



**HAL**  
open science

# Arts, schématisation et conceptions du monde : le cas de la perspective : Philippe Descola, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Robert Klein

Jérémie Elalouf

## ► To cite this version:

Jérémie Elalouf. Arts, schématisation et conceptions du monde : le cas de la perspective : Philippe Descola, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Robert Klein. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2019. Français. NNT : 2019PA01H316 . tel-02417684

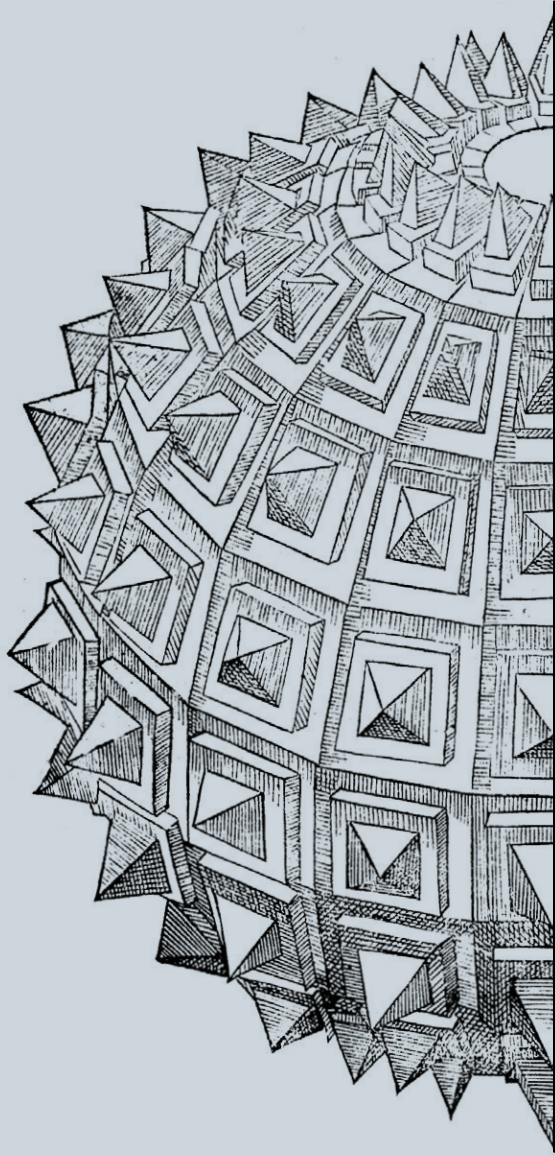
**HAL Id: tel-02417684**

**<https://theses.hal.science/tel-02417684>**

Submitted on 18 Dec 2019

**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.



# Arts, schématisation et conceptions du monde.

## Le cas de la perspective.

**Philippe Descola, Erwin Panofsky,  
Ernst Cassirer, Robert Klein.**

Thèse de doctorat en Art et Science de l'Art,  
soutenu le vendredi 11 octobre 2019 par

**Jérémy Elalouf.**

Thèse préparée  
sous la direction de M.

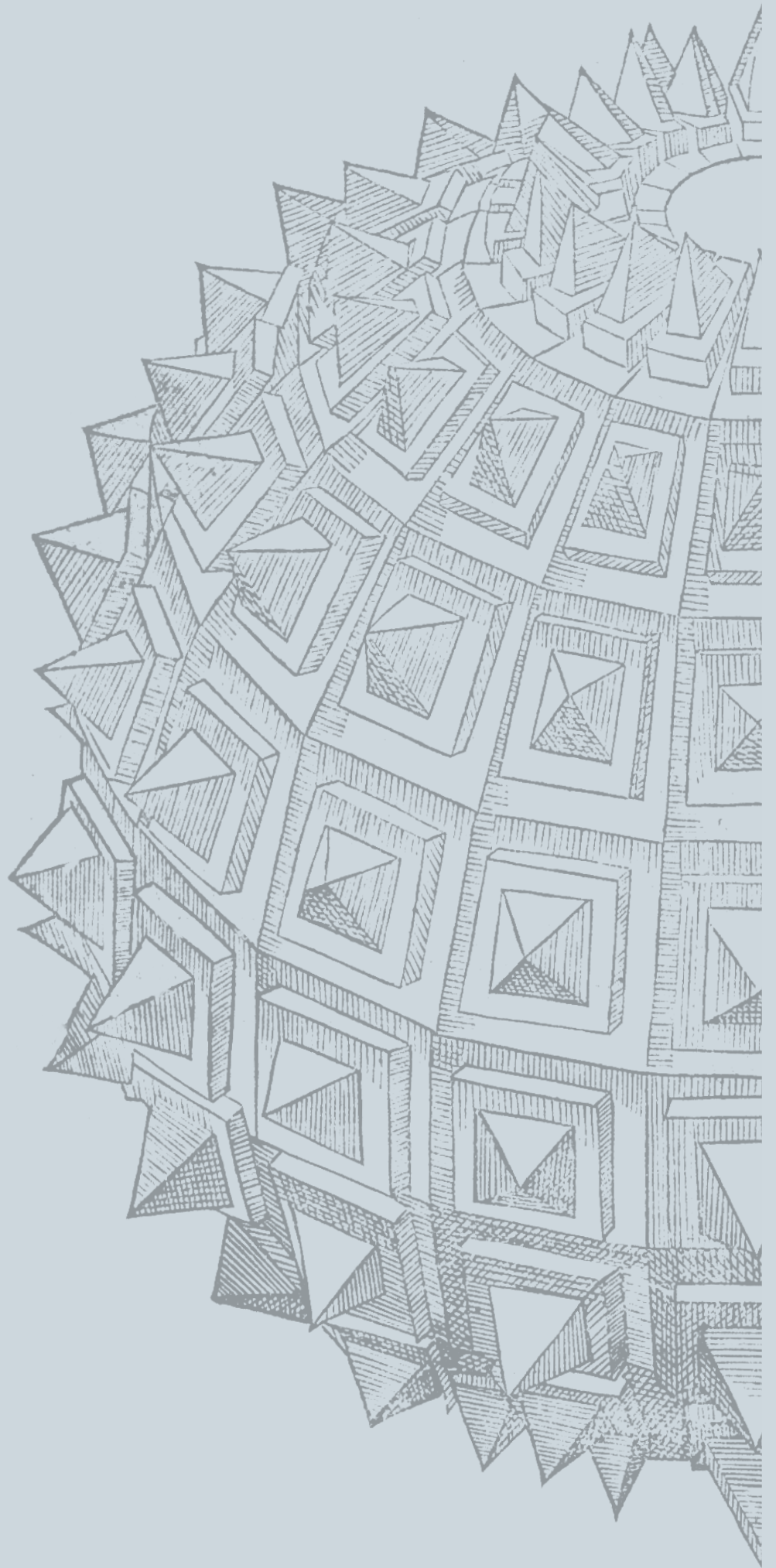
**Pierre-Damien Huyghe**

Professeur émérite de l'université  
Paris I Panthéon-Sorbonne.

— Jury —

**Jean-Philippe Antoine**  
**Pierre-Damien Huyghe**  
**Frédéric Pouillaude**  
**Muriel Van Vliet**

Professeur des universités, Université Paris VIII  
Professeur émérite, Université Paris I  
Professeur des universités, Aix-Marseille Université  
Professeur de philosophie, classe préparatoire, Rennes



Couverture : Barbaro, Daniele Matteo Alvise (1569). *Sans titre*. Gravure. Zurich : ETH-Bibliothek. In : Barbaro, 1569, p. 166.



**Arts,  
schématisation  
et conceptions  
du monde.**

Le cas de  
la perspective.

Philippe Descola, Erwin Panofsky,  
Ernst Cassirer, Robert Klein.

**Art,  
Schematism  
and Worldview.**

The Case of Perspective.

Philippe Descola, Erwin Panofsky,  
Ernst Cassirer, Robert Klein.

Jérémie Elalouf



# Résumé

---

Au XX<sup>e</sup> siècle, le problème de l'illusionnisme perspectif a posé d'importantes difficultés théoriques aux historiens d'art et a suscité d'intenses controverses. En effet, la compréhension de la perspective induit une manière de penser l'historicité de l'art. Si la perspective est conforme à la perception, alors l'art peut être objectif et son histoire participe de l'histoire des sciences. En revanche, si la perspective n'est pas conforme à la perception, alors l'art, dans son mouvement historique, ne peut être compris comme une quête de l'objectivité. Dans ce cas, deux autres questions se posent : comment penser le rapport entre art et rationalité, et comment définir la visée de l'art ? Le premier problème appelle une réflexion sur le concept de schématisation, le second une réflexion sur le rapport entre l'art et les différentes conceptions du monde. L'essai d'Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, est le premier texte à avoir proposé une réponse générale à ces questions. Le concept de forme symbolique, emprunté à Ernst Cassirer, a permis à Panofsky de considérer la perspective essentiellement comme une forme culturelle, mettant ainsi au second plan la question de l'objectivité. Cette position est à l'origine de nombreuses polémiques, que les débats historiographiques ne sont pas parvenus à résoudre. En confrontant les travaux de Panofsky à ceux de Philippe Descola et de Ernst Cassirer, cette thèse explicite d'abord les attendus théoriques inhérents au rapport entre forme symbolique, schématisation et conceptions du monde. Elle propose ensuite une analyse des diverses controverses historiographiques et met en valeur la pensée de Robert Klein. Cette pensée travaille la phénoménologie et amène à une conception de l'histoire différente de celle proposée par Panofsky pour résoudre les problèmes posés par la perspective.

## Mots-clés

*Art (histoire de, philosophie de), Cassirer, conceptions du monde, Descola, dialectique, formes symboliques, illusionnisme, Klein, ontologies, Panofsky, perception, perspective (théories de la), phénoménologie, pratique, représentation, schématisation.*





# Abstract

---

During the 20<sup>th</sup> century, perspective illusionism caused significant theoretical issues to art historians and generated fierce controversies. That is because an understanding of perspective leads to a conception of art history. If perspective is true to visual perception, then art can be objective and its history is related to the history of sciences. On the other hand, if perspective is not true to visual perception, then art, in its own historical development, cannot be understood as a quest for objectivity. In this case, two further issues arise: how to conceive the relationship between art and rationality, and how to define the purpose of art? The first problem requires a reflection on the concept of schematism, the second a reflection on the relationship between art and different worldviews. Erwin Panofsky's essay, *Perspective as a Symbolic Form*, was the first text to provide a comprehensive answer to these questions. The concept of symbolic form, borrowed from Ernst Cassirer philosophy, allowed Panofsky to consider perspective mainly as a cultural form, thus overlooking the issue of objectivity. This position has led to numerous controversies, which have not been overcome by historiographical discussions. By comparing Panofsky's work with those of Philippe Descola and Ernst Cassirer, this thesis first clarifies the theoretical prerequisites for the relationship between symbolic form, schematism and worldviews. It then provides an analysis of several historiographical controversies and underscores the thinking of Robert Klein. His approach tackles phenomenology and leads to a different conception of history than the one proposed by Panofsky to overcome the issues raised by perspective.

## Keywords

*Art (history of, philosophy of), Cassirer, Descola, dialectic, illusionism, Klein, ontologies, Panofsky, perception, perspective (theories of), phenomenology, practice, representation, schematism, symbolics forms, worldviews.*



# Remerciements

---

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, M. Pierre-Damien Huyghe, pour sa confiance, sa bienveillance, ainsi que pour tous les précieux conseils qu'il m'a apportés pendant l'écriture de ce travail.

Je tiens également à remercier Éric Sandillon, pour son amitié, son soutien, et pour nos interminables discussions qui ont accompagné et nourri cette recherche.

Mes remerciements vont ensuite aux étudiants avec qui j'ai eu l'occasion de travailler pendant la durée de ma thèse. Je les remercie pour tout ce qu'ils m'ont appris au cours de nos échanges et pour leur patience durant mes laborieux débuts en tant qu'enseignant. Je remercie également tous mes collègues enseignants, en particulier toute l'équipe de la licence Design, arts, médias de l'École des Arts de la Sorbonne, ainsi que tout le personnel du Centre Saint-Charles.

Et je voudrais bien sûr remercier amis qui m'ont supporté durant les soirées où je ne pouvais m'empêcher de parler de mon obscur sujet de thèse et des inquiétudes liées à mon travail de recherche. Et je voudrais aussi remercier ma famille et tous mes proches pour leur affection et leur soutien durant ces années de travail. Les énumérations de noms ne sont jamais très heureuses car les listes induisent toujours un ordre et une hiérarchie. Mais je suis sûr que chacun se reconnaîtra.

Enfin, la compagnie des morts n'est pas moins importante, dans un travail d'écriture, que celle des vivants. Bien que ce ne soit pas l'usage, je voudrais donc remercier deux des auteurs qui jouent dans cette thèse un rôle primordial: Erwin Panofsky et Robert Klein. C'est en leur compagnie, et au travers de la discussion avec leurs travaux, que s'est élaboré le texte qui occupe les pages suivantes.



# Table des matières

---

Résumé.....	3
Mots-clés.....	3
Abstract.....	5
Remerciements.....	7
Table des matières.....	9
Table des figures.....	13
Conventions et mode d'emploi.....	17
Cahier des figures.....	19
<b>Introduction.....</b>	<b>85</b>
1. Les problèmes de la perspective.....	88
1.1 Le rapport entre les pratiques.....	90
1.2 Art et rationalité.....	91
1.3 L'illusionnisme comme finalité artistique.....	92
2. La solution de Panofsky.....	93
3. La critique de la solution de Panofsky.....	95
4. La critique du dispositif théorique de Descola.....	97
5. Une relecture de la philosophie d'Ernst Cassirer.....	98
6. L'apport de Robert Klein.....	100
7. Histoire et méthode.....	103

<b>I.</b>	<b>Schématisme, naturalisme et perspective . . . . .</b>	<b>107</b>
<b>I.1</b>	<b>La perspective et l'ontologie naturaliste . . . . .</b>	<b>109</b>
I.1.1	L'institution du face-à-face entre l'individu et la nature. . . . .	111
I.1.2	Les schèmes et la praxis . . . . .	115
I.1.3	Médiation et incarnation . . . . .	120
I.1.4	Les modalités <i>a priori</i> de l'identification . . . . .	123
I.1.5	L'objectivation des schèmes. . . . .	129
<b>I.2</b>	<b>Arts et ontologies . . . . .</b>	<b>133</b>
I.2.1	La figuration ontologique. . . . .	134
I.2.2	Le débordement du cadre et le dépassement de la perspective . . . . .	138
I.2.3	Les limites de l'objectivation de la représentation . . . . .	144
I.2.4	Le clivage entre science et divertissement. . . . .	148
I.2.5	La production de la nature . . . . .	152
I.2.6	Ontologie et praxéologie. . . . .	155
<b>I.3</b>	<b>La perspective en deçà du naturalisme. . . . .</b>	<b>157</b>
I.3.1	Une objectivation abstraite du subjectif. . . . .	159
I.3.2	Le naturalisme comme critique. . . . .	163
I.3.3	L'impossible perspective naturelle . . . . .	168
I.3.4	Une perspective qui n'en est pas une . . . . .	172
I.3.5	La perspective généralisée. . . . .	177
<b>I.4</b>	<b>Schématisme, formes symboliques et phénomènes de base 181</b>	
I.4.1	L'unité de l'Être et les formes symboliques . . . . .	183
I.4.2	Intériorisation et représentation. . . . .	186
I.4.3	La perspective, une forme symbolique? . . . . .	192
I.4.	Prégnance et schématisation . . . . .	196
I.4.5	Expression et représentation . . . . .	201
I.4.6	L'actualisation de l'espace perceptif. . . . .	205
I.4.7	Les phénomènes de base . . . . .	211
I.4.8	La phénoménologie des phénomènes de base. . . . .	216

<b>I.5</b>	<b>La perspective et les formes de prégnance symbolique ...</b>	<b>223</b>
I.5.1	L'homogénéisation de l'espace .....	224
I.5.2	Le problème de l'invention de la perspective .....	230
I.5.3	L'intuition de l'espace perspectif.....	236
I.5.4	La perspective comme problème artistique .....	241
I.5.5	Critiques et rejets de la « vision perspective ».....	246
I.5.6	Les quatre rapports à la représentation .....	252
<b>II.</b>	<b>Un sujet de division .....</b>	<b>259</b>
<b>II.1</b>	<b>La perspective comme querelle.....</b>	<b>261</b>
II.1.1	Le traité de Pomponius Gauricus dans l'histoire de la perspective	263
II.1.2	Le rôle de perspective bifocale .....	267
II.1.3	Les différences de perspective .....	272
II.1.4	La controverse de la perspective curviligne .....	276
II.1.5	Une autre relativisation de la perspective .....	282
II.1.6	Vers une théorie anamorphosique de l'art.....	287
<b>II.2</b>	<b>L'ambivalence de la perspective .....</b>	<b>295</b>
II.2.1	La réception du travail de Klein.....	297
II.2.2	Quatre points de vue sur la perspective .....	304
II.2.3	La perspective comme procédé technique.....	305
II.2.4	La perspective comme fait social .....	313
II.2.5	La perspective comme fonction symbolique.....	321
II.2.6	La perspective comme expérience .....	333
II.2.7	La perspective comme problème ontologique .....	343
<b>II.3</b>	<b>Praxis et aliénation .....</b>	<b>347</b>
II.3.1	L'aliénation dans la sphère du moi-propre .....	351
II.3.2	La fondation de l'intersubjectivité .....	358
II.3.3	L'ouverture de la sphère primordiale .....	365
II.3.4	La dialectique de l'intersubjectivité.....	369
II.3.5	Les deux faces de l'aliénation .....	375
II.3.6	L'art et l'objectivité .....	382



<b>II.4 La pratique comme morale</b> .....	<b>385</b>
II.4.1 L'identité de la morale et de la conscience .....	387
II.4.2 Les limites de la morale transcendantale .....	392
II.4.2.1 L'impossibilité de généraliser la responsabilité .....	392
II.4.2.2 L'impossibilité de délimiter la responsabilité .....	393
II.4.2.3 Le caractère injustifiable de la responsabilité .....	395
II.4.2.4 La rétroactivité de la responsabilité .....	396
II.4.2.5 L'incommensurabilité de l'intersubjectivité .....	398
II.4.3 Les limites transcendantales de la conscience .....	399
II.4.3.1 L'impossibilité de généraliser la responsabilité .....	401
II.4.3.2 L'impossibilité de délimiter la responsabilité .....	402
II.4.3.3 Le caractère injustifiable de la responsabilité .....	403
II.4.3.4 La rétroactivité de la responsabilité .....	404
II.4.3.5 L'incommensurabilité de l'intersubjectivité .....	405
II.4.4 La dialectique de la conscience de soi .....	406
II.4.5 Les conditions transcendantales de la reconnaissance .....	410
II.4.5.1 La visée .....	411
II.4.5.2 La manière .....	412
II.4.5.3 L'effet .....	412
II.4.5.4 L'acte .....	413
II.4.5.5 Intersubjectivité, phénomènes de base et ontologies .....	414
<b>Conclusion</b> .....	<b>419</b>
1. Reconnaissance, pratiques et identités .....	420
2. L'irréductibilité de la pratique .....	423
3. Les trois problèmes de la perspective .....	426
3.1 La relation entre les pratiques .....	427
3.2 Le rapport entre art et rationalité .....	428
3.3 Les visées de l'art .....	429
4. L'esthétique de la praxis .....	429
5. Art, modernité et dialectique .....	433
<b>Bibliographie</b> .....	<b>437</b>

## Table des figures

---

<b>Fig. 1</b>	SAVERY, Roelandt. <i>Paysage montagneux avec un dessinateur</i> . . . . .	21
<b>Fig. 2</b>	SAVERY, Roelandt. <i>Paysage montagneux avec un dessinateur</i> (détail) . . .	22
<b>Fig. 3</b>	ANONYME. <i>Masque à transformation Kwakiult</i> . . . . .	23
<b>Fig. 4</b>	MAÎTRE DES DEMI-FIGURES. <i>Sainte Madeleine lisant</i> . . . . .	24
<b>Fig. 5</b>	ANONYME. <i>Ancêtre totémique kangourou Kunwinjku</i> . . . . .	25
<b>Fig. 6</b>	NELSON, Paddy Jupurrurla. <i>Rêve de la carotte sauvage</i> . . . . .	26
<b>Fig. 7</b>	ANONYME. <i>Masque de Maha-Kola</i> . . . . .	27
<b>Fig. 8</b>	CAMPIN, Robert. <i>Triptyque de l'Annonciation</i> . . . . .	28
<b>Fig. 9</b>	BOUCICAUT, Maître de. <i>Les dialogues de Pierre Salmon et Charles VI</i> . . .	29
<b>Fig. 10</b>	FRANCESCA, Pierro della. <i>Sans titre</i> (détail) . . . . .	30
<b>Fig. 11</b>	CAMPIN, Robert. <i>Un homme</i> . . . . .	31
<b>Fig. 12</b>	EYCK, Jan van. <i>La Vierge au chancelier Rolin</i> . . . . .	32
<b>Fig. 13</b>	HOOCH, Pieter de. <i>Femme préparant des légumes dans la pièce arrière d'une maison hollandaise</i> . . . . .	33
<b>Fig. 14</b>	FRAGONARD, Jean-Honoré (1750). <i>La bascule</i> . . . . .	34
<b>Fig. 15</b>	FRAGONARD, Honoré (1766-71). <i>L'Homme à la mandibule</i> . . . . .	35
<b>Fig. 16</b>	ARCHUTELA M., GOURAUD H., SUTHERLAND I. E., WARNOCK J. E., WATKINS G. S. <i>Sans titre</i> . . . . .	36

<b>Fig. 17</b>	JACQUET-DROZ, Pierre. <i>L'Écrivain</i> .....	37
<b>Fig. 18</b>	PANOFSKY, Erwin. <i>Explication des «déformations latérales»</i> .....	38
<b>Fig. 19</b>	PANOFSKY, Erwin. <i>Déformations latérales dans la construction en perspective plane d'une colonnade composée de colonnes d'égales dimensions (d'après Léonard)</i> .....	39
<b>Fig. 20</b>	PANOFSKY, Erwin. <i>Opposition de deux conceptions pour la «perspective plane»</i> .....	40
<b>Fig. 21</b>	PANOFSKY, Erwin. <i>Construction en «perspective angulaire» antique d'un espace intérieur orthogonal</i> .....	41
<b>Fig. 22</b>	ANONYME. <i>Sans titre</i> .....	42
<b>Fig. 23</b>	ANONYME. <i>Sans titre</i> .....	43
<b>Fig. 24</b>	DUCCIO DI BUONINSEGNA. <i>Cène</i> .....	44
<b>Fig. 25</b>	LORENZETTI, Ambrogio. <i>L'Annonciation</i> .....	45
<b>Fig. 26</b>	LORENZETTI, Ambrogio. <i>Présentation au temple</i> .....	46
<b>Fig. 27</b>	PANOFSKY, Erwin. <i>Sans titre</i> .....	47
<b>Fig. 28</b>	EYCK, Jan van. <i>La vierge dans une église</i> .....	48
<b>Fig. 29</b>	BOUTS, Dirk. <i>Retable du saint sacrement (panneau central)</i> .....	49
<b>Fig. 30</b>	DÖHLEMANN, G.?. <i>Étude de la perspective de la Cène de Dirk Bouts</i> ...	50
<b>Fig. 31</b>	PANOFSKY, Erwin. <i>Mise en perspective du carré de base en échiquier d'après L. B. Alberti</i> .....	51
<b>Fig. 32</b>	PANOFSKY, Erwin. <i>La mise en perspective du «carré de base» d'après Hieronymus Rodler</i> .....	52
<b>Fig. 33</b>	PANOFSKY, Erwin. <i>La mise en perspective du «carré de base» selon le procédé du «point de distance»</i> .....	53
<b>Fig. 34</b>	DÜRER, Albecht. <i>Saint Jérôme dans son cabinet</i> .....	54
<b>Fig. 35</b>	MESSINA, Antonello da. <i>Saint Jérôme dans sa cellule</i> .....	55
<b>Fig. 36</b>	PANOFSKY, Erwin. <i>Mise en perspective du «carré de base» en échiquier d'après Pomponius Gauricus</i> .....	56
<b>Fig. 37</b>	GIOSEFFI, Decio. <i>Construction du plan de base selon Gauricus</i> .....	57
<b>Fig. 38</b>	GIOSEFFI, Decio. <i>Construction du plan de base selon Gauricus</i> .....	58
<b>Fig. 39</b>	KLEIN?, Robert. <i>Distance et angle de vue</i> .....	59
<b>Fig. 40</b>	WHITE, John. <i>Figure 2. A. Cimabue. B. Peintres de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et du début du XIV<sup>e</sup> siècle. C. Ambrogio Lorenzetti</i> .....	60
<b>Fig. 41</b>	GIOTTO DI BODONNE. <i>Présentation de Marie au temple</i> .....	61
<b>Fig. 42</b>	GIOTTO DI BODONNE, atelier de. <i>Jésus parmi les docteur</i> .....	62
<b>Fig. 43</b>	DONATELLO. <i>Le festin d'Hérode</i> .....	63

<b>Fig. 44</b>	VINCI de, Léonard de. <i>L'Annonciation</i> . . . . .	64
<b>Fig. 45</b>	GIORGIO MARTINI, Francesco di (attribué à). <i>Veduta di città ideale</i> . . .	65
<b>Fig. 46</b>	EDGERTON, Samuel Y. <i>Diagram IX-1</i> . . . . .	66
<b>Fig. 47</b>	EDGERTON, Samuel Y. <i>Diagram IX-2</i> . . . . .	67
<b>Fig. 48</b>	UCCELLO, Paolo, PAATZ ?, Willian & PAATZ ?, Elisabeth. <i>Schéma restitué de la construction de la nativité de San Martino alla Scalla</i> . . . . .	68
<b>Fig. 49</b>	UCCELLO, Paolo. <i>Le Miracle de l'hostie profanée</i> (détail) . . . . .	69
<b>Fig. 50</b>	URBINO, Carlo (d'après Léonard de Vinci). <i>Codex Huygens</i> , fol. 124 . . . .	70
<b>Fig. 51</b>	FOUQUET, Jean. <i>Grandes chroniques de France</i> , fol. 442 . . . . .	71
<b>Fig. 52</b>	VINCI, Léonard de. <i>Codex Atlanticus</i> , fol. 98 . . . . .	72
<b>Fig. 53</b>	NICÉRON, Jean-François. <i>Sans titre</i> . . . . .	73
<b>Fig. 54</b>	TURNER, Joseph Mallord Willian. <i>Perspective Method for a cube by Vredeman de Vries</i> . . . . .	74
<b>Fig. 55</b>	VRIES, Vredeman de. <i>Sans titre</i> . . . . .	75
<b>Fig. 56</b>	DÜRER, Albrecht. <i>Homme dessinant une femme couchée</i> . . . . .	76
<b>Fig. 57</b>	BOSSE, Abraham. <i>Les Perspecteurs</i> . . . . .	77
<b>Fig. 58</b>	THOULLESS, Robert H. <i>Sans titre</i> . . . . .	78
<b>Fig. 59a</b>	ANONYME. <i>Sans titre</i> . . . . .	79
<b>Fig. 59b</b>	GOMBRICH, Léonie. <i>Dessin de Léonie Gombrich</i> . . . . .	79
<b>Fig. 60</b>	RENOIR, Auguste. <i>Le déjeuner des canotiers</i> . . . . .	80
<b>Fig. 61</b>	CHAPLIN, Charlie. <i>The Gold Rush</i> . . . . .	81
<b>Fig. 62</b>	TIEPOLO, Giambattista (école de). <i>Enfant jouant</i> . . . . .	82
<b>Fig. 63</b>	ARTWICK, Bruce. <i>FS1 Flight simulator</i> . . . . .	83



# Conventions et mode d'emploi

---

## Références et citations bibliographiques

Les références bibliographiques sont au format auteur-date.

Nous spécifions, quand cela est nécessaire, la date de première parution entre crochets. Nous utilisons cette convention aussi bien pour les republications d'ouvrages que pour les éditions critiques.

→ (Nom de l'auteur, date de l'édition utilisée [date de première édition], page)

Ce qui donne dans le corps du texte:

→ (Panofsky, 1991 [1927], p. 133)

→ (Descola, 2005)

→ (1983 [1970], p. 270)

## Traduction des citations

Pour les citations d'ouvrages qui n'ont pas été traduits en français, nous proposons une traduction dans le corps du texte et reproduisons le texte original dans les notes de bas de page.

## Utilisation de la version numérique

Les liens vers les figures sont dans le texte courant sont interactifs.

→ ... par un artiste flamand, Roelandt Savery, et intitulé *Paysage montagnoux avec un dessinateur* (**fig. 1**). Le choix de cette œuvre peut surprendre...

Après avoir cliqué sur un hyperlien dans le texte, il est possible de revenir à la page de départ cliquant sur le bouton «précédent» (←) du lecteur de PDF utilisé.

