, une juxtaposition tellement serrée de corps et de visages que chaque motif fait, en quelque manière, forme sur le fond de tous les autres, chacun passant alternativement du statut de partie du décor à celui d'une figure s'y détachant. La composition joue aussi sur une complémentarité entre vision d'ensemble et vision de détail. La première ne livre qu'un chaos de membres, en contraste total avec le bon ordre qui règne du côté des élus et des saints installés, au registre supérieur, autour du Christ. A l'inverse, la seconde fait découvrir une foule de corps et de visages individués. Or, parmi les démons, certains possèdent un corps de bête monstrueuse tandis que d'autres se présentent avec des torsos et des membres conformés comme ceux des ressuscités, et cette similarité ne peut qu'ajouter à la confusion générale. Il faut donc y regarder de plus près pour démêler l'effroyable amas.

Cette lecture plus difficile et plus lente, focalisée sur les détails, fait surgir des motifs qui n'apparaissent pas tout d'abord, plus glaçants encore que l'ensemble. En bas, au premier plan, une coquette qui a réalisé trop tard son péché de vanité nous adresse une œillade désespérée. Elle tend un petit miroir rond dans lequel se reflète un visage souriant bordé d'une ample collerette – peut-être le

sien tel qu'il se présentait avant le jour du Jugement, ou celui de tout qui voudra s'y reconnaître pour se repentir de s'être fait une idole de sa propre personne (Fig. 15).

Fig. 15. Détail.



Plus haut, à droite, dans la pénombre, sur un troisième ou un quatrième plan, au seuil d'une zone plus lointaine où cessent les contrastes et où les corps se fondent dans une monochromie qui semble s'étendre à l'infini, un autre damné se tient le front et nous fait un signe de la main (Fig. 16).

Fig. 16. Détail.



Si nous poursuivons vers la droite, dans le sens de la lecture, c'est ensuite le visage d'un démon à longues oreilles qui nous fixe, d'entre les jambes d'un damné renversé. Puis apparaît un autre damné qui se tient la tête, inutilement apitoyé sur lui-même. Mais regardons maintenant un peu plus bas. Juste derrière un démon à cornes de bouc qui tourne les yeux vers la gauche, nous voici tout à coup face à un autre, que sa peau sombre rend presque invisible dans la pénombre ; il nous interpelle de ses yeux écarquillés, tirant la langue en un rictus affreux et pointant du doigt vers nous...

Par extension métaphorique, les forces démoniaques prennent souvent, dans les natures mortes, la forme de simples animaux qui, par leur petite taille et leur couleur, n'apparaissent qu'à une observation rapprochée de la composition. Chez Peter Snijers (Fig. 17), c'est un hérisson bien camouflé que l'on

découvre avec surprise. Il jette un regard avide sur un nid placé au premier plan tandis qu'une souris dont le pelage correspond à la couleur du sol complète cette présence d'autant plus inquiétante qu'elle se tient cachée.

Fig. 17. Peter Snijers, *Plantes et fruits avec hérisson*, avant 1752, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique



photo du musée.

Un artiste peut aussi choisir de dissimuler un motif de mauvais augure que la convention iconographique porte pourtant à mettre en évidence. Dans la plupart des *Vanités*, où l'on trouve réunis de multiples objets qui renvoient tous à l'idée du caractère éphémère de la vie sur terre, le crâne trône parmi les plus visibles (dans de nombreux contextes et depuis des siècles, il résume d'ailleurs ce thème à lui seul). Spécialiste du genre de la *Vanité* en trompe-l'œil, Cornelis Norbertus Gijsbrechts le place en général au centre de ses compositions, les autres symboles – bulle, pipe, bougie éteinte etc. – se disposant autour de lui en une sorte de gravitation immobile. Dans sa *Vanité* de Bruxelles (Fig. 18), il a voulu s'écarter de cette convention bien établie. Le tableau montre une niche munie d'un vitrage entr'ouvert, entourée de paperasses et menus objets attachés au mur par de minces lanières de cuir. Dans la niche se devinent, avec d'autres papiers, un bougeoir et un crâne – mais celui-ci est coupé par le châssis du vitrage et sa couleur se fond dans le camaïeu de bruns qui domine la composition.

Fig. 18. Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Vanitas*, ca 1670, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



photo du musée.

Ici aussi, la lecture se produit en deux temps. Le tableau ne livre pas d'emblée son motif principal – l'image de la mort qui nous guette tous. Le peintre maximise ainsi, sur un mode paradoxal, l'impact du symbole en le faisant surgir à l'improviste. Du même coup, il souligne que la mort se cache sous toute vie²⁴⁶, que la fin nous attend partout et jusque sous le fatras dérisoire des préoccupations quotidiennes. Ainsi le camouflage prend-il ici une signification tout à la fois thématique et rhétorique.

Le camouflage paradoxal

Un autre phénomène de réduction de la visibilité, bien plus paradoxal que ceux abordés jusqu'ici, concerne les figures les moins susceptibles d'entretenir un rapport quelconque avec la dissimulation ou de charrier des valeurs symboliques négatives. Nous parlons cette fois, en effet, de représentations du Christ et d'épisodes du mythe chrétien. Par tradition, mais aussi en vertu du principe cardinal de l'imaginaire chrétien, ces contenus figuratifs sont censés occuper la sphère la plus haute dans la hiérarchie des motifs. Des siècles durant, ils ont fait l'objet des représentations les plus « iconiques », recevant, de ce fait, le traitement compositionnel le plus privilégié : centration, éclat, taille, respect d'un espace réservé, présentation frontale etc.

Or la *Passion du Christ* correspond à une séquence de supplices infamants au cours de laquelle la part humaine de la divinité incarnée est mise en avant à travers les tourments et outrages infligés à son corps ainsi qu'à sa dignité personnelle. Dans la plupart des cas, les conventions de la représentation sacralisante contrebalancent la mise en évidence de l'indignité subie. En font foi d'innombrables images

246 On songe à la terrible métaphore de Torquato Acetto (2015 [1641]) : la beauté mortelle n'est qu'un « cadavre dissimulé » (p. 24).

de l'*Homme de douleurs*, du *Christ aux outrages*, de la *Montée au Calvaire* ou encore, au cœur même de l'univers figuratif chrétien, de la *Crucifixion*. Tel est le cas du *Portement de croix* de Jérôme Bosch (Fig. 19).

Fig. 19. Hieronymus Bosch *Portement de croix*, ca 1515 / 1535 (?), Gand, Museum voor Schone Kunsten.



www.artinflander.be, photo Hugo Maertens.

Le visage du Christ, vu de trois-quarts, occupe le troisième plan au milieu d'une foule compacte. Outre le visage de Véronique tenant le voile où s'est imprimée l'image de la sainte Face, coupée par le cadre dans le coin inférieur gauche, ainsi que ceux d'une autre femme et du bon larron, ce ne sont que trognes grimaçantes : un Sarrasin, un Maure vociférant, le mauvais larron, un moine tonsuré, un soldat en armure etc. Toutes ces physionomies grotesques qu'une fureur haineuse rend plus horribles encore se pressent autour du Christ, dont le visage dit la dignité résignée. L'hideuse proximité de ces têtes traduit bien l'irrespect qu'il lui faut supporter juste avant le supplice. Pourtant, la composition compense discrètement cet effet de noyade dans une mer déchaînée de laideur physique et morale : le visage du Christ demeure intact, préservé de tout empiètement, et occupe le centre d'une composition qui dirige le regard sur lui depuis le coin supérieur gauche, via la diagonale du segment de croix visible dans ce *close-up* où se condensent les thèmes de la *Montée au Calvaire* et des *Outrages*.

Mais cette préservation de l'image sacrée du Dieu incarné ne s'observe pas toujours. L'épisode de l'*Arrestation du Christ*, en particulier, incite parfois les artistes à s'en écarter, comme l'avait déjà fait Giotto dans le décor de la chapelle Scrovegni. Dans la *Trahison du Christ* du Maître I. A. M. de Zwolle

(Fig. 20), une masse désordonnée de persécuteurs grimaçants entoure la figure de Jésus jusqu'à l'étouffer visuellement, et certains se permettent même d'empiéter sur elle avec brutalité.

Fig. 20. Maître I. A. M. de Zwolle, *La Trahison du Christ*, ca 1485, Cincinnati Art Museum



scan Wikipedia.

L'un d'eux lui lance un coup de pied dont la violence est sursignifiée, à un niveau strictement formel, par cet enchevêtrement des personnages qui brise l'intégrité figurative du Fils, au point qu'il faille prêter une attention soutenue pour la reconnaître dans la masse des corps entremêlés. Il en va de même du geste miraculeux par lequel le Christ recolle l'oreille de Maltus tombé par terre, coupée par saint Paul – geste que le spectateur doit reconstruire à partir des *membra disjecta* de son image. C'est d'un outrage par la forme qu'il faut parler ici. La négation anti-iconique de la figure du Christ résulte bien d'une tactique du camouflage qui, dans le cas présent, relève à la fois du *dazzling* et du *ground matching*, dans la mesure où celles qui l'entourent composent un fond dont elle se détache « trop peu ».

Mais chez les peintres du siècle suivant, la minimisation de la figure du Christ ou du groupe d'acteurs d'un épisode de l'Histoire sainte ne revêt pas toujours une signification thématique aussi lisible que dans l'exemple précédent. Il y va pourtant d'un phénomène récurrent, lié au choix de perdre le motif principal dans un décor abondamment développé tel qu'une scène d'intérieur ou un paysage peuplé de nombreux personnages dont certains n'entretiennent aucun rapport avec la scène censée se trouver au cœur du

propos. Pour emprunter les termes de Joseph F. Gregory, nous parlons ici de « l'inversion formelle du noyau sacré et de la périphérie profane »²⁴⁷.

Dans le *Portement de croix* de Bruegel l'Ancien (Fig. 21), la figure du Christ tombé sous le poids de la croix apparaît à peine au milieu du cortège qui l'accompagne.

Fig. 21. Pierre Bruegel l'Ancien, *Le Portement de croix*, 1564, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

www.khm.at/de/object/324/

Bien qu'elle occupe le centre géométrique du tableau, elle passe inaperçue car sa couleur se confond avec celle son environnement. La croix, en particulier, présente un aspect chromatique très proche de celui du chemin boueux montant vers le Golgotha et forme une ligne horizontale qui semble en faire partie. Cette figure *centrale*, au propre et au figuré, se trouve ainsi curieusement camouflée, alors que celles de la Vierge, des deux Marie et de saint Jean, qui partagent sa peine au premier plan, sont, quant à elles, mises en évidence sur un mode proche de la représentation iconisante, étalée en surface, que l'on rencontrait chez les Primitifs flamands.

Une mise en image similaire se rencontrait déjà, une trentaine d'années plus tôt, dans la *Montée au Calvaire* de Herri met de Bles (Fig. 22).

Fig. 22. Herri met de Bles, *Montée au calvaire*, ca 1535, The Princeton University Art Museum



photo Wikimedia Commons.

Ici aussi, le Christ qui a trébuché sous les coups et sous le poids de son fardeau ressort très peu dans l'ensemble du cortège, même si aucun autre personnage n'empiète sur lui et si la présence de l'arbre

247 Joseph F. Gregory (1996), p. 207.

isolé, juste à sa verticale, dirige l'attention sur son visage. Ce marqueur visuel paraît avoir été introduit afin de compenser le déficit de visibilité subi par la figure divine dans une composition très peu « iconisante ». Le tableau contient, par ailleurs, plusieurs scènes bibliques miniaturisées, disséminées dans le paysage – certaines à ce point minuscules qu'elles sont pratiquement invisibles à l'œil nu.

Aucun marqueur ne vient contrebalancer la faiblesse de la présence visuelle de la figure du Fils dans l'*Entrée du Christ à Jérusalem* de Jan van Amstel (Fig. 23), dissoute dans la foule des badauds et des adorateurs, et dans laquelle plusieurs sont, comme lui, vêtus de bleu.

Fig. 23. Jan van Amstel, *L'entrée du Christ à Jérusalem*, ca 1540, Stuttgart, Staatsgalerie.



photo Wikimedia Commons.

Comme si c'était encore trop, le Christ monté sur un âne se présente de trois-quarts dos, sa main droite levée dissimulant son visage²⁴⁸. Le peintre formule ainsi une représentation singulièrement anti-iconique de la divinité, à rebours de l'attente suscitée par la culture visuelle d'un spectateur de l'époque.

Mais le *summum* en la matière sera atteint, un quart de siècle plus tard, par Bruegel l'Ancien. Son *Adoration des Mages dans un paysage d'hiver* (Fig. 24) revisite un thème qui, par tradition – et en particulier dans la peinture flamande du XV^e siècle –, donne lieu à de fastueux déploiements de richesse visuelle à travers les costumes hauts en couleurs des Rois mages, la somptuosité du cortège qui leur fait suite et les ors des présents offerts. Il suscite aussi des représentations iconisantes de l'Enfant dont l'image célèbre, précisément, l'Épiphanie. Rien de tel ici, et c'est bien le moins qu'on puisse dire.

248 Sur la signification de ce geste, voir Reindert Falkenburg (1990), p. 32.

Fig. 24. Pierre Bruegel l'Ancien, *Adoration des Mages dans un paysage d'hiver*, 1567, Winterthur, Musée Oskar Reinhart Am Römerholz.

<https://www.roemerholz.ch/sor/fr/home/presse/expositions--retrospective/wunder-im-schnee/bilder-wunder-im-schnee.html>

La scène de l'*Adoration des Mages* occupe une fraction très réduite du champ pictural, complètement décentrée, et la palette de tons bistre choisie pour sa formulation la camoufle dans un décor où domine, avec le blanc, le même brun clair. On reconnaît à peine deux Rois que rien ne distingue hormis leur position agenouillée tandis que le troisième, debout (si c'est bien lui) se réduit à une vague silhouette. La Vierge doit être cette femme assise qui leur fait face mais, à la place de la combinaison de bleu et de rouge qui devrait l'identifier à coup sûr en vertu d'une convention iconographie solidement établie, c'est de brun clair qu'elle aussi est revêtue. Quant à l'Enfant, on ne le voit tout simplement pas. Enfin, le peu qui se laisse apercevoir de ce groupe se brouille encore davantage sous une chute abondante de flocons de neige qui l'enveloppe avec tout l'ensemble du paysage.

Un choix de composition non moins déconcertant achève d'étouffer toute aspiration à l'icône : le motif principal de l'*Adoration* dans la grange a été complètement décalé vers la gauche. Même sans tenir compte du fait que la figure de la Vierge est carrément coupée par le bord du fauteuil sur lequel elle est assise (de même couleur que son vêtement), ce décentrement lui-même et le côté où il se produit ont de quoi désarçonner le spectateur. Placer la scène principale tout à gauche, c'est non seulement lui faire perdre sa centralité symbolique mais aussi la situer sur le seuil d'entrée de l'image, dans une zone normalement réservée aux motifs introductifs tels qu'un pan de paysage à contre-jour ou un spectateur interne regardant vers le centre, à l'instar du cavalier en noir de Van Dyck. Ici, passé ce seuil, il ne se passe plus *rien* – rien que les allées et venues de villageois pris dans le cours de leurs activités quotidiennes, tous indifférents à la venue du Sauveur qui vient d'avoir eu lieu *à côté*.

Cette manière de camoufler l'élément principal et proprement religieux dans le décor porte à son extrême limite un procédé plus ancien, commun chez les Primitifs flamands, qu'Erwin Panofsky avait nommé *disguised symbolism*²⁴⁹. Il consistait à formuler des motifs liés à la transcendance divine sous l'apparence d'objets quotidiens, comme l'auréole de la Madone suggérée par un écran d'osier dans un panneau de Robert Campin²⁵⁰. Bruegel l'Ancien radicalise ce principe jusqu'à provoquer un véritable renversement des valeurs symboliques liées à la figuration picturale de l'Histoire sainte : le camouflage ne concerne plus les compléments symboliques de la figure sacrée mais bien cette figure même.

249 Erwin Panofsky (1971) [1953], vol. 1, pp. 140-144.

250 Robert Campin (attr.), *Vierge à l'écran d'osier*, 1425-1430, Londres, National Gallery.

Camouflage et régime attentionnel

Ces quelques analyses descriptives d'exemples de camouflage dans la peinture des anciens Pays-Bas ont permis d'en indiquer plusieurs fonctions : signification thématique, amoindrissement de l'impact visuel d'un motif subordonné, mise en scène sacralisante d'une figure par la réduction locale de l'illusion perspective, accentuation paradoxale de la présence de motifs à connotation négative via l'effet de surprise ou de suspense, inversion du régime esthétique relatif à la hiérarchie normale des motifs. À celles-ci pourraient s'ajouter, dans d'autres contextes, une fonction purement ludique : le camouflage peut servir à un simple jeu figuratif relevant de la devinette²⁵¹. Il peut aussi intervenir dans la communication de contenus secrets, volontairement surcodés, dont l'étude pourrait se nourrir des réflexions de Daniel Arasse sur le détail²⁵².

