



**HAL**  
open science

## D'une représentation sensible inédite du monde

Kader Mokaddem

► **To cite this version:**

Kader Mokaddem. D'une représentation sensible inédite du monde. Art, éducation et politique, Jan 2009, Angoulême, France. pp.141 à 158. hal-00927244

**HAL Id: hal-00927244**

**<https://hal.science/hal-00927244>**

Submitted on 13 Jan 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Colloque Angoulême - Des formes de la démocratie à la résistance dans la langue

Kader Mokaddem

Laboratoire *Images-Récits-Documents*.

Professeur de philosophie et d'esthétique à l'École supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne.

D'une représentation sensible inédite du monde.

La perception de l'œuvre d'art n'est pas simplement affaire d'une culture de la représentation. Elle détermine également une manière d'être au monde qui est une manière d'occuper, de travailler les sensations du monde. Elle conditionne une expérience du sensible du réel du monde<sup>i</sup>.

L'art de ce fait n'est plus une activité innocente et indépendante d'une politique du monde. Il ouvre une modalité commune d'expérience du sensible dans le réel du monde. La question de l'œuvre de l'art n'est plus simplement celle de l'œuvre d'art mais de ce qui dans l'art réévalue la possibilité d'une représentation du réel du monde<sup>ii</sup>.

Cela demande une reconsidération du statut de l'œuvre d'art comme image.

Ce qui fait image dans l'art, ce ne sont plus simplement les opérations de production et de création mais également une pratique du collectif comme collecte des éléments du réel, comme commun au sens de banal et d'insignifiant : l'art ne peut plus prétendre à établir sa légitimité sur une *exception* mais sur la singularisation de ce qui fait l'expérience *commune* de la perception et de la sensation.

Il faut se ressaisir de la distinction entre faire image et faire de l'image non pour n'en faire seulement qu'un étendard face à une politique de la représentation mais bien pour dégager de l'histoire de l'art une détermination qui éloigne l'art de la simple représentation, la distingue de l'œuvre.

L'esthétique comme pratique discursive libère l'image des contraintes de la notion d'œuvre. Elle postule la mise en forme commune du monde et dans ce dessein amène l'artiste à abandonner sa propre singularité signée (la signature).

Indirectement la question de l'œuvre signée implique une reprise de la subjectivité en art. On a longtemps fait de l'art une simple expérience sensible commune de la subjectivité – comme si l'expérience sensible dévoilait la possibilité de la concrétion de sujets.

Ce qui fut mis en avant dans le discours historique de l'art, dans le discours critique sur l'art, ce serait l'expérimentation inventée de la subjectivité en train de se former dans l'expérience du ou d'un sensible. C'est ce dont témoigne la constitution d'un certain nombre de biographies fictionnées de l'artiste<sup>iii</sup>. Ces vies racontent les conditions sensibles de la formulation d'une pratique de l'art et d'une pratique d'existence. Elles disent deux choses qui peuvent paraître contradictoires. Tout d'abord que la pratique de l'art relève d'une exceptionnalité ou d'une singularité qui signe le caractère de l'artiste en tant qu'homme. Ensuite que l'artiste se signale par un rapport spécifique au sensible qui est la signature de son œuvre – un sensualisme sous-jacent qui renvoie à la sensualité du sensible et à la sensibilité.

On remarquera que nous n'emploierons que rarement le terme de sensibilité parce qu'il nous semble déterminer autre chose que la possibilité de l'expérience sensible, il détermine ce que nous pourrions désigner par la constitution des formules du sensible.

Il nous faut comprendre dans le cadre de ce colloque la nature de l'expérience sensible de l'art, car il s'agit d'en penser les conditions politiques et de libérer l'expérience sensible de la responsabilité de la constitution de la subjectivité.

L'art n'est pas le lieu privilégié de l'apparition de l'expérience sensible subjective – encore moins, nous semble-t-il, le lieu spécifique où se construit une subjectivité.

L'art n'œuvre pas à la construction d'une singularité qui déterminerait une œuvre où le sujet découvre les puissances et les potentialités de l'expérience sensible et où il passe à une expérience du monde sensible découvert de sujet à sujet par l'intermédiaire d'une œuvre. Celle-ci contiendrait les conditions suffisantes d'une révélation de l'expérience sensible du monde qui se révélerait au sujet qui en ferait la demande.

Cette conception a construit une perspective historiciste de l'art.

C'est de ce point de vue qu'il faut partir car il articule un ensemble de propositions spécifiques sur l'art qui organise une perspective chronique de l'art. Les moments ne s'agencent pas simplement en périodes chronologiques, ils structurent une détermination esthétique de l'art qui considère l'œuvre comme indicateur des conditions de l'art. Le temps (sa sériation) est une instance de périodisation et de détermination des conditions d'émergence de ce qui fait œuvre.

Une considération synoptique permet de distinguer trois moments spécifiques de détermination de l'art comme œuvre :

- Le moment expressif de l'art où la production dégage une signification articulée comme une proposition (ce serait le moment de l'âge classique et de l'art moderne sous la forme du traité et du manifeste qui se charge de transformer l'expressivité en expression).
- Le moment exposition où la production se dégage du langage pour n'être plus qu'une forme d'apparition d'une position de la proposition.
- Le moment contemporain où le contexte de la production se désengage apparemment du milieu de l'art – moment de déposition de la production qui correspond à la conception que l'art ne dit rien de particulier sur le monde mais qu'il est émission d'une réception sans proposition. Ce dernier moment correspondant à une dépossession de la singularisation de l'art et de l'artiste.

Cette configuration détermine un usage public de l'art à travers la détermination de regards spécifiques. Ce sont les modalités de ces regards qui nous intéressent en ce qu'ils déterminent un mode de présentation qui joue de cette expérience du sensible<sup>iv</sup>.