Dans le «Cahier des figures» (p.19), nous avons tiré parti du fait que les images sont en vis-à-vis sur les doubles pages pour créer des rapprochements et des confrontations entre les œuvres. Nous recommandons donc d'utiliser l'affichage en double page du lecteur de PDF utilisé pour consulter cette section.



---

# Cahier des figures

---







---

**Fig. 1** SAVERY, Roelandt (1606). *Paysage montagneux avec un dessinateur*.  
Plume et encre brune, 51,5 x 48,3 cm. Paris: Musée du Louvre.  
*In*: Descola, 2005, p. 93.



---

**Fig. 2** SAVERY, Roelandt (1606). *Paysage montagneux avec un dessinateur* (détail).



**Fig. 3** ANONYME (s.-d.). *Masque à transformation Kwakiult* (chabot, corbeau, visage humain). Bois, pigments, corde et métal, 60 x 64 x 53 cm. New York: American Museum of Natural History. In: Descola, 2005, p. 26.



**Fig. 4** MAÎTRE DES DEMI-FIGURES (dernier quart du XVI<sup>e</sup> s.).  
*Sainte Madeleine lisant*. Huile sur bois, 54 x 42 cm.  
Paris: Musée du Louvre. In: Descola, 2005, p. 15.



**Fig. 5** ANONYME (ca. 1915). *Ancêtre totémique kangourou Kunwinjku*. Pigments ocres, rouges et blancs sur écorce, 92,5 x 35,5 x 5,5 cm. Paris: Musée du Quai Branly. In: Descola, 2005, p. 16.



**Fig. 6** NELSON, Paddy Jupurrurla (1991). *Rêve de la carotte sauvage*.  
Acrylique sur toile, 72 x 92 x 3 cm. Paris: Musée du Quai Branly.  
*In*: Descola, 2005, p. 134.



**Fig. 7** ANONYME (ca. 1890). *Masque de Maha-Kola*.  
Bois, 120 x 80 x 31 cm. Munich: Staatliches Museum  
für Volkerkunde. In: Descola, 2005, p. 177.

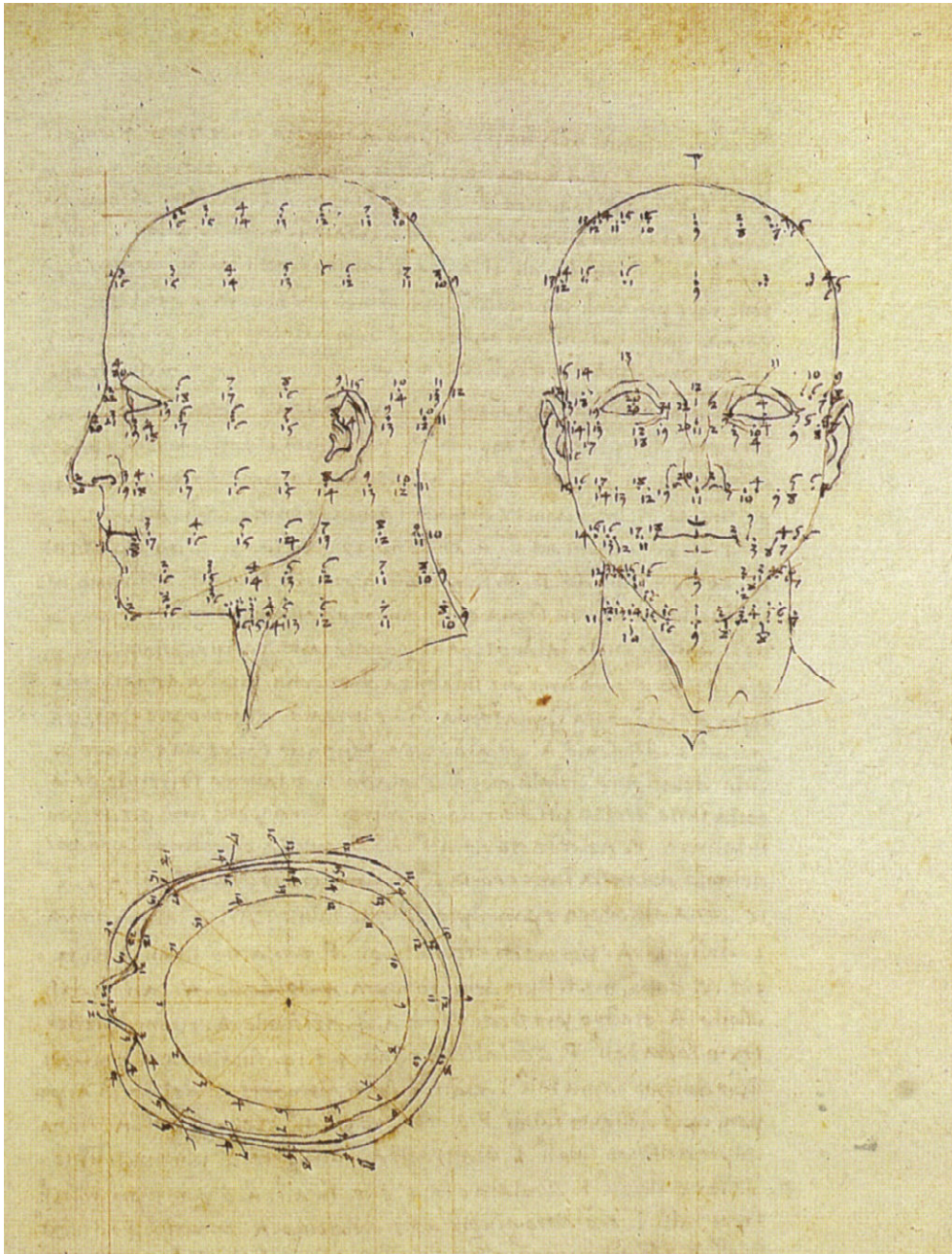




**Fig. 8** CAMPIN, Robert (ca. 1425). *Triptyque de l'Annonciation* (panneaux latéraux). Huile sur bois, 65 x 27 cm (taille d'un panneau). New York: Metropolitan Museum of Art. In: Descola, 2005, p. 72.



**Fig. 9** BOUCICAUT, Maître de (début du xv<sup>e</sup>). *Les dialogues de Pierre Salmon et Charles VI*. Enluminure. Genève: Bibliothèque de Genève. In: Descola, 2005, p. 76.



**Fig. 10** FRANCESCA, Piero della (ca. 1470-1492). *Sans titre* (détail).  
Manuscrit, fol. 61. Parme: Biblioteca Palatina.  
*In*: Francesca, 1998 [1475], p. 221.



---

**Fig. 11** CAMPIN, Robert (ca. 1435). *Un homme*.  
Huile et détrempe sur panneau de chêne, 40 x 28,1 cm.  
Londres: National Gallery. In: Descola, 2005, p. 79.



**Fig. 12** Eyck, Jan van (ca. 1435). *La Vierge au chancelier Rolin*.  
Huile sur bois, 66 x 62 cm. Paris: Musée du Louvre.  
*In*: Descola, 2005, p. 84.



**Fig. 13** Hooch, Pieter de (ca. 1657). *Femme préparant des légumes dans la pièce arrière d'une maison hollandaise*. Huile sur bois, 60 x 49 cm. Paris: Musée du Louvre. In: Descola, 2005, p. 92.



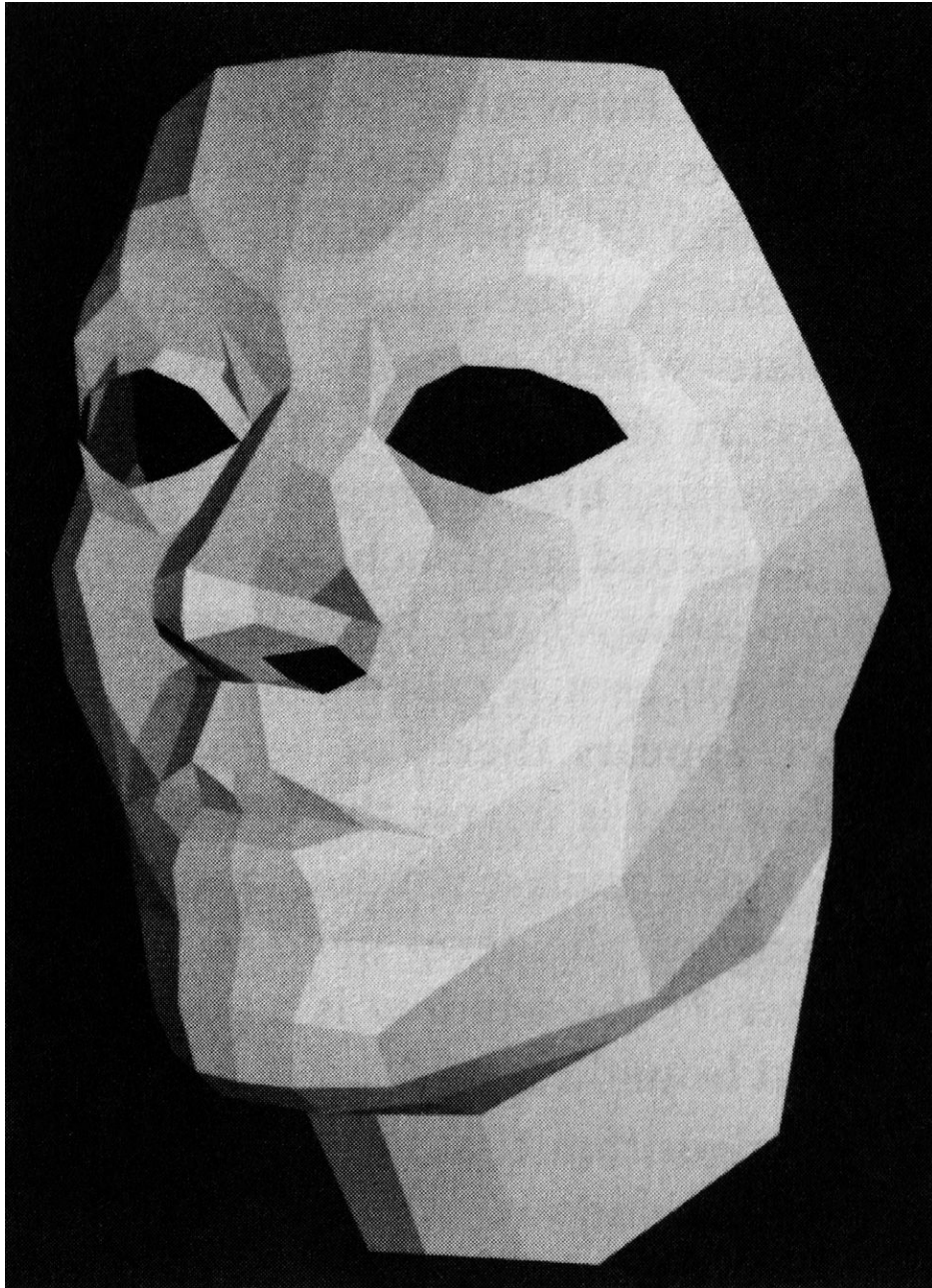
**Fig. 14** FRAGONARD, Jean-Honoré (1750). *La bascule*.  
Huile sur toile, 120 × 94,5 cm.  
Madrid : Museo Thyssen Bornemisza.



---

**Fig. 15** FRAGONARD, Honoré (1766-71). *L'Homme à la mandibule*.  
Maison Alfort: Musée Fragonard.  
*In*: Descola, 2005, p. 98.



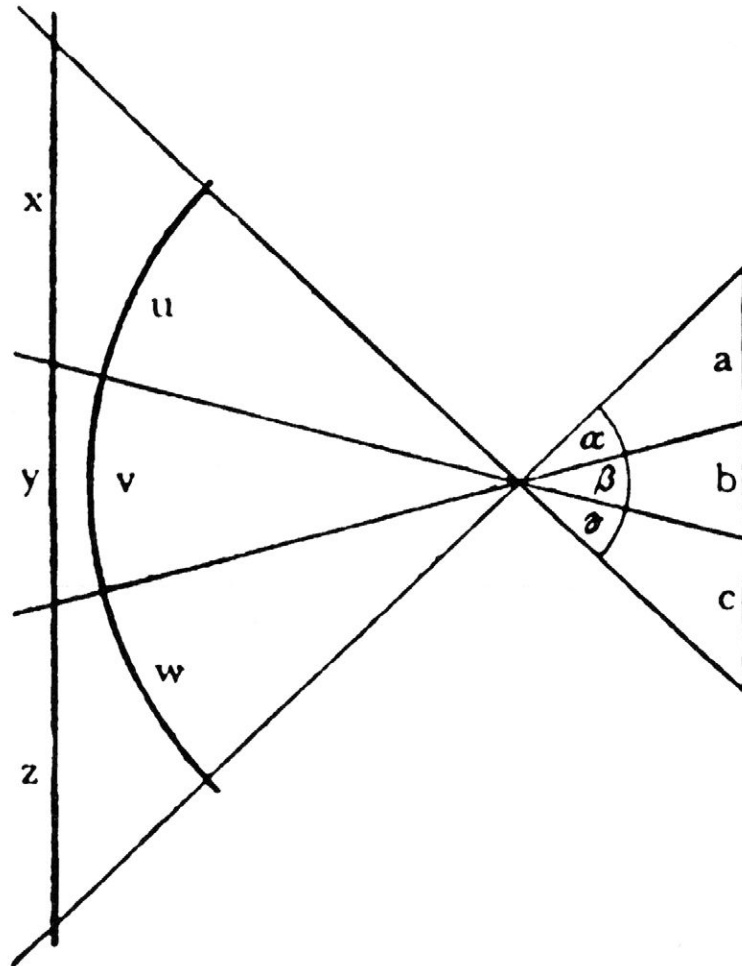


---

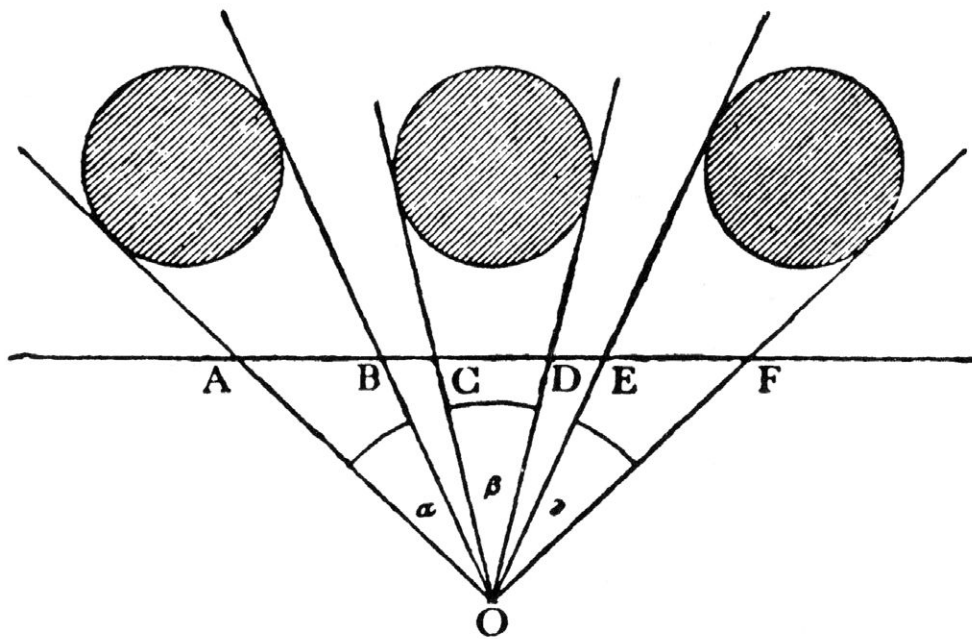
**Fig. 16** ARCHUTELA M., GOURAUD H., SUTHERLAND I. E., WARNOCK J. E., WATKINS G. S. (ca. 1973). *Sans titre*. Image de synthèse.  
*In* : Newman et Sproul, 1973, p. 287.



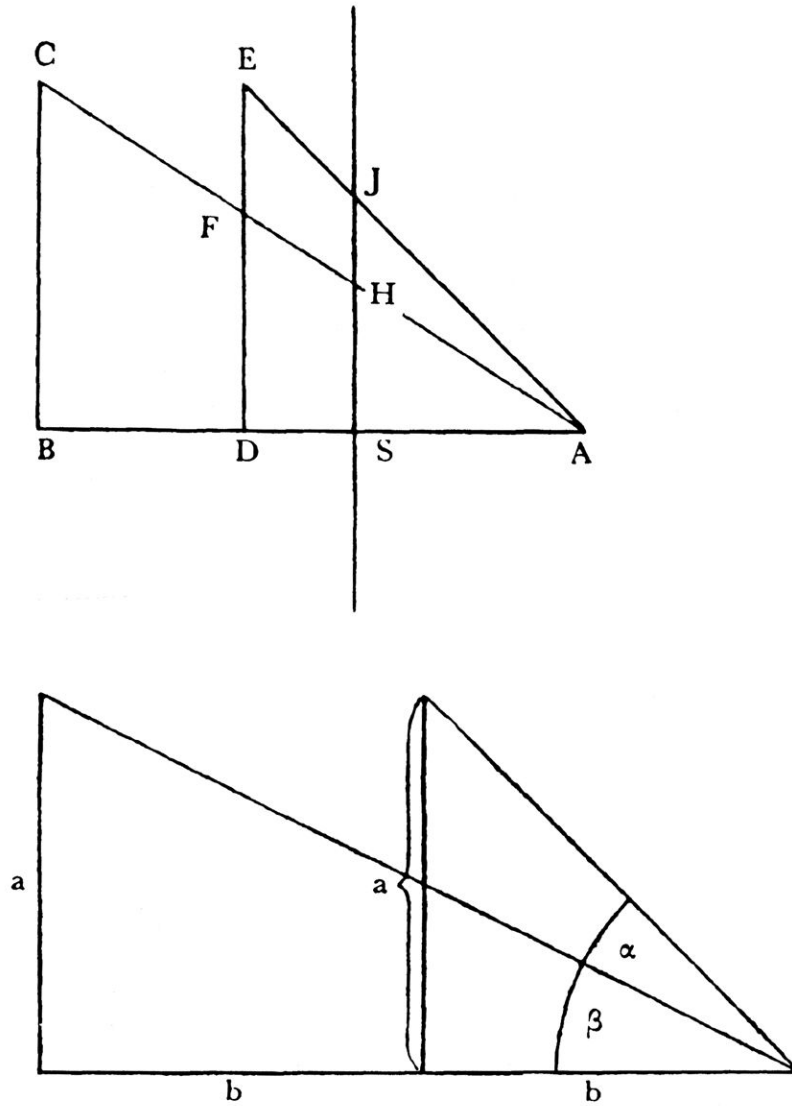
**Fig. 17** JACQUET-DROZ, Pierre (1771). *L'Écrivain*.  
Automate. Neuchâtel: Musée d'art et d'histoire.  
*In*: Descola, 2005, p. 97.



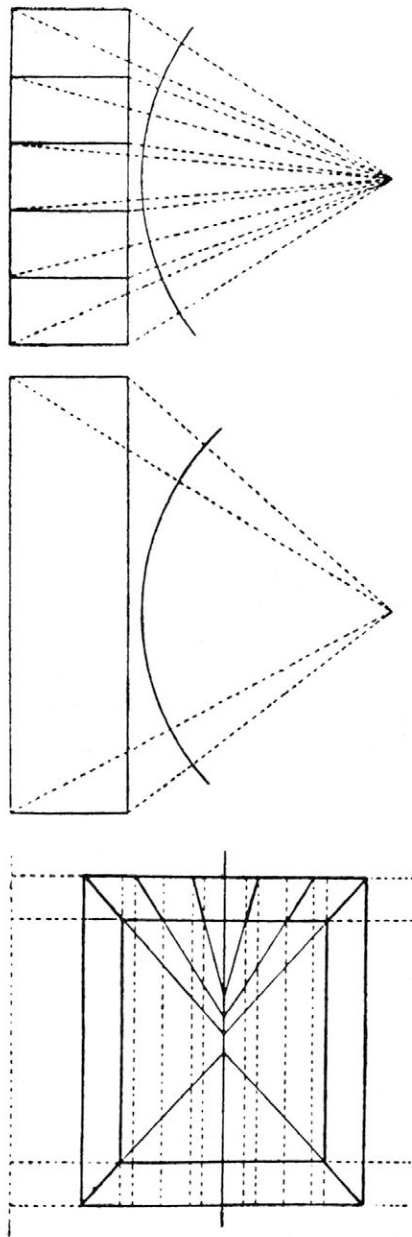
**Fig. 18** PANOFKY, Erwin (ca. 1927). *Explication des «déformations latérales»*. Schéma. In: Panofsky, 1991 [1927], p. 44.



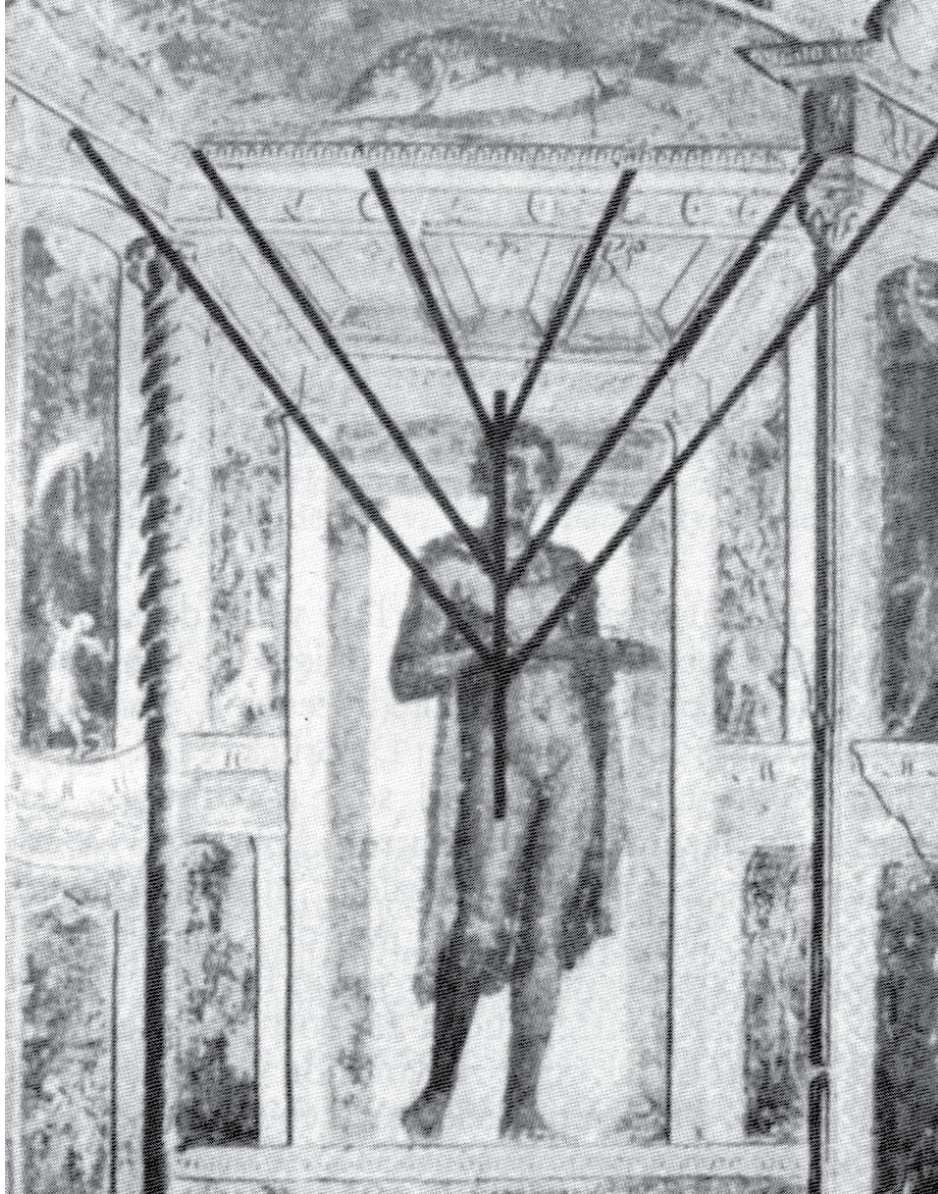
**Fig. 19** PANOFKY, Erwin (ca. 1927). *Déformations latérales dans la construction en perspective plane d'une colonnade composée de colonnes d'égales dimensions (d'après Léonard):  $\alpha < \gamma < \beta$ , mais  $AB = EF = CD$ . Schéma.*  
*In*: Panofsky, 1991 [1927], p. 45. [NDA: Il semble que Panofsky fasse ici une inversion. On devrait plutôt avoir:  $\alpha = \gamma = \beta$  et que  $CD < AB$  et  $CD < EF$ .]



**Fig. 20** PANOFSKY, Erwin (ca. 1927). *Opposition de deux conceptions: pour la «perspective plane», à gauche, les grandeurs visuelles (HS et JS) sont inversement proportionnelles à l'éloignement (AB et AD); pour la «perspective angulaire», à droite, les grandeurs visuelles (B et a + B) ne sont pas inversement proportionnelles à l'éloignement (2 b et b). Schéma. In: Panofsky, 1991 [1927], p. 61.*



**Fig. 21** PANOFSKY, Erwin (ca. 1927). Construction en « perspective angulaire » antique d'un espace intérieur orthogonal (boîte intérieure, Raumkasten). En haut: plan; au milieu: élévation; en bas: dessin en perspective obtenu par la combinaison des sections du « cercle de projection ». Schéma. In: Panofsky, 1991 [1927], p. 74.



**Fig. 22** ANONYME (ca. 1<sup>er</sup> s. apr. J.-C.). *Sans titre*.  
Fragment d'une décoration murale du «quatrième style» provenant  
de Boscoréal, stuc et peinture. Schéma de la construction perspective  
ajouté par Panofsky. *In*: Panofsky, 1991 [1927], p. 75.



**Fig. 23** ANONYME (ca. 1260). *Sans titre*.  
Relief représentant la Cène sur la surface est du jubé ouest.  
Naumbourg: cathédrale Saints-Pierre-et-Paul.  
*In*: Panofsky, 1991 [1927], p. 113.





**Fig. 24** Duccio di Buoninsegna (ca. 1308-1311). Cène.  
Panneau du retable du maître-autel. Détrempe sur bois, 214 x 412 cm  
(ensemble). Sienne : Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo.  
*In* : Panofsky, 1991 [1927], p. 121.



**Fig. 25** LORENZETTI, Ambrogio (1344). *L'Annonciation*.  
Tempera et or sur bois, 127 × 120 cm. Sienne: Pinacoteca  
Nazionale di Siena. In: Panofsky, 1991 [1927], p. 124.



**Fig. 26** LORENZETTI, Ambrogio (1342). *Présentation au temple*.  
Tempéra sur bois, 267 cm × 168 cm.  
Florence : Galerie des Offices.



**Fig. 27** PANOFKY, Erwin (ca. 1927). *Sans titre*. Schéma de la perspective de la *Présentation au temple* (fig. précédente). In: Panofsky, 1991 [1927], p. 127.