Dans tous les cas, la saisie de motifs camouflés requiert, de la part du spectateur, une modification de sa dynamique attentionnelle et, parfois, du régime attentionnel normal²⁵³. La dynamique attentionnelle serait la manière dont un sujet dirige et fait voyager son attention sur ce qu'il perçoit. Comme telle, et sauf cas tout à fait exceptionnel, elle n'est pas accessible à l'historien. Le régime attentionnel, quant à lui, se définirait plutôt comme la manière culturellement déterminée et collectivement partagée de gérer l'attention dans le cadre d'une activité donnée. La norme, en la matière, certes toujours fluctuante, dépend de conventions et d'habitus pragmatiques formés dans le flux d'une tradition. La connaissance d'un corpus d'images assez vaste pour permettre l'identification de récurrences significatives ainsi que des informations relatives aux contextes culturels envisagés par le biais de sources écrites permet de reconstruire, en partie, ce régime. Dans ce processus, toutefois, l'historien met en action une dynamique attentionnelle qui lui appartient et dont il postule qu'elle ne saurait être, à tous égards, foncièrement différente de celle du spectateur historique. En fait, le spectateur historique s'utilise lui-même comme une sorte d'instrument d'optique vivant et anachronique pour approcher les réactions possibles du spectateur historique, en fonction de ce qu'il sait de l'histoire de l'art, de la culture visuelle de l'époque considérée, des croyances religieuses etc., mais aussi de ses propres réactions au contact de l'image. Il verbalise ensuite ces observations dans un langage mixte qui emprunte tantôt au lexique historique, tantôt à son propre vocabulaire (« le Sauveur » / « le champ pictural »).

Un régime attentionnel « normal » s'accorde avec la hiérarchisation attendue des motifs au sein d'une composition et participe d'une intégration sémiotiquement harmonieuse des détails dans une totalité de

251 Sur le rapprochement avec les images-devinettes sans prétention artistique, voir D. Gamboni et M. Weemans (2009), p. 42.

252 Daniel Arasse (1992).

253 Pour une approche de la composante attentionnelle de l'expérience esthétique, basée sur les acquis des sciences cognitives, voir Jean-Marie Schaeffer (2015). Relative à une théorie générale de l'esthétique, cette approche diffère de celle adoptée dans le cadre de la présente étude, plus proche de l'histoire de l'art. La notion de dynamique attentionnelle, en particulier, revêt ici un sens différent, moins technique.

formes ou de figures. Ceci signifie que la découverte des détails, en principe consécutive à la saisie de l'ensemble, complète celui-ci sur un mode positif : le détail nourrit l'ensemble. Les motifs ainsi intégrés peuvent l'enrichir par addition de significations symboliques, à l'instar du *disguised symbolism* de Panofsky. Ils peuvent aussi produire une densification mimétique de la représentation, comme dans les images de méditation pieuse (*Andachtsbilder*) faites pour susciter une visualisation « hyperréaliste » de la présence de la divinité (gouttes de sang, larmes etc.)²⁵⁴. Ils peuvent, enfin, correspondre à un déploiement de valeurs esthétiques liées à la qualité de la figuration. Dans maintes représentations d'une entité sacrée, c'est par le traitement des détails que l'artiste donne la mesure de sa maestria, dès lors que la figure prise dans son ensemble reproduit un type iconographique fixé par la tradition et qui, en tant que tel, ne possède pas de statut proprement artistique. Il en ira autrement lorsque *composition* et *invention* seront devenues des éléments-clefs de la création.

On voit ainsi comment les processus décrits au présent à la lumière des sciences cognitives se spécifient historiquement en fonction des normes artistiques propres à chaque contexte et de la manière dont elles influent sur la conception même de ce que sont, d'un point de vue artistique, les détails vs l'ensemble où ils viennent s'intégrer. Schaeffer souligne qu'en « régime esthétique, la dynamique schématisante est contrecarrée » et que « la montée rapide vers la généralité n'est pas l'aiguillon principal de mon attention ». Loin de m'arrêter à l'identification d'un thème iconographique, je vais m'intéresser à « l'exploration horizontale » d'une multitude de propriétés sensibles susceptibles d'être corrélées à autant de catégories différentes²⁵⁵. Or la manière d'aborder les relations entre le schéma global et la multiplicité des traits plastiques et sémiotiques présents dans l'œuvre observée change en fonction des contextes culturels. A cet égard, une Madone du XIV^e et une scène d'histoire du XVII^e n'appellent pas le même type de dynamique attentionnelle. La première met en image un schéma iconographique qui n'est l'œuvre de personne et n'est donc pas le lieu de l'expression artistique – bien que ce soit lui qui renvoie au contenu sacré de l'image. La seconde, au contraire, témoigne d'un investissement de l'artiste dans la conception et la concrétisation plastique du schéma formel d'ensemble, c'est-à-dire de la composition.

Cette problématique trouve une illustration typique dans une œuvre telle que la *Vierge à l'Enfant* de Giotto (Fig. 25). L'ensemble, constitué d'un système de lignes et de couleurs composant une entité formelle d'un ordre de grandeur qui correspond à celui de l'image prise dans sa totalité, donne lieu à une représentation immédiatement reconnaissable du groupe de la Vierge à l'Enfant.

254 Voir, par exemple, le *Christ de douleurs* d'Albrecht Bouts, ca 1505, Carlsruhe, Kunsthalle.

255 Schaeffer (2015), p. 59.

Fig. 25. Giotto di Bondone, *Vierge à l'Enfant*, ca 1320, Washington DC, National Gallery of Art.



photo Wikimedia Commons.

C'est donc, en ordre principal, cet ensemble qui véhicule le concept visuel essentiel de l'image et donne accès à son contenu religieux. S'y ajoute une série de détails tels que les sinuosités des plis des vêtements, les singularités de la ligne que dessine la bordure brodée d'or du manteau de la Vierge, les subtilités du modelé des visages, le décor au poinçon du fond doré etc. Tous ces éléments qui complètent la définition plastique de la figure pourraient manquer sans nuire au concept visuel, bien que ce soit, pour une large part, à leur niveau que se concrétise la valeur proprement artistique de l'œuvre due au pinceau de Giotto. Ils confèrent une présence esthétique appropriée au schéma sacral, tout en augmentant sa densité sémantique.

C'est ainsi que l'inscription en caractères pseudo-couffiques qui court sur la bordure du manteau ajoute une note orientale à la figure de la Vierge. Elle ne se donne qu'à ceux qui observent l'image d'assez près (à supposer que la lecture du motif ait été possible eu égard aux conditions de présentation originelles du polyptyque dont le panneau faisait partie) et disposent d'une érudition suffisante pour comprendre ce dont il s'agit. Ceux-là auront accédé à un surplus d'information enrichissant un concept visuel qui fonctionne néanmoins très bien aussi pour ceux qui n'auront pas remarqué le motif en question (Fig. 26).

Fig. 26. Détail.



Non seulement ce détail ne décide-t-il pas de la saisie du concept iconique mais il s'intègre harmonieusement à l'ensemble, en ce sens que sa captation par le spectateur n'implique aucune réorientation fondamentale de la compréhension du message pictural. Même découverte avec surprise, à la faveur d'une observation rapprochée qui suppose de quitter l'ordre de grandeur de l'ensemble, l'inscription pseudo-coufique n'introduit aucun paradoxe ni aucun changement d'attitude morale ou spirituelle dans le chef du spectateur. Elle nourrit le concept visuel sans aucunement le bousculer.

On l'a vu, il arrive que des motifs camouflés ressortissent, eux aussi, à un régime attentionnel fondé sur l'intégration simple et directe des détails à l'ensemble. Leur fonctionnement figuratif diffère de celui des détails non dissimulés dans la mesure où leur découverte déclenche un véritable effet de surprise. Tel n'est pas le cas de l'inscription pseudo-coufique de Giotto : la présence de ce détail peut certes étonner celui qui ne l'avait pas encore remarqué, mais un spectateur familier des peintures de style italo-byzantin sait qu'il peut en trouver de semblables dans la bordure brodée du manteau de la Vierge, lieu privilégié de subtilités picturales. En d'autres termes, c'était une surprise à laquelle le spectateur historique pouvait s'attendre.

Ni le banc dissimulé du Maître de la Légende de sainte Lucie ni (et moins encore) le cavalier gris du *Saint Martin* de Van Dyck ne constituent des motifs du même genre car ils n'apparaissent pas conformément à une attente déterminée. On ne les découvre donc pas sans une réaction de surprise bien marquée qui accompagne la rectification d'une première lecture (« je n'avais pas vu le troisième cavalier » – « je n'avais pas remarqué que les Vierges étaient, en fait, assises sur un banc couvert de gazon »). Pour autant, de tels motifs camouflés ne s'opposent pas à un régime attentionnel normal puisqu'ils véhiculent des compléments d'information qui s'accordent harmonieusement avec le sens de l'ensemble. L'objet de la surprise s'y intègre sans paradoxe ni étonnement qui ne se résolve d'emblée dans la compréhension globale du message. C'est d'ailleurs pourquoi la lecture de l'image considérée dans son orientation générale n'est pas compromise si ces motifs restent inaperçus.

Mais il arrive que la saisie d'un motif camouflé brise bel bien le régime attentionnel normal. S'impose alors une adaptation à l'événement que constitue son surgissement et une réorientation de la lecture. Au lieu de se dissoudre d'emblée, l'effet de surprise devient le pivot du processus de réception du message ou, tout au moins, d'une partie de celui-ci. Le paradoxe insiste, au point d'exiger du spectateur une modification de sa dynamique attentionnelle et, parfois même, un changement d'attitude face à l'image – voire au visible – *en général*. Les détails ainsi découverts avec stupéfaction peuvent, certes, compléter le sens de l'ensemble, mais non sans bouleverser localement sa compréhension. Dans le *Saint Antoine* de Massys, le cadre paysager de la scène se révèle n'être qu'un repaire de forces maléfiques. L'accent se porte ainsi sur la ruse dissimulatrice des démons qui constitue l'un de leurs traits essentiels, mais ce « cadre » prend dès lors une tout autre importance que celle d'un simple décor. Le même processus est à l'œuvre lorsque Van Swanenburg fait d'une paisible chaumière la gueule béante de l'enfer. Chez

Teniers, une belle et noble dame se révèle n'être en réalité qu'un démon parmi d'autres, lequel démontre ainsi l'étendue de sa puissance d'illusionniste, et ce dévoilement suppose une inversion brutale de la compréhension première du motif. Chez Rembrandt, on se découvre, tout à coup, un *alter ego* malfaisant dans la figure du vieillard dissimulé qui épie la pauvre Suzanne, caché non seulement pour elle mais aussi pour nous. Or il manque l'un des deux voyeurs. Est-il seulement mieux caché que son comparse, ou bien serait-ce à moi, spectateur, témoin par effraction de la nudité, de tenir ce rôle ?

De tels motifs appellent à une authentique conversion du regard aussitôt que le spectateur, pris au dépourvu, tombe dessus. Il lui faut désormais regarder autrement. Avoir découvert un démon caché fait soupçonner la présence d'autres monstres et appelle à une traque qui suppose de délaisser l'ensemble au profit des détails, de quitter le point de vue de la distance raisonnable pour adopter celui de la scrutation myopique et paranoïde. Le « décor » change de statut. Alors qu'en régime normal il était, par excellence peut-être, le lieu d'une libre distribution de l'attention, le voilà qui réclame à présent une intense focalisation orientée par l'idée de la dissimulation malfaisante.

En fin de compte, l'invitation, lancée par l'œuvre d'art, à surinvestir cette libre distribution, conformément au mode d'appréhension esthétique des contenus d'expérience²⁵⁶, se définit, sur un mode symbolique actualisé dans l'acte scopique lui-même, comme un piège tendu au spectateur. Dans sa caractérisation des spécificités de l'expérience esthétique *en général*, Jean-Marie Schaeffer écrit que son « secret (...) réside dans sa capacité à piéger l'attention »²⁵⁷. Pour ce qui est des exemples dont on parle ici, l'idée de « piège » prend un sens quasi littéral. Le miroitement des détails et des subtilités picturales constitue, en lui-même, un traquenard analogue à ceux que le Malin ne cesse d'installer sur la route des mortels.

Enfin, le bouleversement de la dynamique attentionnelle passe à la limite lorsque la rencontre avec le voyeur dissimulé à proximité d'une Suzanne dénudée, qui renvoie par ricochet à la première personne du spectateur, ou avec un démon présent sous l'aspect d'une belle femme nue incite, d'une manière paradoxale et intrinsèquement problématique, à chasser de notre vue ce que le tableau nous donne à voir.

La focalisation de l'attention sur des motifs découverts sous leur camouflage a aussi pour effet de changer leur poids relatif dans le sens d'une majoration de présence. Deux mécanismes différents peuvent contribuer à ce changement. L'un exploite le ressort dramatique de la mauvaise surprise et du *suspense*, l'autre joue sur le fait de n'avoir trouvé les motifs qu'après les avoir cherchés. Il s'agit soit d'une découverte fortuite créant un effet de choc à caractère quasi traumatique, soit d'une recherche

256 Sur la dialectique de la distribution et de la focalisation, et sur l'importance attribuée à la première en régime esthétique, voir Schaeffer (2015), pp. 71 sq.

257 *Ibid.*, p. 87.

résolue et ciblée qui les fait surgir l'un après l'autre avec une saillance d'autant plus forte qu'elle résulte d'une attente active.

Une autre conséquence encore du camouflage de motifs figuratifs concerne l'implication de l'instance spectatorielle. Par son effet, celle-ci se retrouve introjetée dans l'univers fictionnel de l'image, invitée à une prise de rôle à travers l'acte même de la regarder. La rencontre soudaine de motifs dissimulés ou leur recherche placent le spectateur en position d'agent et / ou de patient d'un monde figuré. Qu'il se sente menacé par des puissances néfastes qui se cachent de lui pour mieux l'épier, victime potentielle d'un piège diabolique ou proie d'un prédateur à l'affût, traqueur traqué, ou qu'il se trouve sommé de se déterminer au plan moral, en tant que regardeur, comme s'il agissait au sein même de ce monde fictif, le spectateur ne reste pas en périphérie d'un objet de contemplation mais plonge en lui dans le rôle d'un acteur de la scène représentée. Cette espèce de mutation ontologique peut certes s'accomplir par d'autres moyens, parmi lesquels l'illusion d'une continuité spatiale entre l'intérieur et l'extérieur de la représentation, permise ou accentuée par l'usage de la perspective, ou la présence de figures qui le regardent ou s'adressent à lui par des gestes. Mais le camouflage constitue, lui aussi, une manière efficace de provoquer l'introjection fictive du spectateur au sein du monde de l'image – et peut, d'ailleurs, se combiner avec ces autres moyens d'usage plus courant.

Enfin, au-delà de cette prise de rôle impliquée par le camouflage, celui-ci peut susciter un changement d'attitude fondamental vis-à-vis de la vision et de ses perversions, du visible et de ses séductions, dont il s'agira désormais de se méfier en regardant *mieux* – ou, au contraire, en regardant *moins*. À la limite, c'est la pertinence morale et métaphysique de la visualité comme telle qui peut se trouver mise en cause, et cela non par un discours secondaire mais par l'exercice même du regard porté sur l'image. Cette critique immanente du regard dans la transaction avec l'objet de contemplation, stigmatisant soit un défaut soit un excès d'investissement de l'esprit dans l'activité scopique, soulève une antinomie vertigineuse qui entre en résonance avec une culture du paradoxe bien étudiée par ailleurs²⁵⁸. Elle place aussi l'observateur actuel devant des problèmes d'interprétation qui prennent leur pleine mesure lorsque les motifs camouflés revêtent une importance symbolique éminente. L'atténuation de leur présence visible au sein d'une composition relève d'une rhétorique du paradoxe dont il n'est pas toujours aisé de saisir l'orientation : s'agit-il de minorer l'importance de leur apparence sensible ou, à l'inverse, de la renforcer par la négative en modifiant la réaction attentionnelle du spectateur ?