#### -1- Moment expressif de l'art

Ce premier moment se caractérise par une détermination classique de la rationalité et de l'esthétique. Se construisent des catégories qui sont des classes de perceptions et établissent les cadres conceptuels de l'Art<sup>v</sup>. L'établissement de traités discursifs se construit dans l'horizon d'une relation intime entre l'Art et la science. L'Art apparaît comme dispositif de savoir et de pouvoir. L'artiste autonomise sa pratique et cherche, dans la mise en place de son travail, à instituer son champ au même niveau que les autres pratiques de l'intelligible. Souvent, le qualificatif de *philosophe* de la nature ou de *physicien* du sensible émerge dans ces écrits.

Les traités sur l'Art définissent des instances régulatrices du sensible et de ses perceptions et ils le magnifient toujours par la majuscule qui le renvoie à un extraordinaire qui fait de l'œuvre de l'Art un ouvrage exceptionnel et singulier.

Paradoxalement, c'est cette situation d'exception qui en constitue le caractère normatif et prescriptif. Chaque œuvre de l'Art dit alors une manière réglée et ordonnée de construire une perception du monde. Le visible de l'œuvre est alors déterminé par la reconnaissance et l'identification des modalités pratique de l'Art.

La perspective en est un cas de figure révélateur. Elle établit une structure de perception commune du monde – une trame organisée des sensations visuelles d'où le visible émerge dans une singularité. Daniel Arasse a analysé les modalités de la perspective selon les régimes du discours théologique sur l'Annonciation : « en tant que telle, la perspective organise et interprète le visible, il informe la représentation que les hommes du XV<sup>e</sup> siècle se faisaient du monde<sup>vi</sup>. L'œuvre de l'Art s'ençâsse, ne cesse de s'encadrer dans des structures d'enveloppement : la surface de représentation avec ses conditions inhérentes, le cadre, le lieu propre (au sens aristotélicien), l'architecture, l'espace socialisé (religieux, laïc, public, privé...).

Cette situation détermine un mode d'exposition de l'œuvre qui impose un type de visibilité. Le temple, le cabinet d'amateurs, le studiolo, le cabinet de curiosités sont l'expression évidente de ce mode de présentation de l'Art. Ils représentent le moment où, dans l'histoire des systèmes de représentation des savoirs, la question du lieu spécifique se déploie et configure la perception visuelle dans des spatialisations spéculaires.

Ces espaces sont de véritables dispositifs de captation et de monstration d'objets spécifiés du monde ; ils en recueillent l'étrangeté par extraction<sup>vii</sup>.



Figure 1 - Franz Francken II dit le jeune 1625 *Cabinet d'un collectionneur*.

Le temps propre de ces lieux est dé-chronologisé, dé-périodisé. La perception des œuvres est, dans ces lieux, syncopée. Chaque œuvre vaut par son espacement d'avec une autre ; chacune est un *item* dans une série énonciative – d'où la possibilité de faire se côtoyer une perception anecdotique, une perception « scientifique » ou une perception artistique sensible. Les œuvres et les objets se disposent d'eux-mêmes dans une disparité qui expose leur non-identité, leur équivalence.

Les œuvres, les objets, les êtres occupent la totalité de l'espace ; la perception pour se réaliser doit devenir un tri, une sélection qui élimine tout ce qui peut la déranger. Cette manière d'organiser un désordre suppose toujours l'existence un reste – ce qui reste assez éloigné de la perception pour ne pas lui nuire. Le regard qui naît ainsi est un regard de spécialiste. Le spécialiste est celui qui dans le travail d'élaboration d'une conscience perceptive développe un goût des formes assez précis pour distinguer la forme qui convient à l'expérience qu'il recherche. La diversité, l'incohérence du cabinet n'est qu'apparente, qu'en surface ; elle n'existe que pour le profane, le non-initié incapable d'un déchiffrement, d'une herméneutique.



Figure 2 – Johann Felpacher *Appelles peignant la belle Lampsaque*.

Dans certaines représentations picturales, le désordre apparent des collections est ressaisi en fonction d'une historisation du mythologique. Le tableau se structure autour d'un motif central (Lampsaque) qui ne sert pas à strictement parler l'*historia* au sens d'Alberti. Ce motif est un effet de miroir : c'est l'exceptionnelle beauté qui est désignée à double titre, d'abord par le fait du Prince (Alexandre) qui décide de la réalisation du tableau, ensuite par la mise en scène de la séance de pose (qui renvoie à l'invisibilité de la condition d'apparition de la toile et parle tacitement de l'indistinction entre atelier et cabinet : site de production et site d'exposition).

Dans d'autres figurations picturales, le tableau fait emblème, il n'est là que pour manifester la profusion de la collection et la signature de l'auteur de la collection.



Figure 3 - David Teniers II dit le jeune *Le gouverneur Léopold-Guillaume et sa collection de tableaux à Bruxelles* (vers 1650)

Le discours sur l'Art organise une structure des œuvres qui table sur l'harmonie, la concordance ..., alors que sa perception dans la présentation apparaît désarticulée et fragmentée. Cette présentation caractérise l'expérience du sensible par l'articulation en séries distinctes de singularités. L'œuvre d'art fait l'objet d'une collecte qui n'est pas encore une collection. Chaque œuvre est une individualité spécifique générique – en somme un monstre qui actualise les contradictions du réel.

Les conditions de perception ne peuvent se réaliser que dans un espace d'enfermement où l'œuvre est tenue à distance d'un réel du sensible. En fait, la sériation importe plus que la totalité de la collection. Le processus qui se joue dans le cabinet de curiosités (comme modèle des formes de présentation) est celui d'une mise à disposition des matières informées du monde. Les objets du monde sont des *exemplaires*, ils ne valent qu'en tant qu'ils répondent aux exigences d'un modèle possible formalisé et formulé dans une expérience discursive de l'Art. L'exemplaire nous dit bien qu'il tient sa valeur de sa situation dans un ensemble, dans un voisinage.

L'expérience du sensible est alors conditionnée à ce statut particulier impliqué par la production d'une œuvre. Cette compréhension de l'œuvre de l'Art comme œuvre d'Art est toujours actualisable dans le langage contemporain par le terme de *pièce*.