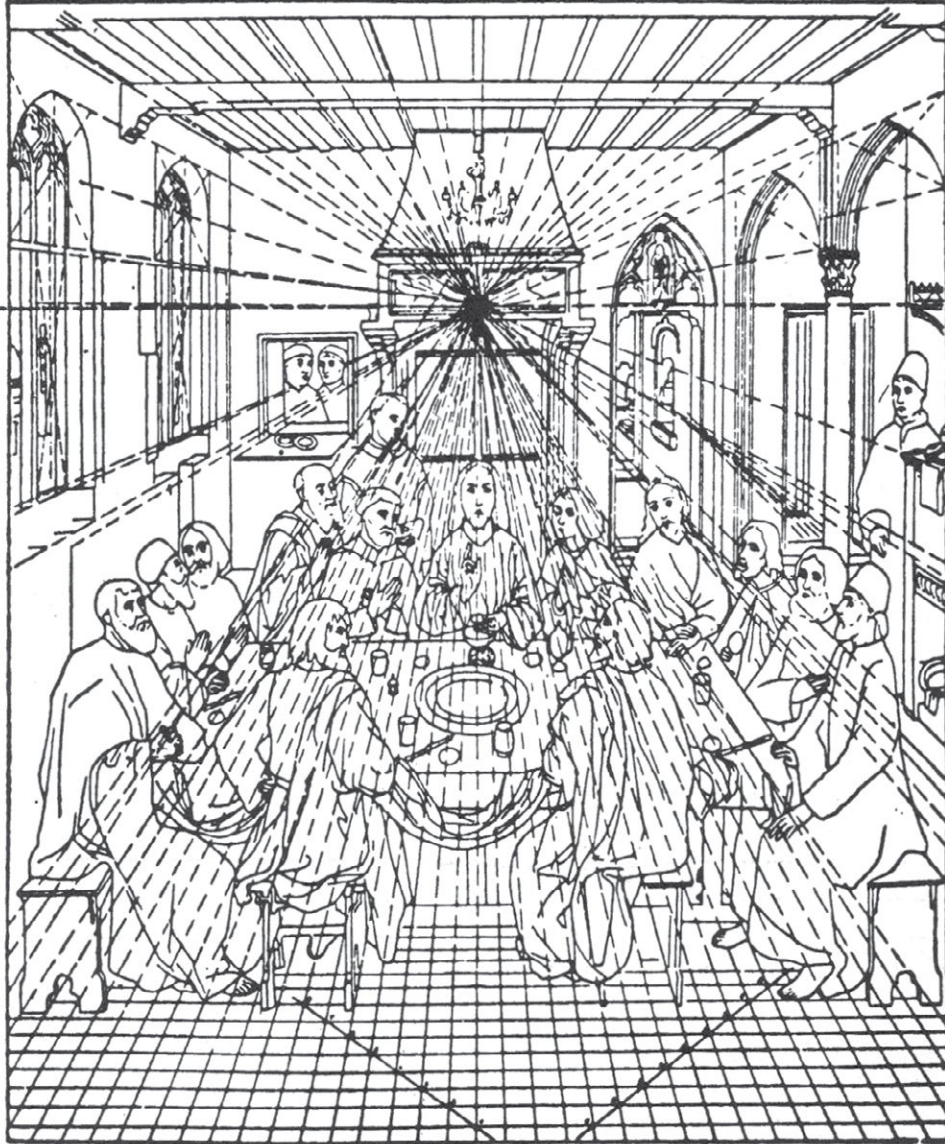


---

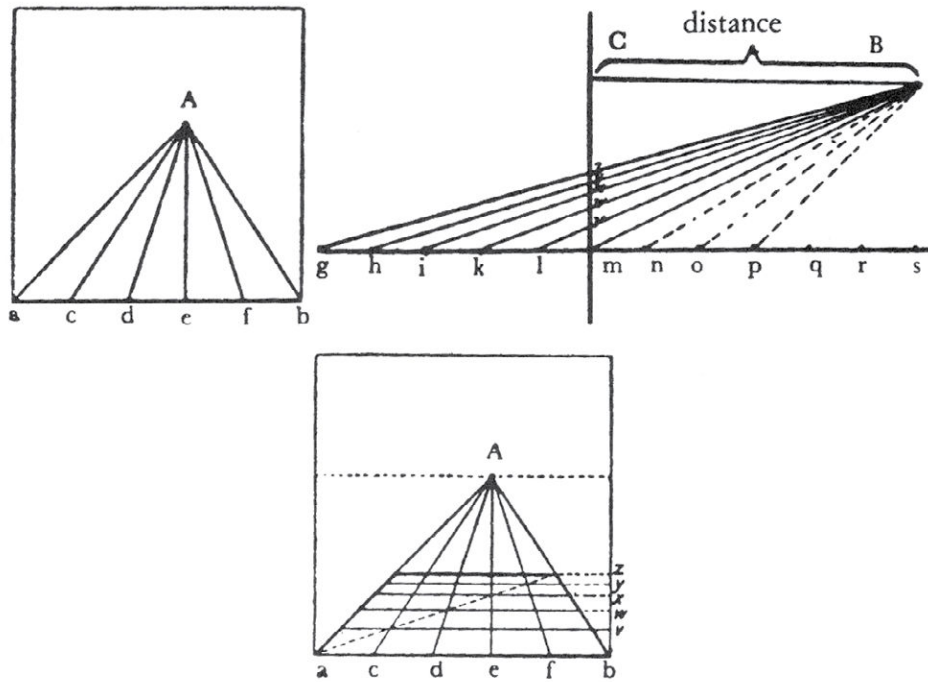
**Fig. 28** Eyck, Jan van (ca. 1438-40). *La vierge dans une église*.  
Huile sur panneau de chêne, 31 × 14 cm. Berlin: Gemäldegalerie.  
*In*: Panofsky, 1991 [1927], p. 138.



**Fig. 29** Bouts, Dirk (ca. 1465). *Retable du saint sacrement* (panneau central). Triptyque, huile sur bois, 185 x 294 cm (ensemble). Louvain: Collégiale Saint-Pierre.

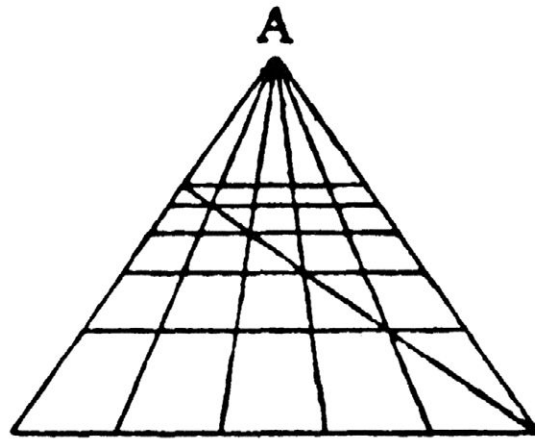


**Fig. 30** DÖHLEMANN, G.? (s.-d.). *Étude de la perspective de la Cène de Dirk Bouts*. Schéma. In: Panofsky, 1991 [1927], p. 144.



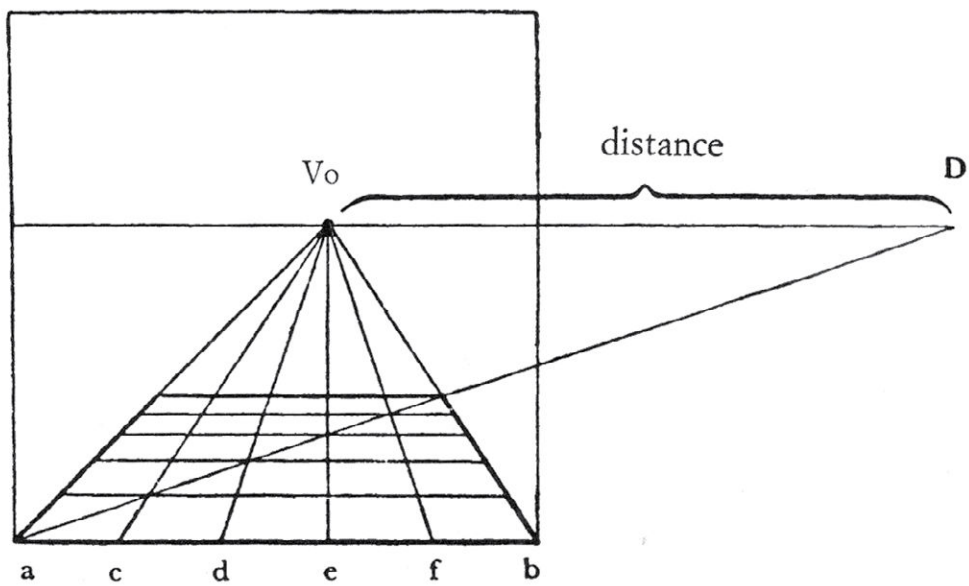
**Fig. 31** PANOFKY, Erwin (ca. 1927). Mise en perspective du carré de base en échiquier d'après L. B. Alberti. En haut à gauche : dessin préparatoire exécuté sur le panneau même et identique à la construction des frères Lorenzetti (perpendiculaire du carré de base en raccourci); en haut à droite : dessin auxiliaire exécuté sur une feuille séparée (élévation de la «pyramide visuelle» qui donne les intervalles des transversales  $v, w, x, y, z$ ); en bas : dessin définitif (report sur le dessin préparatoire des valeurs de profondeur obtenues dans le dessin auxiliaire : la diagonale ne sert qu'à contrôler le résultat). Schéma. In : Panofsky, 1991 [1927], p. 148.





---

**Fig. 32** PANOFKY, Erwin (ca. 1927). *La mise en perspective du « carré de base » d'après Hieronymus Rodler (ce procédé est précurseur de celui du « point de distance »): la diagonale ne sert pas seulement de contrôle mais permet d'obtenir les intervalles de profondeur; toutefois sa position est déterminée abstraitement. Schéma. In: Panofsky, 1991 [1927], p. 149.*



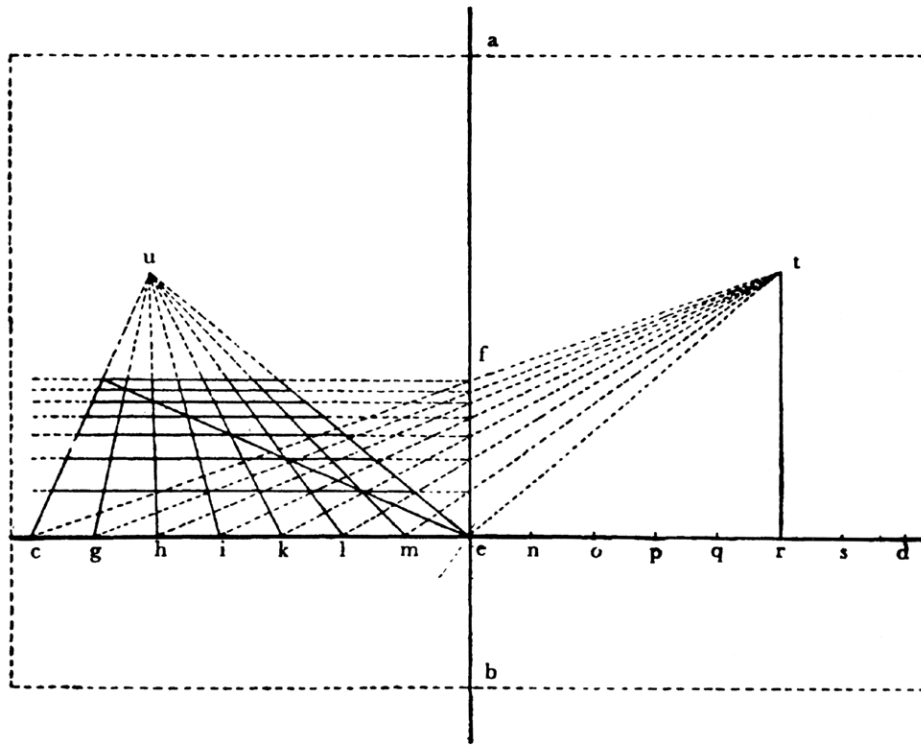
**Fig. 33** PANOFKY, Erwin (ca. 1927). *La mise en perspective du « carré de base » selon le procédé du « point de distance » : les intervalles en profondeur sont obtenus par la diagonale dont on détermine le point D en rapportant sur l'horizon à partir du point de vue Vo la « distance », c'est-à-dire l'intervalle qu'on admet séparer l'œil du plan du tableau. Schéma. Panofsky, 1991 [1927], p. 150.*



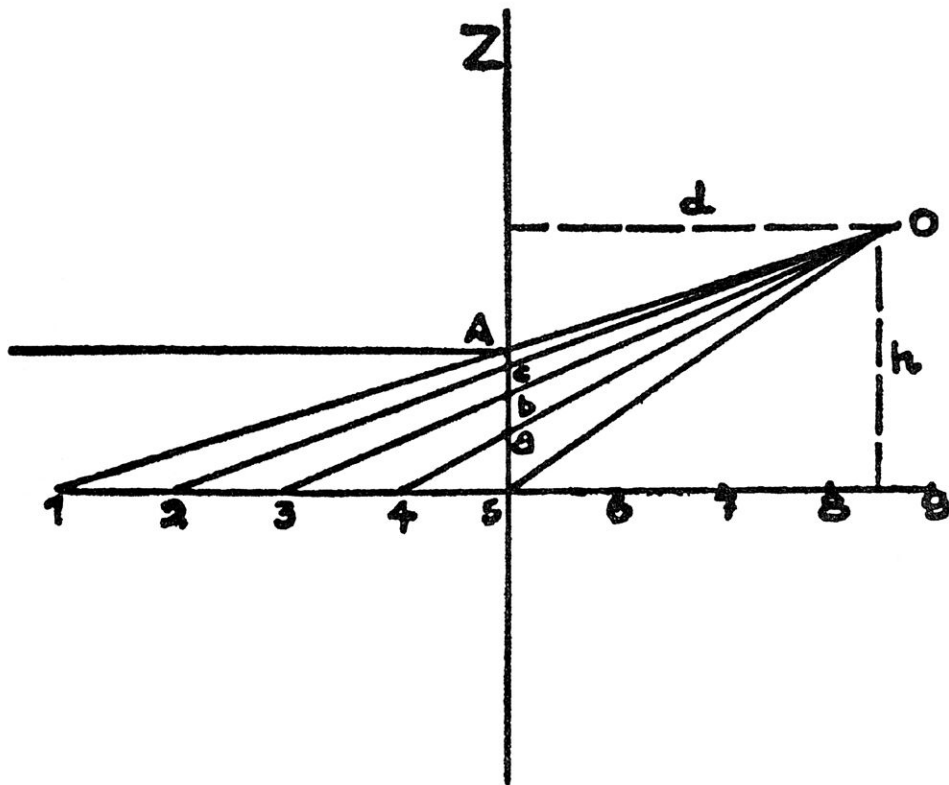
**Fig. 34** DÜRER, Albecht (1514). *Saint Jérôme dans son cabinet*.  
Gravure, 24,7 x 18,8 cm. Dresde : Kupferstich-Kabinett.  
In : Panofsky, 1991 [1927], p. 172.



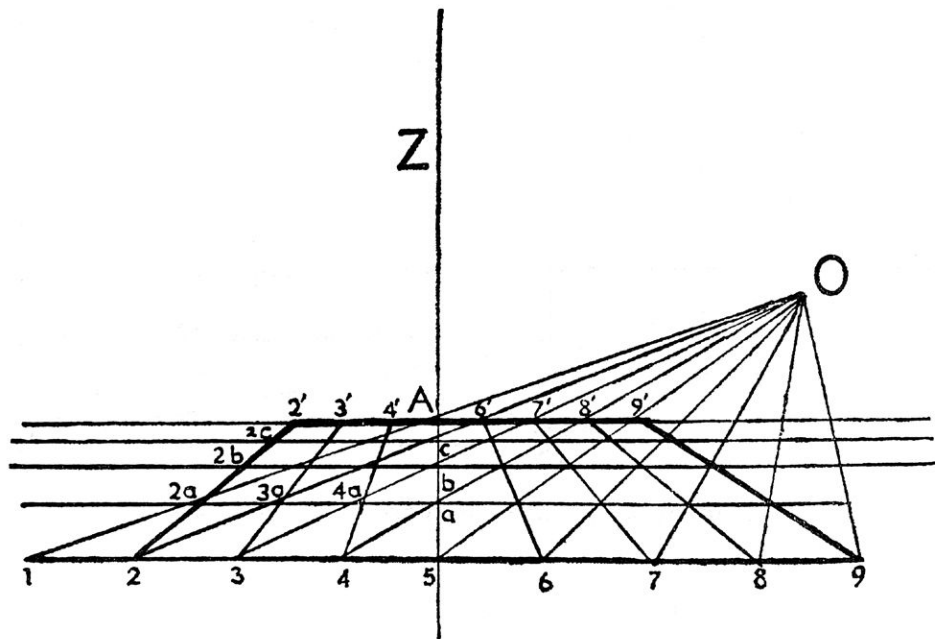
**Fig. 35** MESSINA, Antonello da (1474-1475). *Saint Jérôme dans sa cellule*. Huile sur panneau de tilleul, 45,7 × 36,2 cm. Londres: National Gallery. In: Panofsky, 1991 [1927], p. 171.



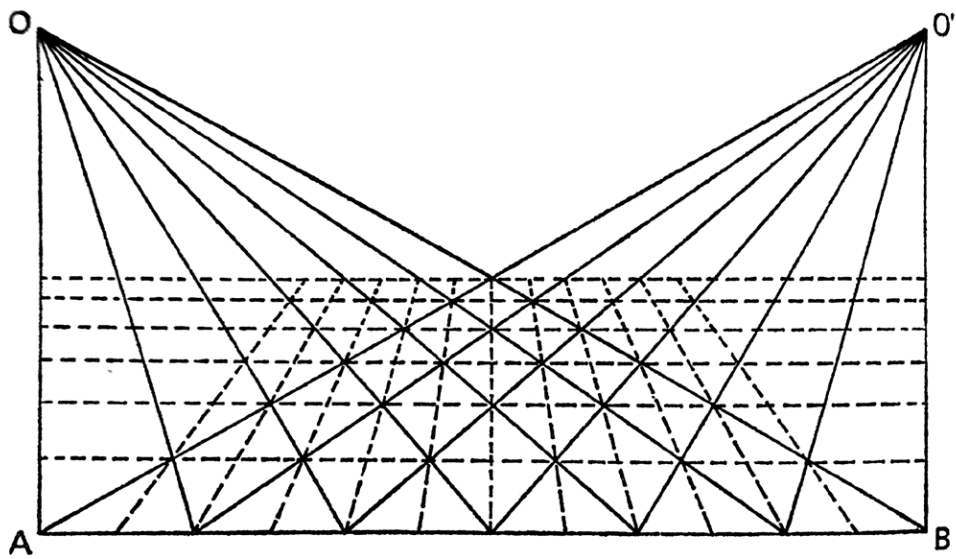
**Fig. 36** PANOFKY, Erwin (ca. 1927). *Mise en perspective du « carré de base » en échiquier d'après Pomponius Gauricus, ce procédé est objectivement identique à celui de L. B. Alberti.* Schéma. In: Panofsky, 1991 [1927], p. 154.



**Fig. 37** GIOSEFFI, Decio (ca. 1957). *Construction du plan de base selon Gauricus (d'après Gioseffi)*. Schéma. In: Klein, 1983 [1970], p. 247.

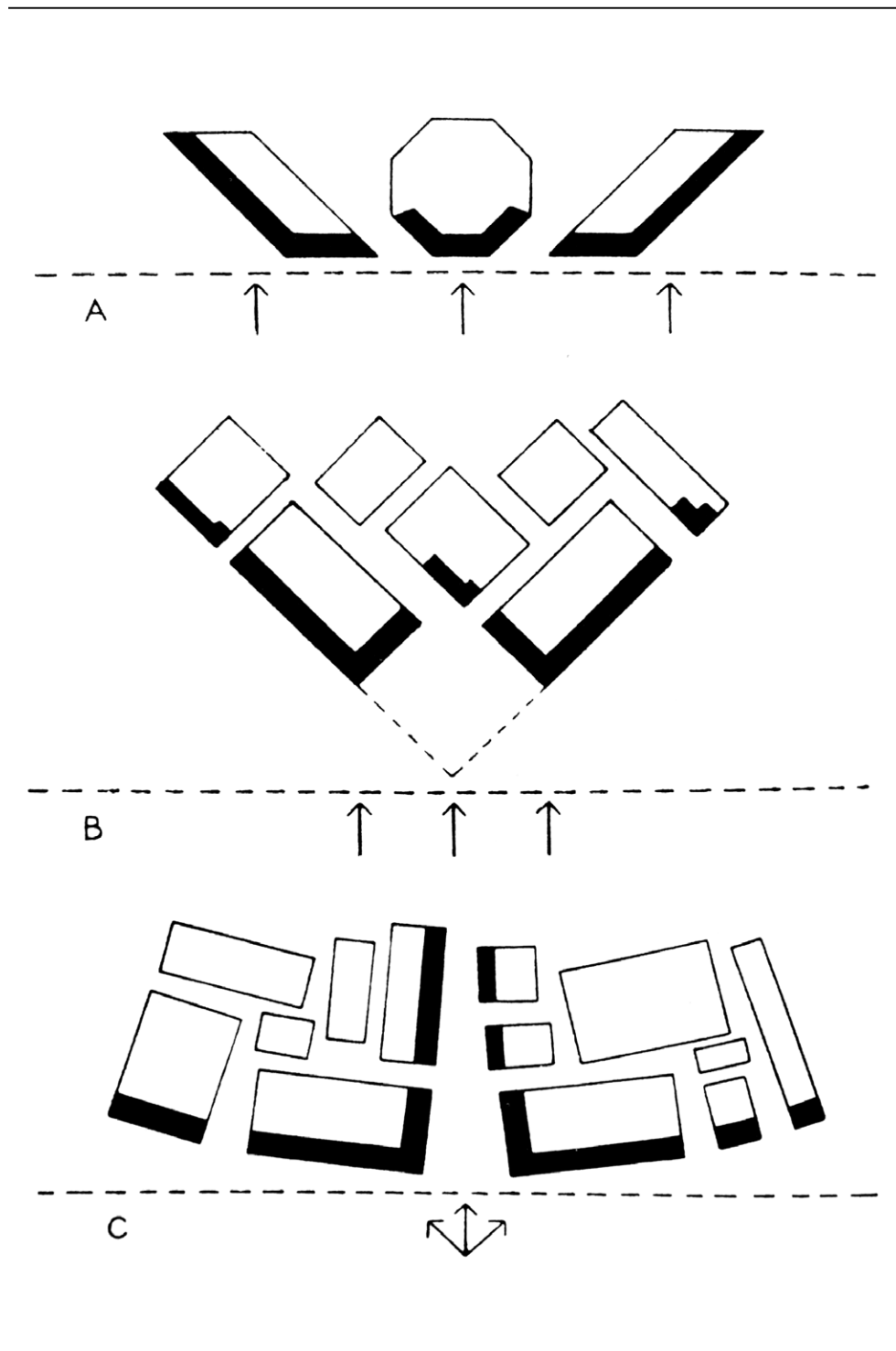


**Fig. 38** GIOSEFFI, Decio (ca. 1957). *Construction du plan de base selon Gauricus (d'après Gioseffi)*. Schéma. In: Klein, 1983 [1970], p. 248.

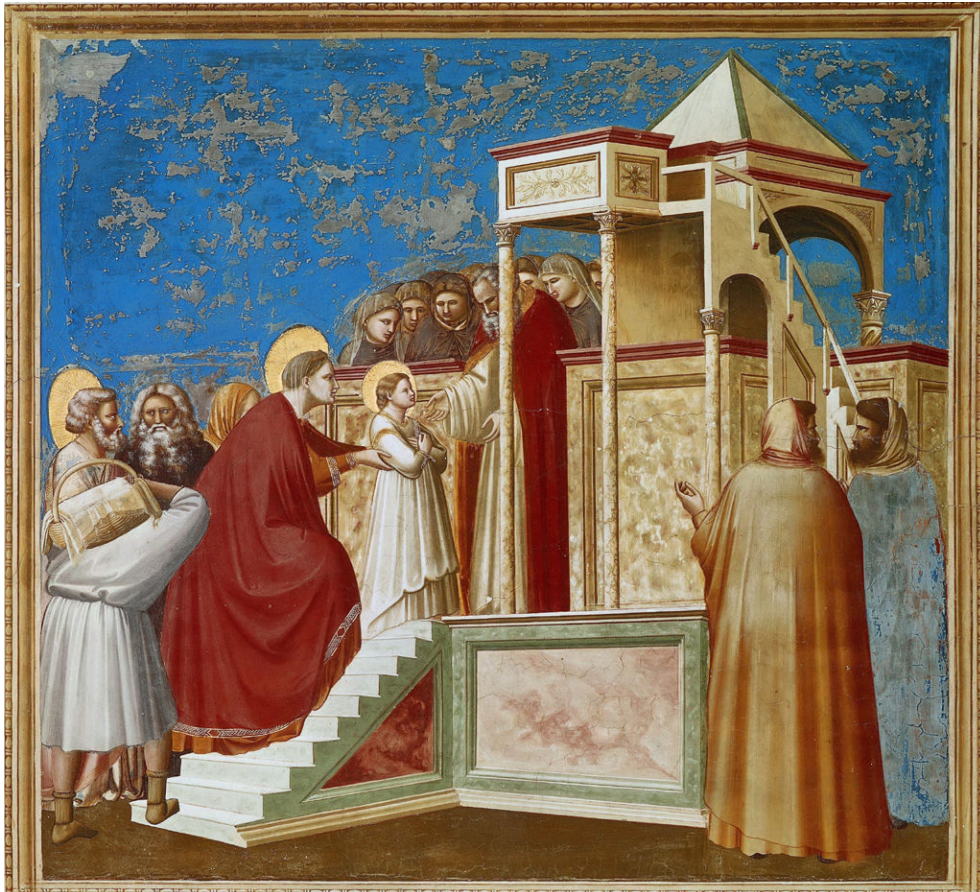


**Fig. 39** KLEIN?, Robert (ca. 1961).  
*Distance et angle de vue.*  
Schéma. In: Klein, 1983 [1970], p. 250.

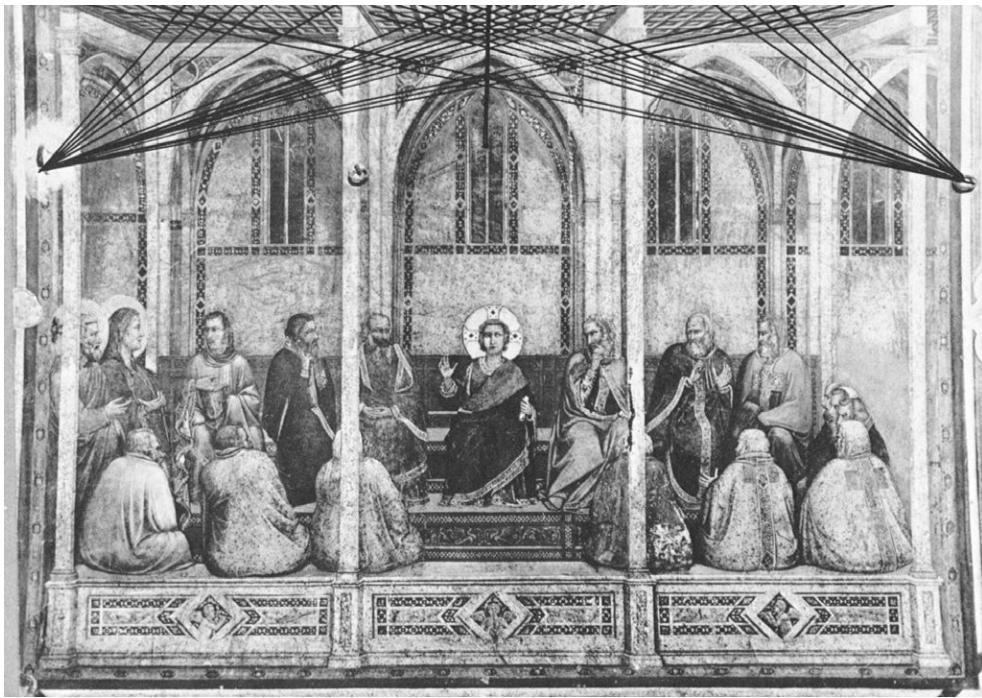




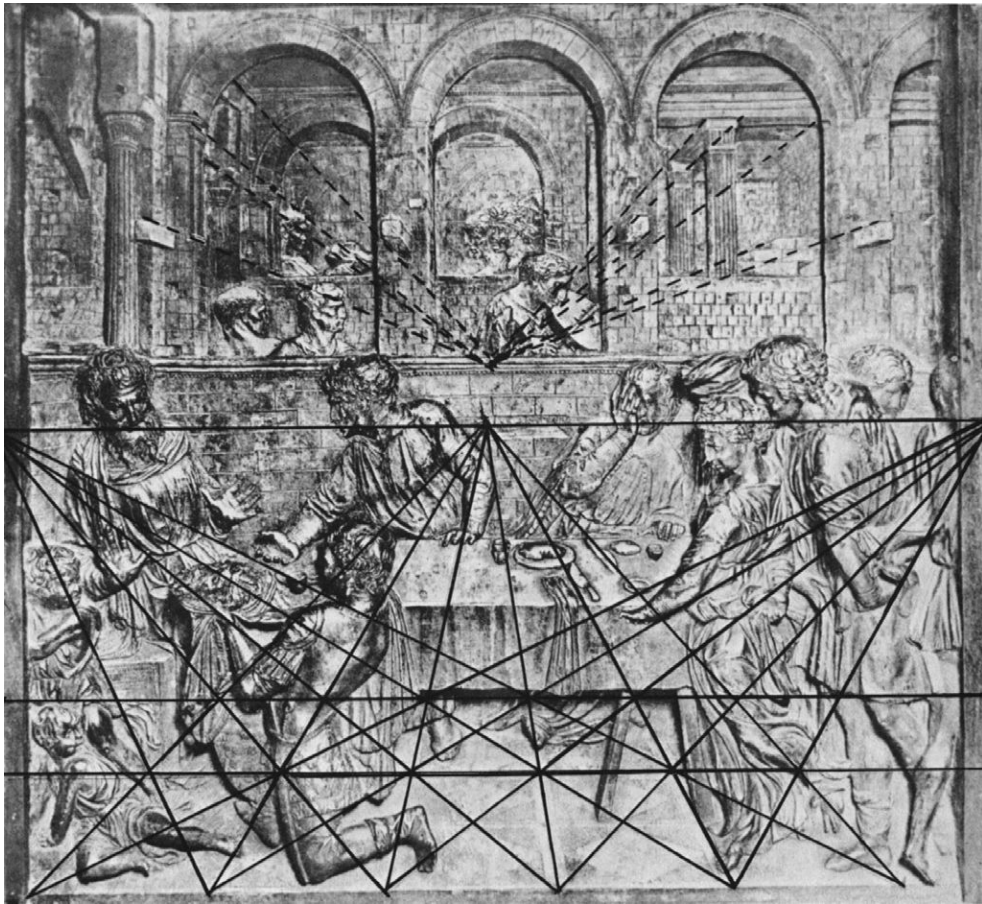
**Fig. 40** WHITE, John (ca. 1957). *Figure 2.*  
 A. Cimabue. B. Peintres de la fin du XII<sup>e</sup> siècle  
 et du début du XIV<sup>e</sup> siècle. C. Ambrogio Lorenzetti.  
 Schéma. In: White, 2003 [1957], p. 20.