Le camouflage des figures principales : un dilemme interprétatif

La dissimulation partielle ou la minoration de la figure divine peut se décliner de différentes manières. L'une d'elles relève de la réflexivité métapicturale étudiée par Victor Stoichita. Elle consiste à présenter

258 Voir Müller (1999).

une scène biblique comme s'il s'agissait d'une image de second degré. La *Scène de cuisine* de Joachim Beuckelaer en offre un exemple parlant (Fig. 26).

Fig. 26. Joachim Beuckelaer, Scène de cuisine avec Jésus chez Marthe et Marie (La cuisine bien garnie), 1566, Amsterdam, Rijksmuseum.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim_Bueckelaer#/media/Fichier:Bueckelaer,_Joachim_-_Well-Stocked_Kitchen,_and_Jesus_in_the_house_of_Martha_and_Mary_in_the_background,_the.jpg

Comme encadrée par une arcade, on aperçoit, au *cinquième* plan et en quasi-grisaille, la scène de Jésus chez Marthe et Marie, loin derrière l'abondance des victuailles qui s'étalent sur les premiers plans à côté des figures secondaires, dont une cuisinière embrochant un faisán, qui nous jette un regard.

Ces motifs de nature morte magnifiquement rendus par le peintre semblent vouloir accaparer l'attention d'un spectateur invité à les détailler avec délectation. Mais s'en tenir à cette seule évidence sensuelle sans en apercevoir la source divine, voilà qui serait assurément une erreur fatale pour l'âme du croyant. Mieux vaudrait songer au néant de ces délices terrestres ou à la finitude de la vie d'ici-bas, que les motifs en question connotent par métaphore. Or la composition renverse la relation hiérarchique traditionnelle entre la scène principale et les détails pittoresques censés l'accompagner. Tout se passe comme si le « cadre » s'était développé outre mesure et aux dépens du « centre ».

Le spectateur qui veut voir au-delà des choses matérielles se trouve dès lors confronté à une sorte de défi tout à la fois cognitif et spirituel. Le tableau lui demande l'effort mental nécessaire pour renverser le renversement des valeurs. Il va lui falloir attirer la scène biblique, figurée à l'arrière en mode mineur, au premier plan de sa pensée, minimisant en esprit le décor trop alléchant de la cuisine. Le croyant devra accepter l'idée que la divinité se trouve loin du monde et ne viendra jamais à lui sur le mode d'une visibilité flagrante semblable à celle de tout ce qui peut se peindre sur le motif. De même, lorsque le peintre dissimule la scène principale dans un décor foisonnant, il exige du spectateur qu'il la cherche et, l'ayant trouvée, lui accorde plus d'attention qu'elle ne semblait en mériter du fait de sa seule présence visuelle propre, bien mince par rapport à celle de son environnement.

Si l'on s'en réfère à la seule logique, ce procédé de minoration des figures principales, divines en l'occurrence, peut s'interpréter de deux manières opposées. Une première façon de le comprendre serait de considérer que ces figures méritent plus d'attention que les trop faciles beautés du décor, qu'elles demandent au spectateur d'adopter l'attitude du bon témoin conscient de l'importance supérieure d'une vérité voilée plutôt que celle du distrait qui se laisse prendre à tous les miroirs aux alouettes. Tous ces quidams qui vont et viennent aux abords du Golgotha, tous ces badauds plantés devant le Portement de croix comme si ce n'était qu'un vulgaire fait divers livré à leur curiosité indifférente ou mauvaise constituent autant de figures-repoussoirs du bon regardeur. Mais une conclusion opposée pourrait aussi s'imposer : ne surestimons pas la part du visible dans le contact avec Dieu, c'est le message christique

qui importe, pas la réalité physique de la personne du Dieu fait homme ni les reliquats matériels de l'Histoire sainte. Non seulement la part humaine du Fils est-elle à jamais inaccessible mais, quand bien même l'aurions-nous vu en chair et en os si nous avons vécu en Palestine au I^{er} siècle, et quand bien même le verrions-nous de nos yeux aujourd'hui par l'effet de quelque apparition miraculeuse, connaîtrions-nous mieux le sens de sa venue ? Jürgen Müller cite un passage du *Manuel du soldat chrétien* d'Erasmus (*Enchiridion militis christiani*, XIII)²⁵⁹ :

Tu es frappé de stupeur à la vue de ce qui se passe pour la tunique ou le suaire du Christ, et tu lis avec nonchalance les oracles du Christ ? Tu tiens pour une faveur plus grande que la plus grande d'avoir chez toi une parcelle de la Croix. Mais cette faveur n'est rien en comparaison de cette autre, de porter, logé en ton cœur, le mystère de la Croix. Autrement, si c'est cela qui rend religieux, quoi de plus religieux que les Juifs, dont la plupart, même les plus impies, ont pourtant vu de leurs yeux, entendu de leurs oreilles, touché de leurs mains, le Christ vivant dans la chair ? Quoi de plus heureux que Judas qui, de sa bouche, baisa la bouche divine ?

Depuis sa mort, c'est désormais à la parole du Christ, recueillie dans les Écritures lues avec le « cœur », qu'il s'agit de se référer, plutôt qu'à leurs mises en scène dans le cadre de rituels institués. Cessons donc de nous écarquiller. Et s'il nous faut encore des images pour éveiller la piété, sachons qu'elles ne peuvent rien donner de plus que de simples béquilles pour l'esprit.

Le premier membre de l'alternative, appelons-le « catholique », ne manque pas de soutiens dans la culture visuelle de la première modernité. Nombreuses sont les œuvres qui opposent bons et mauvais témoins dans l'art des XVI^e et XVII^e siècles²⁶⁰, fournissant ainsi des modèles positifs et des contre-modèles au spectateur impliqué. Le raisonnement sous-jacent à ce précepte et au jeu de rôle²⁶¹ qu'il inspire trouve une formulation explicite sur le panneau central de la *Tentation de saint Antoine* de Hieronymus Bosch (Fig. 27).

259 Jürgen Müller (2002), p. 183.

260 Un exemple parmi tant d'autres : *La Vocation de saint Matthieu* du Caravage, 1599-1600, Saint-Louis-des-Français, Rome.

261 Sur cette notion appliquée à la peinture des anciens Pays-Bas, voir Didier Martens (1995), pp. 483-509.

Fig. 27. Hieronymus Bosch, *Triptyque de la Tentation de saint Antoine*, ca 1505-1506, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, détail du panneau central.



photo Wikimedia Commons.

À l'intérieur d'une tour en ruine se dresse, en effet, un crucifix désigné du doigt par le Christ miraculeusement apparu. Voilà la vraie et sainte image qui doit l'emporter, dans l'esprit d'Antoine, sur toutes ces apparitions vicieuses, tous ces simulacres diaboliques venus se presser autour de lui, bien plus visibles et envahissants que ce pauvre crucifix à moitié dissimulé dans la pénombre. Comme saint Antoine, le spectateur du tableau doit, lui aussi, s'efforcer d'attirer cet humble détail sur l'avant-scène de son attention et faire reculer, en son imagination, tous les motifs monstrueusement fascinants qui voudraient confisquer son regard. L'œuvre lui lance une espèce de défi spirituel : saura-t-il, à l'imitation du saint, reconnaître l'importance du crucifix, motif bénéfique mais peu apparent, éclipsé par toutes ces figures démoniaques aussi spectaculaires que néfastes ? L'étourdissante prolifération de monstres hybrides exerce un pouvoir redoutable sur le spectateur tenté de prendre un malin plaisir à les détailler *ad libitum*, et cette attractivité se donne comme un équivalent fictionnel de la puissance réelle des démons qui assiégèrent le saint ermite. Les « bêtes sauvages » du récit d'Athanase se sont muées, dans la peinture, en une faune extravagante et dangereusement divertissante de figures contre-nature en regard desquelles le crucifix paraît bien démuni.

L'autre voie, la « réformiste », celle d'une critique radicale de la visualité *en tant que telle*, n'a pas échappé aux exégètes de l'œuvre de Bruegel l'Ancien. Daniel Arasse lui a consacré des réflexions éclairantes centrées sur les deux interprétations bruegelienues du thème de l'*Adoration des Mages*, celle de la National Gallery (1564) et celle de Winterthur, dont il a été question plus haut²⁶². Joseph F. Gregory insiste sur les implications herméneutiques de l'inversion des rapports entre sacré et profane dans

262 Daniel Arasse (2003), pp. 59-94. Tels qu'utilisés ici, les termes « catholique » et réformiste » n'indiquent que des types d'attitude vis-à-vis de l'image et du regard, pas des affiliations religieuses. Sur la question du positionnement religieux de Bruegel l'Ancien voir Bertram Kaschek, « Pieter Bruegel the Elder and Religion. A Historiographical Introduction » dans Bertram Kaschek, Jürgen Müller et Jessica Buskirk, (éds.), *Pieter Bruegel the Elder and Religion*, Brill, Leyde, 2018. Voir aussi J. Müller (2002).

l'image. Reindert Falkenburg met en lumière la part d'investissement subjectif à laquelle le spectateur doit consentir pour affronter l'incertitude et le caractère paradoxal des compositions où s'inversent l'importance visuelle de la scène principale et celle du décor, et qui relèvent de ce qu'il appelle « l'iconographie antithétique »²⁶³. Enfin, Jürgen Müller replace dans son contexte ce phénomène d'inversion paradoxale, si caractéristique de l'œuvre de Bruegel l'Ancien²⁶⁴, et met en relation la méfiance du peintre à l'égard du pouvoir de la connaissance sensible dans le domaine de la foi avec les considérations de Sebastian Franck et d'Erasmus, auteurs dont l'influence sur la pensée du peintre est avérée ou probable²⁶⁵. Bien étayées, toutes ces réflexions sur la critique de la connaissance sensible et, par voie de conséquence, de l'image visuelle, emportent la conviction. Elles fournissent une clef de compréhension des procédés de minoration des figures principales dans les peintures à thème religieux, en particulier dans le cas de Bruegel l'Ancien.

Et cependant, comment ne pas se dire que les paradoxes visuels sciemment engendrés par ces procédés rebondissent jusqu'à s'échapper du cadre interprétatif ainsi posé ? Si la présence visible du divin sur terre ne compte plus, alors aurait-on eu raison de pas prêter attention à ce qui se déroula sur le Golgotha ? L'indifférence des villageois qui passent à côté de l'Épiphanie sans la voir serait-elle, après-tout, justifiée ? Mieux encore, le spectateur des tableaux en question devrait-il cesser d'y chercher ces figures de l'Histoire sainte qui, en définitive, ne lui diront rien, quelle que soit l'attention qu'il y mette ?

Jürgen Müller formule en ces termes le paradoxe bruegelien : « la peinture devrait alors montrer ce qu'elle n'est plus en mesure de montrer »²⁶⁶. Mais ne faudrait-il pas dire aussi que, par nature, la peinture nous invite toujours à trouver plus que ce qu'elle montre ? La figure forcément muette du Christ camouflée dans un décor peuplé de personnages inattentifs ne demande-t-elle pas *ipso facto* à être vue, au prix d'une scrutation intense de l'image, même dans la claire conscience que sa forme sensible, transposée en peinture par l'imagination et la main d'un artiste, ne peut que décevoir le vrai chrétien ? Par vocation inhérente, la peinture attire le regard dans le méandre des motifs et, pour le spectateur historique, ce voyage imaginaire a une fin en dehors de lui-même : la rencontre, aussi fuyante soit-elle, avec les figures sacrées.

Au demeurant, les commentaires des auteurs qui mettent en évidence cette thématique de la vanité du visuel suggèrent, dans leurs termes mêmes, que le message des peintres qui empruntent la voie « réformiste » ne saurait se comprendre comme un appel à l'inattention du spectateur. Falkenburg souligne que l'iconographie antithétique suppose un effort tout à la fois mental et visuel

263 R. Falkenburg, *op. cit.*

264 « La règle de l'inversion régit les œuvres de Bruegel. Ce qui est important paraît insignifiant, on ne le reconnaît pas au premier coup d'œil. » (J. Müller et Th. Schauerte (2018), p. 272).

265 *Ibid.*, pp. 18 sq. ; voir aussi J. Müller (2002).

266 J. Müller (2002), p. 173.

pour chercher les signes de Salut dans un paysage où ils se dissimulent²⁶⁷. Quant à Müller, il écrit ceci : « Bien que Bruegel ait placé le Christ au centre du tableau, le Sauveur affaissé sous le poids de la croix n'est visible qu'après *un examen plus attentif*. »²⁶⁸ De quel regardeur s'agit-il ici : de l'historien d'art qui détaille la composition pour en livrer une *ekphrasis* exacte ou du contemporain de Bruegel pris entre la tradition catholique et sa critique réformiste ? Je dirais que la peinture l'invitait nécessairement *lui aussi* à un « examen plus attentif ».

Le paradoxe se redouble en se retournant : l'image peinte suscite la rencontre avec des motifs dont le manque d'apparence dit qu'ils ne sont plus en mesure de montrer ce qu'ils signifient. Bien plus, le fait que la rencontre survienne au fil d'une recherche attentive ou de manière impromptue augmente l'impact de ces motifs sur l'esprit du spectateur et leur rend ainsi, dans le geste même de les minimiser, une part de leur importance perdue. Car telle est la logique du camouflage en peinture. Quant aux œuvres d'artistes dont les conceptions et les attaches avec leur milieu intellectuel sont moins documentées, il restera délicat de savoir comment interpréter leur recours à la minoration ou à la secondarisation des figures principales, dans un champ symbolique polarisé par une critique de la visualité comme telle et une injonction à mieux regarder.

Remerciements

Merci à Didier Martens, Christian Martens et Ralph Dekoninck pour leur lecture du manuscrit, issu d'une conférence donnée à l'invitation du *Centre d'analyse culturelle de la Première Modernité* (UCLouvain).

Références

- Acetto, Torquato, *De l'honnête dissimulation* (2015 [1641]), trad. Th. Gillyboeuf, s.l., La Nerthe,
Arasse, Daniel (1992), *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion
Arasse, Daniel (2003), *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Folio
Athanase d'Alexandrie (1994 [ca 360]), *Vie d'Antoine*, édition bilingue, trad. et notes G.J.M. Bartelink, Paris, Cerf
Behrens, Roy R. (1978), "On Visual Art and Camouflage", *Leonardo*, 11, 3, été 1978, pp. 203-204
Behrens, Roy R. (1980), "Camouflage, Art and Gestalt", *The North American Review*, 265, 4, décembre 1980, pp. 8-18
Behrens, Roy R. (1981), *Art and Camouflage : Concealment and Deception in Nature, Art and War*, University of Northern Iowa Press, Cedar Falls, Io