À quoi renvoie ce terme sinon à l'idée d'une composition agencée et ordonnée de l'art dans sa fragmentation ? La notion de pièce présuppose une compréhension de l'œuvre d'art dans un système représentatif structuré de l'Art. La belle pièce n'est pas un fragment dissocié, il est toujours sous-tendu par une conception de ce qui est en œuvre dans l'art comme composition (la composition agence le composite) et harmonie (agencement du composite selon une structure telle qu'il est difficile d'échapper à sa perception comme beauté).

La belle pièce relève d'une détermination esthétique de l'objet du savoir de l'art qui dégage peu à peu les conditions de son expérience sensible. Ce qui rend possible le visible, c'est justement le cadre de perception induit par la belle pièce qui, dans le discours sur l'art moderne et contemporain, remplace la notion de chef d'œuvre.

L'Art n'apparaît pas comme un décalage, il travaille à élaborer une représentation du monde parce qu'il est difficile d'en avoir une image. Dans le cadre de ce moment, l'Art est un processus de visualisation. Il expérimente donc les modalités de valorisation des perceptions possibles du monde visible pour en dégager une image. Ce dont Diderot a conscience et qu'il formule le premier en inventant un mode d'écriture : les *Salons*. Cette écriture rend évident que l'Art a valeur de trame et qu'il établit une grille de perception du monde. Les livrets des Salons ne s'occupaient que de fournir une description technique sommaire de chaque œuvre. Ils ne constituaient pas encore une raison d'être des manières de présenter les œuvres. Diderot, à sa manière, invente une écriture selon *une certaine raison d'être* des œuvres, selon au sens littéral du terme un *katalogon*.

Le catalogue n'est pas éloigné de l'écriture *encyclopédique* qui consiste à produire une unité du regard sur le savoir. Les Salons de Diderot travaillent à produire ce type de regard sur l'Art à travers une perception sensible littéraire des œuvres. Son écriture manifeste que l'instance publique de l'espace de représentation n'est pas encore un espacement structurant ; il nécessite une reprise par l'écriture qui libère de la logique d'expositions du cabinet de curiosités.

L'exposition de l'œuvre n'est qu'une combinaison pour en rendre évident la pertinence. L'œuvre se vaut seule, elle est capable de tenir tête aux autres œuvres et le regard du sujet discrimine dans la confusion des œuvres présentées sans distinction l'une par rapport à l'autre. Une telle attitude d'exposition suppose l'établissement d'un jugement critique esthétique où le regard se construit sur les critères du bon goût et de la convenance. C'est l'accord du regard à l'expérience visuelle qui fait l'esthétique.

Le premier moment structure donc une expérience sensible du *regardable*. Ce qu'il est possible de voir autrement que dans les conditions où il est donné à voir – d'où une forme d'indifférence à l'exposition et une importance particulière accordée à la formulation du regard : les placeurs et les rédacteurs des Salons

## -2- Moment d'exposition XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle

Le sensible, dans ce moment, devient le singulier. Il apparaît étrangement présent dans le monde du quotidien. Cela est dû aux conditions de perception des œuvres induites par les développements de la technique et la technologie<sup>viii</sup>. L'esthétique s'apparente alors à une *sensibilisation* aux formes du monde réel et concret. L'Art, de ce fait, comme l'a bien compris Baudelaire ne peut que se déplacer à la lisière de la perception commune. L'art « extravague ». Il devient, avec le slogan de l'Art pour l'Art, son propre territoire et institue par son rapport au monde une détermination spécifique des perceptions. La modernité de Baudelaire réside dans cette compréhension de l'Art : il devient une instance de résistance à la construction perceptive d'un réel commun standardisé par la technique et la science.

Le rapprochement entre Art et savoir détermine la place de l'Art dans le tableau épistémologique des modes de représentation perceptive du monde sensible.

La science de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle perd légitimité esthétique à figurer l'expérience sensible du monde. Elle en invente une autre qui se trame en laboratoire dans un monde et un temps suspendu.

Lorsque Baudelaire critique la photographie, ce sont ces nouvelles conditions qu'il met en scène – le rapprochement art et technique n'est pas une nouvelle possibilité de faire de l'œuvre d'art quelque chose qui travaille le monde mais il produit plutôt un voisinage entre art et industrie, voire art et usinage.

L'image photographique n'est alors pas une image mais un prélèvement. Ce que vante Arago à l'Assemblée nationale, c'est la puissance documentaire de la photographie, sa puissance à capturer, inventorier un état de la réalité sans l'interpréter. Cette compréhension de la photographie devient un lieu commun dont il reste des résidus dans la conception de certaines pratiques photographiques contemporaines.

La photographie prélève, elle échantillonne – ce qui demande au photographe un apparent abandon de la perception singulière.

Les conditions techniques de production de l'œuvre deviennent plus importantes que les conditions de l'œuvre comme art. Ce glissement techniciste produit une procédure où œuvre et artiste ont un statut particulier (élitisme de la valeur talent-don comme valeur ajoutée à l'humain) mais également détermine une vulgarisation populiste de l'art (expérience partageable parce que technicisée et donc abordable).

Ce moment est un tournant dans les conditions de monstration perceptive de l'art. Il est celui où se confondent Expositions universelles et Expositions artistiques.

L'artiste n'est plus le physicien du sensible ; il devient l'ingénieur de l'art et s'il n'arrive pas à jouer ce rôle correctement, il se revêt souvent de l'habit de l'expert.

L'exposition de l'œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle devient la condition d'un cadre de perception. Le salon, la galerie, le musée, ... sont des lieux où se mesure cette conception scientifiante, sans être scientifique, de l'œuvre de l'art.

Il reste de cette perception de la monstration le désir de croire que l'art s'organise et se détermine comme l'illustration d'une appréhension conceptuelle du monde qui en saisirait toute la multiplicité et la variété dans un cadre perceptif donné.



Figure 4 François Joseph Heim Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre, le 15 janvier 1825

Comment donc recevoir et appréhender la situation d'une œuvre dans la profusion ?

Le critère qui entre en ligne de compte et qui joue le rôle de pierre de touche, c'est la distinction qui se trame dans la perception de l'œuvre.