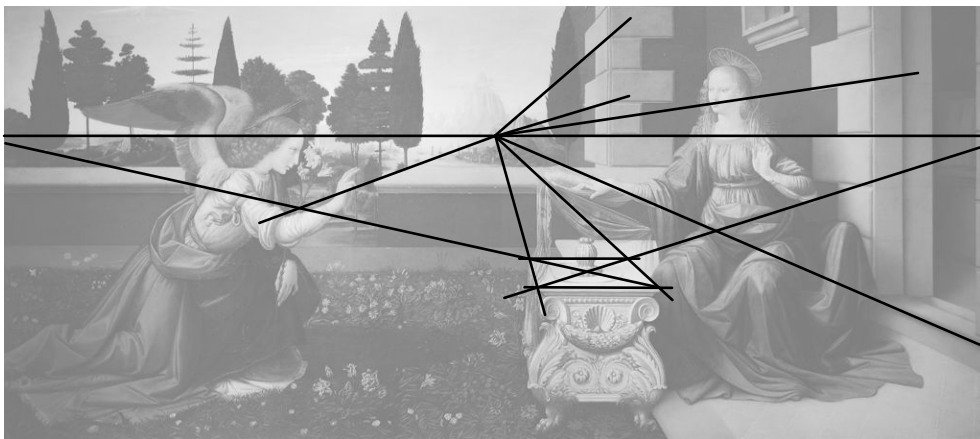
**Fig. 41** GIOTTO DI BODONNE (ca. 1303-1305).  
*Présentation de Marie au temple.*  
Détrempé murale, 200 x 185 cm.  
Padoue : Chapelle des Scrovegni.  
*In* : White, 2003 [1957], ill. 14 (hors pagination).



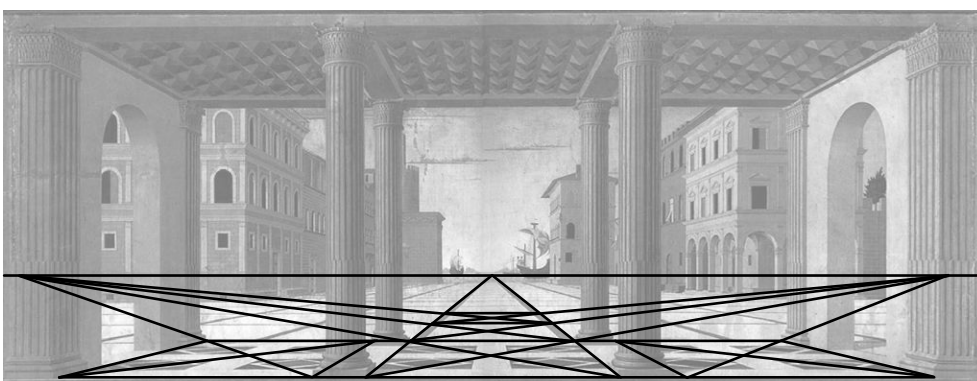
**Fig. 42** GIOTTO DI BODONNE, atelier de (ca. 1315).  
*Jésus parmi les docteurs*. Détrempe murale, 270 x 230 cm.  
Assise: Basilique San Francesco.  
Schéma de la perspective: Samuel Y. Edgerton.  
In: Edgerton, 1966, p. 373.



**Fig. 43** DONATELLO (ca. 1427). *Le festin d'Hérode*. Bas-relief en Bronze, 60 x 60 cm. Sienne: Baptistère San Giovanni. Assise: Basilique San Francesco. Schéma de la perspective: Samuel Y. Edgerton. In: Edgerton, 1966, p. 374.



**Fig. 44** VINCI de, Léonard de (ca. 1472-1475). *L'Annonciation*.  
Huile et détrempe sur bois, 98 x 217 cm.  
Florence: Gallerie des Offices.  
Schéma de la perspective ajouté par l'auteur.

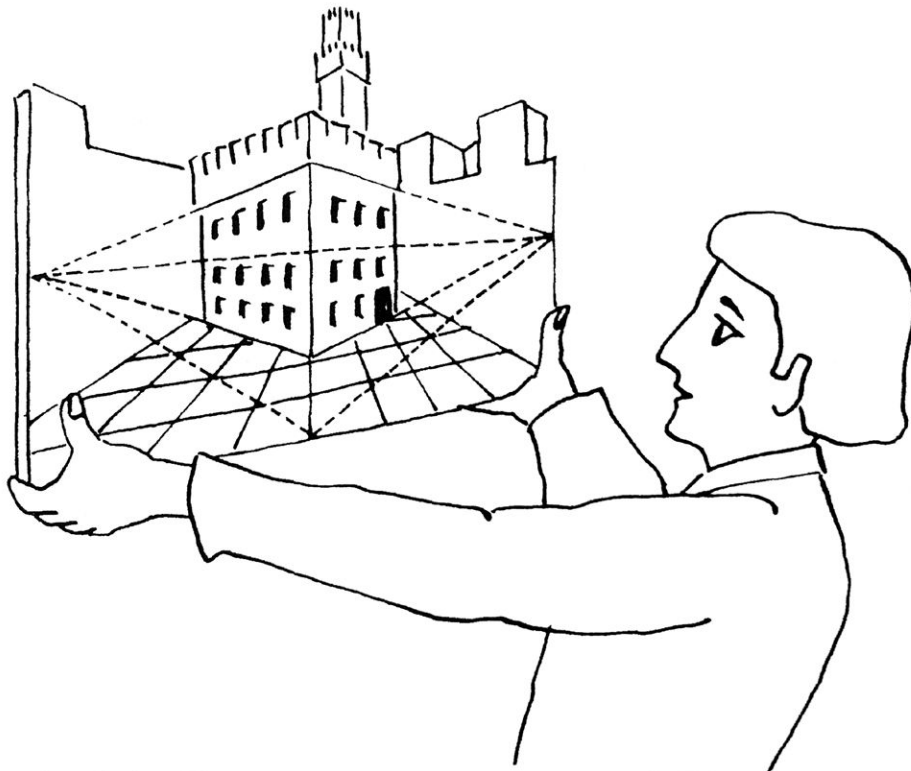


**Fig. 45** GIORGIO MARTINI, Francesco di (attribué à) (ca. 1477).  
*Veduta di città ideale*, également dite «Panneau de Berlin».  
Détrempe sur bois, 124 x 234 cm.  
Berlin : Gemäldegalerie.  
Schéma de la perspective ajouté par l'auteur.



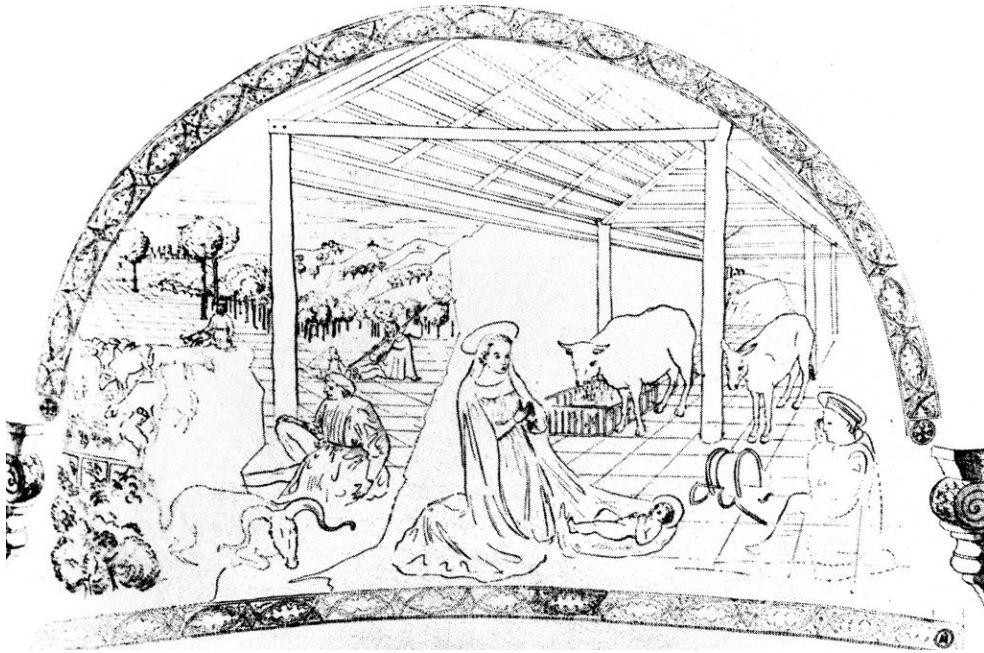
---

**Fig. 46** EDGERTON, Samuel Y. (ca. 1975). *Diagram IX-1*.  
Schéma de reconstitution du panneau représentant  
le Baptistère de Saint Jean (Florence) par Filippo Brunelleschi.  
*In* : Edgerton, 1975, p. 126.

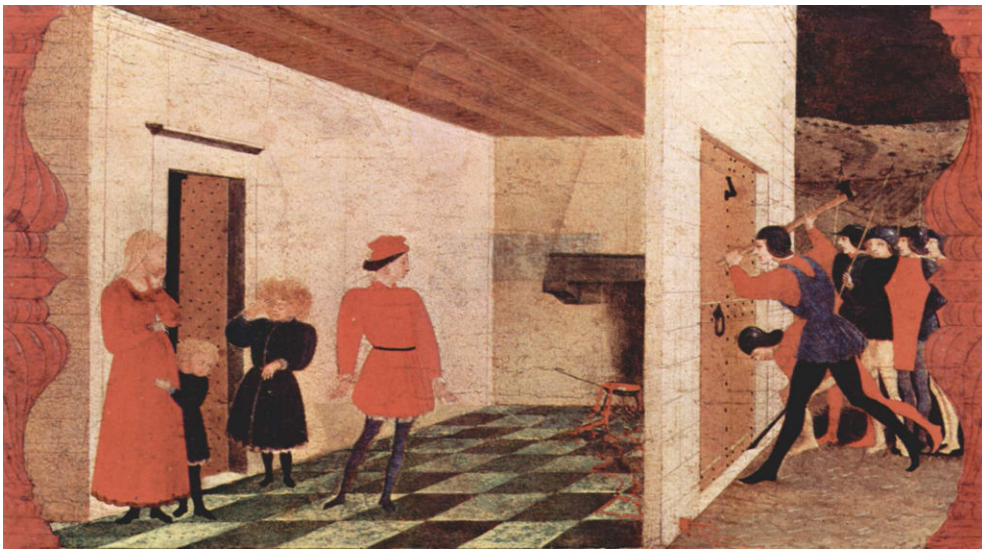


**Fig. 47** EDGERTON, Samuel Y. (ca. 1975). *Diagram IX-2*.  
Schéma de reconstitution du panneau représentant la place  
du palais de la Seigneurie (Florence) par Filippo Brunelleschi.  
*In*: Edgerton, 1975, p. 127.

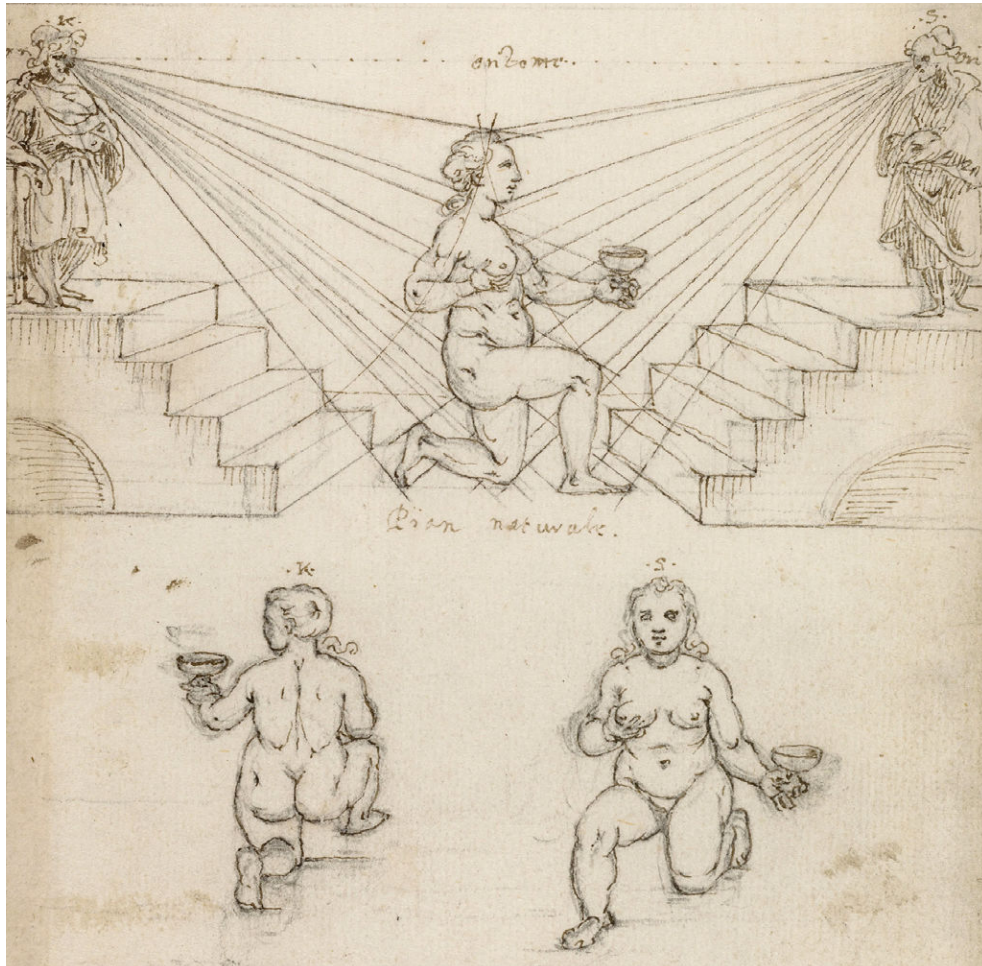




**Fig. 48** UCCELLO, Paolo (ca. 1444?), Paatz?, Willian et Paatz? & Elisabeth (ca. 1952). *Schéma restitué de la construction de la nativité de San Martino alla Scalla.* Schéma. In: Klein, 1983 [1970], ill. 9 (hors pagination).



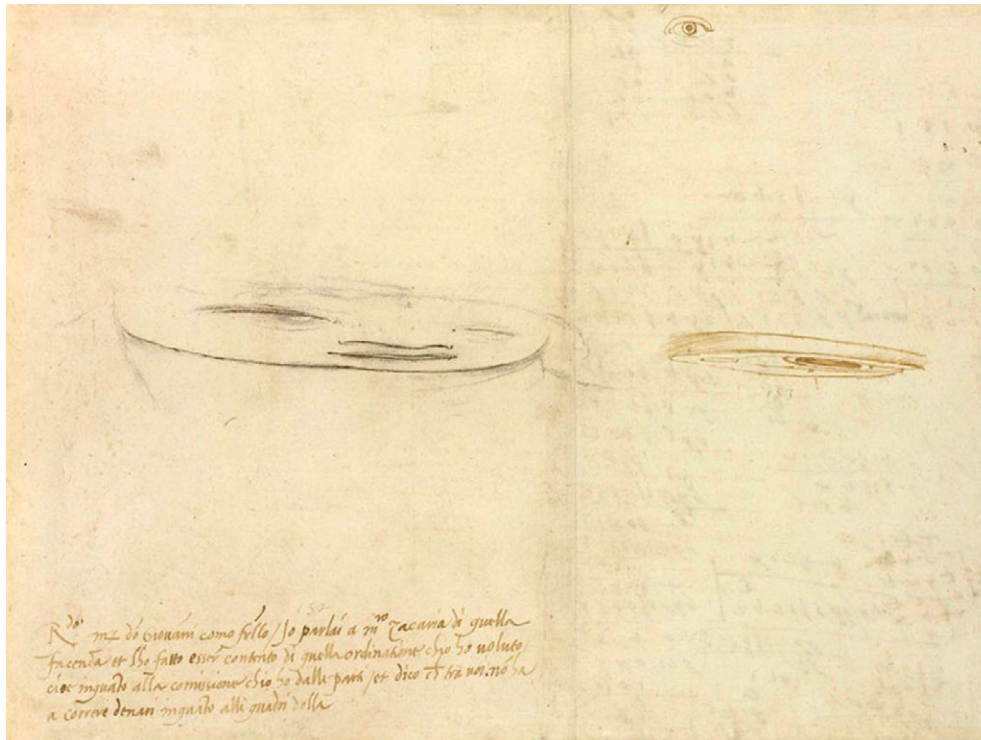
**Fig. 49** UCCELLO, Paolo (ca. 1467-1469).  
*Le Miracle de l'hostie profanée* (détail).  
Détrempé sur bois, 42 × 341 cm (ensemble).  
Urbino: Galerie nationale des Marches.



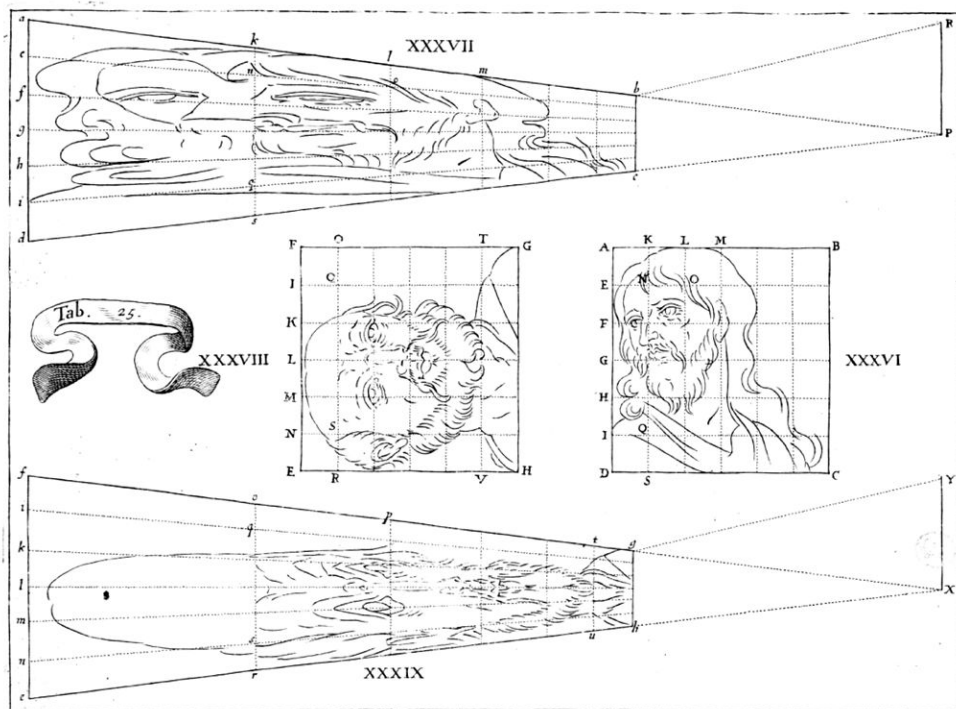
**Fig. 50** URBINO, Carlo (d'après Léonard de Vinci) (ca. 1560-1570).  
*Codex Huygens*, fol. 124.  
Crayon, encre brune et fusain, 18,7 x 13,7 cm.  
New York: The Morgan Library & Museum.  
In: Panofsky, 1996 [1940], p. 80.



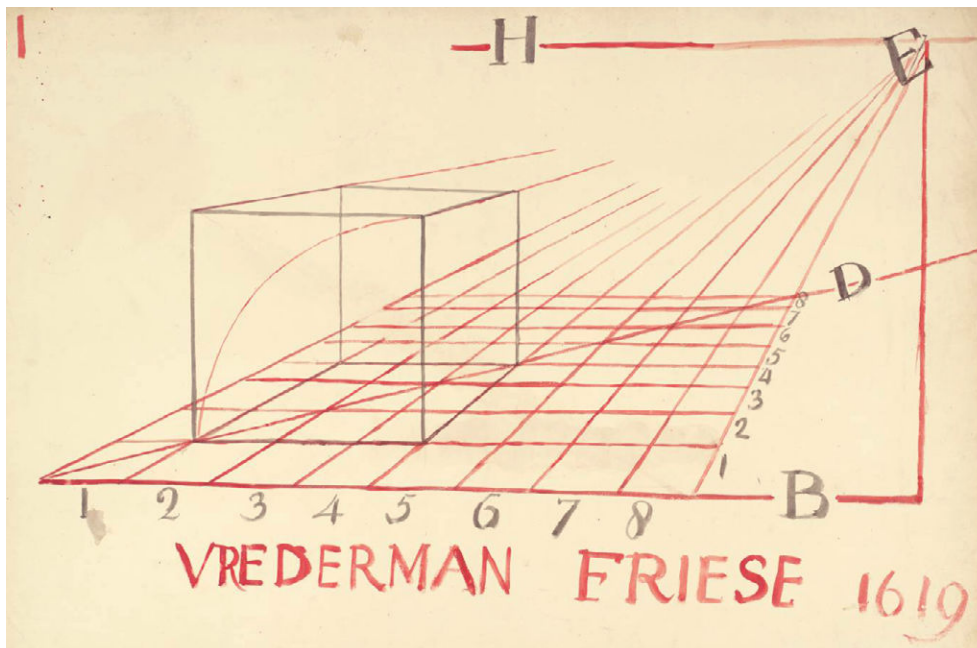
**Fig. 51** FOUQUET, Jean (ca. 1460). *Grandes chroniques de France*, fol. 442, «L'Arrivée et la réception de l'empereur Charles IV à Saint Denis». Enluminure. Paris, Bibliothèque Nationale de France. In : White, 2003 [1957], ill. 55 (hors pagination).



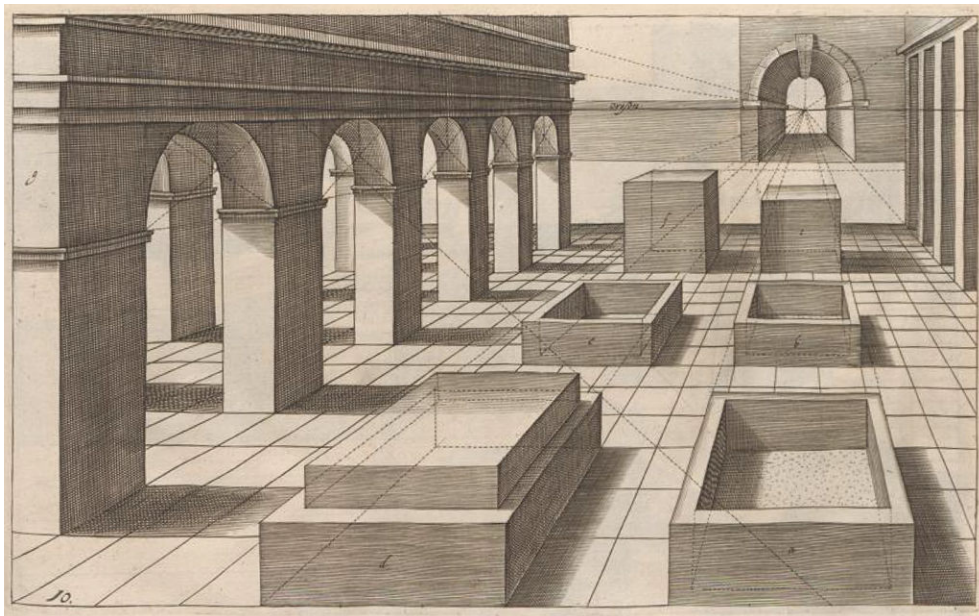
**Fig. 52** VINCI, Léonard de (ca. 1478-1518). *Codex Atlanticus*, fol. 98.  
 Encre et crayon sur papier, 64,5 × 43,5 cm (codex).  
 Milan: Bibliothèque ambrosienne.  
*In*: Baltrusaitis, 2008 [1969], p. 47.



**Fig. 53** NICÉRON, Jean-François (1638). *Sans titre*.  
 Gravure extraite de *La Perspective curieuse* (1638, p. 414).  
 In : Baltrusaitis, 2008 [1969], p. 63.

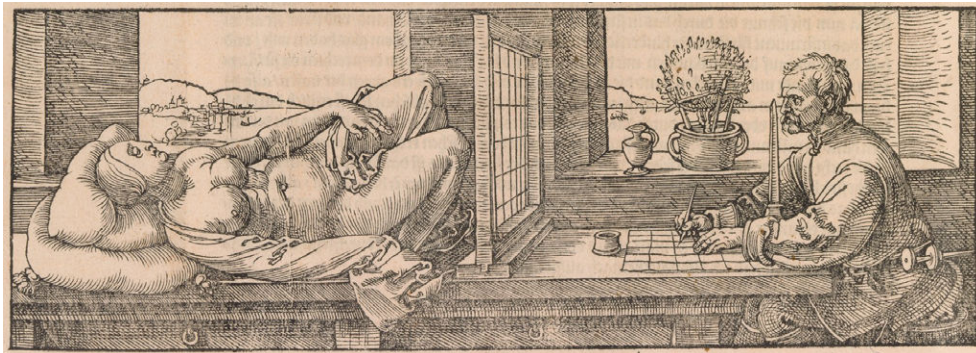


**Fig. 54** TURNER, Joseph Mallord Willian (ca. 1810-1827).  
*Perspective Method for a cube by Vredeman de Vries.*  
Crayon et encre sur papier, 67,1 x 99,8 mm.  
Londres: Tate Britain.  
*In*: Andersen, 2007, p. 721.



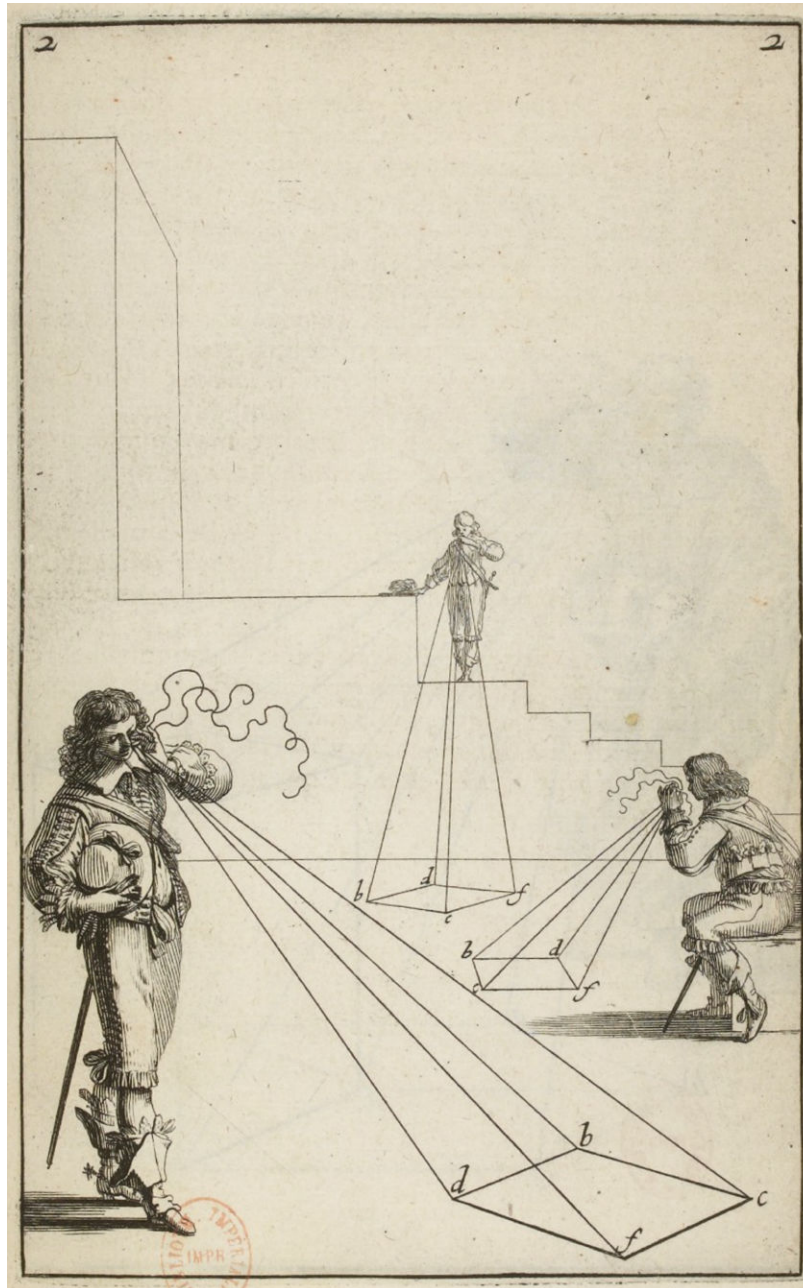
**Fig. 55** VRIES, Vredeman de (1639). *Sans titre*.  
Gravure extraite de *La perspective contenant la theorie pratique,*  
*et instruction fondamentale* (1639, p. 59).  
Zürich: ETH-Bibliothek.