267 R. Falkenburg (1990), p. 9.

268 J. Müller et Th. Schauerte (2018), p. 73. Je souligne.

- Behrens, Roy R. (2008), "Revisiting Abbott Thayer : Non-scientific reflections about camouflage in art, war and zoology", *Philosophical Transactions of The Royal Society B : Biological Sciences*, 364, 1516, novembre 2008, pp. 497-501
- Behrens, Roy R. (2012), bibliographie commentée sur le camouflage pour la revue *Leonardo Online* (<https://leonardo.info/isast/spec.projects/camouflagebib.html>, consulté le 11 août 2023)
- Bodin, Jean (1580), *De la démonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys
- Coutin, Cécile (2015), *Tromper l'ennemi – L'invention du camouflage moderne en 1914-1918*, Paris, Pierre de Taillac
- Dondero, Maria Giulia (2016), « La négation dans l'image. Pour une approche énonciative », dans Sémir Badir et Maria Giulia Dondero, *L'image peut-elle nier ?*, Presses Universitaires de Liège, pp. 17-35
- Edeline, Francis (2010), « Enoncés dénoncés », *Visible*, 7
- Falkenburg, Reindert (1990), « Antithetical Iconography in Early Netherlandish Landscape Painting », *Bruegel and Netherlandish Landscape Painting from the National Gallery Prague*, cat. exp. Musée National d'Art Occidental, Tokyo
- Gregory, Joseph F. (1996), "Toward the Contextualization of Pieter Bruegels Procession to Calvary. Constructing the Beholder From Within the Eyckian Tradition", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 47, pp. 206-221
- Houdard, Sophie (1992), *Les sciences du diable. Quatre discours sur la sorcellerie (XV^e-XVII^e siècle)*, Paris, Cerf
- Kaschek, Bertram (2018), « Pieter Bruegel the Elder and Religion. A Historiographical Introduction » dans Bertram Kaschek, Jürgen Müller et Jessica Buskirk, (éds.), *Pieter Bruegel the Elder and Religion*, Leyde, Brill
- Lavocat, Françoise, Kapitaniak, Pierre et Closson, Marianne (éds.) (2007), *Fictions du diable. Littérature et démonologie de saint Augustin à Léo Taxil*, Genève, Droz
- Magli, Patrizia (2010), « Morphologies de l'invisible », *Visible*, 7
- Martens, Didier (1995), « Jeu de rôle et *Imitatio Christi* : le Saint Jérôme pénitent de Barthel Bruyn du musée de la Chartreuse de Douai », *Revue du Nord*, 311
- Martens, Didier (2005), « L'art des Primitifs flamands, une esthétique de l'émergence ? », *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 11-12, 2004-2005, pp. 47-59
- Maus de Rolley, Thibaut (2007), « La Part du diable : Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique », dans Lavocat, Françoise, Kapitaniak, Pierre et Closson, Marianne, pp. 109-130
- Molitor, Ulric (1926 [1489]), *Des sorcières et des devineresses*, sans nom de traducteur, Paris, E. Nourry
- Müller, Jürgen (1999), *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, Munich, Wilhelm Fink Verlag.
- Müller, Jürgen (2002), « 'Abandonnez toutes les sortes d'images'. Remarques sur l'iconographie chrétienne de Pieter Bruegel l'Ancien », dans Roland Recht (éd.), *De la puissance de l'image. Les artistes du Nord face à la Réforme*, Paris, La Documentation française
- Müller, Jürgen et Schauerte, Thomas (2018), *Pieter Bruegel. L'oeuvre complet*, Cologne, Taschen
- Nuechterlein, Jeanne (2012), "Location and the experience of early Netherlandish art", *Journal of Art Historiography*, 7, décembre 2012
- Ostorero, Martine (2011), *Le diable au sabbat. Littérature démonologique et sorcellerie (1440-1460)*, Florence, Galuzzo
- Ostorero, Martine et Véronèse, Julien (éds.) (2015), *Penser avec les démons. Démonologues et démonologies (XIII^e-XVII^e siècles)*, Florence, Galuzzo

Panofsky, Erwin (1971 [1953]), *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, New York-Hagerstown-San Francisco-Londres, Icon Editions – Harper & Row

Remy, Nicolas, *Demonolatry* (2014 [1595]), trad. E. A. Ashwin, Mineola, NY, Dover Publications

Schaeffer, Jean-Marie (2015), *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard

Thayer, Abbott H. (1896), "The Law Which Underlies Protective Coloration", *The Auk*, 13, 2, avril 1896, pp. 124-129

Thayer, Abbott H. (1918), "Camouflage", *The Scientific Monthly*, 7, 6, décembre 1918, pp. 481-494

Thayer, Gerald H. (1909), *Concealing Coloration in the Animal Kingdom : An Exposition of the Laws of Disguise Through Color and Pattern ; Being a Summary of Abbott H. Thayer's Discoveries*, Londres, Macmillan

Weemans, Michel (2016), « L'image double, piège et révélateur du visible », in : Dario Gamboni, Jean-Hubert Martin et Michel Weemans (éds.), *Voir double. Pièges et révélations du visible*, Paris, Hazan

Weemans, Michel et Gamboni, Dario (2009), *Une image peut en cacher une autre*, cat. exp. Grand Palais, Paris

Wier, Jean (2021 [1569]), *Cinq livres de l'imposture et tromperie des diables, des enchantements & sorcelleries*, Grenoble, Jérôme Millon

Théories du visible

La sémiotique visuelle entre voie moyenne et nouvelle avant-garde

Visual semiotics between the middle way and the new avant-garde

La semiotica visiva tra vie di mezzo e nuove avanguardie

Pierluigi BASSO FOSSALI

Université Lumière Lyon 2
Laboratoire ICAR, ENS de Lyon

URL : <https://www.unilim.fr/visible/556>

DOI : 10.25965/visible.556

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Naguère discipline d'avant-garde, la sémiotique visuelle se trouve aujourd'hui à représenter une position médiane, focalisée sur la textualité et ses traces énonciatives, qui ne semble plus satisfaire pleinement les enjeux herméneutiques du monde contemporaine. Pour réattribuer une position stratégique à la sémiotique visuelle il est moins question d'abandonner des élaborations théoriques du passé que de réintégrer des chemins inachevés ou peu exploiter, comme l'histoire des formes (donc, la dimension diachronique) et la dimension symbolique et institutionnelle du sens. Mais cette récupération de chemins inachevés et prometteurs est-elle suffisante pour assurer un rôle moins périphérique à la sémiotique visuelle ? Faut-il imaginer une nouvelle avant-garde et à partir de quelles bases épistémologiques ? Notre contribution ne veut qu'essayer de thématiser des opportunités pour la sémiotique actuelle en tant que projet collectif.

Mots clés : avant-garde, sémiotique visuelle, études visuelles, image augmentée, forme symbolique

Abstract: Once an avant-garde discipline, visual semiotics today finds itself representing a sort of middle way, focused on textuality and its enunciative traces, which no longer seems to fully satisfy the hermeneutic challenges of the contemporary world. Reassigning a strategic position to visual semiotics is less a question of abandoning past theoretical elaborations than of reintegrating unfinished or little-exploited paths, such as the history of forms (i.e., the diachronic dimension) and the symbolic and institutional dimension of meaning. But is this recovery of incomplete and promising paths sufficient to ensure a less marginal role for visual semiotics? Should we imagine a new avant-garde, and on what epistemological foundations? Our contribution is an attempt to thematize opportunities for contemporary semiotics as a collective project.

Keywords: avant-garde, visual semiotics, visual studies, augmented image, symbolic form

Riassunto: Un tempo disciplina d'avanguardia, la semiotica visiva si trova oggi a rappresentare una posizione di mezzo, incentrata sulla testualità e sulle sue tracce enunciative, che non sembra più in grado di soddisfare appieno le sfide ermeneutiche del mondo contemporaneo. Riassegnare una posizione strategica alla semiotica visiva non significa tanto abbandonare le elaborazioni teoriche del passato, quanto reintegrare percorsi interrotti o poco sfruttati, come la storia delle forme (ossia la dimensione diacronica) e la dimensione simbolica e istituzionale del significato. Ma questo recupero di percorsi lasciati in sospeso e promettenti è sufficiente a garantire un ruolo meno periferico alla semiotica visiva ? Dobbiamo immaginare una nuova avanguardia, e su quali basi epistemologiche ? Il nostro contributo è semplicemente un tentativo di evidenziare le opportunità per la semiotica attuale come progetto collettivo.

Parole chiave: avanguardia, semiotica visiva, studi visivi, immagine aumentata, forma simbolica

0. Introduction

La sémiotique visuelle est encerclée, prise entre plusieurs fronts différents, sans être nécessairement au centre du débat. Les humanités numériques indiquent des modalités de circulation et des formes de relation entre les images, à travers les écrans, qui semblent échapper au cadre prototypique de la confrontation frontale avec un texte ; les études visuelles attribuent aux images un rôle décisif dans la construction des enjeux sociétaux car leurs pouvoirs sont censés aller au-delà de la gestion énonciative et du déploiement figuratif de valeurs ; l'histoire de l'art préserve une dimension philologique et une approche diachronique que la sémiotique n'a pas su développer et les tendances actuelles, travaillant sur des larges corpus (*Digital Art History*), n'ont pu qu'aggraver la distance entre encadrement interprétatif global et lecture analytique immanente ; l'anthropologie de l'art estime que la conventionnalité attribuée aux signes iconiques n'a été qu'un cadeau empoisonné à l'ethnographie visuelle, étant donné que la recherche des codes localement utilisés n'a pas permis de reconnaître des « filtres ontologiques » qui opèrent des médiations bien plus vastes que les langages, concernant aussi la perception et la cognition du monde.

Les réponses de la sémiotique visuelle peuvent naturellement revendiquer que l'abandon d'une analyse précise de l'organisation interne de l'image ne peut que ramener le débat à des interprétations peu contrôlées ou trop déterministes. Pourtant, naguère discipline d'avant-garde, la sémiotique visuelle semble incarner aujourd'hui une position trop prudente, voire conservatrice, en tout cas insuffisante pour répondre aux défis du monde contemporain de plus en plus caractérisé par des nouveaux supports numériques et des nouvelles pratiques de consultation et de jouissance assistées par l'intelligence artificielle.

La sémiotique peut bien revendiquer son regard critique sur des formes assez répandues de *réductionnisme* (les œuvres seraient identifiables avec des documents numériques qui n'ont plus de statut et d'encadrement symbolique spécifiques) et de *causalisme* (les nouvelles technologies détermineraient des formes culturelles inédites). Cela dit, il est vrai aussi qu'elle n'a pas su profiter pleinement de certaines traditions théoriques qui sont restées des chemins inachevés. En ce sens, la sémiotique n'a pas réussi à reprendre le flambeau du projet d'une *histoire des formes* (Focillon 1934), à rendre opérationnelle la notion de *forme symbolique* (Cassirer), ou encore à développer la théorie des systèmes dynamiques (Lotman).

D'une part, on peut estimer que la reprise de ces chemins inachevés reste prometteuse, d'autre part, on peut considérer que, pour rendre la sémiotique visuelle moins périphérique, il faudrait renouer avec son esprit avant-gardiste et critique. En tout cas, ces deux perspectives pour l'avenir de la sémiotique invitent à sortir d'une voie moyenne qui risque d'observer de manière passive l'érosion constante de l'influence exercée par cette discipline dans le débat scientifique. Si le conservatisme risque d'assumer des tonalités

nostalgiques, le désir d'assumer de nouveau une posture novatrice vers des « recherches aux frontières » doit se conjuguer avec des bases épistémologiques nouvelles et des projets d'envergure. Dans les limites de cette contribution, nous voulons tout simplement offrir quelques éléments de réflexion sur la rupture progressive d'un lien solidaire entre recherche sémiotique et avant-garde ; un lien qui était thématisé, voire directement favorisé, par les protagonistes de l'histoire de cette discipline. Notre idée est que ce diagnostic peut contribuer à envisager des politiques de recherche possibles pour la sémiotique actuelle en tant que projet collectif.

1. Avant-garde et élitisme. Un métalangage qui rencontre un public large

1.1. Avant-garde sémiotique et institutionnalisation

La sémiotique a souvent été stigmatisée pour son métalangage trop technique, voire cryptique. Pourtant, son lexique rempli de néologismes n'a pas empêché la sémiotique de devenir une discipline à la mode, à tel point que l'apprentissage du métalangage a même constitué un rite initiatique et un jargon sur lequel construire un esprit communautaire. Si peut-être les nouvelles générations de sémioticiens n'ont même pas osé songer à devenir des maîtres-à-penser pour le grand public, Barthes, Eco et d'autres ont joué un rôle de premier plan dans le débat scientifique, avant tout pour leurs qualités intellectuelles, mais aussi pour leur capacité à incarner un mouvement d'avant-garde. Il faut souligner que leurs compétences dépassaient largement le domaine de la sémiotique et que l'avant-garde concernait globalement leur milieu amical et leurs références culturelles. Ceux qui ont commencé leur formation en sémiotique avant les années 1990 ont probablement pu constater les traces, de plus en plus faibles, de ce développement novateur de la sémiotique intégré aux avant-gardes littéraires et artistiques. En Italie, il était assez clair que la sémiotique était un prolongement des expériences de l'*œuvre ouverte* par des compositeurs et des artistes visuels, expériences qui ont trouvé dans les écrits d'Umberto Eco une synthèse incontournable (Eco 1962). La production scientifique d'Eco s'est proposée par la suite comme avant-garde scientifique, et si le structuralisme pouvait jouer un rôle d'épistémologique générale pour les sciences humaines du futur, Peirce a été l'atout pour montrer la possibilité de porter encore plus loin les ambitions initiales, pour exemplifier de ruptures à même de relancer le mouvement. La sémiotique greimassienne n'en est pas moins brillante dans sa capacité à faire bouger les paradigmes, en jouant sur l'idée d'une régénération constante (sémantique structurale, sémiotique narrative, sémiotique des passions, sémiotique tensive, sémiotique du corps, sémiotique des pratiques). Mais déjà à partir de la circulation du tapuscrit de *Sémiotique des passions* on a assisté à la manifestation de préoccupations légitimes sur les dérives possibles de cet esprit d'avant-garde constante. En parallèle avec des courants artistiques, il y a eu un « retour à l'ordre » avec l'idée de consolider les positions et de patrimonialiser une tradition déjà considérable.

Ainsi, l'élan de ce contact fertile entre avant-garde et sémiotique a été progressivement perdu et les mêmes protagonistes de la « nouvelle vague sémiotique » (années 1960) ont subi une sorte de normalisation, même dans leur production scientifique, d'autant plus qu'ils ont pu constater l'intégration de leurs thèses sémiotiques dans les savoirs institutionnalisés. La sémiotique a commencé à être absorbée dans un patrimoine de connaissances plus larges, en perdant l'indication disciplinaire spécifique et la généalogie historique. Une fois formé en sémiotique, on pouvait l'intégrer dans d'autres traditions ou la rééditer sous de nouvelles enseignes (en ce sens, la *narrativité* a pu réémerger dans l'agenda scientifique comme *storytelling*).

Paradoxalement, une fois institutionnalisée, la sémiotique a perdu son potentiel percutant et on a dû passer à des postures différentes, en rappelant l'importance de son patrimoine et la dimension méthodologique cruciale de l'approche immanentiste contre le péril de la réédition de lectures impressionnistes. Cette vigilance sur la portée de la tradition sémiotique a sous-estimé l'importance de renouveler les visées (par exemple, l'adéquation aux nouveaux objets, supports et dispositifs culturels) et de continuer à assumer des responsabilités pour la recherche « aux frontières ». De manière inévitable, d'autres épistémologies sont arrivées sur la scène (le cognitivisme, les humanités numériques, le tournant ontologique, etc.) et les rappels à l'ordre sémiotique ont parfois resonné comme batailles d'arrière-garde, sans véritablement retentir un véritable bruit au niveau médiatique. Cela est particulièrement vrai pour la sémiotique visuelle qui s'est trouvée paradoxalement impréparée à la chance offerte par le *tournant iconique*. D'ailleurs, ce dernier s'est développé au détriment de la sémiotique et parfois de manière explicite et programmatique (voir Elkins 1995).

1.2. Faible attractivité d'une voie médiane et tentations avant-gardistes contradictoires

La sémiotique visuelle a bien pris en compte de nouvelles formes expressives mais elle a pris du retard dans la reconnaissance que les nouveaux objets d'étude étaient en train d'interroger ses partis pris théoriques, à partir du changement de support (le numérique) et des régimes interactionnels (les installations, les jeux vidéo, etc.). Les petites discontinuités de paradigme, internes au monde de la sémiotique, ont été plus ou moins désavouées au profit d'une relecture continuiste. Cette voie moyenne a pu apparaître comme une précaution nécessaire pour sauvegarder la tradition disciplinaire. D'ailleurs, cela trouve des bonnes justifications car il y a des tendances en acte visant à liquider cette tradition, et ce au profit d'une sémiotique réduite à un champ assez vague d'études culturelles, le plus souvent informées par des choix épistémologiques éclectiques et des méthodes à la carte.

D'une part, on peut affirmer que la sémiotique « classique » a été mal digérée, mal comprise et qu'elle possède encore un potentiel latent, assez fertile et utile pour accompagner les transformations du monde contemporain ; d'autre part, on peut se défendre derrière le constat qu'il y a une désaffection plus générale pour les approches trop théoriques et complexes.

Cela dit, le principe d'adéquation et une épistémologie vouée aux tests de réfutation inviteraient à travailler sur des objets « résistants » et à suivre une évolution constante des modèles heuristiques. Quant aux modes culturelles, des cadres théoriques assez denses et articulés sur le plan épistémologique ont été proposés en dehors de la sémiotique et se sont même imposés comme paradigmes de recherche transversaux, transdisciplinaires, et cela a été justement le cas des études visuelles ou des approches cognitivistes.