Percevoir une œuvre ce n'est plus comme dans la période précédente distinguer dans la sériation des œuvres les espacements du réel, c'est, au XIX<sup>e</sup> siècle, manifester la distinction de l'œuvre par un travail où le sensible

exagère sa sensibilité. L'œuvre n'est plus un *exemplaire* dans une série, elle illustre. De l'exemplarité sensible qui fut sienne dans l'exceptionnalité, elle se dégage de l'étonnant et le bizarre et devient *exemple* – cas de figure du sensible et non plus d'un sensible. L'œuvre comme exemple libère l'Art de la fonction de modélisation du sensible impliquée dans la conception d'exemplaire et d'exemplarité. Il y a là un partage des modes de représentation du sensible entre l'Art et la Science. Le sensible échappe ainsi à une normalisation de la perception et il fait exister dans l'œuvre de l'Art de manière individuée.

Cette individuation trouve sa réalisation dans les différents modes d'exposition de l'objet sensible au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>ix</sup>. L'exposition individuelle de l'artiste, de sa production, commence à se singulariser et, dans l'histoire de l'art, naît un type de pratiques discursives révélateurs : la monographie qui s'articule à l'exposition particulière.

La décision de Courbet après le refus de *L'Atelier du Peintre* en 1855 de produire, concevoir et réaliser sa propre exposition est un indice assez clair de ce changement.



Figure 5 - Gustave Courbet *L'Atelier du peintre*. *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*.1855

Le jury du Salon de 1855 accepte une dizaine de toiles de Courbet, mais exclue d'emblée *L'Atelier du peintre*. Courbet prend en charge à ses propres frais les conditions d'exposition de son travail. Il ne s'agit pas simplement d'une dramatisation touchant l'existence du réalisme comme mouvement : c'est un geste de rupture qui nie les classifications induites par les Salons. Courbet manifeste la décision de montrer singulièrement un ensemble de toiles dans un contexte spécifique. De faire de son œuvre un cas de figure particulier et de créer un espace particulier en sélectionnant et en prélevant de l'ensemble de sa production une série de toiles qui sert d'exemple à sa conception réaliste de l'Art. Ce que ses détracteurs ont bien perçu en parlant « de tréteaux de la foire<sup>x</sup> », c'est la volonté de singulariser à l'extrême le lieu d'exposition.

Cette critique peut paraître paradoxale alors qu'un reproche identique est adressé aux Salons. Mais le Salon présente et explore les conditions de perception sensible des œuvres en se calquant sur les modalités conceptuelles discursives de la période précédente. Il trie, classe et organise et se structure par rapport à la hiérarchisation des pratiques et des genres issus de la tradition académique mais il n'arrive pas à faire face à la profusion.

Il n'en reste pas moins qu'en tant qu'*événementialisation* de la production artistique, les Salons ne vont pas tarder à se mouler sur le modèle de leur concurrent : les Salons et exhibitions universelles dans lesquelles la technique, la scientificité de la technique, devient le concurrent de l'Art dans le champ du sensible par la monstration des merveilles de la science.

L'œuvre de l'Art au XIX<sup>e</sup> siècle est de l'ordre de la surenchère du sensationnel. Le sensationnel n'est pas seulement le coup médiatique, c'est aussi ce qui travaille dans la sensation une forme particulière de perception du sensible. La littérature est riche de ces figures d'artiste atteint d'in-sensibilité à force, justement, de vivre dans un excès du sensible (il en reste quelque chose dans notre pré-conception contemporaine de la figure de l'artiste – il n'est plus atteint d'un excès de sensibilité mais d'un excès de sensations)<sup>xi</sup>.

Une esthétique de l'excès, ce n'est pas une esthétique de la démesure ; ce n'est pas seulement la reprise du monumental des genres artistiques précédents qui établissaient la distinction sur une échelle harmonique et harmonieuse des genres.

C'est à l'intérieur du travail sur le sensible que cela se joue : les couleurs criardes du Romantisme (et il me semble possible d'établir une histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle sur ce critère, non pas de provocation du spectateur mais de sa convocation par la représentation excessive du sensible) se déploient du coup dans une reformulation des spécificités de la peinture. L'œuvre de l'Art est alors une manière de postuler la constitution d'un regard qui résiste aux conditions d'exposition des œuvres d'art.

La confusion du Salon amène les artistes à penser, voire à prendre en charge les conditions de diffusion des œuvres. Ce n'est qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que les artistes se soucient véritablement des conditions de présentation. Si la sélection des œuvres relevait d'une commission où certains artistes avaient la part belle, l'organisation spatiale et physique (les conditions concrètes réelles de présentation) relevait d'une pratique particulière : elle dépendait des *tapissiers du salon* et des *placiers*<sup>xii</sup>.

La nomination des fonctions est claire ; les tapissiers du salon font office de décorateurs, ils organisent l'arrangement des œuvres l'une à l'égard de l'autre – il s'agit bien d'habiller un espace de présentation du sensible, de fait de faire des œuvres un recouvrement du réel du sensible par un autre. C'est la valeur ornementale de l'Art, comme structure de perception du sensible du monde qui est en jeu.

Une telle perspective n'est possible que dans un système fortement hiérarchisé d'organisation politique de la représentation : l'Académie.

La fonction des placiers, au départ, subordonnés aux tapissiers du salon, devient prédominante. Si les tapissiers organisaient, en usant d'un terme contemporain, une *scénographie*, le rôle des placiers fut de la réaliser concrètement en attribuant aux œuvres une place précise dans les ensembles d'espace déterminés par les premiers. Le placier a un pouvoir réel sur les conditions physiques de présentation sachant que l'espace alloué aux Salons (jusqu'à leur absorption à partir de 1855 dans des événementialisations autres du style exposition universelle puis les foires et biennales du XX<sup>e</sup> siècle) est un espace restreint, limité.