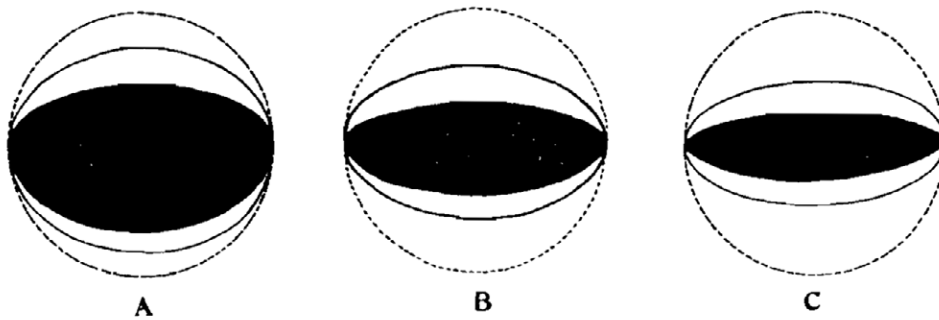
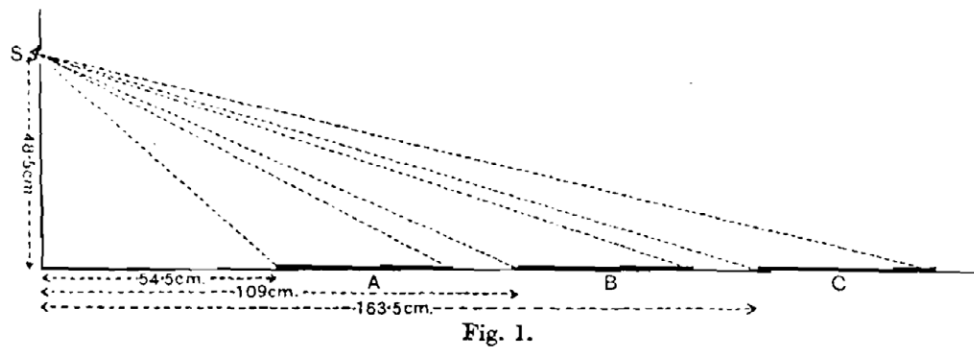


---

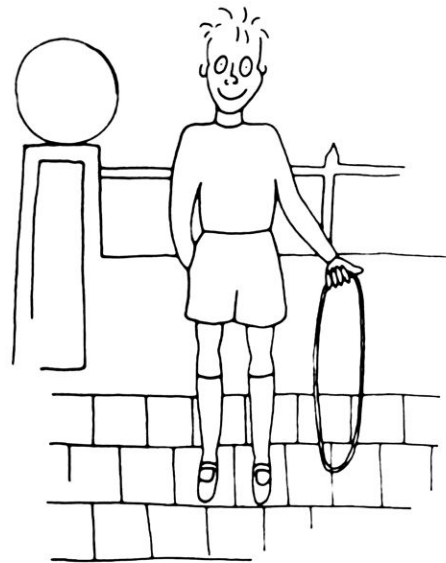
**Fig. 56** DÜRER, Albrecht (1538). *Homme dessinant une femme couchée*. Gravure sur bois, extraite de *Underweysung der Messung* (1538, p. 189), 7,7 x 21,4 cm. Zürich: ETH-Bibliothek. In: Damisch, 1993, p. 59.



**Fig. 57** BOSSE, Abraham (1648). *Les Perspecteurs*.  
Gravure extraite de la *Manière universelle de M. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral...* (1648, p. 95). Paris: Bibliothèque Nationale de France.  
In: Damisch, 1993, p. 59.



**Fig. 58** THOULLESS, Robert H. (1931). *Sans titre*.  
*In*: Gombrich, 1988, p. 23.  
*In*: Thoulless, 1931, p. 2 & 4.



**Fig. 59a** ANONYME (s.-d.). *Sans titre*. In: Gombrich, 1988, p. 26.  
In: Gregory, 1972, p. 171.

**Fig. 59b** GOMBRICH, Léonie (s.-d.). *Dessin de Léonie Gombrich*.  
In: Gombrich, 1988, p. 26.



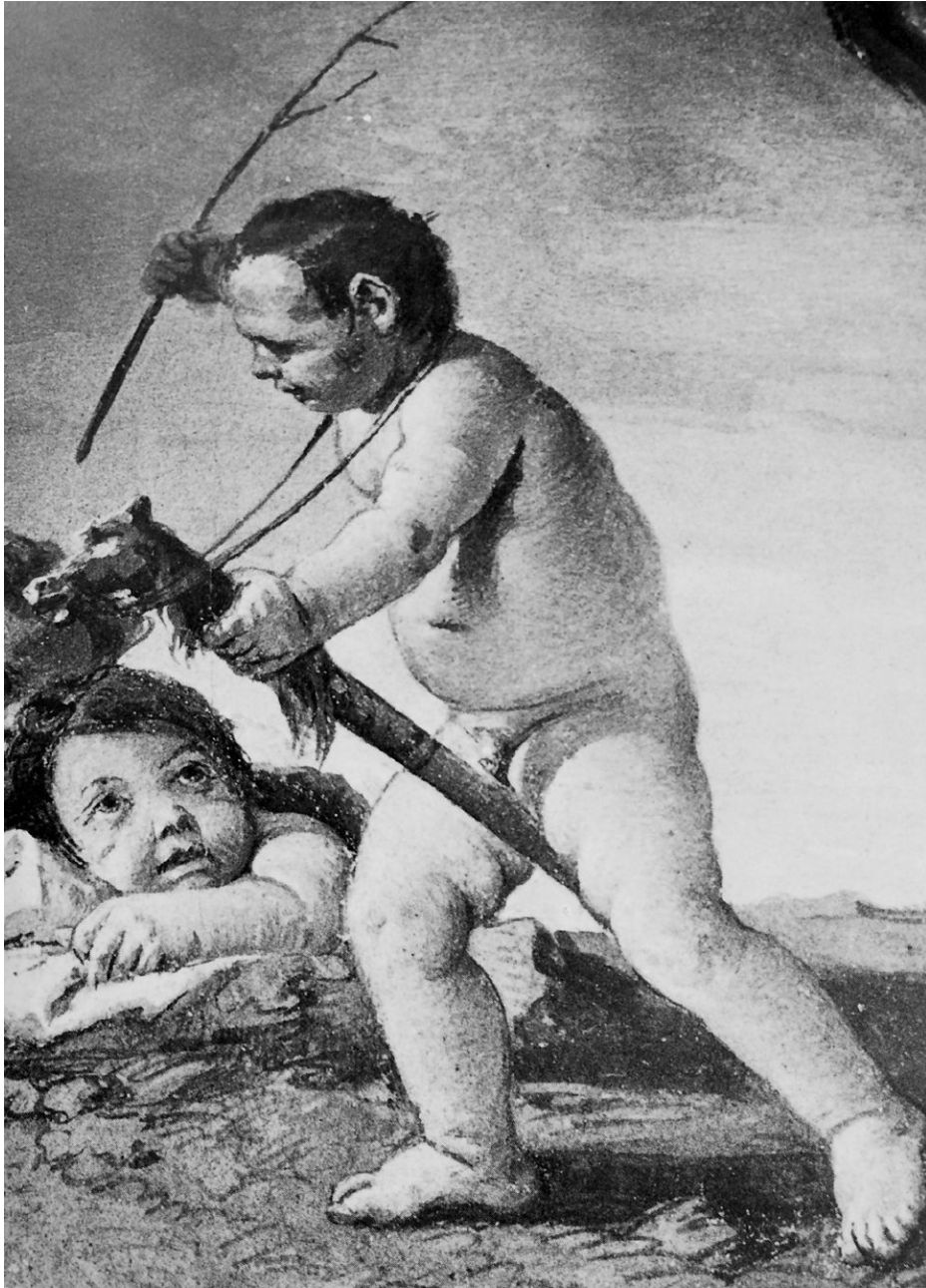
---

**Fig. 60** RENOIR, Auguste (ca. 1880-1881). *Le déjeuner des canotiers*.  
Huile sur toile, 130 x 137 cm.  
Washington: The Phillips Collection.  
*In*: Gombrich, 1988, p. 27.

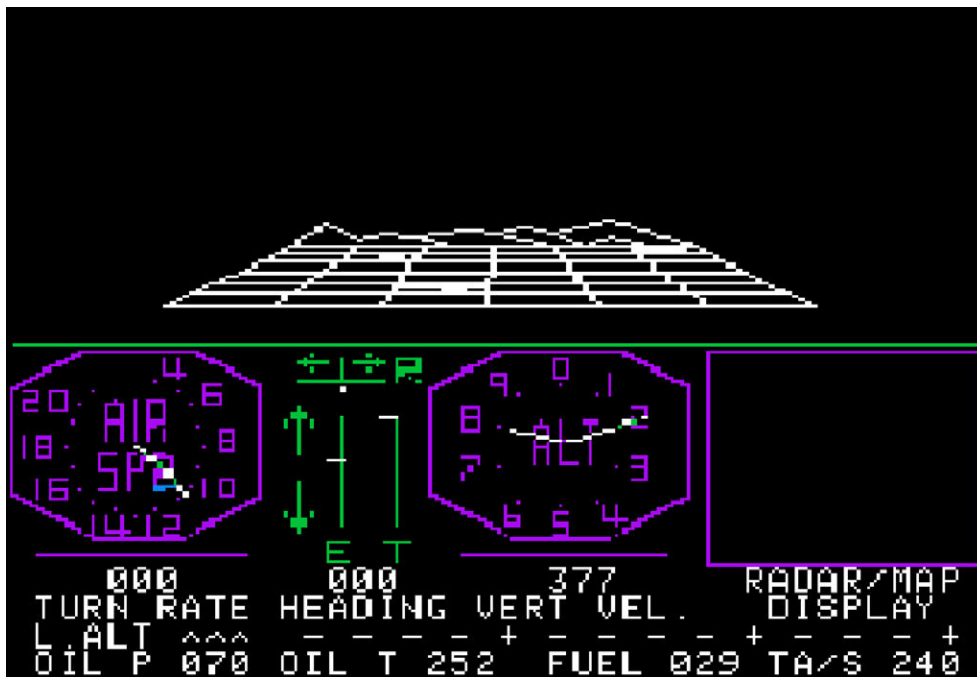


---

**Fig. 61** CHAPLIN, Charlie (1925). *The Gold Rush*.  
Film noir et blanc, 82 min.  
*In*: Gombrich, 1988, p. 33.



**Fig. 62** TIEPOLO, Giambattista (école de) (1737). *Enfant jouant*. Fresque. Vincence: Villa Valmarana «Ai Nani». In: Gombrich, 1988, p. 43.



**Fig. 63** ARTWICK, Bruce (1980). *FS1 Flight simulator*.  
 Jeu vidéo sur Apple II et TRS-80, capture d'écran.  
 Champaign-Urbana: Sublogic.





# Introduction

---

Cette recherche est née d'un sentiment de désorientation, provoqué par la lecture des travaux traitant du rôle de la perspective dans l'histoire des arts plastiques. L'objet initial de notre recherche était de nous interroger sur le rapport entre le rôle de la perspective en histoire de l'art et le développement, à partir des années 60, de logiciels permettant d'interagir avec des représentations tridimensionnelles. Ces dispositifs et les images qu'ils sont capables de produire ont reçu différentes appellations: CGI (*Computer Graphic Imagery*), CG (*Computer Graphics*), 3D ou images de synthèse. Toutefois, aucune de ces appellations n'est vraiment spécifique: le fait qu'une image soit produite sur un ordinateur, ou qu'elle soit «synthétisée», ne dit rien de son rapport à l'espace, tandis que le qualificatif 3D désigne bien un rapport à la spatialité, mais ne dit rien de la manière dont les images sont produites. Au début de ce travail, ce manque de précision terminologique nous paraissait indiquer que la spécificité de ces formes n'était pas véritablement pensée, et que leur nouveauté n'était pas complètement intégrée dans notre culture. Il nous semblait ainsi important de réfléchir à ce qui était en jeu dans ces techniques, et de les replacer dans une histoire longue des représentations. Il y avait à l'origine de ces préoccupations une question certainement naïve, mais dont il nous semble important de préserver la naïveté pour ne pas trop la dénaturer: comment est-il possible qu'un sujet dont l'art moderne a constitué l'essentiel de

la formation artistique et intellectuelle puisse s'intéresser à ces techniques de représentation, au point de les intégrer dans sa pratique artistique, étant entendu que l'art moderne est généralement compris comme une remise en cause de la perspective et de la représentation naturaliste? Nous ne sommes pas certains de ce qu'aurait pu être une démarche pertinente pour aborder ce problème. Au moment où nous réfléchissions à notre projet de recherche, il nous semblait que le traiter de manière conséquente impliquait une réévaluation générale de l'art moderne et de son rapport à la technique et au divertissement. Or, un tel projet nous semblait à la fois trop difficile et trop général. Notre stratégie consistait donc à aborder notre problème de manière latérale, en réfléchissant à ce dont l'art moderne a tenté de se démarquer, c'est-à-dire la tradition de la représentation naturaliste. Notre intuition était que cette tradition s'était déplacée dans un champ purement technique, où elle n'était plus réfléchie comme une tradition artistique à proprement parler. Notre hypothèse générale de travail, si nous avions été en mesure de la formuler à ce stade de notre réflexion, aurait donc pu s'énoncer ainsi: nous supposions que quelque chose des inventions artistiques renaissantes s'était, au début des années soixante-dix, transférée dans les *computer sciences*, et nous espérions être en mesure de penser les conséquences esthétiques d'un tel déplacement. L'enjeu était donc de parvenir à dégager des points de passage entre une littérature relevant des humanités et une littérature essentiellement technique. Notre corpus de départ était ainsi composé essentiellement de trois grands ensembles: les principaux traités de perspective de la Renaissance, les travaux d'histoire de l'art portant sur la question de perspective, et un ensemble d'articles de recherches participant de l'histoire des *computer graphics*.

La difficulté majeure de notre projet de recherche nous semblait alors résider dans l'interprétation de la troisième partie de notre corpus. Il nous fallait en effet trouver des moyens d'aborder des textes de recherche relevant d'une discipline qui nous était étrangère et où les enjeux artistiques ne sont presque jamais explicitement formulés. Il nous fallait notamment parvenir à comprendre le complexe formalisme mathématique inhérent à ce type de recherche. Dans les traités de perspective, de la Renaissance jusqu'au XIX<sup>e</sup>, les démonstrations géométriques peuvent être d'une grande complexité. Mais les comprendre ne requiert jamais plus qu'une bonne intuition spatiale et une compréhension des principaux théorèmes de la géométrie euclidienne.

En revanche, comprendre les travaux de recherche qui ont permis le développement des *computer graphics* requiert une culture mathématique bien plus conséquente, culture dont nous ne disposons pas en commençant ce travail. Mais, contre toute attente, la principale difficulté est en fait venue de notre corpus de textes d'histoire de l'art, corpus qui nous semblait au premier abord le plus familier et le plus facile d'accès. La perspective, dans l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, a en effet suscité un nombre important de controverses et de polémiques. Samuel Edgerton et Marisa Dalai Emiliani ont fait remarquer le caractère stérile et embrouillé de ces débats<sup>1</sup>, Ernst Gombrich considère qu'il s'agit d'une « bataille<sup>2</sup> » (1998, p. 24), et Robert Klein estime qu'il y a dans l'historiographie une « querelle de la perspective » (Klein, 1983 [1970], p. 278)<sup>3</sup>. Hubert Damisch fait quant à lui part, dans la préface de *L'Origine de la perspective*<sup>4</sup> (1993), de son insatisfaction par rapport à la manière dont ce sujet a été, de manière générale, traité.

*Et tantôt je constatais que, dans les textes de toute espèce et de toute plume qui faisaient sa place à la question de la perspective, sinon à la perspective comme question, le dogmatisme, les idées reçues, les préjugés et, pis encore, la précipitation, l'emportaient, en règle générale, sur les exigences du savoir et celles de la réflexion. (Damisch, 1993, p. 7)*

Il existe des raisons empiriques susceptibles d'expliquer l'existence de débats autour de la question de la perspective. Premièrement, les documents portant sur les débuts de la perspective sont assez peu nombreux, ce qui rend toute reconstruction historique en grande partie hypothétique. Deuxièmement, les documents dont nous disposons sont essentiellement des traités et des œuvres plastiques. Or, il y a une difficulté intrinsèque à interpréter les constructions présentées dans les traités de perspective, difficulté qui fournit la matière à de nombreuses controverses<sup>5</sup>. Ceci est également valable, à un certain degré, pour les œuvres plastiques : la reconstitution de la perspective des œuvres ne

**1.** Pour une analyse des contributions respectives de Marisa Dalai Emiliani et Samuel Edgerton, cf. II.2.1, « La réception du travail de Klein », p. 297.

**2.** Pour une analyse de ce texte, cf. II.2.6, « La perspective comme expérience », p. 333.

**3.** Pour une analyse des travaux de Klein concernant la perspective, cf. II.1, « La querelle de la perspective », p. 261.

**4.** Pour une analyse de cet ouvrage, cf. II.2.5, « La perspective comme fonction symbolique », p. 321.

**5.** L'analyse de la construction perspective proposée par Pomponius Gauricus dans le *De Sculptura* (1969 [1504]) est un exemple assez représentatif de ce type de controverse. Cf. II.1.1, « Le traité de Pomponius Gauricus dans l'histoire de la perspective », p. 263.

pose pas, en général, d'insurmontables difficultés, mais l'interprétation de l'usage de la perspective et du rapport de l'artiste à cette technique sont toujours délicats. Ces difficultés ne sont toutefois pas spécifiques à cet objet de recherche: il existe de nombreuses périodes pour lesquelles nous ne disposons que d'une documentation parcellaire et difficile à interpréter. Elles ne peuvent donc à elles seules à expliquer la «précipitation» et le «dogmatisme» qui caractérisent pour Damisch les travaux de recherche portant sur ce sujet.

Nous n'ignorions pas, au début de notre travail, que la perspective avait suscité des controverses, mais avions très largement sous-estimé leur ampleur. Nous pensions pouvoir départager les arguments des différents auteurs et nous orienter rationnellement dans les débats historiques. Ce que nous avons découvert, c'est un champ de polémiques si complexes et si embrouillées que cela s'avérait complètement impossible. Au début de notre travail, les travaux d'histoire de l'art nous semblaient pouvoir constituer un socle stable, à partir duquel il nous serait possible d'analyser nos deux autres corpus. Le sol sur lequel nous supposions pouvoir prendre appui se dérobaient donc sous nos pieds. Ceci nous a obligés à complètement reconsidérer notre sujet de recherche. L'enjeu n'était pas, comme nous en avons fait dans un premier temps l'hypothèse, que le lien entre la perspective et les dispositifs technologiques récents n'avait pas été pensé. Ce n'était pas la nouveauté, ou la technicité des articles de recherche sur le sujet qui rendait difficile de penser le rôle de ces technologies par rapport à notre histoire artistique. C'était bien au contraire la perspective elle-même qui posait à l'histoire des difficultés qui ne semblaient pas avoir été résolues. Le problème qui nous intéressait se posait donc déjà autour du rôle de la perspective en art. Ceci nous a amenés à délaisser notre corpus de textes concernant l'histoire des *computer graphics*, pour ne plus considérer que l'historiographie de la perspective.

## 1.

### **Les problèmes de la perspective**

La raison pour laquelle la perspective pose problème aux historiens n'est pas difficile à identifier: l'essentiel des polémiques porte en effet sur la question de l'illusionnisme, c'est-à-dire sur le fait de savoir si la perspective produit,

ou non, une image conforme à l'expérience visuelle. La querelle de la perspective a de ce fait quelque chose de paradoxal: en plein XX<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'illusionnisme devient une préoccupation artistique tout à fait secondaire, il est l'objet, parmi les historiens, d'une intense polémique. Au point qu'il peut même être difficile, au premier abord, de prendre au sérieux des controverses qui portent sur un sujet aussi désuet du point de vue artistique. Toutefois, si l'on s'impose l'exercice intellectuel de prendre l'illusionnisme au sérieux, ses conséquences vis-à-vis de la pratique et de la pensée de l'art sont très importantes. Si, en effet, une construction géométrique peut produire un équivalent exact de la perception visuelle, cela implique qu'il est possible d'objectiver complètement l'expérience subjective. Erwin Panofsky avance ainsi, dans *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]) que la perspective produit une «objectivation du subjectif<sup>6</sup>» (*ibid.*, p. 159). Mais, cette objectivation est elle-même ambivalente. En effet, soit l'on considère que la perspective relève de la technique. Dans ce cas l'expérience subjective peut-être reproduite techniquement, ce qui implique une théorie matérialiste de la subjectivité. Soit l'on considère la perspective comme étant une abstraction ou une pure formalisation géométrique. Dans ce cas, la perception n'est pas réductible à un processus matériel, elle met directement en jeu quelque chose qui relève de l'abstraction ou du concept, ce qui implique alors plutôt une théorie idéaliste de la subjectivité. Accepter la validité de la perspective a donc nécessairement des conséquences sur la manière dont il est possible de concevoir la subjectivité, et par extension l'activité artistique. Mais, refuser sa validité en a tout autant. En refusant la validité de la perspective, on implique soit que l'expérience subjective n'est pas réductible à un dispositif technique, soit qu'elle n'est pas réductible à une formalisation mathématique, soit les deux en même temps. La perspective pose donc le problème du statut ontologique de l'expérience subjective. Au travers du rôle de la perspective dans l'histoire de l'art, ce qui se joue donc est le problème du rapport entre art et conception du monde, ou entre art et ontologie. Si l'on accepte cette interprétation, il devient possible d'envisager les polémiques autour de la perspective dans l'histoire de l'art au XX<sup>e</sup> siècle comme des «disputes» ontologiques qui ne disent pas leur nom.

6. Pour une discussion sur l'usage de cette expression dans le texte de Panofsky, cf. II.3.1, «Une objectivation abstraite du subjectif», p. 159.

Le problème du statut ontologique de l'expérience subjective entraîne à sa suite tout une série d'autres problèmes, qui conditionnent chacun à leur niveau la manière dont il est possible de traiter la perspective en histoire de l'art. Premièrement, la manière dont on conçoit l'expérience subjective détermine aussi la manière dont il est possible de penser le rapport de l'art avec d'autres types de pratiques. Par exemple, il n'est pas équivalent de penser le rapport entre art et science si l'on estime que l'expérience sensible met en jeu des concepts, ou si l'on estime qu'elle est irréductible à toute formalisation. Deuxièmement, la conception de la subjectivité sur laquelle on s'appuie détermine également le rôle que peut jouer (ou ne pas jouer) la pensée rationnelle en art. Si l'art est complètement étranger à la pensée rationnelle, alors la perspective n'a pas vraiment de place en histoire de l'art. En revanche, si l'art n'est pas complètement étranger à la pensée rationnelle, alors il faut parvenir à penser la nature de cette relation. Troisièmement, la perspective pose aussi la question de ce que doit être la visée d'une représentation. L'art doit-il tenter d'être le plus proche possible de la perception visuelle, ou bien doit-il se donner d'autres objectifs? La perspective nous semble donc poser trois problèmes fondamentaux: le problème de la relation de l'art à d'autres types d'activités, le problème du rôle de la pensée rationnelle en art, et enfin le problème de la visée des œuvres d'art. Essayons de déplier quelque peu chacun de ces problèmes.

### 1.1 Le rapport entre les pratiques

La perspective vient de la pratique artistique, elle commence comme une pratique d'atelier, avant de se formaliser géométriquement et de donner lieu à une série d'inventions techniques (appareils d'arpentage, *camera obscura*, photographie, etc.). Penser l'histoire de la perspective, c'est donc penser le lien entre des pratiques artistiques, mathématiques et techniques. De plus, comme le souligne Philippe Hamou, dans *La Vision perspective* (2007), la perspective a aussi entretenu des rapports étroits avec les théories de la perception visuelle, de l'optique géométrique à la physiologie oculaire. En tant que métaphore et modèle de pensée, elle a ainsi joué un rôle majeur dans les théories philosophiques de la perception, de Kepler et Descartes jusqu'à Berkley. Ainsi:

*Si l'histoire de la perspective est méconnue, sans doute est-ce parce qu'elle est déroutante et qu'elle emprunte des chemins de traverse. Aucune discipline n'en couvre le domaine entier. (Hamou, 2007, p. 10)*

Il y a ainsi une difficulté intrinsèque à penser le rapport entre des pratiques aussi variées, difficulté qui amène généralement les historiens à ne se concentrer que sur une seule dimension de l'histoire de la perspective<sup>7</sup>. Cette solution n'est toutefois jamais complètement satisfaisante, car elle manque une des spécificités de la perspective comme objet de recherche. La perspective vient des pratiques artistiques, *mais* elle a ouvert des possibilités dans le champ de la technique et des sciences. Elle est une construction géométrique abstraite, *mais* elle a aussi eu de profondes conséquences sur la pratique de l'art. Traiter l'histoire de la perspective de manière conséquente requerrait donc de pouvoir penser le statut de la perspective vis-à-vis des différentes disciplines qu'elle convoque. Ceci nécessite de disposer d'une théorie des pratiques, et de la relation entre les pratiques. De ce point de vue, la perspective pose un problème philosophique et anthropologique à l'histoire de l'art.

## 1.2 Art et rationalité

Le second problème est connexe au précédent, mais il se pose au sein de la pratique artistique elle-même. Il concerne le rôle que peut jouer, en art, une formalisation rationnelle. Si l'on considère ce problème du strict point de vue de l'histoire de l'art, ce rôle est relativement facile à relativiser. Au quatorzième siècle, les œuvres construites en appliquant rigoureusement le schéma perspectif sont somme toute assez peu nombreuses; dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les artistes se sont en grande partie détournés de ce modèle; et il ne joue plus qu'un rôle secondaire dans les siècles suivants. Il est donc possible, si l'on s'en tient à l'histoire de la peinture, de ne considérer la perspective que comme une méthode de construction d'importance assez secondaire, que les artistes n'ont jamais appliquée strictement, et dont ils se sont assez rapidement détournés. Si la perspective a fasciné certains artistes, qui ont développé une véritable poétique de la perspective, elle a été considérée par d'autres comme une contrainte ou un artifice inutile. Un des exemples les plus célèbres de ce contraste se trouve dans les *Vies des artistes* de Giorgio Vasari (2007 [1568]), au travers de l'opposition entre les figures de Paolo Uccello et de Michel-Ange.

7. Nous abordons ce problème au chapitre II.2, «L'ambivalence de la perspective», p. 295.



Uccello est pour Vasari un artiste de grand talent, il « aurait été le peintre le plus élégant et le plus original depuis Giotto, s'il avait consacré aux figures d'hommes et d'animaux le temps qu'il perdit dans ses recherches sur la perspective » (*ibid.*, p. 43). À l'opposé, Michel-Ange, « un génie qui fut universel dans tous les arts et dans tous les métiers » (*ibid.*, p. 346), disait d'après Vasari « qu'il faut avoir le compas dans l'œil et non dans la main, parce que les mains produisent et que l'œil juge » (*ibid.*, p. 425). Ainsi, pour Michel-Ange (ou du moins pour le Michel-Ange de Vasari), les artistes doivent faire davantage confiance à leur jugement qu'à un procédé mécanique. Au travers de cette opposition, le problème qui se joue est celui du rapport entre la construction géométrique de l'espace et l'intuition de l'artiste, qui lui permet de faire l'économie d'une telle construction. En termes philosophiques, le problème posé est donc celui du rapport entre la sensibilité et le concept. Si l'on considère que l'art est entièrement du côté de l'intuition, alors la perspective, ne peut qu'être un obstacle à la pratique artistique. Pour ce point de vue, la perspective trouve son origine dans la pratique artistique, mais, dans la mesure où elle ne lui est pas nécessaire, cette origine a quelque chose d'accidentel. L'invention de la perspective n'est donc qu'un détail, relativement négligeable de l'histoire de l'art. À l'inverse, si l'on estime que l'art n'est pas *que* du côté de l'intuition, alors la question se pose de savoir quel est le rapport entre intuition et concept dans la pratique artistique. La perspective amène ainsi à poser le problème kantien du schématisation : comment est-il possible de penser une médiation entre la sensibilité et les « concepts purs de l'entendement » ? Si l'on choisit cette possibilité, il faudrait alors également se demander ce que serait une histoire de l'art qui ferait une place à ce problème. Quoiqu'il en soit, choisir entre l'une ou l'autre de ces deux options implique une prise de position philosophique, qui détermine profondément la manière dont il est possible de penser l'histoire de la perspective.