Deux possibilités semblent se proposer aux sémioticiens contemporains. La première est celle de suivre une voie médiane et jouer alors la carte de la sagesse, en proposant la sémiotique visuelle comme une position médiatrice à même d'équilibrer les excès des autres paradigmes. Cette position serait alors tactique, car la sémiotique ne pourrait pas avancer autonomement, par exemple s'engager expérimentalement sur la prise en compte de fonctionnements neurophysiologiques ou entrer dans la boîte noire des traitements informatiques. On s'interroge aussi si les sémioticiens peuvent prendre en charge les grands corpus d'images et réclamer un rôle majeur à l'intérieur des analyses outillées. En outre, les observables restitués par le numérique ont parfois moins des relations qualitatives directes avec les organisations linguistiques du visuel qu'avec l'histoire et la sociologie des arts et des métiers. D'ailleurs, l'« informatique sémiotique » ou la « sémiotique outillée de corpus » sont encore des expressions peu attestées. Pour certains chercheurs, le rôle ancillaire de la sémiotique devrait se concrétiser localement sur le plan strictement méthodologique, sans prendre en charge de grandes questions théoriques. En ce sens, elle devrait rester en attente de propositions faites par d'autres sciences ou, éventuellement, d'éclaircissements philosophiques opportuns, afin d'assurer par la suite ses prestations descriptives et comparatistes. Cette voie moyenne est partiellement attestée par le changement des bibliographies des contributions sémiotiques, caractérisées par une forte augmentation des ouvrages d'autres disciplines, la prestation de la sémiotique se limitant à la mobilisation d'une boîte à outils.

L'autre voie possible pour la sémiotique visuelle est la reprise d'une voie avant-gardiste, même si cela risque d'apparaître une posture rhétorique, une forme d'incitation à relancer les ambitions originaires de cette discipline. Mais justement le premier obstacle de cette voie programmatique pourrait être déjà le manque de vraies connexions avec la production artistique d'avant-garde déjà très liée à (i) des aspects conceptuels (donc, à des poétiques qui ont moins besoin de se traduire en évidences textuelles), (ii) à la recherche d'impacts sensoriels irréfléchis (au détriment des jeux de langage) et enfin (iii) à une diffusion épidémiologique (les *mêmes* circulent sans besoin de préserver un accès critique à leur plan de l'expression, à tel point que leur interprétation semble aller de soi). Ainsi, il y aurait une sorte de désolidarisation entre le projet sémiotique d'antan et les tendances du postmodernisme avancé. En ce sens, la multiplication de colloques pour montrer l'apport heuristique de la sémiotique à l'étude des nouveaux médias et des nouvelles formes d'expression n'arrive pas à contrecarrer le sentiment diffus

que cette adaptation n'arrive pas à être véritablement incisive dans le débat international et interdisciplinaire.

Par ailleurs, même les regards rétrospectifs sur les apports de la sémiotique visuelle de matrice structurale sont assez critiques. Si ces apports déjà historicisés de la sémiotique ne rencontrent pas l'intérêt des protagonistes des études visuelles actuelles c'est parce que l'on estime que l'approche sémiotique a toujours été repliée sur le versant symbolique, n'ayant pas une prise en charge descriptive de la réalité des appréhensions sensorielles. Cela conduit Descola (2021) à privilégier éventuellement le Groupe μ (1992), lequel a bien précisé la différence entre signifiant et signal sensoriel (ou *qualia*). Parallèlement, si la sémiotique visuelle n'intéresse guère l'esthétique analytique c'est parce qu'elle n'a pas prise en compte, dans l'étude de la signification de l'image, la technique et surtout l'intentionnalité.

1.3. Croisements interdisciplinaires et batailles d'arrière-garde

Esthéticiens et historiens abordent l'œuvre d'art comme quelque chose qui est irréductible à l'objet qui la matérialise. Ils reconnaissent que cet objet est parfois multiple, lié à des supports différents, décliné selon des manifestations trans-médiatiques, appartenant à des scènes pratiques caractérisées par d'autres instances culturelles. Le fonctionnement signifiant de l'image ne va pas de soi, car elle n'est pas liée pour toujours au même statut culturel ; et si elle n'est pas réductible au rôle servile et codé d'un simple instrument, elle n'est pas non plus déconnectée d'une confrontation entre des intentionnalités en production et en réception. D'ailleurs, cette confrontation est déjà explorée et parfois directement thématisée par les institutions qui accompagnent la circulation des images. Cela laisse la place à la prise en compte (i) de l'inachèvement de l'image (hiatus entre projet et réalisation, entre réalisation et conservation, entre conservation et distance historique), ou encore (ii) de l'expérimentalisme qui caractérise les rapports avec les images, à travers des variantes, des *pentimenti*, des séries d'études, en production, et des formes de montage, voire de manipulation en réception. La relation tensive entre intentionnalité individuelle et cadre programmatique collectif (patterns intentionnels socialisés) montre le caractère problématique de la significativité de l'œuvre : actuelle, inactuelle, opaque, immédiatement interprétable, etc. Les historiens de l'art sont très proches de ce type de problématisation : l'œuvre est pensée comme la plateforme indiciaire d'un projet controversé, fruit de l'entrecroisement entre intentionnalités différentes : commanditaires, artistes, institutions religieuses, pouvoirs. L'interprétation thématique à partir de laquelle une œuvre doit être abordée l'assume comme le produit d'une négociation et d'une incursion plus ou moins provocatrice ou doxique dans une scène sociale dotée, bien évidemment, d'une profondeur temporelle, ce qui consigne l'œuvre à une forme de vie changeante et adaptative.

À travers la *sémiotique des pratiques*, développée à partir des années 2000, nous pouvons bien accepter qu'une œuvre ne soit pas réductible à la textualité réalisée et qu'une image n'est pas un terrain homogène

habité par des simulacres qui recèlent les mêmes intentions de signification. Un objet visuel possède en revanche une double volumétrie : *interne*, par rapport aux différents niveaux d'énonciation qui sont en concurrence pour gagner la surface discursive ; *externe*, par rapport aux appuis et aux émancipations qui relient la pratique de son instauration/réception à des domaines culturels d'afférence. Finalement, cette volumétrie est à la base même de la notion d'*œuvre*, en tant qu'œuvre de l'esprit, artefact, actant relevant d'une connaissance et d'une sensibilité mobilisées dans la dialectique entre contribution et héritage, dans la séquence « programme et inscription » ou encore dans le couplage entre texte et sémiosphère.

Pourtant, on doit bien reconnaître que pour essayer d'échapper à une sorte de « voie moyenne » de la tradition disciplinaire, on risque d'assumer une avant-garde sémiotique qui a très peu de chances de trouver un terrain adapté pour se développer et d'être correspondante à ses ambitions. Par exemple, on intègre et cautionne la notion d'*œuvre* qui a l'air d'être le fruit d'une conceptualisation qui peut fonctionner plutôt comme signal de conservatisme et qui n'a même plus une attestation claire à l'intérieur d'un musée, au moins selon certains acteurs des institutions artistiques : par exemple, les tableaux et les sculptures de musées des Beaux-Arts sont de plus en plus approchés comme des icônes médiatiques, des prétextes pour un débat sociétal, des objets ludiques, ou encore comme l'arrière-plan pour des *selfies*. Si les conservateurs sont enclins à adapter les politiques de communication et de valorisation du patrimoine aux nouvelles approches/appropriations du public, la sémiotique qui aimerait rattraper des positions d'avant-garde pourrait facilement se trouver en pleine contradiction avec la défense d'un *paradigme herméneutique* qui serait pourtant à la base de ses fonctions tutélaires et critiques.

Peut-on parler d'une avant-garde sémiotique si elle semble se destiner à assumer une position à contre-courant des évolutions des pratiques actuelles ? Évolution de la société et programmes des avant-gardes peuvent-ils être programmatiquement désolidarisés ? Ou tout simplement la sémiotique doit-elle accepter de s'engager dans des batailles d'arrière-garde ?

En tout cas, ne pouvant pas sourde ou aveugle par rapport aux mutations des gestes culturels qui oblitérent les postures interprétatives au profit des contagions et des consommations²⁶⁹, la sémiotique semble soit obsolète, soit dans une posture de *reconstruction*²⁷⁰. En ce sens, elle peut prôner pour la reprise ou reconceptualisation de notions classiques mais « résistantes », comme celle d'*œuvre*. Cette

269 Dans un article qui fait explicitement référence à des nouvelles avant-gardes, Bolter (2021) montre bien qu'elles se positionnent contre un paradigme herméneutique : « Le *remix* semble poursuivre les traditions modernistes et populaires de l'avant-garde politique et formelle, et n'avoir pourtant aucun rapport avec elles » (ibid. p. 304). « La participation est la plus forte quand la musique est répétitive, produite par des machines électronique ou reproduite par *sampling*. La nature mécanique de la musique semble susciter dans le public sa propre réponse en gestes répétitifs et souvent mécaniques, comme pour se perdre dans la musique et devenir un élément d'une machine musicale, comme le recommandait Eminem dans "Lose Yourself". L'univers entier du *remix* musical, comme les artistes de hip-hop le savent depuis longtemps, est une musique du *flow*. La danse d'avant-garde de Girl Talk, comme toute la danse *samplée* et le rap, pourrait continuer à l'infini » (ibid., p. 306).

270 Voir en particulier Rastier (2021).

dernière peut être définie comme une instance culturelle qui négocie la continuité de la modalité d'implémentation publique de l'objet ou des objets qui manifestent son identité ; une continuité qui cherche à garantir le respect d'une approche interprétative, au détriment d'un usage libre. Cela veut dire que l'œuvre stabilise une transmission publique de son identité à travers une articulation préorganisée entre l'espace d'énonciation du texte, l'espace d'implémentation qui assure sa modalité de présence sociale, et l'espace-temps qui a accompagné son instauration matérielle et statutaire. Le potentiel de l'œuvre relève de sa capacité de s'offrir comme un *objet de connaissance dynamique* qui s'adapte et réinterroge l'articulation entre ses trois espaces sans briser le lien élastique qui les unit.

Certes, l'esprit d'avant-garde viserait la réalisation et l'étude d'œuvres qui questionnent ces connexions élastiques, en interrogeant les intentionnalités des créateurs tout comme celles du public. Crise incarnée et provocation vont de pair dans la tradition avant-gardiste. Au-delà de la disponibilité éventuelle de la sémiotique d'accepter cette position inconfortable, n'est-elle pas la meilleure candidate pour suturer et articuler cette lacération entre la surexposition individuelle et la perturbation collective ? La sémiotique, en tant que sciences des médiations travaille sur la commensurabilité entre des circuits de signification intériorisés et d'autres de nature publique. Mais si par le passé les déchirements entre la dimension psychologique de la signification et la gestion institutionnelle du sens étaient au cœur de la prestation des médiations sémiotiques, aujourd'hui ces dernières sont traitées comme la toute dernière couche des interactions sociales : les médiations sont devenues « intransitives », voire réflexives, jeux d'images.

2. La sémiotique interrogée par les images

2.1. L'image, tête de pont

Ce n'est pas par hasard si cette question d'une sémiotique à la hauteur de l'avant-garde émerge à partir des études sur le visuel. L'image de soi, par exemple, échappe au contrôle du sujet et se multiplie dans les réceptions. Ainsi, la stabilisation d'un *ethos visuel*, entre pose et exposition, est à la fois ingouvernable énonciativement, et destiné à se figer éventuellement comme "icône du temps", résistante comme un cristal, insondable comme un sphinx. C'est un double échec pour le porteur de sa propre image. En effet, il y a une sorte de dimension suicidaire dans le fait de se donner en image : être éparpillé par tout et consister nulle part.

Insinuer une image dans un espace de réception est une sorte d'acte de langage promissif ambigu : image prometteuse d'exemplification d'une personnalité à même d'interpeller le regard d'autrui et en même temps image engageante une reconnaissance dénotationnelle forte et synthétique. L'image est la forme symbolique par excellence parce que la rentrée de la sémiose dans son signifiant, dans son expression sensible, est presque inévitable, même face aux occurrences les plus codées (voir les logotypes) : il y a toujours des enjeux de signification ultérieure dans la *densité* figurative de l'image.

On le sait bien : l'image fonctionne à la fois comme un exemple de « sur-sémiotisation », dont la complexité n'est plus réductible à des décodages ou à des interprétations limitées à la construction discursive ; et comme un objet culturel qui reçoit des valorisations selon des appréhensions « infra-sémiotiques » et qui sont plutôt affectées par des capacités perceptives ou imaginatives. La sémiologie se construit dans les limitations réciproques entre ces deux fronts : par exemple, la sollicitation directe des sens et des réponses empathiques aurait l'effet de susciter des émotions qui peuvent soutenir et valider les organisations sémiotiques et les stratégies rhétoriques. Cependant, cela n'empêche pas l'image de continuer à se proposer comme une *tête de pont*, comme la partie la plus avancée d'un dispositif d'avant-garde : image qui pointe la subjectivité en l'interrogeant, image qui s'insinue dans l'espace sociale avec un potentiel dépayçant. D'une part, l'image est un indice qui montre l'irréductibilité de la forme de vie à une représentation iconique plus ou moins figée ; d'autre part, la forme de vie de l'image dérange les prétentions de stabilisation de la signification des institutions de sens.

Par le passé, les pouvoirs institutionnels ont craint que la tête de pont qu'est l'image non codée ne pouvait que déstabiliser leur régime de sens ; aujourd'hui, les pouvoirs profitent de l'image comme une campagne de signification constante, comme une promotion de sens dont les effets ne sont pas immédiatement exigibles. Sans le vouloir, l'avant-garde normalisée a montré la voie à des pouvoirs qui aujourd'hui aiment bien profiter des turbulences interprétatives, des évaluations épistémiques contradictoires et instables.

La question devient alors la suivante : l'avant-garde normalisée a-t-elle déconstruit l'intime avant-gardisme de l'image, sa vocation à fonctionner comme tête de pont pour des sémiologies à venir ? L'image peut-elle encore proposer ses diagrammes, fruits d'un schématisme avisé en amont mais qui pointe le raisonnement figuratif naissant qu'il catalyse en aval ?

Les germes diagrammatiques sont des formes culturelles abstraites, capables de transmigration et de fertiliser d'autres terrains pratiques (Simondon 1958b, p. 13), mais cela ne veut pas dire qu'elles sont nécessairement nuisibles et contraires à la défense des institutions de sens.

2.2. L'événementialité de la signification

Il y a une vision simpliste et cynique de la crise de la sémiotique dans le panorama des sciences humaines et sociales. Dans une époque dominée par une *esthétique relationnelle* (Bourriaud 1998), par des jeux d'apparences (Baudrillard) ou par des vestiges plus ou moins spectraux de corps absentifiés (Rancière 2003), il n'y a plus de raisons de continuer avec des analyses immanentes de la discursivité iconique et

on peut alors enregistrer le deuil du sémiologue (ibid., p. 30). Vive l'image déracinée, mort au potentiel heuristique de l'image²⁷¹.

Mais ce qui nous voulons mobiliser ici est une perspective plus marginale et complexe qui mériterait d'être approfondie : la sémiotique comme fidèle à l'avant-gardisme propre à l'image. Certes, « le message sans code », thématique dans *Rhétorique de l'image* de Barthes (1964), a eu une influence majeure sur l'idée que l'avant-garde voulait sortir elle-aussi, comme certaines approches scientifiques, du cercle herméneutique du symbolique. On peut le constater chez Rosalind Krauss et son article célèbre, *Notes sur l'index* (1977). La danse contemporaine, la performance, la photographie renversent l'ordre de la significativité qui n'est plus dans le geste, mais dans la trace laissée, dans le mouvement catalysé. On peut dire que l'avant-garde a été interprétée comme une attitude sceptique face à la prétention de bâtir (locution) et de baptiser (illocution) le sens. En ce sens, l'image ne peut plus prétendre d'être « œuvre ». En effet, R. Krauss (1977) pense la signification de la part de l'événement, l'action n'étant que la catalyse d'un processus distribué à la recherche d'une signification qui ne sera pas le double, la projection de l'intentionnalité de départ : on est donc du côté de la « recherche », donc, de l'« exploration », d'une prise de significativité qui se produira devant les spectateurs et les artistes mêmes.

Le fait de s'adresser aux réponses de la matière, de laisser émerger ses réactions, va dans la même direction. À ce cadre lié à une événementialité de la signification, on pourrait ajouter les « objets trouvés » de Duchamp, plusieurs expériences de la *land art*, l'introduction de l'aléa en musique, etc. Si Carlo Ginzburg (1983) était encore sur les traces de Piero della Francesca, les artistes des avant-gardes du XX^e siècle étaient prêts à incarner eux-mêmes une démarche indicielle. Si l'on cherche des signes, ils sont bien entendu des signes « naturels », « sauvages » par rapport aux codes picturaux classiques, à tel point que Rosalind Krauss soutient que la première trace que ces travaux veulent témoigner c'est l'empreinte d'un continuum, ou en tout cas d'une transition : l'échantillonnage d'un continuum sous-jacent (Kraus 1977, p. 230). Les configurations visibles – et non « lisibles » – sont des doubles vestiges : vestiges de l'acte producteur qui a quitté son privilège de donner sens unilatéralement au monde et vestiges d'un processus naturel qui n'est plus là : on voit uniquement les traces de sa réalisation événementielle passée. Pour Krauss, il est trop tard pour en reconstruire une narration ; et par ailleurs, intrigue, geste et index capté ne sont plus sur un plan homogène de sens. C'est contre la signification en tant que narrativité que Rosalind Krauss s'oppose et se bat, à partir de l'image. D'ailleurs, en France on pourrait reconstruire une même démarche à partir des travaux de Lyotard (1971).