Cette distribution des espaces est remise en cause par le nombre croissant d'œuvres présentées et les revendications de plus en plus « individuées » des artistes. Chacun souhaite déterminer le *lieu propre* de perception de son travail. Les placiers perdent leur rôle. Chaque artiste souhaite rendre visible son œuvre à une place précise et s'il ne le peut, il élabore son œuvre de telle sorte que la sensation visuelle en détermine dans l'ensemble des

œuvres du Salon la visibilité – *l'exotisme* de certains orientalistes, de certains académiciens et de certains pompiers trouve ainsi sa raison d'être pictural.

Comment rendre visible dans le diffus et le confus sinon en articulant à l'œuvre de l'art la décision d'une sur-perception de l'œuvre. De ce point de vue, l'usage de la couleur au début du XIX<sup>e</sup> siècle est le premier moment d'une réévaluation critique de l'œuvre. On n'a jamais fait vraiment attention à cette colorisation d'un siècle considéré comme une époque de grisaille sinon que comme un effet secondaire. Ce qui se joue dans la surcolorisation qui s'accroît au cours du siècle, relève d'une conception de l'œuvre comme condition d'appel du sensible par le sensible. Les critiques des Salons (de Gautier, Baudelaire à Zola) sont extrêmement attentifs à cette logique de sur-perception.

-3- Moment de la déposition : l'œuvre est un objet du monde

Le troisième moment engage un processus de production et de consommation de l'œuvre de l'art. La présentation de l'œuvre est en fait le moment de sa disparition dans l'exposition. L'exposition est comprise comme recul de la perception sensible de l'œuvre d'art. La pratique contemporaine de l'exposition devient la condition nécessaire de l'apparition simultanée de l'œuvre de l'Art et de l'œuvre d'art. Cette apparente confusion relève d'une stratégie dynamique qui s'articule essentiellement sur une qualification de l'activité artistique comme transgression.

La pratique artistique se constitue en une série de coups qui, à chaque fois, qu'ils se manifestent déterminent leurs propres finalités. Pour éviter le terme d'opportunisme qui vient à l'esprit, il est préférable de parler d'occasionnalisme ou de casuistique de l'art inscrivant la dynamique de l'œuvre dans une historisation spécifique. Nous parlons d'*événementialisation* lorsque que l'œuvre de l'Art se construit en un système qui réagissait à un contexte d'exposition inapproprié. L'historisation tient à distance l'événementialisation ; elle inclut cette dimension dans une pragmatique de l'œuvre de l'Art.

Si l'exposition de l'œuvre de l'Art fait événement, c'est qu'elle cherche à faire date – à s'inscrire dans le cours de l'histoire comme une discontinuité, une rupture.

Ce déplacement constant implique une approche spectaculaire de l'œuvre de l'Art et une transformation de la figure de l'artiste. L'artiste perd une part d'autorité au profit de l'auteur des conditions d'exposition et de diffusion. Car la donne contemporaine n'est plus simplement que les œuvres d'art se montrent (ce qui serait d'une certaine manière le projet implicite de l'œuvre de l'Art) et désignent ainsi des modes spécifiques de perception mais également que les œuvres d'art se diffusent et deviennent à part entière des objets du monde.

À part entière, cela ne veut pas dire totalement – la part de l'art se joue dans la redistribution d'une économie de la perception : l'œuvre de l'Art est une plus value perceptive.

De fait, ce n'est plus dans l'espace clos du cabinet ni dans l'espace public du Salon que se constituent les modes de perception de l'œuvre – c'est dans le *magasin*. Le mot est étrange, mais il permet de rendre compte de deux sites particuliers de l'art : la galerie et la foire-biennale. Ces deux formes sont des héritages des deux premiers moments. La galerie hérite du cabinet d'amateur, la foire hérite des Salons et des grandes exhibitions du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le terme de magasin met en évidence l'aspect spectaculaire des pratiques perceptives de l'art. Il est à la fois le lieu où sont mis à disposition les objets de consommation (les produits de l'Art) mais il renvoie aussi à la capacité de les stocker, de les tenir en réserve pour les rendre publics aux moments opportuns. Le magasin renvoie du coup

à la réserve – ce qui existe de manière à être à la fois exposé et tenu en retrait de l'exposition. C'est l'époque de l'être commun de l'art au moyen des grandes expositions. Elles deviennent des manifestations qui institutionnalisent un certain mode de perception de l'art et en conditionnent le regard.

Sans entrer dans le détail, ce type de grande organisation structure un temps spécifique (régularité et périodicité : les diverses Biennales, les manifestations du type de la Documenta, les Foires) où les œuvres sont des variables de l'actualité, il structure également une économie où se fabrique une temporalité qui détermine la valorisation de l'œuvre.

L'espace ouvert en est la règle et la déambulation s'y fait, d'une certaine manière, comme dans l'espace du grand magasin. Le désordre n'est plus celui du cabinet de curiosité, clos où le visible est mis à disposition d'un seul regard (expérience sensible du regardable), ni celui du Salon succession de salles accessibles s'organisant selon une hiérarchisation des œuvres par genre ou thème où le regard d'un certain nombre faisait une expérience regardable du sensible. Le désordre ne provient pas de la profusion, il provient de la disparition d'une disposition, d'une organisation commune du regard. Il revient à chaque œuvre d'assumer les conditions de sa visibilité et, l'on pourrait dire, que les modalités du regard n'appartiennent plus aux spectateurs mais bien aux divers dispositifs mis en œuvre dans chaque œuvre.

Est-ce à regretter ? Je ne saurais le dire. Force simplement est de constater que l'œuvre de l'Art n'est plus dans la manière dont l'œuvre d'Art suggère la possibilité de recevoir une perception sensible du monde mais dans la manière dont la perception sensible est susceptible de faire monde et de disposer les objets du monde.

Une telle orientation est manifeste depuis les années 1960-1970. Harald Szeemann, organisateur de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* en 1969, en 1972 de la Documenta 5 et en 1974 de l'exposition *Les Machines célibataires*, ne se contente pas simplement de rendre accessible les œuvres et de laisser chaque spectateur construire sa propre réception. Il considère que son rôle est de construire une perception sensible particulière des mondes de représentation du monde par l'art<sup>xiii</sup>.