### 1.3 L'illusionnisme comme finalité artistique

Le troisième problème posé par la perspective est lié à la manière dont il est possible de penser le rôle de l'illusionnisme dans l'histoire des représentations. Si l'on considère que la visée de toute représentation est le naturalisme, au sens d'une représentation objective de la nature, alors la perspective est une étape essentielle de l'histoire de la représentation. Une telle histoire peut-être pensée au travers de la notion de progrès : il y aurait une

conquête progressive de l'objectivité en art, parallèle au progrès de la pensée scientifique. Au XX<sup>e</sup> siècle, du fait de l'existence de l'art moderne, qui remettait radicalement en cause la représentation de la nature, cette manière de penser l'histoire de la perspective est néanmoins devenue impossible<sup>8</sup>. Il a donc fallu trouver d'autres manières de penser le rôle de la perspective, et plus généralement le rôle du naturalisme, dans l'histoire des arts. Ceci pose le problème de savoir ce que pourraient être, en art, des visées différentes du naturalisme. Ce qui pose immédiatement la question de la hiérarchie de ces différentes visées. Car, si le naturalisme est la seule visée à avoir un rapport avec l'objectivité, alors elle sera, quoi que l'on fasse, dans une position dominante par rapport aux autres. Il faut donc parvenir à définir en quoi le naturalisme n'est pas le seul rapport possible entre le réel et l'œuvre d'art, ce qui implique soit de disqualifier la prétention du naturalisme à l'objectivité, soit de parvenir à définir l'objectivité de ces visées «autres». Plus généralement, ceci pose le problème du rapport de l'art occidental aux pratiques que nous assimilons à l'art dans les autres cultures. En ce sens, la perspective oblige à penser le rapport entre histoire de l'art et anthropologie.

## 2.

### **La solution de Panofsky**

La perspective pose donc à l'histoire de l'art trois grands problèmes :

- comment penser une théorie des pratiques (1),
- comment penser le rapport entre art et concept (2),
- comment penser le rapport du naturalisme aux autres formes de pratiques artistiques (3)?

Chacune de ces questions n'a pas la même histoire. Les deux premières se sont très certainement posées assez tôt dans l'histoire de la perspective, comme en témoignent les propos que tient Vasari à l'égard de Paolo Uccello. La dernière est en revanche spécifiquement moderne, elle concerne l'interprétation de la perspective qui est contemporaine de l'art moderne. La manière dont il a été possible de faire l'histoire de la perspective au XX<sup>e</sup> siècle est donc caractérisée par le fait que ces trois problèmes se soient posés de manière

<sup>8</sup>. Cf. I.3.5, «La perspective généralisée», p. 177.

simultanée. De notre point de vue, c'est ce qui permet de comprendre pourquoi l'essai de Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]), a eu un rôle si décisif dans l'historiographie de la perspective au XX<sup>e</sup> siècle: il est le premier, à notre connaissance, à avoir proposé une possibilité de résolution cohérente de ces trois problèmes. Voici comment il nous semble possible de résumer schématiquement la position de Panofsky.

1. Le concept de culture est ce qui permet de penser une unité et une homogénéité entre les pratiques. Il y a ainsi pour Panofsky une cohérence entre l'optique et la peinture antique, de même qu'il y a une cohérence entre la science et la perspective à la Renaissance<sup>9</sup>.
2. Il y a une autonomie de l'art par rapport à la pensée rationnelle. Panofsky estime que l'art est avant tout du côté de l'intuition, et que le recours aux constructions géométriques est le fait d'artistes de second ordre<sup>10</sup>. Par conséquent, la formalisation de la perspective n'est pas un événement artistique à proprement parler.
3. Panofsky remet en cause la conformité de la projection perspective par rapport à la perception visuelle. Il n'y a pas pour Panofsky une seule perspective qui serait conforme au réel ou à la perception, il y a au contraire de multiples perspectives, qui déterminent des « styles » de représentations<sup>11</sup>. Panofsky peut ainsi nouer ensemble perspectives et cultures. La culture détermine la pensée scientifique et la pratique artistique, et chaque culture a ainsi sa forme particulière de perspective, qui rend visible sa conception du monde. C'est en cela que la perspective est pour Panofsky une « forme symbolique ».

Nous examinons dans les chapitres 3 et 5 de notre première partie les difficultés théoriques que pose cette tentative de résolution des problèmes de la perspective<sup>12</sup>. L'une des plus considérables est la relativisation de l'objectivité de la perspective. Car, si la perspective est strictement réductible à la culture, il devient difficile de comprendre le rôle qu'elle a joué dans l'histoire des sciences et des techniques. Comme le remarque Philippe Hamou:

*Le fait qu'une technique de représentation émerge historiquement, dans le cadre d'une pensée elle-même située, ne veut pas dire qu'elle ne*

9. Cf. I.3.3, « L'impossible perspective naturelle », p. 168.

10. Cf. I.5.3, « L'intuition de l'espace perspectif », p. 236.

11. Cf. I.3.4, « Une perspective qui n'en est pas une », p. 172.

12. Cf. I.3, « La perspective en deçà du naturalisme », p. 157 et I.5, « La perspective et les formes de prégnance symbolique », p. 223.

*viser rien qui n'excède l'histoire ou l'expérience. (...) Aussi reste-t-il toujours, après Panofsky, à définir le statut de vérité de la «vision perspective», ce lien qui donne au «symbole» perspectif sa motivation particulière, la rattachant au signifié «nature» de manière non arbitraire. Autrement dit, une interprétation philosophique de l'illusionnisme perspectif reste à faire. (Hamou, 2007, p. 16)*

Il est aujourd'hui impossible de complètement revenir sur la relativisation de la perspective, puisqu'il est impossible de considérer que le naturalisme soit la seule visée possible de l'art. Pour pouvoir penser l'illusionnisme perspectif, il faut donc parvenir à relativiser la perspective sans toutefois remettre en question son objectivité et sans congédier les acquis de la pensée scientifique.

### 3.

## **La critique de la solution de Panofsky**

Pour nous permettre de critiquer la solution proposée par Panofsky et, en amont, pour nous permettre de faire émerger ces problèmes, il nous fallait disposer d'un dispositif théorique nous apportant des réponses alternatives à chacun des problèmes posés par la perspective. Le premier geste interprétatif de notre démarche, au travers duquel nous avons pu commencer à critiquer le travail de Panofsky, a ainsi été de le lire au travers des catégories proposées par Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture* (2005)<sup>13</sup>. Le travail de Descola a ainsi agi pour nous comme un «révélateur» des problèmes présents dans le texte de Panofsky et plus généralement des problèmes de la perspective. La critique radicale du concept de culture proposé par Descola nous a notamment permis de remettre en cause le nouage entre perspective et culture opéré par Panofsky au travers du concept de forme symbolique. Plus précisément, l'objet de la critique de Descola est la distinction, de son point de vue constitutive des sciences sociales, entre ce qui, dans une société, relève de la nature et ce qui relève de la culture. Pour surmonter ce dualisme, Descola propose l'idée d'un «schématisation de la pratique». Sa thèse générale est qu'il y a une relation entre les pratiques d'un groupe social et la conception

**13.** Nous présentons et discutons le dispositif théorique de *Par-delà Nature et culture* dans notre chapitre I, «La perspective et l'ontologie naturaliste», p. 109.

du monde, que Descola désigne du terme d'ontologie, que ce groupe développe. Cette relation opère dans deux sens opposés : les ontologies sont intériorisées au travers des pratiques, mais les pratiques sont également déterminées par les ontologies. De sorte qu'une ontologie détermine l'orientation et le développement des pratiques dans une société humaine. Les ontologies ont ainsi une incidence sur les pratiques artistiques. Dans *La fabrique des images* (2010), Descola se propose ainsi d'analyser les formes plastiques produites dans différents types de culture comme des figurations des différentes ontologies possibles<sup>14</sup>. Le dispositif théorique de Descola nous offre donc : une conception du schématisme, une théorie des pratiques et de leur rapport à une conception du monde, et une possibilité d'articulation entre histoire de l'art et anthropologie. Il nous permettait ainsi de progresser vis-à-vis des trois problèmes posés par la perspective.

L'autre intérêt du travail de Descola est qu'il met en évidence la structure des différentes formes de rapport au monde. Sa thèse est que les ontologies sont l'effet de grandes oppositions qui peuvent être ramenées en tout et pour tout à quatre termes. Les manières d'associer ces termes étant limitées, il est possible de concevoir l'ensemble des ontologies découlant de ces combinaisons, ce qui permet une approche structurale du problème<sup>15</sup>. La théorie de Descola permet donc de comprendre la forme spécifique de chaque forme de rapport au monde et la manière dont chacun s'oppose aux autres. Elle permet par conséquent de comprendre la forme spécifique et la singularité du rapport au monde moderne, que Descola désigne du terme de naturalisme. C'est grâce à cette grille de lecture qu'il nous a été possible de mettre en évidence ce qui constitue à nos yeux le problème théorique majeur de *La perspective comme forme symbolique*<sup>16</sup> (1991 [1927]). L'argument général de Panofsky est que la perspective n'est pas véritablement conforme à la perception visuelle. De son point de vue, elle est une mise en forme de l'espace perspectif, plutôt qu'une restitution fidèle de ce dernier. Cette relativisation de la perspective permet à Panofsky de résoudre le problème que la perspective pose à l'histoire de l'art : puisque la manière de représenter l'espace est culturellement déterminée, l'histoire de l'art peut ne pas être pensée en termes de progrès. Le problème, toutefois, c'est que pour critiquer la perspective, Panofsky est

14. Cf. I.2, « Arts et ontologies », p. 133.

15. Cf. I.1.4, « Les modalités *a priori* de l'identification », p. 123.

16. Cf. I.3.2, « Le naturalisme comme critique », p. 163.

obligé de montrer qu'elle *n'est pas* naturaliste. Il utilise ainsi des arguments venant de l'optique et de la physiologie de la perception pour montrer que la perspective ne correspond pas à l'expérience sensible. L'art reste donc soumis au critère de l'objectivité, même si ce dernier est utilisé de manière négative. Il est par conséquent possible, en utilisant les mêmes arguments, de concevoir une méthode de représentation correspondant exactement à l'expérience subjective. De sorte que la critique de la perspective crée la possibilité d'une perspective complètement naturaliste. C'est de notre point de vue le problème inhérent à l'hypothèse d'une perspective « curviligne » antique<sup>17</sup>. Elle serait, d'après Panofsky, plus conforme à l'expérience perceptive que la perspective moderne. En cherchant à critiquer les critères naturalistes, Panofsky finit ainsi par les reconduire. La critique de la perspective élaborée par Panofsky est ainsi conditionnée par la modernité scientifique, et il n'est pas capable de véritablement envisager un rapport à l'art qui ne relève pas de la représentation de la nature<sup>18</sup>.

#### 4.

### La critique du dispositif théorique de Descola

Toutefois, il nous est aussi apparu au cours de notre analyse que la manière dont Descola traitait le problème de la perspective n'était pas complètement cohérente. Dans les deux ouvrages auxquels nous nous sommes principalement intéressés, *Par-delà nature et culture* (2005) et *La Fabrique des images* (2010), la perspective ne joue en effet pas le même rôle. Dans le premier, Descola consacre à la perspective un passage de notre point de vue assez décisif de son texte, dans lequel il cite et il commente le travail de Panofsky<sup>19</sup>. Dans le second, en revanche, alors que Descola décrit l'évolution des représentations dans le monde occidental, le rôle de la perspective est tout juste mentionné<sup>20</sup>. Nous avons donc essayé de comprendre ce qui pouvait motiver une telle différence. Notre hypothèse générale est que la manière dont

17. Cf. I.3.3, « L'impossible perspective naturelle », p. 168.

18. Cf. I.3.5, « La perspective généralisée », p. 177.

19. Cf. I.1.1, « L'institution du face-à-face entre l'individu et la nature », p. 111.

20. Cf. I.2.2, « Le débordement du cadre et le dépassement de la perspective », p. 138.

Descola conçoit le rapport entre schème et praxis est un peu unilatérale: il pense surtout l'influence des schèmes ontologiques sur les pratiques. L'idée que le mouvement inverse doit exister, c'est-à-dire que les pratiques doivent aussi pouvoir transformer les schèmes ontologiques, ne lui est toutefois pas étrangère. Mais il ne parvient pas, de notre point de vue, à lui donner un véritable contenu<sup>21</sup>. Nous analysons le fait que, dans *La Fabrique des images* (*ibid.*), la perspective soit passée sous silence, comme un symptôme de cette difficulté. La perspective en effet, est l'exemple par excellence d'une pratique ayant participé à l'instauration d'un schème déterminant un nouveau type de rapport au monde. Notre critique du dispositif théorique de Descola ne porte donc pas sur sa méthode ou sur la manière dont il conçoit les différents types de rapports au monde, mais sur le fait que le rapport entre pratiques et ontologie ne nous semble pas complètement clarifié dans son travail. Nous ne nous sommes donc pas bornés à appliquer le dispositif théorique de Descola au problème de la perspective, nous avons également essayé de montrer les problèmes théoriques que la question de la perspective permettait de faire apparaître dans le dispositif de Descola<sup>22</sup>.

## 5.

### **Une relecture de la philosophie d'Ernst Cassirer**

La philosophie de Ernst Cassirer nous a paru donner des moyens pour penser les difficultés qui nous sont apparues dans les travaux de Descola. Les formes symboliques, si l'on s'appuie sur la définition proposée par Cassirer dans le premier tome de la *Philosophie des formes symboliques* (1972 [1923]), sont des formes organisées, disposant d'une cohésion interne, et qui sont inhérentes à certaines pratiques (le mythe, l'art, le langage et la science). Ces pratiques, du fait de leur cohésion interne, conditionnent des formes différentes d'intelligibilité, et ainsi des formes de rapport au monde<sup>23</sup>. Si la démarche de Descola est descendante (de l'ontologie aux pratiques), la démarche de Cassirer est ascendante (des pratiques au rapport au monde). Le concept

21. Cf. I.2.6, «Ontologie et praxéologie», p. 155.

22. Cf. I.1, «La perspective et l'ontologie naturaliste», p. 109 et I.2 «Arts et ontologies», p. 133.

23. Cf. I.4.1, «L'unité de l'Être et les formes symboliques», p. 183.

de forme symbolique permet ainsi potentiellement de penser ce qui, dans le rapport entre pratiques et conception du monde, pose problème à Descola. Toutefois, l'interprétation de ce concept que propose Panofsky dans *La perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]) est très différente, et il nous a été dans un premier temps nécessaire de clarifier ce que nous pensons pouvoir qualifier de malentendu entre ces deux auteurs<sup>24</sup>. Il nous a également été nécessaire de réfléchir au niveau d'interprétation requis pour analyser, dans la philosophie de Cassirer, un problème comme celui de la perspective. Le concept de forme symbolique est-il le plus pertinent pour penser ce qu'elle met en jeu, ou bien est-il nécessaire de faire appel à d'autres concepts et à d'autres niveaux d'analyse? Nous nous sommes sur ce point appuyés sur le travail d'Emmanuel Alloa<sup>25</sup>. Dans «Could Perspective Ever be a symbolic form?» (2015), ce dernier estime que la perspective ne peut pas être considérée comme une forme symbolique à proprement parler. Son argument est qu'elle est pour cela à la fois trop particulière et trop générale. Trop particulière, car, en tant que pratique artistique, elle n'est pas une activité générique présente dans toutes les cultures, comme le langage ou le mythe. Trop générale, car, si l'on considère qu'elle met en jeu le rapport à l'espace, elle implique une capacité absolument fondamentale sans laquelle aucune activité, et donc aucune forme symbolique ne pourrait exister. Nous nous sommes donc intéressés à la manière dont Cassirer conçoit ce qui est susceptible, en deçà des formes symboliques, de rendre compte des formes premières du rapport à la réalité. Ce problème est abordé notamment dans les tomes III (1972 [1929]) et IV (1996) de la *Philosophie des formes symboliques*, où Cassirer présente respectivement le concept de prégnance symbolique et la théorie des phénomènes de base. La thèse générale de Cassirer est que la sensibilité n'est jamais pure: elle est toujours structurée, même à son niveau le plus primitif<sup>26</sup>. Il y a de son point de vue, une limite au-delà de laquelle le rapport au réel ne peut pas être décomposé. Cassirer identifie ainsi une série de schèmes, ou dans sa terminologie de phénomènes de bases<sup>27</sup>, qu'il estime constitutifs de tout rapport au monde possible. Ces phénomènes premiers, en tant qu'ils médient le rapport au monde, déterminent aussi les pratiques, et les rapports

24. Cf. I.4.2, «Intériorisation et représentation», p. 186.

25. Cf. I.4.3, «La perspective, une forme symbolique?», p. 192.

26. Cf. I.4.4, «Prégnance et schématisation», p. 196.

27. Cf. I.4.7, «Les phénomènes de base», p. 211.



aux pratiques. Si l'on parvient à établir un rapport entre les phénomènes de base et les ontologies identifiées par Descola, il devient ainsi possible de comprendre la relation entre pratiques et conceptions du monde. Nous nous proposons donc de démontrer qu'il est possible d'établir une correspondance entre les phénomènes de base et les schèmes ontologiques<sup>28</sup>. Notre hypothèse générale est qu'une ontologie est une forme de spécialisation de la sensibilité qui tend à privilégier un des phénomènes de base aux dépens des autres. La théorie des phénomènes de base nous permet donc de proposer une manière de comprendre la relation entre pratiques et ontologies, et ainsi de progresser par rapport aux problèmes théoriques que pose la perspective dans le dispositif théorique de Descola.

Notre analyse des travaux de Cassirer nous aussi permis de découvrir des aspects de *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]) auxquels nous n'avions pas d'abord prêté attention. C'est en effet au niveau des phénomènes de bases, et non des formes symboliques, qu'il nous semble possible d'établir un véritable lien entre la pensée de Cassirer et celle de Panofsky. Nous montrons ainsi que les différents rapports possibles à la perspective, identifiés par Panofsky dans la conclusion de son essai, peuvent être compris comme étant chacun déterminés par un des phénomènes de base<sup>29</sup>. Ceci nous permet d'expliquer le fait que la perspective puisse à la fois déterminer une forme nouvelle de rapport au monde, mais aussi qu'elle puisse être interprétée de plusieurs manières différentes, voire antagoniques.

## 6.

### L'apport de Robert Klein

Si les travaux de Descola et de Cassirer permettent chacun de penser un versant du problème du schématisation, encore faut-il parvenir à concevoir comment ceux-ci peuvent s'articuler dans un dispositif plus général. Notre seconde partie est donc consacrée à la recherche d'une solution à cette difficulté théorique. C'est dans le travail de Robert Klein que nous avons trouvé les ressources nécessaires pour surmonter cet obstacle. Dans les débats sur la perspective, les travaux de Klein occupent une position singulière.

<sup>28</sup>. Cf. I.4.8, «La phénoménologie des phénomènes de base», p. 216.

<sup>29</sup>. Cf. I.5.5, «Critiques et rejets de la "vision perspective"», p. 246.

Il est à notre connaissance le seul auteur à prendre au sérieux le fait que la perspective soit un objet de polémique, autant pour les historiens que pour les artistes<sup>30</sup>. De son point de vue, la «querelle de la perspective» n'est pas quelque chose d'accessoire ou de contingent. La perspective se caractérise justement par le fait de susciter des antagonismes et des points de vues contrastés. Klein a consacré deux textes au problème de la perspective. Le premier<sup>31</sup>, «Pomponius Gauricus et son chapitre “de la perspective”» (1983 [1970]), prend pour point de départ une étude de la méthode de construction du quadrillage perspectif proposée par Gauricus dans le *De Sculptura* (1969 [1504]). Au travers de l'analyse de ce traité artistique, Klein s'attache à reconstituer les oppositions entre différentes approches et conceptions de la perspective, de la Renaissance jusqu'au Baroque. Le second, «Étude sur la perspective à la Renaissance 1956-1963» (*ibid.*) est une étude des débats historiographiques sur la perspective entre la fin des années cinquante et le début des années soixante où Klein tente de dégager les enjeux théoriques des différentes controverses. Nous essayons de dégager, au travers de la lecture que nous proposons de ces deux textes, la proposition théorique de Klein concernant l'histoire de la perspective. Pour Klein, les controverses concernant la perspective sont liées aux différents points de vue qu'elle peut susciter ou, pour reprendre le vocabulaire de Cassirer, aux différents phénomènes de base qu'elle met en jeu. Son modèle pour penser ce problème est celui de l'anamorphose<sup>32</sup>: la même image peut radicalement se transformer selon le point de vue que l'on adopte sur elle. L'anamorphose permet à Klein de penser conjointement les enjeux liés au fait que:

- la perspective est à l'intersection de plusieurs types de pratiques;
- la perspective trouve son origine dans une pratique artisanale, développée dans les ateliers d'artistes, avant de devenir une construction géométrique démontrable;
- l'illusionnisme ne soit jamais complet, car il dépend toujours d'un point de vue sur l'image, point de vue qui n'est jamais le seul possible.

Klein parvient ainsi à articuler ensemble ce que nous avons identifié comme étant les trois problèmes posés par la perspective: le rapport entre les

**30.** Cf. II.1, «La perspective comme querelle», p. 261.

**31.** Cf. II.1.1, «Le traité de Pomponius Gauricus dans l'histoire de la perspective», p. 263.

**32.** Cf. II.1.5, «Une autre relativisation de la perspective», p. 282.

pratiques, le rapport entre l'art et la rationalité et le problème de la visée de l'art. Si plusieurs historiens ont, au XX<sup>e</sup> siècle, critiqué Panofsky, Klein est à notre connaissance le seul à avoir proposé une solution d'ensemble aux problèmes soulevés par *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]).

Malgré son intérêt, la proposition théorique de Klein n'a pas eu de suite au sein du débat sur la perspective. Les auteurs ayant commenté son travail, comme Marisa Dalai Emiliani ou Samuel Edgerton, sont généralement passés à côté des enjeux théoriques de ses propositions<sup>33</sup>. Nous essayons ainsi de montrer que les travaux sur la perspective postérieurs à ceux de Klein privilégient de manière systématique un certain type de point de vue sur la perspective, sans prendre en considération le fait que susciter plusieurs points de vue opposés est quelque chose qui la caractérise<sup>34</sup>. Pour le montrer, nous ne proposons pas toutefois une recension exhaustive de l'ensemble des travaux sur la perspective depuis les années soixante. Il nous a paru plus pertinent de nous concentrer sur quelques auteurs, afin de pouvoir analyser de manière suffisamment détaillée leurs dispositifs théoriques. Nous nous sommes ainsi restreints à un choix de quelques historiens dont l'approche nous semble manifester de manière particulièrement claire une orientation concernant le problème de la perspective. Nous examinons ainsi les travaux de Martin Kemp<sup>35</sup>, Pierre Francastel<sup>36</sup>, Hubert Damisch<sup>37</sup> et Ernst Gombrich<sup>38</sup>.

La raison pour laquelle les travaux de Klein sur la perspective n'ont pas plus retenu l'attention nous semble être en grande partie liée à la singularité de son approche. Klein, en effet, n'était pas seulement un historien d'art et un spécialiste de la Renaissance, il était aussi philosophe. Ou plutôt il a cherché à travailler entre l'histoire et la philosophie, sans s'imposer de choisir vraiment l'une ou l'autre de ces deux disciplines. De sorte que si la plupart de ses textes ne relèvent pas au premier abord de la philosophie, il n'en reste pas moins que les propositions qu'il développe ne sont généralement intelligibles qu'au regard de préoccupations philosophiques, le plus souvent souterraines dans son œuvre. Ceci nous semble particulièrement valable pour ses textes concernant la perspective, où les implications philosophiques des

**33.** Cf. II.2.1, «La réception du travail de Klein», p. 297.

**34.** Cf. II.2.2, «Quatre points de vue sur la perspective, p. 304.

**35.** Cf. II.2.3, «La perspective comme procédé technique, p. 305.

**36.** Cf. II.2.4, «La perspective comme fait social, p. 313.

**37.** Cf. II.2.5, «La perspective comme fonction symbolique, p. 321.

**38.** Cf. II.2.6, «La perspective comme expérience, p. 333.

thèses qu'il avance sont en très grande partie implicites. Pour dégager toutes les conséquences théoriques du travail de Klein sur la perspective, nous nous sommes donc intéressés à ces travaux plus directement philosophiques. Nous proposons ainsi une lecture de deux articles consacrés à la phénoménologie husserlienne: «Appropriation et aliénation»<sup>39</sup> et «Les limites de la morale transcendantale»<sup>40</sup> (*ibid.*). Notre hypothèse de travail est que Klein esquisse dans ces textes une théorie de la pratique, fondée sur les concepts d'aliénation et d'*habitus*. Cette théorie nous semble permettre de penser conjointement les problèmes traités par Cassirer et par Descola concernant le rapport entre pratique et conception du monde, et ainsi de résoudre le problème théorique sur lequel se concluait notre première partie.

## 7.

### Histoire et méthode

Nous voudrions conclure cette présentation par quelques remarques méthodologiques. Notre travail de recherche nous a amené à adopter une posture particulière par rapport à l'histoire de l'art. En effet, notre parti pris est de considérer que les problèmes liés à l'histoire de la perspective sont essentiellement des problèmes conceptuels. Nous avons ainsi lu les travaux des historiens comme étant des prises de position au sein d'une controverse théorique. Ou, pour le formuler autrement, il s'agit pour nous de lire les travaux historiques comme des sortes de propositions philosophiques, bien que ces propositions soient le plus souvent implicites. C'est la raison pour laquelle, bien que l'histoire de l'art soit très présente tout au long de notre travail, il ne s'agit aucunement d'une recherche en histoire de l'art. Il s'agit bien plutôt d'une approche philosophique de problèmes qui se sont posés à l'histoire de l'art et qu'elle a contribué à mettre au jour. De sorte que lorsque nous discutons le travail d'un historien, nous ne discutons que la structure argumentative de son travail, sans remettre en question les données factuelles qu'il présente. Notre travail est donc entièrement un travail de seconde main: nous ne discutons directement ni les faits ni les documents historiques eux-mêmes. Le résultat de cette démarche peut certainement paraître impur: il ne s'agit

**39.** Cf. II.3, «Praxis et aliénation», p. 349.

**40.** Cf. II.4, «La pratique comme morale», p. 387.

ni vraiment de philosophie ni d'histoire à proprement parler. Et ce, bien que le matériel historique occupe dans notre propos une place importante et que certaines parties du texte soient purement philosophiques (notamment la fin de la seconde partie). Cette approche ne procède pas d'une décision prise en amont de notre travail de recherche. Elle s'est au contraire construite de manière très progressive, au fil de la confrontation et de la discussion avec les textes. Toutefois, ce choix ne nous semble pas complètement indéfendable d'un point de vue philosophique. En effet, relever les enjeux conceptuels sous-jacents à une discussion est, sur le plan historique, l'une des origines du discours philosophique occidental. Que les discussions soient médiatisées par des livres et des articles de revues leur donne certes un côté plus gris qu'un dialogue sur une *agora* animée et baignée par la lumière du soleil méditerranéen. Mais la philosophie n'est pas seulement du côté du dialogue vivant, elle peut aussi peindre en «gris sur gris»<sup>41</sup> les controverses qui vieillissent dans les bibliothèques.

**41.** Cette expression est issue de la préface des *Principes de la philosophie du droit* (Hegel, 2016 [1820], p. 134): «Quand la philosophie peint gris sur gris, alors une forme de la vie est devenue vieille et, avec du gris sur gris, elle ne se laisse pas rajeunir, mais seulement connaître; la chouette de Minerve ne prend son envol qu'à l'irruption du crépuscule.».





|.

---

Schématisme,  
naturalisme  
et  
perspective





# La perspective et l'ontologie naturaliste

Dans *Par-delà nature et culture*, Philippe Descola (2005) décrit en ces termes le rôle de la perspective dans ce qu'il dénomme «le grand partage» propre au monde moderne.

*Dans son essai célèbre, Panofsky a montré comment l'invention de la perspective linéaire dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle induisait un rapport nouveau entre le sujet et le monde, entre le point de vue de celui qui toise et un espace rendu systématique, où les objets et les intervalles qui les séparent ne sont que des variations proportionnelles d'un continuum sans failles. (Descola, 2005, p. 94)*

Descola estime ainsi que la perspective a contribué à instaurer la forme de rapport au monde qu'il désigne du terme de naturalisme. Ce rapport se caractérise par la relation entre le sujet et un monde rationnellement cohérent,

relation que la perspective permet de formaliser géométriquement. Pour Descola, le naturalisme ne trouve donc pas son origine dans la philosophie cartésienne, ou dans la révolution scientifique du XVII<sup>e</sup> siècle, mais, bien antérieurement, dans une pratique artistique. La perspective, et l'art de peindre qui lui a été associé, auraient donc eu un rôle historique absolument éminent: celui d'ouvrir la possibilité du monde moderne en tant que tel.