271 A ce propos, on peut rappeler l'importante contribution de Régis Debray (1992).

Ironie de l'histoire, l'art d'avant-garde n'était pas si fidèle à l'avant-gardisme de la sémiotique, au contraire : la première opposition au projet sémiotique semble naître dans le domaine esthétique.

Il faut voir si cette avant-garde, décrite par Krauss, était une bonne représentation de la production du XX^e siècle ou si elle correspond à une partie seulement des avant-gardes, à une sélection opérée sur la base d'un projet de relecture de l'histoire qui ne se reconnaît plus dans l'humanisme. À ce propos, Krauss elle-même rappelle que la racine de cette perspective était le mouvement futuriste pour lequel le mot d'ordre « Make it new » pouvait se traduire, à la limite, avec l'idée de transformer tous les musées d'art italiens en « d'innombrables cimetières » (Krauss 1977, p. 171).

Ensuite, l'originalité à tout prix pouvait se conjuguer avec l'effacement du « je », afin d'échapper à la répétition inévitable d'un langage idiosyncratique, d'un style. Et pour s'assurer de cette émancipation, il faut justement être « imperméable à la grille du langage » (*ibid.*, p. 172). Krauss utilise aussi une suggestion du critique littéraire Paul Goodman : « Silence, exile et ruse » sont les mots d'ordre de Stephen Dedalus, lequel synthétise le prototype de l'artiste d'avant-garde du XX^e siècle. En ce sens, la grille formelle à la Mondrian promet le silence, sa stagnation, son absence de hiérarchie, de centre, s'opposent à toute narration. « La grille est une barricade contre le discours » (*ibid.*, p. 172). La « grille » peut incarner le « degré zéro » du langage, s'offrir comme diagramme autochtone qui atteste l'avènement de la matière, l'aube d'une signification de l'autre côté de l'intentionnalité : pureté de la source, renouvellement de la détection indiciaire. Pour Krauss, la grille a été la tentative, même si au bout des comptes ratée, d'échapper à la répétition de soi : on a répété tout simplement la grille, une grille sans contenu, mais enfin elle aussi prison structurale qui ne permet aucun événement.

2.3. En deçà de l'énonciation

La première réflexion que l'on pourrait tirer de cette reprise d'une phase du débat sur l'art du XX^e siècle est que la théorie esthétique était souvent couplée à une poétique, qu'elle était partie d'un mouvement contre un autre mouvement. Certes, le mélange entre poétique et théorie n'est pas un symptôme de l'importance prééminente accordée à la démarche scientifique, au contraire. Pourtant, il faut constater qu'à la fin des années 1970 la sémiotique n'est plus épaulée par des artistes ou par un mouvement intellectuel plus large que sa petite communauté académique, comme c'était le cas dans les années 1960. Peut-être c'est aussi la perte d'un engagement critique cohérent et visible qui a condamné la sémiotique à une résistance « hors débat ». Aujourd'hui, la sémiotique appartient-elle à un mouvement intellectuel ? Certains peuvent en douter.

Entretemps, les études visuelles ont connecté le pouvoir des images avec le rôle majeur de la dimension visuelle des médias dans la transformation de la société. On peut lire dans le résumé du Symposium

« Visual Studies / Études visuelles : un champ en question²⁷² » : « En se demandant ce qu'il y a de culturel dans la vision et, inversement, ce qu'il y a de visuel dans la culture, les chercheurs, selon Margaret Dikovitskaya, ont compris qu'il fallait une nouvelle définition du visuel, plus riche et plus philosophique ». Encore : « Les études sur l'image et les études visuelles sont deux concepts différents. Le visuel ne se limite pas aux images mais englobe les pratiques quotidiennes de la vision » (*ibid.*, p. 1)²⁷³. Selon l'idée que l'avant-garde prône la continuité entre l'art et la vie, les études visuelles ont pu soutenir la continuité de l'articulation entre des regards sur l'environnement urbain et des sollicitations iconiques par des projets esthétiques spécifiques.

Dans le même symposium, W.J.T. Mitchell a présenté un corpus d'audiovisuels caractérisés par des statuts différents (documents scientifiques, documentaires, fictions) et par la thématisation et « monstration » de la folie. Mitchell ne s'est pas seulement demandé ce que ces films apportent à la folie mais ce que la folie apporte à ces films car le cinéma aurait justement la capacité de retourner le regard vers les institutions qui traitent les maladies mentales. On voit donc réapparaître la suggestion faite par Rosalind Krauss : le fait de renverser le regard veut dire passer de la représentation guidée par un projet énonciatif à la captation d'un horizon d'indices qui interrogent les spectateurs. Ainsi, on met l'accent sur le pouvoir de l'image et sur son potentiel révélateur, en deçà de son exploitation énonciative. Au fond, quand Manovich a proposé la télévision comme un changement de paradigme par rapport au cinéma, en disant que sa généalogie était le « radar », il a seulement utilisé une généralisation plus restreinte et peut-être plus précise d'une nouvelle manière de concevoir l'image : captation d'indices.

L'avant-garde cherche un moment de déroute, un égarement spectatorial afin de retourner le regard, de faire comme si le visible était en train de nous interpellé sans avoir encore la stabilité de l'image-texte, d'un jeu de langage déterminé.

2.4. Institutions de sens et images

Comme dans toute époque culturelle, une tendance est toujours contrebalancée par un mouvement contraire, en activant ainsi une polémologie interne qui maintient les enjeux de signification en suspens. En ce sens, le XX^e a bien été le siècle de la grille à la Mondrian mais aussi celui de l'informel, du matiérisme ; celui du retournement du regard au profit de la monstration de la folie mais aussi celui de Brecht et de la prescription éthique : il faut montrer que l'on montre, afin de révéler le dispositif de mise en scène (Pavis 2007)²⁷⁴.

272 Université Paris 7, Institut Charles V, 20-22 octobre 2011.

273 Voir Rouquet (2011).

274 Voir aussi Beyaert (2012).

Énonciation impersonnelle, monstration sans énonciation, visible déterritorialisé, image sauvage, d'une part ; énonciation double, en abîme, principe d'étrangement, conscientisation maximale de notre encadrement du visible, d'autre part. Toutefois, cette polémologie a caractérisé le XX^e siècle et donc la demande sur les tensions actuelles est légitime. Quelle est la cartographie du débat actuel lorsque l'intelligence générative semble avoir donné le dernier coup aux interrogations énonciatives de l'image ? Olivier Zahm a publié un livre intitulé *Une avant-garde sans avant-garde*. Plus généralement, on peut argumenter que l'art ne se positionne plus contre son mandat officiel ; elle ne doit plus souligner ses ruptures, car elle profite pleinement désormais de son encadrement institutionnel, y compris celui assuré par l'économie. Toutefois, les institutions ont été toujours liées à des formations discursives polysémotiques et alors la dévolution énonciative de l'image ne peut que les interroger à leur tour. Les institutions comme formations visuelles sont-elles transparentes ? Ou bien les images auxquelles elles sont associées n'ont-elles plus besoin d'interprétation et de justification ? Peut-être, en proclamant la mort des signes et de leur portée symbolique, on autorise la circulation d'images qui s'autodéconstruisent en nous déconstruisant.

3. La traversée de la sémiotique

3.1. Avant-garde et arts « sémiologiques »

La fin de la sémiotique comme avant-garde non englobée dans les disciplines académiques officielles coïncide probablement avec le dépassement d'une contradiction dans laquelle les slogans proclamant la mise à mort des signes allaient avec la multiplication de signes autoréflexifs. Si dans les années 1950, Barthes a bien contesté l'avant-garde au théâtre comme académisme du neuf à tout prix, il est vrai aussi qu'il termine son texte critique « La vaccine de l'avant-garde » en opposant les signes postiches de sa présence et une véritable avant-garde comme « révolution profonde des langages et des mythes²⁷⁵ ».

Pour Barthes, l'avant-garde peut exister seulement si elle peut profiter d'un équilibre dialectique d'arrière-plan entre conformisme et liberté. Comme la tyrannie empêche tout développement de l'avant-garde, de même il faut penser pour une condition de liberté totale : elle rendrait l'avant-garde inutile et même imperceptible. Paradoxalement, l'équilibre du cadre institutionnel du sens est couplé à une crise interne de notre langage. En effet, pour Barthes, l'art d'avant-garde est un art du malaise éprouvé dans la même famille, dans la même communauté sociale²⁷⁶. La relation de l'avant-garde avec la sémiologie est attestée dans son texte « Les tâches de la critique brechtienne », publié en 1957. Il affirme que la dramaturgie brechtienne, comme d'autres courants d'avant-garde, cherche à introduire une « certaine

275 R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 565.

276 R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 1095.

distance entre le signifié et le signifiant »²⁷⁷. « L'art révolutionnaire doit admettre un certain arbitraire des signes, il doit faire sa part à un certain "formalisme", en ce sens qu'il doit traiter la forme selon une méthode propre, qui est la méthode sémiologique » (ivi). « L'art doit être critique », sémiologique et non idéologique ; elle doit dénaturer les signes qui ne sont jamais le reflet immédiat de quelque chose.

Aux yeux du sémiologue français, l'avant-garde, conçue avant tout comme émancipation par rapport à la morale bourgeoise, n'était encore qu'une série de signes factices d'un spectacle du *nouveau* joué à l'intérieur de la même famille ; au contraire, l'art révolutionnaire, la vraie avant-garde, doit œuvrer contre toute impasse morale, afin de nous permettre une critique des accès au sens habituels et considérés comme naturels. Selon Barthes, nous avons besoin d'une « morale de l'invention²⁷⁸ » qui soit capable de nous émanciper de nos propres coutumes et de mettre en mouvement nos langages, en clarifiant la condition vulnérable des valeurs partageables que nos interprétations doivent constamment rapiécer²⁷⁹.

La suggestion que l'avant-garde ne souligne pas ses ruptures, mais plutôt ses rapiécages, peut correspondre parfaitement à la position d'Umberto Eco (1962, p. 286) : l'avant-garde doit continuer à utiliser l'expérimentation pour voir à travers l'espace d'interprétation ce que cette distanciation des normes et des stéréotypes permet. L'enjeu est moins une question de *différences* (se tenir à distance des traditions), qu'une véritable culture des *écarts* qui nourrit l'idée d'habiter des terrains implicatifs, des espaces qui engagent tous et qui restent à interpréter. *Voir à travers* et *passer à travers* sont les deux leitmotivs de *L'œuvre ouverte*. On peut entendre ici une voix dramatique assez insolite par rapport à l'inclination habituelle plus ironique d'Umberto Eco :

[P]arce que ce n'est qu'à l'intérieur d'un processus culturel que l'on peut trouver des voies de libération ; il s'agit en fait de souffrir massivement de la crise que l'on veut résoudre ; parcourir tout la Palus Putredinis (Eco 1962, p. 285, nous traduisons).

Cette phrase est une suggestion qui contient toutes les contradictions internes à une « morale d'invention » qui devrait informer l'avant-garde : traverser le marais de la décadence (crise), de la Putréfaction, comme s'il était la mer lunaire homonyme qui s'ouvre sur le cratère d'Archimède. L'aventure s'intègre à une morale d'invention qui passe à travers les terrains dont elle n'accepte pas les normes.

En ce sens, il est dommage que certaines sections d'*Opera aperta* n'ont pas été traduites dans la version française ; autrement la proximité entre Eco et Barthes aurait pu apparaître de manière encore plus

277 R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 346.

278 R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 347.

279 On fait référence ici à l'idée saussurienne que la langue est une série ininterrompue de rapiécages : « La langue est une robe faite de rapiécages » (1907, p. 132).

évidente. En ce sens, la relation entre les deux verbes utilisés par les deux protagonistes d'une sémiotique « critique », à savoir « démystifier » (Eco) et démythifier (Barthes), mériterait d'être approfondie. Si Barthes n'est pas encore présent dans la bibliographie d'Umberto Eco en 1962, on peut lire des passages comme celui-ci :

« L'art qui, pour avoir prise sur le monde, en assume de l'intérieur les conditions de crise, en utilisant pour le décrire le même langage aliéné dans lequel ce monde s'exprime : mais, en le portant à la condition de clarté, en l'exhibant comme forme de discours, il le dépouille de sa qualité de condition aliénée, et nous permet de le démystifier » (ibid., p. 278).

3.2. Avant-garde, le risque d'une illusion

Pour passer de la nostalgie pour une sémiotique d'avant-garde à l'exploration d'une nouvelle posture d'avant-garde de la sémiotique actuelle, il est bien d'attester les fondements et les objectifs de la première, si elle était illusoire et velléitaire, ou si elle nous invite encore à faire face à une crise, plutôt qu'à rencontrer un terrain favorable. La portée de la leçon de Barthes et d'Eco semble suggérer que l'on ne pourra pas éviter de passer par notre petite « Palus Putredinis » pour rendre de nouveaux fertiles les trésors de notre tradition.

Pourtant cette dernière a aussi quelques responsabilités par rapport à la crise de la culture occidentale du XXI^e siècle. Cela mériterait une analyse profonde, mais nous pouvons ici nous borner au constat que nous devons lutter contre plusieurs résidus d'une mauvaise « digestion » du structuralisme. En premier lieu, nous pouvons faire référence au modèle « transmissif » de la communication de Jakobson qui a trouvé dans l'image l'application la plus abusée *via* les modèles épidémiologiques. Quant à l'identification de la dimension esthétique avec l'autoréférentialité, à savoir l'*autotélie* du message iconique, cela a pu justifier une décontextualisation inacceptable de l'approche analytique à un objet culturel, en éliminant tout encadrement philologique et historique.

La première opération que l'on peut envisager est alors de *voir à travers* la crise sémiotique, de passer à travers la cristallisation de traces qui n'arrivent plus à représenter des positions valables pour le devenir de la discipline. Il est futile d'annoncer de changements internes de paradigme, tout comme il est peu utile de suivre des modes culturelles lancées par les autres disciplines. Sur le plan stratégique, une posture d'avant-garde permettrait de ne pas se positionner *contre*, mais *au-delà* des termes actuels du débat. Mais est-il possible de donner un ancrage fiable à une posture prospective qui devraient déjà faire face à une forte accélération de la transformation des cultures ?

Ensuite, si l'on pense à un nouveau tournant sémiotique, il devrait se positionner au-delà d'une longue série de paradigmes influents et encore opérationnels. On a du mal à imaginer de se positionner au-delà du cognitivisme, au-delà du tournant ontologique en anthropologie, au-delà des études visuelles, au-delà

des humanités numériques, et la liste pourrait continuer. Si l'on peut bien éviter d'attribuer à ce « au-delà » le sens disproportionné d'une *Aufhebung*, d'un dépassement, l'idée de travailler sur une mise en cohérence critique des apports de ces courants de la pensée contemporaine n'évite pas les accusations d'une série d'échecs ou de retards de la sémiotique et n'est pas non plus la garantie d'une position reconnaissable en tant que « sémiotique ».

La sémiotique n'a pas eu le temps pour s'inscrire dans les disciplines autorisées à traverser des crises sans mettre en doute leur rôle institutionnel : elle semble condamner à se positionner de manière tactique pour affirmer son droit à exister en tant que discipline, autrement elle sera réduite à terrain problématique général, à savoir la dimension symbolique qui informe toutes les cultures, étudié par d'autres regards scientifiques.

On peut estimer que l'avant-garde sémiotique ne soit pas une question nostalgique, mais elle est sans doute usée à cause d'un défi permanent – la recherche d'une légitimation à partir d'objets revendiqués par d'autres disciplines – et d'un sort de tête-à-queue de l'histoire qui l'oblige à une position d'arrière-garde et à une reconstruction à partir des déchets laissés par des sociétés post-modernes. La valorisation d'une arrière-garde est bien difficile et le risque de tomber dans des positions de conservatisme, voire réactionnaires, est assez concret. Toutefois, la bataille pour la sauvegarde d'un paradigme interprétatif peut bien motiver cette prise de risque.