*Les Immatériaux* (en 1985 au Centre G. Pompidou) accentue encore cette tendance : l'œuvre ne porte pas en elle les conditions de la perception. Jean-François Lyotard explique que l'exposition «ne prétend qu'à dégager une sensibilité habituellement refoulée»<sup>xiv</sup>. L'œuvre de l'Art s'accomplit dans la réalisation d'une organisation des conditions de perception plus celle de l'œuvre mais du monde dans lequel l'œuvre s'insère assumant ainsi toute la confusion, la profusion et le désordre que le monde contient – à charge pour le regard d'organiser par une expérience sensible du sensible d'en dégager une cohérence.

L'œuvre de l'Art n'est plus de produire, la production n'étant plus la fin de l'Art, son œuvre est de rendre possible l'émergence du sensible du monde dans un site où tout est organisé pour et par cette expérience.

L'exposition, sous ses formes actuelles, nous rappelle que le sensible du monde, s'il a été formalisé par les œuvres, ne semble n'avoir jamais été formulé et qu'une des tâches de l'art serait aujourd'hui de chercher cette formulation d'une représentation inédite du monde. Certaines pratiques artistiques contemporaines manifestent cette recherche d'une formulation d'une représentation inédite du monde. Le recours en art à des pratiques de plus en plus proches de la collecte brute de données, l'archive, du document, de techniques documentaires donc, manifestent ce souci de recueillir et de reconstruire le sensible du monde.

Le travail photographique de Maurice Coussirat, dans la série *Faits diserts*, instruit ainsi à l'égard du réel photographique une dé-localisation du regard. Voir une image photographique, c'est jouer sur la perception

réaliste du contenu photographique et travailler une perception réalisante induite par la technologie informatique. L'image photographique est une image qui cherche son site propre, son lieu et son instant d'exposition.

Où se situe une telle image qui dit un réel par le biais d'une légende (dans tous les sens du terme : un texte désignant ce qu'il y a à regarder et un récit déconstruisant la signification de ce texte). Si la réponse d'évidence suggère que le site propre d'une telle image est l'écran, elle néglige la possibilité d'un regard sur l'image qui est encore aussi pour M. Coussirat, un *regard tableau*. Il y a une certaine manière d'aborder le réel, une certaine distance prise avec lui dans la manière dont la photographie se présente à la fois comme une énigme à déchiffrer (un texte) et une surface à regarder (une image).

La procédure informatique permet de reconstituer une expérience sensible du réel en dégageant par l'inscription d'un élément inattendu la possibilité d'une signification. Signification aussitôt remise en question du fait de sa manifestation technique probable.

L'image fait vaciller un instant la légitimité du langage à dire le monde mais elle fait aussi vaciller l'usage habituel que nous avons du sensible. L'ironisation n'est donc pas seulement une tonalité critique sur le contenu de l'image, c'est aussi, pour Maurice Coussirat, une façon demander à notre regard d'envisager comment se construit un mode de représentation du monde dans et par le sensible. Ce que l'image instaure, ce n'est pas une manière d'être au monde ni un être en commun du monde mais une manière de faire avec le sensible du monde, de faire avec le réel du monde. Entre le sens (le texte qui s'étire comme une forme sensible qui fait trace sur la neige) et le paysage, c'est de là que dans la conscience de l'ironisation peut apparaître une perception sensible inédite.



Figure 8 Maurice Coussirat *Série Faits déserts : Chômeurs*.

La photographie travaille alors la question du vraisemblable et de la *vraie semblance* et permet de tenir à distance le problème de la ressemblance. Il ne s'agit plus de chercher dans l'image les points d'identité qui font son rapport au réel, il faut que l'image construise une perception du sensible du réel, que la radicale altérité du sensible devienne effectivement dans l'image quelque chose du réel.

La série *Papillons* d'Assan Smati en recourant au principe de la collection s'occupe de cette question de l'altérité du sensible. Le choix du papillon n'est pas anodin ; il est contraint de passer par une succession de formes différentes pour accéder à une forme image que le collectionneur, en l'occurrence ici le graveur, va figer. Ces papillons sont des monstres. La gravure permet de rendre totalement visible la configuration du corps, de l'afficher, de l'exposer et de nous contraindre à voir ces corps pour ce qu'ils sont – des figurations.

Ici aussi une forme d'ironisation par l'assemblage de corps qui arrivent à faire un mais ils ne font qu'un que par qu'ils sont épinglés, non pas comme des exemplaires zoologiques dignes d'intérêt mais parce que ce qu'ils représentent, c'est la différenciation propre à toute collection : la variation du même au même introduit l'altérité au fur et à mesure que se parcourt la série.

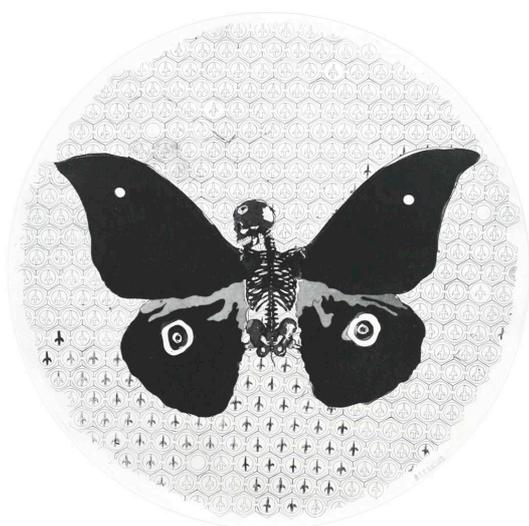


Figure 8 Assan Smati : Série Papillons 0914

Ces deux artistes ne posent qu'indirectement, semble-il, une question politique et il la pose de manières particulières en se tenant en retrait par rapport à la question de l'être en commun. Les deux séries s'inquiètent plus de ce qui justement résiste à cette idée d'être en commun et nous oblige plutôt à *faire avec* la différence.