Dans *Par-delà nature et culture* (*ibid.*), Descola n'examine pas en détail les conséquences de cette proposition. L'objectif de son livre est en effet plus général: il propose un cadre théorique permettant de rendre compte des différentes formes possibles de rapport au monde, rapport au monde qu'il désigne du terme d'ontologie. Dans ce cadre, la perspective est quelque chose de trop singulier par rapport au niveau de généralité où Descola se situe. Elle est intéressante en ce qu'elle a participé à la mise en place de l'ontologie moderne, et qu'elle en est une des formes caractéristiques. Mais, en tant que pratique concrète, elle ne permet pas de comprendre les relations et les différences entre les formes possibles d'ontologie. C'est la raison pour laquelle la question de la perspective n'occupe qu'une place très restreinte dans le livre de Descola: six pages à peine pour un ouvrage qui en compte plus de cinq-cents (*ibid.*, p. 91-97), suivies, une cinquantaine de pages plus loin, d'une seconde mention d'une dizaine de lignes (*ibid.*, p. 153). Et encore, les six pages en question comprennent également des réflexions sur la peinture de paysage, sur la science et sur le naturalisme en général. Il serait donc hors de propos de chercher dans cet ouvrage une réflexion approfondie sur le rôle historique de la perspective.

Toutefois, bien que la perspective ne soit traitée que de manière incidente, les passages où il en est question sont très riches: Descola y avance des propositions dont les implications sont importantes et qui méritent de notre point de vue une discussion. Nous commencerons donc par présenter ces passages et par analyser la manière dont le problème de la perspective intervient dans le texte. Puis, nous présenterons le dispositif théorique de Descola, et les rapports entre ce dispositif et l'interprétation de la perspective proposée dans *Par-delà nature et culture* (*ibid.*). Enfin, nous avancerons une piste de réflexion permettant de développer certains éléments de l'interprétation proposés par Descola qui ne sont pas spécifiquement développés dans le texte.

## 1.1.1

## L'institution du face-à-face entre l'individu et la nature

Dans *Par-delà nature et culture*, l'objectif théorique de Descola est, comme l'indique le titre de l'ouvrage, de parvenir à dépasser le dualisme, propre à la pensée moderne, entre nature et culture. Dans la première partie de son livre, il commence donc par présenter plusieurs groupes humains pour lesquels le partage entre nature et culture ne semble pas pouvoir être appliqué. Puis, il discute la thèse selon laquelle ce partage serait lié à la domestication de la nature, sous la forme de l'agriculture et de l'élevage. Enfin, il aborde la question de savoir quel peut être l'origine du dualisme propre au monde moderne. Si le début du livre est un état des lieux de la question du dualisme en anthropologie, Descola quitte à ce moment-là du texte le registre de la discussion théorique pour faire part d'une expérience artistique.

*Si arbitraire que puisse paraître une telle généalogie, je ne puis m'empêcher d'associer l'émergence de la conception moderne de la nature à un petit dessin entrevu il y a quelques années dans la froide lumière d'une galerie du Louvre. (Descola, 2005, p. 91)*

Le dessin en question est un paysage exécuté autour de 1606 par un artiste flamand, Roelandt Savery, et intitulé *Paysage montagneux avec un dessinateur* (**fig. 1**). Le choix de cette œuvre peut surprendre au premier abord: il ne s'agit pas d'une œuvre très connue ni d'un artiste particulièrement important dans l'histoire de la représentation du paysage. Mais, plus que la facture de l'œuvre, dont Descola souligne la précision et l'exactitude, ce qui l'intéresse dans ce dessin est un détail presque invisible au premier abord: dans le coin inférieur droit de l'image, le dessinateur s'est lui-même représenté en train de dessiner dans le paysage (**fig. 2**). Il y a donc une représentation de l'acte de représentation, et c'est ce sur quoi Descola centre son analyse. Son raisonnement procède en trois temps.

1. Pour Descola, l'apparition de la peinture de paysage «est tributaire de son ordonnancement selon les nouvelles lois de la *perspective artificialis*» (*ibid.*, p. 94). C'est parce que la perspective a rendu possible une représentation homogène et continue de l'espace que la peinture de paysage a été possible. La peinture de paysage est en ce sens un «effet»

de la perspective. C'est ainsi que la perspective intervient d'abord dans le texte: comme la pratique qui a permis la peinture de paysage.

- 2.** Descola crédite Panofsky d'avoir mis à jour un «paradoxe» (*ibid.*, p. 94) propre à la perspective. La perspective permet de représenter un espace cohérent et unifié, mais cet espace «est néanmoins construit et axé à partir d'un point de vue arbitraire, celui de la direction du regard de l'observateur» (*ibid.*, p. 94). Il y a donc une tension spécifique entre l'expérience subjective et l'objectivation du réel. Ou encore, c'est l'expérience subjective elle-même qui devient objective, de sorte que la perspective produit, selon une expression de Panofsky reprise par Descola, une «objectivation du subjectif» (*ibid.*, p. 94). La dimension paradoxale de la perspective tient au fait que cette objectivation a deux effets opposés. Elle met le monde à distance, puisque celui-ci n'est plus directement accessible au travers de l'expérience, mais au travers d'une médiation: le sujet devient extérieur au monde qu'il ne voit qu'au travers d'une fenêtre, d'un écran ou, plus généralement, d'un système de représentation. Mais, cette extériorité permet également une «maîtrise absolue» du monde (*ibid.*, p. 94): puisque le monde ne se donne qu'au travers d'une médiation construite rationnellement, il devient entièrement intelligible et contrôlable. Le «paradoxe» de la perspective et de la subjectivité moderne est donc le suivant: le sujet est à la fois extérieur au monde et en position de maîtrise par rapport à lui. Descola peut ainsi conclure:

*La perspective linéaire institue ainsi, dans le domaine de la représentation, la possibilité de ce face-à-face entre l'individu et la nature qui va devenir caractéristique de l'idéologie moderne et dont la peinture de paysage deviendra l'expression artistique. (Descola, 2005, p. 94)*

- 3.** Pour Descola, en se représentant en train de dessiner dans son propre dessin, «Savery paraît avoir poussé jusqu'à sa conclusion logique le paradoxe de la perspective formulé par Panofsky» (*ibid.*, p. 95). L'artiste s'est en effet détaché de lui-même, il a représenté son propre point de vue, et son propre corps, à l'intérieur du paysage. La mise à distance du monde touche ainsi le corps lui-même, qui n'est plus qu'un objet du monde comme les autres. Par conséquent, le point de vue des deux dessinateurs ne coïncide pas. Il y a une différence entre le point de vue du corps situé dans l'espace, et le point de vue du dessin. Le point

de vue de l'œuvre est désincarné, il est le regard du sujet qui voit son corps comme un objet du monde, différent de lui-même. Il s'agit donc d'un « pur » regard. De la même manière, la perspective est un regard abstrait, qui ne dépend pas d'un corps, et qui n'est pas affecté par les défauts contingents de la perception. Le dessin de Savery donne donc à voir le « paradoxe de la perspective », parce qu'il montre ce dédoublement subjectif propre au naturalisme.

*On a donc dans ce paysage une objectivation dédoublée du réel, une représentation en quelque sorte réflexive de l'opération par laquelle la nature et le monde sont produits comme des objets autonomes par la grâce du regard que l'homme porte sur eux. (Descola, 2005, p. 95)*

Trois points nous semblent particulièrement remarquables dans cette analyse.

1. Tout d'abord, il y a un certain effet de miroir entre ce qui est en jeu dans le dessin, et l'expérience de l'œuvre relatée par Descola. De la même manière que le dessinateur se représente à distance dans le paysage, ce dessin a permis à Descola de voir le dualisme moderne de l'extérieur et de prendre de la distance par rapport à ses habitudes de pensée. Le dessin manifeste une forme de réflexivité et il est lui-même l'occasion d'une expérience réflexive. Le fait que Descola se réfère ici à son expérience n'est pas anecdotique: c'est depuis son point de vue singulier qu'il aperçoit dans le dessin la structure du rapport au monde moderne. Ainsi, si l'entreprise de Descola consiste à dépasser le dualisme, ce dépassement en reprend toutefois la forme: il procède par distanciation et objectivation.
2. La seconde chose remarquable est la date du dessin de Savery. Celui-ci est daté de 1606, soit trente ans plus tôt que *Le Discours de la méthode* (Descartes, 2000 [1637]). Si Descola ne commente pas ce fait, il est assez peu probable qu'il n'ait pas motivé son choix. Descola signale d'ailleurs quelques pages plus loin le lien entre « cette manière de représenter l'environnement humain » et « la *res extensa* de Descartes » (2005, p. 96-97). Le fait que le dualisme se soit donné à voir dans une représentation avant d'être formulé dans le discours implique qu'il ne peut être réduit à un énoncé philosophique, il s'agit d'un fait social plus général. Le dessin de Savery permet donc d'établir une antériorité du dualisme par rapport à sa formulation philosophique.

- 3.** Le dernier point est que la perspective n'a pas à être directement présente dans une œuvre pour produire des effets. Le dessin donne à voir le paradoxe propre de la perspective sans employer la perspective. Si la perspective objective l'expérience subjective, sa présence en tant que médiation n'est pas nécessaire. Descola emploie le terme d'«institution» pour rendre compte du rôle historique de la perspective (*ibid.*, p. 94). Si on prend ce terme dans son sens fort, il implique que la perspective fonde durablement la possibilité du naturalisme. Passé ce moment de fondation, ce qui a été institué demeure, et devient la condition de possibilité de nouvelles pratiques, comme (par exemple) la peinture de paysage. Cela ne veut toutefois pas dire que la perspective soit la seule cause de la transformation du rapport au monde. Ainsi, un peu plus loin dans le texte, Descola donne un aperçu de la multiplicité des facteurs qui ont contribué à ce changement.

*L'émergence de la cosmologie moderne résulte d'un processus complexe où sont inextricablement mêlés l'évolution de la sensibilité esthétique et des techniques picturales, l'expansion des limites du monde, le progrès des arts mécaniques et la maîtrise accrue qu'il autorisait sur certains environnements, le passage d'une connaissance fondée sur l'interprétation des similitudes à une science de l'ordre et de la mesure, tous facteurs qui ont rendus possible l'édification d'une physique mathématique, mais aussi d'une histoire naturelle et d'une grammaire universelle. (Descola, 2005, p. 105)*

Ce que Descola énumère ici, ce sont les facteurs qui ont permis l'«émergence» du naturalisme. Mais, l'émergence n'est pas la même chose que l'institution. De multiples causes ont contribué à la transformation du rapport moderne au monde, mais la perspective a permis de l'«instaurer». Si l'on suit Descola, ce serait là ce qui fait sa spécificité.

Dans son analyse, Descola aborde un problème philosophique classique: la séparation entre corps et esprit, ou entre *res extensa* et *res cogitans*. Mais il l'aborde en ne faisant pas de référence directe au discours philosophique. Bien que le dualisme implique une forme de réflexivité, il n'est pas pour Descola propre à la philosophie. Il trouve son origine avant, et ses conséquences dépassent largement le cadre de la spéculation philosophique. Descola estime que les conséquences du dualisme concernent notamment

les sciences sociales et la constitution comme science de sa propre discipline, l'anthropologie. L'autonomie de l'anthropologie dans le champ des sciences tient au fait qu'elle s'est historiquement donné pour objet l'étude des cultures des sociétés humaines. Or, la culture joue le même rôle que l'autonomie du sujet pour le collectif, puisqu'elle est catégoriquement opposée à la nature. Le dualisme structure ainsi les problèmes que l'anthropologie est capable de poser. Du point de vue de Descola, cet héritage limite considérablement son champ d'investigation. Parce qu'elle accepte l'opposition entre nature et culture, l'anthropologie ne peut en définitive expliquer la culture que comme un effet, ou bien comme un reflet de la nature. Descola formule cette impasse de manière synthétique :

*À être appréhendée dans ses formulations les plus excessives, l'alternative acquiert ainsi une valeur pédagogique: ou bien la culture est façonnée par la nature, que celle-ci soit faite de gènes, d'instincts, de réseaux neuronaux ou de contraintes géographiques, ou bien la nature ne prend forme et relief que comme réservoir potentiel de signes et de symboles où la culture vient puiser. (Descola, 2005, p. 120)*

Quelle que soit la valeur que peuvent avoir les analyses fondées sur cette distinction, elles ne peuvent rendre compte d'un problème essentiel: à savoir pourquoi pour un grand nombre de groupes humains la séparation entre nature et culture n'intervient pas dans la manière dont ils organisent leur rapport aux autres existants. Le dualisme est donc un obstacle épistémologique majeur de l'anthropologie, il empêche de comprendre véritablement le rapport au monde des groupes humains qui ne partagent pas notre ontologie. C'est la raison pour laquelle il est pour Descola essentiel de parvenir à une intelligibilité des faits sociaux qui puissent en faire l'économie.

### 1.1.2

## **Les schèmes et la praxis**

L'analyse de l'émergence de la cosmologie moderne proposée par Descola peut assez aisément donner lieu à une lecture marxiste: ce sont les transformations des capacités productives, que ce soit au niveau des arts mécaniques, des techniques picturales, ou des progrès de la navigation, qui ont permis l'avènement de philosophies et de disciplines scientifiques permettant



l'organisation raisonnée du nouveau rapport au monde. Autrement dit, les transformations de la superstructure sont le résultat d'une transformation de l'infrastructure. Le passage « d'une connaissance fondée sur l'interprétation des similitudes à une science de l'ordre et de la mesure » (*ibid.*, p. 105) serait ainsi la conséquence de changements du mode de production et de la structure sociale qui lui est afférente. Toutefois, bien que cette lecture soit au premier abord possible, le lien entre la conception du monde et les capacités productives ne peut pas, pour Descola, être pensé de manière aussi directe.

Le problème théorique majeur de Descola est de parvenir à déterminer un niveau d'analyse permettant de rendre compte de la manière dont les collectifs humains organisent leur rapport au monde. S'il revendique l'héritage du structuralisme, il estime néanmoins que la question du niveau auquel il est possible d'aborder un tel problème n'a pas été, dans ce champ de recherche, complètement résolue. En effet, lorsque les structures étudiées sont très générales, comme c'est le cas des « patterns culturels » décrits par Ruth Benedict<sup>1</sup>, l'analyse ne peut mettre au jour que des oppositions assez massives concernant les modèles de sociétés, par exemple l'opposition entre sociétés « apolliniennes » et sociétés « dionysiaques ». Pour Descola, de telles oppositions ne peuvent que difficilement être pensées en termes de relations structurales, c'est-à-dire de relations entre des éléments solidaires susceptibles de transformations ordonnées et prévisibles. Il est de plus difficile de passer d'un tel niveau de généralité aux pratiques concrètes des sociétés, qui sont nécessairement plus variées, plus riches et plus hétérogènes, que des formes archétypales de cultures. À l'inverse, l'analyse structurale portant sur des faits de petite échelle, dont le travail de Bourdieu sur les *habitus* fournit un exemple, satisfait mieux les prérequis d'une analyse structurale. Il s'agit en effet dans ce cas de structures délimitées, liées à des formes d'associations entre les individus<sup>2</sup>. Mais, pour Descola, malgré l'intérêt indéniable de ce type d'analyse, ce niveau d'observation rend la généralisation difficile, et ne permet pas de comprendre ce qui dans l'ensemble d'une société, fournit un socle commun, dans lequel des pratiques hétérogènes peuvent s'articuler de manière cohérente.

1. Descola se réfère à l'ouvrage de Benedict Ruth *Échantillons de civilisations* (1967).

2. Pour une description plus approfondie du concept d'*habitus*, on peut se référer à *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action* (Bourdieu, 2014 [1994]).

Il est donc nécessaire de trouver un autre niveau d'analyse, qui permettrait de comprendre comment peut se produire l'articulation entre des pratiques concrètes et des invariants structuraux d'une grande généralité. Pour Descola, le projet d'une analyse de ce type est déjà présent chez Lévi-Strauss, mais davantage comme «une conviction générale» animant ses recherches, qu'au travers «d'analyses circonstanciées» (*ibid.*, p. 143). Descola estime que Lévi-Strauss a privilégié la recherche de lois symboliques générales, portant sur des objets déjà eux-mêmes très codifiés (les structures de la parenté, les mythes, etc.), car c'était de son point de vue le niveau d'analyse le plus fécond, et le plus propre à fonder la légitimité du structuralisme. Il ne s'est ainsi pas directement occupé de ce qui pouvait faire médiation entre ces «lois symboliques» et la diversité des pratiques et des usages. Toutefois, ces deux points de vue ne sont pas pour Descola exclusifs, et il cite ainsi (*ibid.*, p. 143) un passage de *La Pensée sauvage* qui traite directement de ce problème.

*Le marxisme – sinon Marx lui-même – a trop souvent raisonné comme si les pratiques découlaient immédiatement de la praxis. Sans mettre en cause l'incontestable primat de l'infrastructure, nous croyons qu'entre praxis et pratiques s'intercale toujours un médiateur, qui est le schème conceptuel par l'opération duquel une matière et une forme, dépourvues l'une et l'autre d'existence indépendante, s'accomplissent comme structure, c'est-à-dire comme être à la fois empirique et intelligible. (Lévi-Strauss, 2010 [1962], p. 160)*

Pour Descola, Lévi-Strauss formule ici un projet anthropologique d'une «radicale nouveauté», «mais un projet qu'il n'a pas mené à son terme» (*ibid.*, p. 144), du fait de ses priorités théoriques et de son souci de donner au structuralisme une assise méthodologique. Descola retient de ce passage la notion de schème, mais il ne commente pas spécifiquement l'argument de Lévi-Strauss. Il se borne à remarquer que l'opposition entre superstructure et infrastructure est «par trop substantive» (*ibid.*, p. 143). Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi Descola veut prendre ses distances par rapport à une opposition aussi dualiste. L'infrastructure, en tant que réalité matérielle de la production y joue en effet le rôle de nature, tandis que la superstructure y joue le rôle de culture. Mais, précisément, Lévi-Strauss n'oppose pas infrastructure et superstructure, mais pratiques et praxis. Il nous semble donc intéressant d'essayer de déplier un peu son argument pour comprendre en quoi consiste la prise de distance par rapport au marxisme qu'il tente de formuler.

L'usage du terme de praxis par Marx n'est pas sans ambiguïtés, et il a donné lieu à de nombreuses interprétations divergentes<sup>3</sup>. Dans les *Thèses sur Feuerbach* (Macherey, 2008), la praxis désigne l'activité au travers desquels les hommes produisent la réalité. La réalité n'est pas en effet un donné fixe, elle est le produit d'un processus dans lequel les hommes jouent un rôle actif. L'ensemble des activités humaines participent à donner forme à ce qui est perçu comme réalité, que ce soit les activités productives, le commerce, les activités théoriques, etc. La praxis suppose donc une unité de la théorie et de la pratique: ces deux niveaux d'activités participent également de la production de la réalité. Pierre Macherey, dans son commentaire de la première des *Thèses sur Feuerbach (ibid.)*, remarque ainsi que le concept de praxis permet à Marx « d'opérer la mise en relation d'un objet, élément déterminé de la réalité naturelle, et d'un sujet activement engagé dans le travail de la transformation du monde » (2008, p. 40). Le concept de praxis est donc une tentative de dépassement du dualisme. Il n'y a pas d'un côté une nature « objective », et de l'autre l'homme et ses diverses activités. C'est l'homme lui-même qui crée le monde qu'il transforme, de sorte que les deux sont indissociables. Une pratique particulière n'est donc intelligible que dans le cadre d'une praxis, c'est-à-dire d'une manière déterminée de produire le monde. L'unité de la praxis prédétermine ainsi le genre et le champ des pratiques possibles. Certes, au travers des pratiques, le monde lui-même se transforme, raison pour laquelle le concept de praxis est intrinsèquement historique. Mais, le concept de praxis ne permet pas vraiment de comprendre ce qui peut causer des divergences historiques entre des sociétés possédant à peu près les mêmes formes de praxis. C'est pourquoi, dans le cadre de la pensée marxiste, le processus de transformation du monde est conçu de manière linéaire. C'est le point qui est problématique du point de vue de l'anthropologie, qui ne s'intéresse pas tant à la manière dont le capitalisme est devenu le rapport social dominant à l'échelle mondiale qu'à la description de la diversité des sociétés.

C'est la raison pour laquelle Lévi-Strauss avance qu'entre praxis et pratiques doit intervenir un « schème conceptuel » qui permette une médiation entre ces deux niveaux. Son argument est que l'unité entre le monde produit par l'homme et les différentes pratiques sociales doit être organisée par un schème. Le schème est donc ce au travers de quoi les pratiques peuvent

**3.** Sur cette question, on peut se référer à l'article « Praxis » dans le *Dictionnaire critique du marxisme* (Bensussan et Labica, 1999 [1982], p. 908-912).

trouver une unité, c'est-à-dire ce au travers de quoi les pratiques peuvent se constituer comme praxis. C'est par une certaine modalité d'organisation qu'un ensemble varié de pratiques peuvent devenir une forme de production du monde. L'unité du monde ne provient donc pas directement de l'unité de la praxis, elle dépend de quelque chose qui organise les activités humaines. Le schème n'est ni du même ordre ni au même niveau que les pratiques, puisqu'il en est le socle commun. Il ne peut donc être simplement le produit d'une pratique déterminée ni la simple somme des pratiques. C'est pour cela que Lévi-Strauss avance qu'au travers du schème, «une matière et une forme», ou encore un certain nombre de pratiques et un certain type d'organisation, «s'accomplissent comme structure» (Descola, 2005, p. 143), c'est-à-dire se réalisent comme un ensemble structuré et cohérent de pratiques. Le schème est donc à la fois concret (il organise des éléments réels) et à la fois intelligible (il est une forme d'organisation). Or, il est raisonnable de supposer que, de même qu'il existe des manières variées de classifier les existants, il existe aussi plusieurs modalités différentes d'organisation de la diversité des activités humaines, et donc qu'il existe plusieurs genres différents de praxis. Le «schème conceptuel» permet ainsi d'expliquer la diversité des mondes humains autrement que par l'histoire. Ceci produit ainsi une possibilité de divergence entre les sociétés, qui n'est pas présente en tant que telle dans le marxisme.

À partir du moment où l'on prend en compte la nécessité des schèmes, deux types nouveaux de questions se posent.

- 1.** La première consiste à se demander si une description des «schèmes conceptuels» permettant de produire l'unité des pratiques est possible et, si elle est possible, en quoi elle peut consister.
- 2.** La seconde concerne l'historicité des schèmes, et la manière dont il est possible de passer d'une forme d'organisation du monde à une autre. D'un point de vue marxiste, la praxis est intrinsèquement historique, et l'histoire est le principe même de son intelligibilité. En revanche, lorsque l'on adopte l'hypothèse du schématisme, ce qui cause le passage d'un schème à l'autre n'est pas évident. Comment peut se produire un changement aussi profond que l'organisation générale du rapport au monde, si celle-ci n'est pas sur le même plan que les pratiques? Et, si l'on retient la distinction proposée par Descola entre émergence et

institution d'un schème, quel contenu est-il possible de donner à une telle distinction?

Dans *Par-delà nature et culture* (*ibid.*), le dispositif proposé par Descola propose une réponse à la première question. Une description des schèmes peut de son point de vue faire l'économie de la prise en compte de leur historicité. Par conséquent, la seconde question est abordée, mais de manière assez périphérique. Descola propose par exemple des généalogies des concepts de nature et de culture, mais c'est surtout pour lui un moyen de présenter le problème qui l'intéresse. C'est pourquoi la perspective, bien qu'elle « institue » le « face-à-face entre l'individu et la nature » (*ibid.*, p. 94) n'occupe qu'une place très marginale dans le livre.

### I.1.3

## Médiation et incarnation

Descola fait par ailleurs remarquer que, si Lévi-Strauss emprunte à Kant le concept de schème, il l'utilise ici dans un sens assez inclusif, qui ne correspond pas strictement à la définition kantienne du schématisme transcendantal.

*On peut imaginer qu'en usant de ce terme Lévi-Strauss vise les propriétés médiatrices, synthétiques et dynamiques du schématisme transcendantal, sans pour autant admettre la définition restrictive que Kant en donne. (Descola, 2005, p. 144)*

Pourquoi Descola estime-t-il que la définition du schématisme donnée par Kant est plus « restrictive » que celle qui est induite par la manière dont Lévi-Strauss utilise cette notion ? Ici encore, il nous semble intéressant d'essayer de comprendre le dispositif de Descola en le comparant aux références philosophiques avec lesquelles il tente de prendre ses distances.

Dans la *Critique de la raison pure* (Kant, 2006 [1787], p. 224-230), le concept de schème permet à Kant de résoudre le problème du rapport entre l'entendement et la sensibilité. Pour Kant, les concepts purs de l'entendement sont fondamentalement hétérogènes à toute intuition sensible. La sensibilité ne nous donne en effet que du divers, au sens où les différentes sensations qui nous affectent ne possèdent pas par elles-mêmes de principes d'organisation. La possibilité d'une synthèse de percepts hétérogènes est le fait de l'entendement, et non de la sensibilité elle-même. C'est pourquoi les catégories et

les concepts de l'entendement sont en deçà de toute expérience sensible, et ne peuvent être déduits que de manière transcendantale. Entre la sensibilité et l'entendement, le schématisme joue un rôle de médiation: c'est une capacité de l'imagination qui permet des synthèses, mais des synthèses moins générales que celle permise par les concepts. Le schème est moins spécifique qu'une perception et peut ainsi servir de dénominateur commun à une multiplicité de sensations hétérogènes. Kant prend comme exemple le schème du triangle: il peut se rapporter à un très grand nombre de triangles différents, sans toutefois relever du même niveau de généralité que le concept de triangle (*ibid.*, p. 226). Le schème permet donc qu'il y ait au niveau de l'imagination une sorte d'équivalent du concept, bien qu'il ne s'agisse pas d'un équivalent exact. Les schèmes sont des représentations qui «font signe» vers le concept, sans être jamais «entièrement congruentes avec celui-ci» (*ibid.*, p. 227). Pourquoi donc une telle conception du schématisme est-elle considérée par Descola comme restrictive? De notre point de vue, ce jugement ne tient pas tant à la notion de schème elle-même qu'à la manière dont Kant hiérarchise les problèmes dans la *Critique de la raison pure* (*ibid.*). En effet, ce n'est qu'après avoir proposé, dans l'«analytique des concepts» (*ibid.*, p. 154-219), une déduction de la table complète de «tous les concepts originaires purs de la synthèse que l'entendement contient *a priori*» (*ibid.*, p. 163) que Kant aborde le problème du rapport entre la sensibilité et l'entendement. Or, si les catégories de la raison pure sont déductibles *a priori*, cela implique que les manières de penser et d'organiser le monde le sont également, puisque toute synthèse, et donc toute organisation de l'expérience ne peut se faire qu'au travers de ces catégories. De sorte qu'il ne peut y avoir qu'une seule manière rationnelle de concevoir le monde, et que par opposition toute autre conception du monde ne peut être jugée qu'irrationnelle, ou fondée sur un mauvais usage de la raison. Cela implique qu'il ne peut y avoir d'égalité entre plusieurs modalités différentes de rapports au monde.

Bien que Lévi-Strauss qualifie le schème de «médiateur», il ne semble pas qu'il occupe pour lui une médiation entre le sensible et le concept. Il relève bien plutôt des deux registres, puisqu'il est à la fois «empirique et intelligible» (Descola, 2005, p. 143). C'est une forme concrète, une manière d'organiser, qui parce qu'elle agence ensemble des éléments et prédétermine leurs relations, produit de ce fait un cadre d'intelligibilité. Le schème ne médiate pas de concept, il est lui-même à la fois réel et rationnel. Pour Descola,

outre les recherches en psychologie expérimentale, notamment les travaux de Eleanor Rosch, les recherches récentes sur les « modèles connexionnistes » ou les « réseaux de neurones artificiels » (*neural network*) permettent d'étayer une telle conception du schématisation (*ibid.*, p. 148-149). Ces recherches ont en effet permis d'élaborer des programmes capables d'apprentissage sans disposer de listes d'instructions préalables, c'est-à-dire sans que la modalité de leur activité ne soit par avance prédéterminée. Ces systèmes fonctionnent par la mise en réseau d'éléments, dont les interconnexions se renforcent ou s'affaiblissent en fonction des stimulations auxquelles ils sont soumis. Ils sont ainsi capables de se modeler et de se configurer en fonction de leur « milieu » (c'est-à-dire en fonction des différents *inputs* qu'ils reçoivent) et capables également de s'adapter aux transformations de celui-ci. L'ensemble des valeurs prises par chacune des interconnexions du réseau, suite aux stimulations produites par les différents *inputs*, détermine la capacité du système à réagir à une situation. Il s'agit donc d'une forme de « savoir », mais ce savoir est directement inscrit dans le réseau, ou dans la structure du programme. Les modèles connexionnistes permettent donc de penser des formes de savoirs non propositionnels, qui s'organisent de manière émergente. Ces savoirs ne nécessitent rien d'autre pour se former que la répétition de stimulations, et ils sont donc compatibles avec les savoirs associés aux activités machinales comme la cuisine, la conduite, le jardinage, la chasse, etc. C'est la raison pour laquelle Descola utilise l'expression de « schème de la pratique » : ce sont des formes de savoirs auto-organisés qui sont intériorisés au travers de pratiques. Il estime que les modèles connexionnistes permettent également de rendre compte de compétences plus générales, comme le classement ou la classification, ainsi que la reconstitution de formes incomplètes analysée dans la psychologie de la *Gestalt*. Descola peut ainsi conclure :

*Bref, les modèles connexionnistes imitent le fonctionnement des réseaux neuronaux, ils sont susceptibles d'apprentissage, ils réagissent rapidement à certaines situations complexes, ils paraissent obéir à des règles formelles sans qu'aucune stipulation ait été introduite dans le modèle, ils donnent même l'illusion d'un degré minimum d'intentionnalité, toutes propriétés qui les rendent similaires à la cognition humaine lorsqu'elle n'est pas confrontée à la résolution de problèmes propositionnels, et notamment dans ces situations si familières à l'ethnologue où des gens semblent régler leurs actes comme s'ils étaient dictés par*

*des impératifs culturels qu'ils ne parviennent pas pourtant à énoncer.*  
(Descola, 2008, p. 149)

Les schèmes sont donc des formes d'organisations émergentes, qui obéissent à «des règles formelles», et déterminent des réactions typifiées face aux situations. De sorte qu'ils ne sont pas tant une médiation que l'incarnation d'un savoir dans une forme organisée. C'est un savoir inscrit dans des formes, et ceci à deux niveaux différents: au niveau des mécanismes psychiques qui permettent la formation des schèmes et au niveau des pratiques qui en permettent l'intériorisation. Cette conception du schématisme permet de comprendre une partie de l'interprétation de la perspective proposée par Descola. La perspective, en tant que pratique, est un des facteurs qui a permis l'intériorisation du schème naturaliste. C'est la raison pour laquelle il est possible de parler des effets de la perspective dans une œuvre où la perspective est absente. En effet, une fois qu'elle a été intériorisée, la perspective n'est plus indispensable: elle se conserve comme structure de l'expérience, sans que sa présence comme technique de construction soit nécessaire.