On ne peut pas avoir la prétention de montrer ici quels sont les pas à faire vers une nouvelle avant-garde sémiotique, en symbiose avec d'autres mouvements d'avant-garde. Mais au moins on peut s'inspirer à l'écologie qui fonctionne aujourd'hui comme une pensée directrice qui a décidé de traverser la crise, sans la nier ou contourner. On peut s'inspirer sans oublier le fait qu'il risque lui aussi d'être impliqué dans des dérives irrationalistes. En ce sens, une écologie sémiotique pourrait fonctionner comme un corrélat symbiotique à même de résoudre quelques pièces manquantes de ce paradigme et de se proposer comme une instance critique interne. Notamment, une « écologie des images » (cf. Gombrich 1983) semble être presque nécessaire, au vu de la possibilité de générer de plus en plus des présentations iconiques qui sont indiscernables des images que nous pouvons retenir à travers notre expérience.

3.3. La subversion plastique, la dérive de la figurativité

Par le passé, la sémiotique visuelle a donné une contribution majeure à l'étude des images à travers sa conception du langage plastique. Non seulement le plastique a été conçu comme un langage autonome, mais aussi comme doté d'un caractère « subversif » (Greimas 1984, p. 23) par rapport à une « sémiotique du monde naturel ». Même si parfois lié à un « code universel figuratif », d'ordre mythique, à travers des structures dites « semi-symboliques », le plastique pointe vers une signification libérée, comme dans les expériences des avant-gardes, liées à l'art abstrait. La voie de la subversion

visait la déstabilisation de l'écologie de valeurs figuratives. Critiquée par Lévi-Strauss, très polémique contre l'art contemporain abstrait et matiériste et soutenue au contraire vivacement dans *La structure absente* par Umberto Eco (1968), la voie de la subversion plastique a été l'arme la plus importante pour revendiquer une sémiotique visuelle totalement émancipée du langage verbale et proches des langages musicaux.

Les réponses sémiotiques concrètes à l'étude de l'autonomie plastique n'ont pas été totalement satisfaisantes et les modèles restent assez instables, tout en sachant que ses tentatives ambitieuses ont bien donné la sensation que la sémiotique était en train de relever un défi majeur en l'absence de réponses satisfaisantes apportées par les autres approches disciplinaires.

L'actualité nous offre un autre défi majeur, très déstabilisant : le figuratif trouve ses propres subversions, presque dans un cadre d'auto-sabotage. La déclinaison figurative est désormais « à la carte », elle n'a pas besoin ni de modèles de la réalité, ni d'efforts de composition qui rivalisent avec cette dernière : elle est déjà stockée dans les virtualités d'un *rendering* qui a appris à l'avance les attentes de nos regards.

La significativité de la génétique des images semble désormais dépasser les polarisations catégorielles de la signification qu'elles peuvent dénoter. Faut-il passer à travers ce « marais » épistémique et explorer d'autres formes de sémiologie afin de préciser les objectifs descriptifs et critiques de la sémiotique ? Il est certain qu'il faut faire face aux prétentions de signification revendiquées par des pratiques concrètes de mise en image qui n'ont plus un cadre énonciatif traditionnel. La sémiotique peut-elle démasquer les mystifications qui se cachent derrière des images « profondément » fausses, ou doit-elle reconnaître tout au plus la survivance d'une sincérité expressive « extra-machinique » à partir de rhétoriques visuelles qui réinterrogent directement le monde possible négocié ?

Au fond, ce type de confrontation a été toujours un enjeu majeur de la sémiotique. Par exemple, la sémiotique a reconnu que ce n'est pas la généralité du figuratif à pouvoir fonder la signification plastique, mais le mouvement tensif de la réinterrogation du monde possible négocié. Quand la *légèreté* est conçue, selon Calvino²⁸⁰, comme une suspension (évidemment non neutre) de l'opposition entre vertige et extase, est-elle une valeur connotée et immédiatement associée à un scénario figuratif ? Ou doit-elle disposer d'un traitement plastique particulier à même d'en permettre une exemplification locale qui réinterroge ses prétentions de médiation catégorielle, sa thématization préalable à travers des instances figuratives considérées comme légères et porteuses de légèreté ?

Si les codes commencent à être de plus en plus cachés à l'intérieur des traitements des données des intelligences artificielles (*learning machine*), faut-il imaginer qu'afin de pas stériliser les écarts, en le réduisant à homologation oppositives cristallisées, la rhétorique visuelle devra intégrer davantage des

280 On fait référence ici aux *Leçons américaines* (Calvino 1988).

sémioses plastiques et figurales afin de revitaliser des enjeux interprétatifs à même d'interroger les contacts entre des couches différentes de la composition de la même image²⁸¹ ?

Dans le texte de Greimas, coécrit avec Teresa Keane, sur Cranach, on peut lire que « la narration du plastique est aussi la performance du peintre, performance constituée par une dialectique entre “programmes” envisagés et “obstacles/problèmes” rencontrés », et que ce récit de l'énonciation plastique s'offre comme un « transfert de compétences de l'artiste au spectateur » (Greimas & Keane, 1993, tr. it. p. 11). Faut-il envisager une enquête critique des images qui problématisent l'accès à ce qu'elles montrent ?

On peut bien reconnaître que l'autonomie du plastique est une tension spasmodique de la sémiologie qui cède le pas tôt ou tard à une *lecture figurative de l'énonciation plastique* (Basso 2004) : on assume alors les valeurs plastiques comme indices des procédures et des gestes qui leur ont permis de se constituer. Mais si le plastique tend au figuratif, la situation inverse est aussi attestée. D'une part, le passage du figuratif au thématique concernerait une conceptualisation qui n'est pas indépendante d'un processus d'abstraction médié par le plastique ; d'autre part, la majorité des raisonnements figuratifs ont une portée rhétorique favorisée par la prestation d'une sémiologie plastique. Si le plastique semble aider à creuser la profondeur du plan thématique et augmenter la portée prédicative avec des formes d'implication rhétorique de l'énonciataire, il n'autorise pas à oublier les contradictions d'une posture analytique qui semble demander au régime de *monstration* de se transformer en « démonstration », et à l'anti-rhétorique d'un témoignage visuel de passer par des solutions figurales dignes en réalité d'un ésotérisme qui demanderait une initiation opportune. Encore une fois, on voit bien la possibilité de suivre une voie moyenne qui laisse à la sémiotique la tâche de reconnaître tout simplement des stratégies divergentes : de la restitution visuelle laconique et précaire affichant des moyens technologiquement faibles aux revendications d'une déontologie productive et aux formes d'accréditation conséquentes. L'autre option est de suivre une sorte d'avant-gardisme sémiotique qui viserait à valoriser toutes les tentatives de monter en complexité dans l'encadrement énonciatif du sens, à tel point d'être toujours un pas en avant les algorithmes de l'IA.

4. Avant-garde sémiotique et technologie : l'augmentation des images

4.1. L'intégration de la technologie informatique à la culture

Cet article a comme point de départ l'évocation de quatre fronts d'interpellation de la sémiotique émanant d'autres domaines disciplinaires : les humanités numériques, les études visuelles, l'histoire de

281 On peut rappeler ici que l'analyse de *Blumen-Mythos* de Paul Klee, réalisée par Felix Thürlemann (1982), était finalement moins intéressante pour le repère de codes *semi-symboliques* (« pointu = terrestre : arrondi = céleste ») que pour la possibilité de réinterroger le figuratif à partir de la portée diagrammatique de l'élément plastique associé : comment le « pointu » peut-il relire et resémantiser le cadre figuratif « terrestre » activé par défaut comme arrière-plan sémantique ?

l'art et enfin l'anthropologie de l'art. Les questions qui font l'actualité obligent la sémiotique à sortir de sa zone de confort et à trouver des équilibres entre défense de fondements et relance de recherches de frontière.

Sa vocation critique ne peut pas être exercée à partir d'exemples textuels isolés, elle doit s'investir nécessairement dans l'analyse de corpus. Pour aborder de vastes corpus d'images, elle ne peut pas éviter de prendre en compte l'assistance de l'informatique. Par ailleurs, elle doit prendre des pratiques de traitement numérique en production et en réception qui modifient les statuts et les valences épistémiques des images. Quant aux idéologies, elles ne sont plus des incrustations abusives que l'on démystifier ou démythifier, mais des « logiciels » culturels qui forgent des environnements de référence, sans laisser apparaître en surface leurs interventions.

Pourtant, il ne faut pas marquer de manière excessive les discontinuités historiques et accepter les changements de paradigme dictés tout simplement par des pouvoirs qui s'approprient les nouvelles technologies. Certes, le XX^e siècle a été caractérisé par des dictatures qui ont poussé des générations entières à utiliser des formes d'expression voilés, indirectes, figurales, afin de reconstruire des terrains de liberté. En ce sens, le social était considéré à juste titre comme une mise en scène et la simple attestation de la réalité – par exemple, une caméra devant une interaction entre un citoyen et membre d'une institution – n'était pas suffisante pour la dénonciation d'un arrière-plan caractérisé par des abus et des iniquités. Dans la conjoncture histoire de l'après-guerre, la voie de la « déconstruction » a été choisie comme avant-garde démocratique et la sémiotique a eu le sentiment de jouer un rôle dans cette phase.

Aujourd'hui, il faut constater que l'on est tombé victime des opérations de déconstruction car les pouvoirs n'ont plus besoin d'une symbolique concentrée, monumentale ou à sens unique ; au contraire, ils pratiquent la dissémination et l'invisibilité des processus de traitement des valeurs. Ainsi, un désir de reconstruction de principe de *vérité*, d'*objectivation*, d'*ancrage* s'affirme. En effet, ces valeurs ne peuvent plus être présentées de manière innocente, comme des évidences.

Par rapport au développement de l'intelligence artificielle, les acteurs économiques principaux nous demandent de nouvelles normes dans la circulation d'images « hypertruquées » (*deep fake*) ou, à la limite, de nouveaux principes régulateurs. D'ailleurs, la « vérité » n'est pas une position catégorielle précise avant l'établissement du terrain et de l'exercice de sa gestion comme valeur. Vérité révélée, véracité, vérification, résistance à la réfutation ne répondent pas aux mêmes modèles et aux mêmes exigences de négociation de valeurs épistémiquement prégnantes. Les organisations sémiologiques qui composent les terrains d'exercice de ces principes concurrentiels montrent bien l'implication de la sémiotique dans les pratiques de reconceptualisation sociales des valeurs qui guident les formes de vie. Le rappel de l'organisation structurale et de l'intervention massive des médiations sémiotiques peut

jouer encore aujourd'hui le rôle d'une *théorie-phare*, tout en sachant que ce que l'on peut « illuminer » pourra ne pas répondre aux principes déjà répertoriés et classés. Au fond, la condamnation à être dépassés, voir dominés, par nos propres inventions technologiques est elle-même une distorsion de perspective causée par l'assomption d'une technologie comme dotée d'une finalité intime et inéluctable. Cette acceptation inepte indique en négatif l'intervention d'une pensée sémiotique qui justement reconnaît que le fait de libérer le potentiel organisateur d'une technologie ne veut pas dire de lui reconnaître des finalités prises comme justifications dernières (Simondon [1958a] 1989, p. 105).

Le fait d'intégrer la technologie informatique à la culture en tant que facteur d'émancipation veut dire qu'entre le *modèle pour* qu'elle incarne et le *modèle de*, auquel elle aspire, il y a toujours un hiatus critique et des marges de jeu²⁸². Les images dystopiques qui prolifèrent dans nos récits d'anticipation indiquent des responsabilités qu'il faudra continuer à assumer pour jouer nos chances dans des terrains de jeu renouvelés : montrer le pire peut être un acte apotropaïque, même si le risque de toute exagération représentationnelle est la décrédibilisation de la source.

Ce qui a changé est la rapidité de l'évolution des terrains de jeux de langage et l'aggravation des risques, pas l'inhérence des enjeux symboliques. La sémiotique accompagne des expertises sur le sens social moins du côté des finalités et des désirs que du côté des proportions des gestes symboliques que l'on veut accomplir. En ce sens, elle peut donner un apport moins du côté de la normativisation, que des principes régulateurs qui permettent de préserver le sens là où la significativité des décisions et des gestes n'est pas réductible à la loi. La sémiotique prône évidemment pour des « technologies réflexives » et pour des dispositifs à même d'explicitier leurs fonctions et à la recherche d'un cadre symbolique externe qui puisse les justifier en les ajustant à des finalités en évolution. Dans cette perspective, les formes d'*augmentation* avisée d'un objet culturel peuvent médiées l'articulation entre le point de vue sur la forme de vie de l'artefact et la portée prometteuse d'efficacités futures.

La réalité augmentée, et potentiellement la réalité virtuelle aussi, ont un potentiel formateur, voire émancipateur, mais à la condition de continuer à articuler leurs dispositifs à des finalités explicites et externes. Cette articulation ne doit pas être « idéale », transparente, mais « réflexive », ce qui devrait permettre de focaliser l'attention sur la proportion des interventions technologiques et sur les marges de manœuvre entre le *modèle pour* qu'elles médient et l'aspiration à incarner un *modèle de*, irréductible à leurs fonctions.

282 Nous utilisons ici la distinction proposée par Clifford Geertz (1973, p. 93). Les « modèles de » sont, selon Geertz, des « culture patterns [which] have an intrinsic double aspect: they give meaning, that is, objective conceptual form, to social and psychological reality both by shaping themselves to it and by shaping it to themselves ». Les *modèles de* essayent « to represent those patterned processes as such, to express their structure in an alternative medium » (*ibid.*, p. 94). Les *modèle pour* ont une vocation fonctionnelle plus classique devant répondre à des critères d'efficience et d'efficacité.

L'articulation entre *modèles* n'est que la reproduction dans les institutions symboliques d'un principe plus général qui s'oppose aux paramètres d'une correspondance parfaite (*matching*) entre formes. On le sait bien que ce principe permet de ne pas réduire le *sémantique* au *syntactique* ou d'identifier le contenu avec l'expression. Par rapport aux études visuelles, la sémiotique n'accepte pas d'aborder l'impact sensoriel ou le « pouvoir » de l'image sans passer par la reconnaissance d'articulations de sens. Même si on peut douter légitimement de l'existence de véritables langages visuels, cela n'empêche la prise en compte des convergences normatives concernant l'articulation entre ce qui « fait image » et ce qui encadre les modalités de « devenir spectateur ». Ensuite, entre densité iconique et discrimination de figures qui participent à des articulations signifiantes, l'énonciation visuelle reste un principe d'organisation des valeurs, de leurs modes d'existence et de leur assomption, en indiquant toujours une sorte de tension vers une langue visuelle partageable. Bien entendu, il s'agit d'une "langue" qui n'est rien d'autre que le projet inachevé d'intégration de jeux de langage qui négocient (ou réinterprètent) continuellement leurs règles. C'est un *linguaging visuel* que la sémiotique a essayé de mettre au clair : d'une part, il relève d'une mise en cohérence de ses articulations internes afin de proposer un cadre énonciatif interprétable ; d'autre part, il est le fruit d'une série de dialogues avec son entour culturel, de langages importés, de connexions intertextuelles, d'adaptations à des espaces d'implémentation.

4.2. Interprétation et espaces intermédiaires à l'heure du tournant ontologique

Preneuse d'outils informatiques pour faire émerger des nouvelles observables dans les corpus d'image étudiés, la sémiotique visuelle peut renouer avec l'histoire de l'art et la philologie sans pour autant s'engager dans des batailles d'arrière-garde. La reprise de la notion de *forme symbolique*²⁸³ permet de reconnaître des instances visuelles à la fois résistantes dans le temps, à l'intérieur d'un domaine donné, et répertoriées selon des critères généalogiques. Si elle est résistante, voire indécomposable, à partir des articulations, elle est aussi mobile, en dialogue avec son environnement ; bref, elle a une vie culturelle tout au long de laquelle elle se transforme. C'est sa biographie résistante qui en suggère une patrimonialisation.

Ensuite, la forme symbolique offre une vision « chiasmatisée » qui inverse la hiérarchisation entre monde possible englobant et monde englobé, observateur énonciatif et observateur énoncié (donc thématique en discours). C'est cette épistémologie reflétée qui permet une interprétation chiasmatisée de la forme symbolique – regarder la forme, former le regard – et qui assure une *commensurabilité*.

283 La forme symbolique est mobilisée selon un pattern d'intentionnel qualifié par l'articulation entre domaine d'afférence et poursuite généalogique. Si l'attracteur-tradition et le vecteur-crédation fonctionnent comme deux polarisations en tension, propre au *linguaging visuel*, la mobilisation « bilingue » des formes, à la fois selon des reprises et des ruptures, permet d'échapper à toute désémantisation. Quand cette tension est faible, il y a la production de clichés dans la production « conservatrice » aussi bien que dans la production avant-gardiste.