Reprise :

Au cours de la présentation, deux propositions venues de la salle obligent à reformuler ce qui vient d'être d'exposé. L'une est venue pour redire certains enjeux du colloque. La parole anonyme est venue redéterminer la proposition énoncé dans le titre du colloque sous l'enjeu de l'enseignement de l'art. Ce qui fait problème dans l'actualité, c'est l'abandon, le désinvestissement par l'Etat d'une logique d'enseignement de l'art au cours du

curriculum scolaire. La proposition s'articule en fait sur ce présupposé : l'art est une possibilité autre au sein du système pédagogique et il faut déployer cette possibilité autre à part entière.

L'autre parole est venue pour souligner la spécificité d'un temps propre à l'œuvre d'art qui échapperait au présent, d'une certaine manière au contemporain. Ce qui se jouerait dans l'art, c'est la possibilité d'une expérience hors temps, d'une expérience particulière de la contemplation. L'art permet un temps extatique, un temps dissocié du temps et l'œuvre nécessite de ce fait un mode de perception particulier rendu possible par exemple dans la contemplation muséale de l'œuvre- une contemplation solitaire, voire solipsiste de l'œuvre.

Cette seconde parole rejoint la première. Dans les deux cas, ce qui sert d'hypothèse, c'est que l'Art est onc dans une situation qui mérite particularisation : particularisation dans le système pédagogique, particularisation du mode de perception dont le modèle direct de notre interlocuteur est le musée.

Dans les deux propositions, ce qui se joue c'est l'altérité de l'art.

Dans un cas, l'art nécessiterait un processus d'apprentissage et de médiation par le biais d'une contextualisation pédagogique des œuvres. Il s'agirait d'éclaircir le mystère des œuvres et d'en produire un décryptage – l'œuvre d'art serait alors à décrypter, à sortir de la crypte, dans une logique de dévoilement de son sens et de sa singularité pour en faire un objet commun. Dans l'autre, il s'agirait d'un processus d'individuation du rapport à l'œuvre de l'art : l'œuvre d'art rend présent, présente une mystérieuse transcendance.

L'idée d'une relation de présent et de présence de l'œuvre permet de donner des éléments de réponse à ces deux enjeux.

Ce qui importe dans l'œuvre de l'art, selon V Chklovski<sup>xv</sup>, c'est la situation d'étrangeté où elle nous conduit – ne plus identifier mais voir la différence. On comprend dès lors que le cadre dans lequel l'œuvre est perçue détermine une conception politisée de l'art. La situation d'étrangeté risque d'être par un discours pédagogique qui normalisera la perception, elle pourra être aussi a-normalisée (devenir une norme d'exception pour utiliser le vocabulaire de Nathalie Heinich), voire être totalement mystifiée, etc. Ce qui se joue en toile e fond, c'est la bascule entre être commun, être en commun. Je ne crois pas que l'œuvre de l'art joue sur le commun, l'en commun. Elle travaille à dissocier les perceptions du monde. On pourrait dire singulariser, mais singulier a pris un sens trop particulièrement détaché de son étymologie qui renvoie à un rapport de un à un, posant la différence comme fondamentale dans le rapport à l'autre. Cela passe manifestement par *la mise en présence dans le présent de différences, de variations*. Le commun est, en général, pensé en termes d'identification et d'identité, au pire dans le contexte politique actuel en termes d'intégration. Ce qui est ainsi mis en avant c'est toujours la possibilité qu'aurait l'art de faire surgir des mêmetés (du semblable) pour chacun d'entre nous. La puissance de l'art à faire surgir du même des variations et de la différence est rejetée. L'art devrait produire du semblable, du *ressemblable*.

S'il y a commun, en commun de l'œuvre de l'art, malgré les procédures d'exposition, il réside dans un « faire avec » les variétés et les différences, dans ce que Lacoue-Labarthe qualifie de *vraie semblance*<sup>xvi</sup>. Cette formulation questionne sur la puissance de l'image à manifester sensiblement des perceptions de différence. L'œuvre d'art réside dans les formes d'évidements d'un sensible du monde prétendu commun. La capacité politique de l'art n'est pas de propager une perception esthétique commune du monde sensible dans lequel nous sommes.

La seule réponse possible de ce point de vue à ces deux interventions n'est pas de singulariser l'art, mais ce serait de prendre au sérieux la formulation de Walter Benjamin en l'adaptant à notre monde : politiser l'art<sup>xvii</sup>.

## Bibliographies

- W.J.T. Mitchell *Iconologie, Image, Texte, Idéologie*. Les prairies ordinaires, Paris 2009
- Susan Buck-Morss *Voir le capital, théorie critique et culture visuelle*. Les prairies ordinaires Paris, 2010.
- Jérôme Glicenstein *L'art : une histoire d'exposition*. Lignes d'art, PUF, Paris 2009.
- Brian O'Doherty *White cube – l'espace de la galerie et son idéologie*. jrp / ringier Zurich 2008.
- Jean-Louis Déotte *Le musée, l'origine de l'esthétique*. L'Harmattan, Paris 1993.
- Georges Didi-Huberman *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*. Les éditions de Minuit, Paris 1990.
- Georges Didi-Huberman *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Les éditions de Minuit, Paris 2000.
- Victor Chklovski *L'art comme procédé*. Allia, Paris 2008.
- Ernst Krisis & Otto Kurz *La légende de l'artiste*. Allia, Paris 2010.
- Philippe Lacoue-Labarthe *La vraie Semblance*. Galilée, Paris 2008.
- Jacques Rancière *Le spectateur émancipé*. La fabrique, Paris 2008.
- Jacques Rancière *Le destin des images*. La fabrique, Paris 2003.
- Maurice Merleau-Ponty *Signes*. nrf, Gallimard, Paris 1960.

<sup>i</sup> Il est préférable de parler d'expérience du sensible que d'expérience sensible. La seconde expression renvoie à une expérience qui ne se construit pas dans une expérimentation mais plutôt dans un vécu d'un monde donné. Elle fait en somme état d'une passivité du sujet et de l'objet.

<sup>ii</sup> Cette question de la représentation reconsidérée à la mesure de l'œuvre de l'art est en filigrane traitée par Guenancia dans un petit ouvrage récent : *De la représentation*. PUF, Paris 2009. La question de la réévaluation du concept de représentation s'actualise depuis les travaux de Georges Didi-Huberman et depuis la découverte des travaux des écoles anglo-saxonnes (la traduction récente de l'ouvrage de W.J.T. Mitchell *Iconologie, Image, Texte, Idéologie*. Les prairies ordinaires, Paris 2009).

<sup>iii</sup> La structure des Vies de Vasari étudiée par Didi-Huberman dans *Devant l'image et Devant le temps* autorise une telle compréhension de la biographie comme hagiographie de l'artiste ; la piste problématique a été ouverte par Ernst Krisis et Otto Kurz (*L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*. 1934) puis par Rudolf et Margot Wittkower (*Les enfants de Saturne – Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*. 1963)

<sup>iv</sup> Une telle analyse de la mise en présence de l'œuvre de l'art se comprend sous le terme d'imagénéisation comme mise en place des conditions d'apparition d'une image. L'imagénéisation doit être distingué des manières d'être qui produisent simplement une visualisation : imaginaire et imagination. Si Jacques Rancière (*Le destin des images*. La fabrique, Paris 2003) ne faisait de l'imagéité un usage trop proprement constatif, un état de fait de l'image, et s'il elle était saisie de l'image dans ses processus de formation, nous pourrions faire usage du même terme. Il semble que Rancière, par ce terme, absolutise le rapport d'établissement des œuvres en n'en faisant que des images. Il pérennise le rapport aux œuvres de l'art et reconduit à une esthétique classique de l'œuvre de l'art comme œuvre d'art. Les circonstances d'une image ne l'intéressent que dans un présent et non comme occasion d'apparition d'une situation d'image.

<sup>v</sup> Dans ce premier moment, la production d'un sensible est encadrée dans un ensemble de propositions, conceptuelles et plastiques, qui structurent les modes de perception - d'où pour distinguer ce mode d'être la majuscule au mot Art.

<sup>vi</sup> p.12 Daniel Arasse *L'Annonciation italienne. Une histoire perspective*. Hazan, Paris 1999. Ce n'est pas l'objet de ce texte, mais il est important de noter qu'à ce moment de sa présentation renvoie à un questionnement sur la Forme qui passe par le schème comme le Schème d'organisation qui suggère l'assemblage des éléments (d'un ouvrage) » en se référant non pas à Kant mais à Pierre Francastel (*Peinture et société*. Paris 1965).

<sup>vii</sup> Patricia Flaguères (*La chambre des merveilles*. Bayard centurion, Paris, 2003) expose une classification de ces lieux selon leur contenu : *artificialia* pour les œuvres d'art et les objets archéologiques, *naturalia* pour les objets et créatures naturels (les monstres), les *exotica* pour les objets dévoilant la diversité du monde, *scientifica* pour les instruments de la science. La distribution des catégories n'implique pas nécessairement une répartition spatiale rigoureuse. Elle construit également une généalogie de la « chambre des merveilles » dont l'origine serait une pratique « littéraire » antique : *l'onomasticon*, recueil de noms communs, de noms propres qui, par un caractère insigne, mérite d'être retenu et distingué.

<sup>viii</sup> Sur ce point, se reporter aux analyses de Jonathan Crary *L'art de l'observateur*. Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes & Linda Nochlin *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*. Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1989.

<sup>ix</sup> C'est dans ce moment-là, à l'encontre des théorisations produites à la même période sur l'Art, que l'œuvre de l'art perd sa majuscule.

<sup>x</sup> Lettre de Champfleury à George Sand, Septembre 1855.

<sup>xi</sup> Les cas de figure les plus évidents se trouvent dans la littérature romantique. Balzac construit au travers de la *Comédie humaine* un portrait de l'artiste comme homme de l'excès (le Frenhofer de *Le chef-d'œuvre inconnu* ; le Raphaël de *La Peau de Chagrin*). Ce qui travaille cette figuration de l'artiste, c'est cet état d'inquiétude qui ne laisse jamais en repos la sensibilité des personnages – et certaines figures ne passent, dans les récits qui les concernent, qu'à travailler cette sur-sensibilité par tous les moyens possibles. L'imaginaire moderne, puis contemporain, fait de l'artiste la figure autorisée à expérimenter les processus de surinvestissement du sensible (par la drogue, la sexualité, la performance, le happening, etc.). D'un point de vue qui ne nous concerne pas ici, cela pose la question du droit de l'artiste à jouer avec les limites des mœurs sociales.

<sup>xii</sup> Pour un aperçu synthétique du rôle et de la fonction des salons dans l'histoire de l'art comme système d'exposition se reporter aux analyses éparpillées de Jérôme Glicenstein *L'art : une histoire d'expositions*. Lignes d'art, PUF, Paris 2009. particulièrement « *scénographies d'exposition* » p.42 et « *la genèse de l'idée de médiation* » p.124.

<sup>xiii</sup> Tout son ouvrage *Ecrire les expositions* (La lettre volée, Bruxelles, 1996) est une réflexion sur le statut inédit accordé au commissaire d'exposition dans la réception des œuvres.

<sup>xiv</sup> Propos recueillis par le *Quotidien de Paris* dans un article du 28/03/1985.

<sup>xv</sup> Victor Chklovski *L'art comme procédé*. Allia, Paris 2008 : « Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé *d'étrangéisation* des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être

---

prolongé ; *l'art est un moyen de revivre la réalisation de l'objet, ce qui a été réalisé n'importe pas en art.* » p.24. Outre ce qu'il y a de situé historiquement (le formalisme russe) dans le propos de Chklovski, il n'en reste pas moins que la dernière partie de la proposition permet une lecture contemporaine des pratiques de l'art comme *imagéniéisation*.

<sup>xvi</sup> Ce texte part du questionnement de Heidegger sur l'origine e l'œuvre d'art et à partir de la localisation de la Madone Sixtine de Raphaël. Il récuse la conception de retrait propre à la philosophie de Heidegger. Il ouvre la voie à une véritable lecture du conflit entre W. Benjamin et M. Heidegger.

<sup>xvii</sup> *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* in *Oeuvres 3 Folio essais*, Gallimard, Paris 2000 ;