La dialectique *projection en image/inscription dans l'image* décrit le caractère réversible d'une forme symbolique qui n'accepte pas le caractère unilatéral du *pouvoir* énonciatif et invite à creuser interprétativement le jeu interne au visuel, ce qui assure aussi son potentiel hétéro-référentiel, sa leçon figurale « exportable ». Habiter l'image et être habité par l'image est un circuit symbolique qui échappe aux pouvoirs unilatéraux et invite au réinvestissement des enjeux communs et des valeurs distinctives des instances impliquées. En ce sens, comme le dirait Warburg (1929), la forme symbolique relève d'un « espace intermédiaire » (*Zwischenraum*).

La reprise de la notion de « forme symbolique²⁸⁴ » permet de considérer que les relations entre des figures de l'expression et des figures du contenu passent par une multiplicité de niveaux qui stabilisent non pas une signification univoque, mais des enjeux signifiants tissés à travers des « rentrées » de pertinence d'une composante (par ex. les configurations chromatiques) sur d'autres composantes (par ex. la construction par plans de la perspective atmosphérique). En ce sens, la forme symbolique (par ex. de la perspective selon Panofsky) est un dispositif visuel qui propose, selon l'intersection formatrice d'une série d'éléments expressifs et sémantiques, une manière d'interroger le visible et de positionner le spectateur à l'intérieur de cette interrogation.

Enfin, vis-à-vis de l'anthropologie contemporaine et de son rejet de la recherche de codes symboliques au profit de filtres ontologiques qui réaliseraient des médiations bien plus étendues et contraignantes, au vu de leur intégration dans la perception et la cognition du monde, la sémiotique ne doit pas se montrer, au moins à notre avis, ni trop condescendante ni trop indulgente. Les formes du visible sont-elles stables et anthropologiquement déterminées selon des paradigmes ontologiques, des « mondiations », si l'on utilise le néologisme de *Descola* ? Ou existe-t-il dès le départ une imbrication de *modèles de* et de *modèles pour*, dont les images explorent les articulations, les marges de jeu et même les contradictions internes ?

Philippe Descola, dans son dernier ouvrage *Les formes du visible*, mentionne la notion de *forme symbolique* et l'explique comme quelque chose qui dépasse une « image du monde » pour être un dispositif « grâce auquel un contenu signifiant intelligible devient attaché à un signe concret sensible jusqu'à s'identifier pleinement en lui » (Descola 2021, p. 372). Pour Descola, la forme symbolique est une configuration stable qui renvoie « à des options cosmologiques et ontologiques qui imprègnent l'organisation spatiale et sociale d'un peuple, sa conception de la durée, la disposition de ses sites rituels et la structuration de son territoire (*ibid.*, p. 373).

À l'idée d'ancrer l'interprétabilité des images dans les « mondiations, substituant les « filtres ontologiques » aux « cadres sémiotiques » (*ibid.*, p. 630), Descola ajoute la proposition d'une réforme

284 Il faut souligner que le terme « forme symbolique » était déjà utilisé par Aby Warburg (1901).

des études visuelles. Cette dernière doit se fonder sur les analogies entre les stratégies picturales et les fonctionnements neurocognitifs de la perception visuelle (*ibid.*, p. 632). À la cohérence par défaut des images par rapport à ses ontologies de référence, un autre déterminisme semble s'ajouter, à savoir l'impossibilité de dissocier la signification des images d'un socle perceptif non amendable. L'ikonologie des espaces intermédiaires (*Ikonologie des Zwischenraums*²⁸⁵) et les articulations sémiotiques ne semblent plus des hypothèses de travail valables et on soutient alors plus facilement la thèse d'Alfred Gell pour laquelle l'image est « un prolongement visible dans l'espace et dans le temps du référent dont elle est comme une émanation » (*ibid.*, p. 25).

Pour la nouvelle anthropologie, la constitution même des actants (rôle de sujet parlant, d'énonciateur, de personnage) n'appartient plus à un horizon discursif, mais elle est le fruit d'un arrière-plan ontologique qui distribuerait préalablement les *positions* et les *agentivités* corrélées. Des corrélations théoriques s'installent entre réalisme sensoriel, primat de l'expérience sur le symbolique, déconstruction de l'humain en réseaux actantiels, typologies économiques des cultures.

Dans sa contribution scientifique majeure, *Par-delà nature et culture*, Descola (2005) remarque que ce qui change entre naturalisme, animisme, analogisme et totémisme est le régime *inférentiel* du sens, car il y a des présupposés différents dans la constitution d'un monde de référence. Cette idée est appliquée au monde de l'art et en particulier à la signification des images. Le type culturel est prédictif d'un régime représentationnel et intentionnel, ce qui nous permettrait d'avoir accès au « système de qualités exprimé dans les images » (Descola éd. 2010, p. 17). L'image qui ne répond pas à des codes forts n'est donc pas « médiatisée par un discours », car « directement visible dans la forme et le contenu ». Ainsi, l'art visuel peut exploiter sa « causalité agissante », son efficacité relevant de la reconnaissance d'un « écho de l'ontologie dont il est familier » (*ibid.*, p. 18).

4.3. Différenciation et augmentation : une avant-garde sous les enseignes de la vulnérabilité

La sémiotique peut s'opposer à cette épistémologie oxymorique qui donne lieu à un « relativisme déterministe », même s'il faut reconnaître qu'elle résume parfaitement l'« esprit du temps ». Le risque de se trouver à mener un combat d'arrière-garde est bien réel. Mais une manière pour se ressaisir est peut-être de regarder de nouveau au domaine de l'art, qui ne propose pas une épistémologie au sens strict du terme, mais offre néanmoins la possibilité d'une « vie » différente des signes ; une écologie alternative dans laquelle toute symbolisation rigide (dénotation) ou codée (norme) ne peut prétendre d'encadrer et de saturer le sens des formes de vie à travers des identités figées, ontologiquement déterminées.

285 Warburg, cité in Didi-Huberman (2002, p. 497).

Le risque de généraliser le rôle de l'art par rapport à toute la variété de différences culturelles peut être partiellement motivé par le fait que l'art procède justement à une érosion des ambitions fondatrices des institutions de sens, avec des *écarts*, des mises en tension, des subversions du sens administré ou attribué. Ainsi, l'accès à l'art pourrait être saisi comme une sorte de pédagogie anti-institutionnelle, car c'est la recherche constante d'une signification qui explore une exemplification novatrice, et non pas sa stabilisation contraignante. Dans le même temps, on montre la dignité primaire de l'instauration sémiotique face à sa vulnérabilité et à ses incertitudes. De plus, les soins interprétatifs face à la précarité de l'objet d'art ne sont que la reprise d'une tâche primaire de la symbolisation : sa portée rétroactive qui n'a rien de la reproduction, de la représentation d'un ordre déjà donné.

Si on veut voir dans l'art une version sensible (visible, tangible, sonore, etc.) des idées profondes d'une culture, cette sensibilisation ne serait qu'une fragilisation de leur institutionnalisation. L'art ne serait qu'une institution qui procède dans une direction contraire aux intérêts institutionnels. À ce titre, l'art procède aussi contre lui-même, contre son institutionnalisation auto-réalisatrice. Essayer d'échapper à ses propres "prisons" est une manière d'exhiber qu'il y a du sens ultérieur au-delà de la loi.

Il nous semble plus avant-gardiste de défendre la vulnérabilité des images à la place de proclamer leurs immenses pouvoirs, derrière lesquels se cache souvent une déresponsabilisation face à leur interprétation. Paradoxalement, l'art vise à valoriser la *différenciation interne* au-delà des fonctions programmatiques des institutions de sens et en même temps à suggérer une augmentation du taux d'institutionnalisation afin de défendre cette production interne de différence. C'est une manière pour dire que l'art invite à institutionnaliser ce qui peut compenser la névrose de l'organisation instituée. Mais cela ne peut qu'avoir un résultat paradoxal. L'art aurait alors le pouvoir symbolique de signaler les coûts (ou les pertes) cachés derrière les institutions, en s'affichant dans un état sémiotique encore plus vulnérable que les pratiques ordinaires de gestion du sens. L'art signifierait des potentialités à risque en les incarnant. Cela veut dire que l'œuvre d'art ne serait pas promue en tant que produit culturel qui prime sur les autres productions sémiotiques, mais comme l'exemplification de ce qui a besoin d'un supplément de soins, de coopération, d'accueil afin de pouvoir développer sa signification. Devons-nous imaginer une sémiotique d'avant-garde qui à la place de cacher son statut précaire décide de l'assumer comme vocation à décrire une écologie de la signification vulnérable ?

Regarder à l'intérieur de des images analysées ne veut pas dire participer d'un espace de valeurs homogènes et auto-explicatives, mais trouver une *distance* entre des sources primaires non encore réconciliées et qui demandent de travailler sur des écarts, et non pas sur les structures déjà codées et autonomes.

On parle beaucoup d'« augmenter » les images à travers le numérique, mais cette augmentation ne devrait pas avoir la vocation d'intégrer des documents visuels dans le cadre totalisant d'une histoire

valable pour tous ou d'une institution de sens²⁸⁶. Ce qu'il faudrait faire est au contraire d'augmenter le degré de définition des fractures, des lacunes, de prestations de sens manquantes et exigées pour poursuivre des constitutions de valeurs bien conscientes de leur nécessité d'être protégées. Pour envisager des « humanités numériques » à la hauteur de leur dénomination, leur tâche principale ne devrait pas être celle de réduire l'image à ses paratextes, à ses réseaux inter-discursifs ou encore à ses multiples visualisations possibles (image numérique comme simple paquet de données). Une image augmentée est avant tout une image qui a des chances majeures de résister à cette dilution/dissolution. Elle devrait être présentée comme un circuit, instance *ab quo* et *ad quem* d'un travail interprétatif qui cherche son propre épicycle contre le vertige de l'archive : ce que l'on augmente est finalement la niche écologique d'une image à travers laquelle mesurer un espace intermédiaire et dialogique, un équilibre modal qui permettra de ne pas disparaître en tant qu'interprète et de ne pas faire disparaître l'image. Nous avons besoin d'une image augmentée *critique*, c'est-à-dire capable d'exercer ses propres formes de résistances face à des flux médiatiques et à des archives qui ne sont pas encore des véritables corpus. Cette forme de résistance peut être exprimée encore aujourd'hui à travers la notion de *forme symbolique*, mais un travail ultérieur de conceptualisation est exigé.

La forme symbolique concerne un tissu praxique, étant donné qu'elle fonctionne comme un dispositif de réarticulation entre des pratiques de textualisation et des pratiques d'interprétation de sémiotiques légitimes. D'ailleurs, comment penser que la forme symbolique puisse se soustraire à la niche culturelle qui a été la condition de possibilité de son émergence et, en même temps, comment ne pas observer la transplantation de formes symboliques dans d'autres sémiotiques d'accueil ? Au fond, la culture est suspendue sur ce paradoxe de tenir ensemble exigences philologiques et instances traductives. Une avant-garde sémiotique peut se dessiner au-delà des ontologies qui figent un sens autochtone et des modèles épidémiologiques qui réduisent la signification à information et l'interprétation à appréciation hédonique, voire à introjection irréfléchie.

Références

Barthes, Roland (1955), « La vaccine de l'avant-garde », *Lettres nouvelles* ; nouv. éd. dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Seuil, 2002, pp. 563-565.

Barthes, Roland (1956), « À l'avant-garde de quel théâtre ? », *Théâtre populaire* ; nouv. éd. *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2002, pp. 340-42.

286 L'augmentation de l'œuvre d'art a normalement lieu devant sa présence matérielle dans un espace d'exposition, elle est instanciée par la médiation d'un dispositif (téléphone portable, tablette, etc.) et déclinée selon les choix et les gestes opérés par le visiteur. La relation avec la forme de vie de l'œuvre se structure au fur et à mesure que ses facettes identitaires sont explorées selon des conditions écologiques qui en permettent l'actualisation et la comparaison. Auparavant on a insisté sur des moments épiphoniques de l'expérience esthétique, mais l'imperfection de la relation avec l'œuvre d'art trouve aujourd'hui ses assises critiques dans l'extensibilité et la mise en variation des conditions d'accès à une manifestation optimale de l'identité textuelle, cette dernière étant stratifiée, lacunaire, multistable, ouverte à l'interaction, couplée à un espace d'implémentation disponible ou perdu.

- Barthes, Roland (1957), « Les tâches de la critique brechtienne », *Points de vue*, n. 2, pp. 44-46 ; nouv. éd. *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2002, pp. 343-47.
- Barthes, Roland (1961), « Le théâtre français d'avant-garde », *Le français dans le monde* ; nouv. éd. dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Seuil, 2002, pp. 1094-1101.
- Barthes, Roland (1964), « Rhétorique de l'image », *Communication*, n. 4, pp. 40-51 ; nouv. éd. *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2002, pp. 573-88.
- Basso Fossali, Pierluigi (2004), « Protonarratività e lettura figurativa dell'enunciazione plastica », *Versus*, nn. 98-99, p. 163-190.
- Beyaert-Geslin, Anne (2012), *Sémiotique du design*, Paris, PUF.
- Bolter, Jay David (2021), « Le remix et l'esthétique du flow », dans « Re ». Répétition et reproduction dans les arts et les médias, Paris, Mimesis.
- Bourriaud, Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel.
- Calvino, Italo (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti ; tr. fr. *Leçons américaines : Six propositions pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 2018.
- Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard.
- Descola, Philippe (2021), *Les formes du visible*, Paris, éditions du Seuil.
- Didi-Huberman, Georges (2002), *L'image survivante*, Paris, Minuit.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani ; tr. fr. *L'Œuvre ouverte*, Seuil, 1965.
- Eco, Umberto (1968), *La struttura assente*, Milano, Bompiani ; tr. fr. *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.
- Elkins, James (1995), "Marks, Traces, 'Traits', 'Contours', 'Orli', and 'Splendores' : Nonsemiotic Elements in Pictures", *Critical Inquiry*, vol. 21, n. 4, pp. 822-860.
- Focillon, Henri (1934), *La vie des formes*, Paris, Ernest Leroux.
- Fontanille, Jacques (2008), *Sémiotique des pratiques*, Paris, PUF.
- Geertz, Clifford (1973), *Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- Ginzburg, Carlo (1983), *Enquête sur Piero della Francesca*, Paris, Flammarion.
- Gombrich, Ernst (1983), *L'écologie des images*, Paris, Flammarion.
- Greimas, Algirdas Julien (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques – Documents*, n. 60.
- Greimas, Algirdas Julien et Keane, Theresa (1993), « Cranach : la beauté de la femme », *Eutopías*, vol. 26, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de València & Associació Vasca de Semiótica, Valencia, 1993.
- Groupe μ (1992), *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- Krauss, Rosalind (1977), « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol. 3, pp. 68-81.
- Liotard, Jean-François (1971), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- Pavis, Patrice (2007), *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Lille, Presses universitaires du Septentrion <https://books-openedition-org.bibelec.univ-lyon2.fr/septentrion/13732>
- Rancière, Jacques (2003), *Les destins des images*, Paris, Ed. La Fabrique.
- Rastier, François (2021), « Après le postmodernisme : pour une reconstruction », *Texto ! Textes et cultures*, vol. XXVI, n. 1.
- Rouquet, Camille (2011), « Symposium "Visual Studies / Études visuelles : un champ en question », *Transatlantica*, n. 2, consulté le 12 novembre 2023, <http://journals.openedition.org/transatlantica/5431>

Saussure, Ferdinand de (1907), *Premier cours de linguistique générale d'après les cahiers d'Albert Riedlinger*, E. Komatsu et George Wolf (eds.), Oxford/Tokyo, Pergamon, 1996.

Simondon, Gilbert (1958a), *Des modes d'existence des objets techniques*, nouv. éd. Aubier, 1989.

Simondon, Gilbert (1958b), *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Ed. J. Million, 2017.

Thürlemann, Félix (1982), *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

Warburg, Aby (1901), « Symbolismus als Umfangbestimmung », in *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2010, pp. 615-27.

Warburg, Aby (1929), *Mnemosyne. Einleitung (Bilderatlas)*, nouv. éd. critique M. Ghelardi (éd.), *La Rivista di Engramma*, n. 138, 2016.

Zahm, Olivier (2017), *Une avant-garde sans avant-garde*, Paris, Les Presses du réel.