#### 1.1.4

### **Les modalités *a priori* de l'identification**

Puisque toute activité peut donner lieu à un schème, il existe une multiplicité de schèmes correspondant à la multiplicité des pratiques. Toutefois, de la même manière que toutes les pratiques ne sont pas également importantes au sein d'un collectif humain, tous les schèmes n'ont pas la même importance dans la structuration de l'expérience. Descola remarque ainsi:

*Les schèmes non réflexifs se manifestent en outre à des échelles très différentes. Certains sont hautement thématiques et s'adaptent à une grande variété de situations, tandis que d'autres ne sont activés que dans des circonstances bien particulières. On appellera les premiers des schèmes intégrateurs et les seconds des schèmes attributifs.*  
(Descola, 2005, p. 153)

Il y a ainsi deux grands types de schèmes. Les schèmes intégrateurs sont des schèmes généraux, qui permettent d'organiser globalement le rapport au monde, tandis que les schèmes attributifs sont spécialisés dans des activités



particulières. Descola ne s'intéresse donc pas à l'ensemble des schèmes possibles, mais seulement aux schèmes susceptibles de servir de socle à l'organisation de l'expérience. Ces schèmes, de son point de vue, doivent permettre l'exercice de trois grands types de compétences :

*... d'abord structurer de façon sélective le flux de la perception en accordant une prééminence significative à certains traits et processus observables dans l'environnement; ensuite, organiser tant l'activité pratique que l'expression de la pensée et des émotions selon des scénarios relativement standardisés; enfin fournir un cadre pour des interprétations typiques de comportements ou d'évènements, interprétations admissibles et communicables au sein de la communauté où les habitudes de vie qu'elles traduisent sont acceptées comme normales. (Descola, 2008, p. 151)*

Pour reformuler ces prérequis de manière synthétique, ces trois compétences concernent donc :

- une manière de se rapporter à l'environnement extérieur;
- une certaine conception du sujet humain, de son activité et de ses affects;
- une certaine conception du mode de relation entre les existants permettant de rendre compte des évènements du monde.

Ces trois capacités déterminent la relation au monde à un niveau fondamental. C'est la raison pour laquelle Descola estime que les schèmes définissent des ontologies différenciées. L'emploi du terme d'ontologie dans ce contexte peut paraître problématique, puisqu'il désigne traditionnellement un discours sur l'être en soi, ou sur l'être en tant qu'être. Or :

- les schèmes ne sont pas de l'ordre du discours, il relève d'un savoir non propositionnel et non réflexif;
- les schèmes ne sont pas un rapport à l'être en soi, mais un certain type d'organisation de l'expérience intériorisé de manière contingente au travers de pratiques.

L'emploi de ce terme nous semble toutefois pouvoir se comprendre de la manière suivante. Si l'on considère que le monde a une existence autonome, alors le schème est une médiation et, dans ce cas, la distinction entre schématisation et ontologie est légitime. Mais, pour Descola, le schème n'est pas véritablement une médiation, puisqu'il n'y a de rapport au monde qu'au travers d'un schème permettant d'en structurer l'expérience. Il y a donc une identité

entre schème et monde: le schème *est* le monde qu'il organise. Et il ne peut ainsi y avoir de discours sur l'être en soi, puisque ce discours est nécessairement prédéterminé par un schème particulier. Une telle position correspond à ce que Quentin Meillassoux désigne, dans *Après la finitude* (2006), du terme de «corrélationisme». Pour Meillassoux, le corrélationisme «consiste à disqualifier toute prétention à considérer les sphères de l'objectivité et de la subjectivité indépendamment l'une de l'autre.» (*ibid.*, p. 19). Meillassoux estime que l'un des problèmes majeurs posés par cette position est que le discours philosophique renonce à la possibilité de rendre compte véritablement du discours scientifique, puisque celui-ci n'a de sens que s'il se rapporte à l'être objectif. Mais, d'un point de vue anthropologique, une telle position est beaucoup moins problématique. Au sein d'un contexte social donné, les schèmes définissent un rapport au monde typique et indépendant des sujets, repérable par la manière dont ils organisent les pratiques et les représentations. Et puisque les schèmes sont la forme d'organisation de l'expérience, ils ne peuvent être eux-mêmes perçus: ils sont la manière dont se donne, immédiatement, le monde.

L'hypothèse de travail de Descola est que les trois compétences mentionnées ci-dessus sont liées au mécanisme de l'identification. L'identification n'est pas seulement comprise comme le fait de pouvoir s'assimiler à d'autres existants, mais plutôt la capacité de se reconnaître semblable *ou* dissemblable de ces existants. L'identification est ainsi une modalité du rapport aux autres êtres. Elle n'est donc pas simplement ontique, elle a une dimension ontologique, puisqu'elle concerne simultanément le sujet et l'objet, et le type rapport susceptible d'exister entre eux. L'identification permet une première discrimination des existants, en fonction de leurs ressemblances ou de leurs dissemblances avec le sujet. Toutefois, pour que cette classification puisse s'étoffer, le mécanisme seul de l'identification ne suffit pas. Il faut également un critère permettant de déterminer en quoi un existant peut être semblable ou dissemblable. Pour Descola, ce critère est lié à l'une des caractéristiques fondamentales des sujets humains, la distinction entre un plan de l'intériorité et un plan des physicalités. C'est à partir de la reconnaissance de la division entre le corps et l'activité subjective (qu'on l'appelle âme, affect, intentionnalité, inconscient, etc.), que le sujet peut attribuer ou non une ressemblance entre lui et les autres êtres. Au premier abord, le problème de cette opposition est sa très grande proximité avec la distinction corps et

esprit, c'est-à-dire avec le dualisme. Mais, Descola se défend d'universaliser les catégories de la pensée occidentale. S'appuyant sur les travaux d'Émile Benveniste<sup>4</sup>, il argumente que toutes les langues connues permettent, à travers la distinction du «je» et du «tu», que le locuteur se distingue comme une entité autonome et discrète. Il prend également l'exemple de pratiques telles que la méditation, les trances, la prise de stupéfiants (par exemple lors de rituels religieux); pratiques que l'on trouve dans des aires culturelles très différentes de l'Occident et qui, pour autant, mettent en jeu une certaine différence entre le corps, et le soi psychique et immatériel. D'autres exemples plus individuels complètent ce tableau: le rêve, la mémoire (en ce qu'elle dissocie le souvenir de l'expérience vécue immédiate), les états extatiques, les hallucinations, ou encore les états de dissociations observables dans les psychoses graves. La distinction entre intériorités et physicalités, aussi culturellement déterminée qu'elle puisse paraître, est donc repérable au travers d'expériences et de pratiques présentes partout dans le monde. Pour Descola, il ne s'agit donc pas de faire du cogito cartésien une norme universelle, il s'agit plutôt de décrire le cadre structurel dans lequel l'apparition du cogito est une des manières possibles de penser le rapport au monde.

Les termes d'intériorités et de physicalités sont donc ce qui permet de qualifier les relations entre humains et les non-humains, quels que soient leurs types. Face à un autre être, l'identification est déterminée par la possibilité ou l'impossibilité de s'identifier à lui, sur le plan de l'intériorité et/ou sur le plan des physicalités. Une fois ces notions posées, les différentes manières de les attribuer sont assez restreintes. Vis-à-vis d'un autre existant (de n'importe quelle sorte), je peux soit lui attribuer une intériorité similaire à la mienne, soit une intériorité différente; de même que je peux lui attribuer une physicalité similaire ou différente de la mienne. La ressemblance crée un lien avec l'autre, elle est de l'ordre d'une continuité tandis que la différence est de l'ordre d'une discontinuité. Au premier couple de notions, intériorité et physicalité, vient donc s'ajouter un second couple, continuité et discontinuité, qui permettent de qualifier le type de relation. La manière d'attribuer ou non une relation de continuité sur un plan ou un autre produit des types de rapport aux existants, et donc des types de monde complètement différents. Par exemple, si l'on se pense proche de tous les existants du point de

<sup>4</sup>. Descola se réfère ici au premier tome des *Problèmes de linguistique générale* (Benveniste, 1976 [1966]).

vue de l'intériorité, on sera enclin à prêter sa forme particulière de pensée à tous les êtres qui nous environnent. Ainsi, on pourra se représenter que les animaux parlent, qu'ils vivent des histoires similaires aux nôtres, etc. À l'inverse, si l'on se pense différent de tous les existants du point de vue de l'intériorité, alors notre forme de pensée deviendra le privilège des seuls humains à la différence de tous les autres êtres. Si l'on fait la liste de toutes les combinaisons différentes entre ces quatre termes, il n'y en a donc que quatre possibles, qui définissent quatre grandes modalités d'organisation du monde, ou quatre ontologies, que Descola rassemble dans le tableau suivant:

<p><b>Animisme</b></p> <p>Continuité des intériorités Discontinuité des physicalités</p>	<p><b>Totémisme</b></p> <p>Continuité des intériorités Continuité des physicalités</p>
<p><b>Naturalisme</b></p> <p>Discontinuité des intériorités Continuité des physicalités</p>	<p><b>Analogisme</b></p> <p>Discontinuité des intériorités Discontinuité des physicalités</p>

Descola reprend pour ses ontologies des notions déjà connues et travaillées par l'anthropologie, mais il en déplace et transforme le sens. Bien que ce soit essentiellement le naturalisme qui nous intéressera tout au long de ce travail, il est utile d'explicitier un peu chacun de ces termes afin de permettre de comprendre quel type de société humaine correspond à chaque couple d'oppositions.

**Animisme:** cette ontologie se caractérise par le fait qu'il y a une continuité des intériorités entre les existants. Ainsi, une grande partie des non-humains sont conçus comme ayant une intériorité et des pratiques sociales similaires de celles des Hommes. Les physicalités en revanche sont discontinues, c'est-à-dire que les corps ne sont pas pensables au travers de principes communs, ils ne sont que des enveloppes pour des intériorités capables de communiquer entre elles. Ce type d'ontologie se rencontre notamment en Amazonie, en Amérique du Nord, en Sibérie et en Mélanésie.

**Naturalisme:** dans cette ontologie, en revanche, les intériorités sont discontinues, ce qui implique que les hommes seuls possèdent une intériorité à la différence de tous les autres êtres. De plus, les intériorités humaines sont considérées comme tout à fait distinctes les unes des autres, ce qui fait de chaque être humain un sujet singulier. Toutes les physicalités en revanche sont pensables au travers de principes communs, et au travers d'une même causalité. Cette ontologie est le cadre de la pensée occidentale moderne.

**Totémisme:** dans cette ontologie les intériorités et les physicalités sont similaires pour les humains et les non-humains. Toutefois, les Totems définissent des ensembles rassemblant un certain nombre de traits et de qualités qui s'appliquent aussi bien aux humains qu'aux non-humains, et qui sont autonomes sur le plan ontologique. Ils permettent ainsi d'élaborer une classification des existants, malgré l'indifférenciation des intériorités et des physicalités entre humains et non-humains. Cette ontologie a ceci de particulier qu'on ne la rencontre que dans une seule région du monde, en Australie, dans les populations aborigènes.

**Analogisme:** de manière symétrique, il n'y a dans cette analogie aucun principe de continuité entre les intériorités et les physicalités des humains et des non-humains, mais toute une série d'analogies et de correspondances permettent de tisser des liens entre les existants, et entre les différentes parties du monde. On retrouve cette ontologie dans de nombreuses aires géographiques, notamment en Europe jusqu'à la Renaissance, dans les civilisations d'Orient, en Afrique de l'Ouest ou encore au Mexique.

Il est à présent possible de comprendre pourquoi la perspective relève de l'ontologie naturaliste. La continuité des physicalités y est donnée à voir par l'homogénéité géométrique de l'espace. Mais cette continuité est référée à un point de vue absolument singulier. La réduction du regard à un point géométrique est une expression littérale du sujet comme discontinuité: un point est indivisible, il est à la fois sans étendue et sans substance. La perspective permet donc d'articuler la figuration d'une continuité du monde et la singularité absolue du sujet. De sorte qu'il y a une coïncidence entre la formalisation géométrique de la perspective et la structure de l'ontologie.

## I.1.5

**L'objectivation des schèmes**

Le tableau des différentes modalités d'identification proposée par Descola est entièrement déductible *a priori*. Si les schèmes doivent être intériorisés au travers de pratiques, la structure des ontologies ne dépend pas elle-même des pratiques. Les modalités d'identification sont bien plutôt le transcendantal de toute relation au monde. Toutefois, la question de «l'institution» d'un schème ne se situe pas sur le même plan: elle a lieu dans un contexte historique déterminé, et ce fait au travers d'une pratique particulière. De plus, le fait qu'une pratique puisse «instaurer» un schème implique que certaines pratiques permettent d'intérioriser un schème de manière plus durable que d'autres. Dans le dispositif théorique de Descola, il n'y a pas de concept permettant de différencier ainsi le rôle des pratiques. Comment donc est-il possible de comprendre une telle différence?

Nous avons vu que pour Descola, les schèmes sont non-réflexifs. Il n'est pas possible pour un sujet de formuler ou d'explicitier directement ce qui structure son expérience. Ainsi, les schèmes «n'affleurent pas à la conscience et l'on doit donc inférer leur existence et la manière dont ils organisent le savoir et l'expérience à partir de leurs seuls effets.» (Descola, 2005, p. 152). Descola nuance toutefois ce constat. De son point de vue, les schèmes peuvent dans certains cas être objectivés. Mais la possibilité d'une telle objectivation dépend de circonstances contingentes telles que: le degré de cohésion des schèmes, les domaines qu'ils structurent, les capacités d'introspection propre à chaque sujet, etc. Ce qui nous intéresse particulièrement ici est que Descola réutilise l'exemple de la perspective pour étayer cet argument.

*La distinction entre modèle objectivable et schème non réflexif doit donc être nuancée tant elle dépend des situations. Ainsi, la perspective artificielle est à la fois un modèle culturel savant et une «forme symbolique» gouvernant notre perception. Elle fait l'objet de traités, on l'enseigne dans les écoles, son histoire est connue. Pourtant, nous ne mobilisons guère ce type de savoir explicite lorsque nous regardons un tableau, car nous l'avons intériorisé comme un schème visuel de façon si profonde que les représentations qui ne s'y conforment pas nous paraissent intuitivement soit bizarres ou maladroites, soit*

*identifiables à des styles figuratifs qui ignorent les règles de la perspective où ont voulu s'en affranchir. (Descola, 2005, p. 153)*

Pour Descola, la perspective est sans conteste un schème intégrateur: elle structure notre manière de percevoir le monde. Mais, elle est aussi une forme rationnelle, qui peut être exposée de manière systématique dans un traité et être enseignée. La perspective permet donc une forme d'identité entre un schème et un savoir propositionnel. Il ne s'agit certes pas d'une identité absolue: il est par exemple possible de dessiner correctement en perspective sans connaître tous les théorèmes géométriques la concernant, de même qu'il est possible d'avoir une connaissance très approfondie de la géométrie de la perspective sans être capable de dessiner une perspective convaincante. Mais un certain recoupement entre schème et savoir est néanmoins possible. Ceci implique qu'au travers de la perspective le schème naturaliste acquiert une certaine forme de réflexivité. La perspective n'est certainement pas la seule pratique ayant contribué à l'émergence du naturalisme, mais elle est un moment où le schème naturaliste parvient à s'objectiver et à se penser.

Au travers de la perspective, le naturalisme devient ainsi à la fois «concret et intelligible», il devient efficace dans une pratique dont le discours peut rendre compte. De sorte que la perspective produit une sorte de preuve ontologique: elle permet de prouver l'effectivité du rapport au monde préalablement intériorisé, et l'effectivité de la pensée capable de le ressaisir réflexivement. De sorte qu'il serait possible de déplacer la seconde proposition de la seconde des *Thèses sur Feuerbach* de Marx.

*C'est dans la praxis que l'homme doit faire la preuve de la vérité, c'est-à-dire de l'effectivité et puissance, naturalité immanente de sa pensée. (Macherey, 2008, p. 61)*

La différence essentielle serait qu'il ne s'agit pas de la praxis en général, mais de certaines pratiques particulières (comme la perspective), qui permettent de prouver la «naturalité immanente», c'est-à-dire le caractère réel du schème produisant l'unité des pratiques. De telles pratiques permettent certainement un renforcement du schème, puisqu'elles lèvent la contradiction entre pratique et pensée, et permettent ainsi d'éprouver la cohérence d'une ontologie. Ceci nous semble être une piste de réflexion pour donner un contenu à la distinction entre émergence et institution d'un schème. L'émergence serait le moment où une multiplicité de pratiques permettent l'intériorisation du schème; tandis que l'«institution» serait le passage du schème à l'effectivité

*et* à la réflexivité. Ce passage serait la dimension proprement historique et événementielle des schèmes intégrateurs. Les pratiques liées à l'émergence d'une ontologie peuvent entièrement être comprises *a priori*, au travers des modalités de l'identification. L'institution, en revanche, dépend d'une pratique concrète et de l'équipement qui la rend possible. Elle ne peut donc être comprise uniquement au travers du dispositif ontologique. Elle n'est pas réductible à sa dimension corrélationiste, pour reprendre le terme de Meillassoux, puisque le schème doit se prouver par une transformation du réel, et la possibilité de son intelligibilité.

Nous voyons se dessiner ici un projet de recherche différent, mais complémentaire de celui proposé par Descola dans *Par-delà nature et culture* (*ibid.*). Plutôt que de s'intéresser à la structure des ontologies, et à la manière dont elles organisent les savoirs et les pratiques, il s'agirait de s'intéresser aux pratiques au travers desquelles les schèmes «s'instituent». Une telle recherche pourrait permettre de comprendre les conditions nécessaires au passage d'une ontologie à une autre, comme cela a été le cas dans l'Europe du xv<sup>e</sup> siècle. Au travers de ce problème de l'institution, le principal problème théorique est celui du rapport d'une ontologie à la production concrète de sa propre réflexivité. Le déplacement proposé est donc de l'ordre du passage de Kant à Hegel, et de Hegel à Marx: de la description *a priori* des conditions de la pensée, à la dialectique de la conscience de soi permettant de rendre compte de l'historicité de l'esprit, à l'analyse des conditions concrètes de production du transcendantal. Le problème de la perspective nous invite en tout cas à réfléchir à ce qui permettrait de fonder la légitimité d'un tel déplacement.





# Arts et ontologies

À notre connaissance, Descola ne traite jamais directement du problème de la possible réflexivité des ontologies. Néanmoins, il s'est intéressé à la manière dont une ontologie peut se donner à voir dans des productions artistiques. Il a consacré à ce problème une exposition intitulée *La Fabrique des images*, présentée au musée du Quai Branly entre février 2010 et juillet 2011, ainsi qu'un ensemble de textes présenté dans le catalogue (Descola, 2010). Le projet de l'exposition est d'essayer de donner à voir les rapports entre les schèmes ontologiques, présentés dans *Par-delà nature et culture* et les diverses formes de représentations existantes dans les sociétés humaines. L'ouvrage est ainsi organisé en quatre parties, correspondant aux quatre ontologies différentes dégagées par Descola: «un monde animé» pour l'animisme, «un monde objectif» pour le naturalisme, «un monde subdivisé» pour le totémisme, «un monde enchevêtré» pour l'analogisme. Chacune de ces parties comporte un texte d'introduction, écrit par Descola, ainsi que des textes d'anthropologues et d'historiens spécialistes des régions ou périodes concernées.

Dans cet ouvrage, nous nous intéresserons essentiellement à deux textes de Descola :

- le texte d’ouverture du catalogue, «Manières de voir, manières de figurer» (*ibid.*, p. 11-19), présentant le projet de l’exposition ;
- le texte de présentation concernant le naturalisme, «Un monde objectif» (*ibid.*, p. 73-97).

En nous appuyant sur le premier texte, nous présenterons la proposition théorique générale de Descola. Nous essayerons à cette occasion de déterminer la différence entre le concept de «figuration», proposé par ici Descola, et celui d’«institution» d’un schème. Dans le second texte, nous nous intéresserons à la manière dont Descola analyse la transformation historique des représentations au sein du naturalisme. Cette évolution est présentée dans le texte comme une forme de dépassement de la perspective. De sorte que si dans *Par-delà nature et culture* (2005), la perspective est une des origines du naturalisme, elle est ici plutôt considérée comme un obstacle à son évolution. Ceci implique un traitement complètement différent de ce problème, dont nous analyserons les implications théoriques. À la fin de son texte, Descola avance que le naturalisme, en tant qu’ontologie, serait en train d’arriver à son terme. Pour finir ce chapitre, nous montrerons que cette hypothèse est liée à la manière dont Descola conçoit la figuration, et nous en proposerons une critique.

### 1.2.1

## **La figuration ontologique**

Dans «Manières de voir, manières de figurer» (*ibid.*, p. 11-19), Descola part du constat que l’interprétation des formes plastiques est toujours hasardeuse. En effet, même au sein d’une culture donnée, les significations des symboles et des formes ne sont généralement pas stables : elles peuvent se perdre ou se transformer. Une visite dans un musée des beaux-arts permet d’en faire facilement l’expérience : les sujets et les thèmes des œuvres des siècles passés ne nous sont la plupart du temps pas directement accessibles, à moins de connaître les sources textuelles auquel il est fait référence, ce qui n’est généralement le cas que d’une infime minorité de visiteurs. La difficulté devient encore plus importante pour les cultures n’ayant pas laissé de témoignages

écrits ou qui sont séparées de nous par une très grande distance temporelle. L'exemple de l'art préhistorique montre qu'un art dont une majeure partie des représentations sont parfaitement identifiables peut en même temps demeurer complètement obscur en termes de significations et être susceptible d'une multiplicité d'interprétations divergentes. Pour Descola, la signification des œuvres n'est donc pas un principe qui permet de «se repérer dans la forêt des images qui peuplent nos musées et notre vie quotidienne» (*ibid.*, p. 11).

La manière dont sont catégorisées les différentes formes de productions esthétiques ne fournit pas non plus de véritables repères. Nous distinguons bien entre musée des beaux-arts, musée d'art asiatique, musée d'ethnographie, musée des sciences, musée des arts et métiers, etc. Mais ces catégories sont essentiellement descriptives, elles regroupent en fait des artefacts très hétéroclites, et ne donnent par elles-mêmes aucune intelligibilité aux objets qu'elles regroupent. Serait-il donc possible de se donner, pour s'orienter dans l'«immense tohu-bohu des formes» (*ibid.*, p. 12), des critères qui ne soient pas arbitraires? Le dispositif théorique de Descola lui permet de répondre à cette question de manière affirmative.

*C'est le pari que l'on fait ici. Il est fondé sur l'idée que l'on ne représente que ce que l'on perçoit et imagine que ce que l'on a appris à discerner dans le flux des impressions sensibles et à reconnaître dans l'imaginaire. Or, ce formatage du discernement dépend des qualités que nous avons l'habitude de prêter, ou de dénier, aux choses qui nous environnent ou à celle que nous figurons dans notre for intérieur. En général ces qualités forment un système à l'intérieur de ce que l'on appelle traditionnellement des ontologies. (Descola, 2010, p. 12)*

Les ontologies, en tant qu'elles structurent et organisent le rapport aux existants, prédéterminent donc ce qu'il est possible de percevoir et, par conséquent, ce qu'il est possible de figurer. Elles sont donc simultanément, pour reprendre le titre du texte, «une manière de voir» et «une manière de figurer». Les œuvres plastiques portent ainsi la trace de la mise en forme du monde réalisée par une ontologie, elles manifestent les oppositions constitutives de tout dispositif ontologique. Descola utilise le terme de *figuration* pour désigner l'opération au travers de laquelle un objet est investi, par un collectif, de la fonction d'évoquer ou de représenter quelque chose au-delà de lui-même (des idées, des qualités, des personnages, etc.). De son point de vue, la figuration est une «opération universelle» qui permet de donner à voir

«l'armature ontologique du réel» (*ibid.*, p. 17). Il y a donc pour Descola quatre grands types de figuration correspondant aux quatre ontologies. Bien que le naturalisme soit ici notre préoccupation principale, il nous semble utile de faire un rapide tour d'horizon des différentes possibilités figuratives, afin d'avoir une vue d'ensemble du problème.

**Animisme:** dans cette ontologie, le problème majeur est de montrer qu'une partie des existants (le plus souvent les animaux) ont une intériorité comparable à celle des humains. La figuration met donc en scène le contraste entre une apparence animale et une intériorité humaine en combinant des traits humains et animaux. Les masques articulés des Indiens Kwakwaka'wakw, qui présentent un faciès animal à l'intérieur duquel est caché un visage humain (**fig. 3**), sont un exemple particulièrement spectaculaire de ce type d'hybridation. Mais de nombreux autres procédés plastiques sont possibles, comme par exemple ajouter de petits animaux sur un masque anthropomorphe, ou fondre des traits expressifs du visage humain dans un faciès animal.

**Naturalisme:** le naturalisme se manifeste par deux traits principaux: la continuité du monde, et la peinture de l'âme (**fig. 4**). Ainsi, la figuration naturaliste se distingue par la crédibilité des représentations, qui tentent de dépeindre fidèlement le monde réel; et par la singularisation des personnages, qui ne sont pas des prototypes ou des allégories, mais des personnes concrètes. Pour Descola, le naturalisme culmine ainsi dans trois genres picturaux: la peinture de paysage, la nature morte et le portrait.

**Totémisme:** dans l'ontologie totémiste, il y a une continuité entre physicalité et intériorité qui définit des groupes, ou des classes d'existants. Il existe deux grandes possibilités dans la figuration totémique: soit montrer les attributs de ces classes, soit montrer la liaison entre physicalité et intériorité. Dans l'art aborigène, la première possibilité correspond aux peintures dites «à rayons X», qui montrent l'intérieur du corps de l'«être du Rêve», intérieur où sont regroupés les attributs caractérisant la classe totémique (**fig. 5**). La seconde possibilité consiste à montrer l'itinéraire et les traces de l'être du Rêve dans le paysage et, au travers de ses traces, sa présence effective dans le monde (**fig. 6**).

**Analogisme:** dans cette ontologie, des réseaux de relations permettant de lier les existants entre eux, et chaque existant est lui-même une somme de relations. La spécificité de la figuration analogique est donc de montrer les rapports qui permettent d'associer les existants entre eux et qui leur donnent

une intelligibilité. Plusieurs procédés plastiques peuvent être utilisés pour figurer ces liaisons associatives: les êtres hybrides et composites, différents types d'inclusions des figures les unes dans les autres, et les cartographies de relations (**fig. 7**).

Dans chacun de ces cas, nous voyons que ce qu'il est possible de figurer et la manière de le figurer dépendent du dispositif ontologique. Ainsi, la figuration est une opération seconde: elle dépend d'une structuration de l'expérience qui lui préexiste. C'est la raison pour laquelle Descola utilise le terme d'«image». Ce terme peut paraître au premier abord problématique au vu des exemples que présente le catalogue. Qualifier d'«image» une nature morte du XVII<sup>e</sup> ne semble pas poser trop de problèmes, bien qu'un historien d'art pourrait objecter qu'un tableau n'est pas une image puisqu'il a une présence spatiale que le terme d'image n'implique pas. Mais d'une parure pour des danses rituelles, d'un mannequin écorché, d'un schéma représentant les relations entre le corps humain et le cosmos peut-on dire, à proprement parler, qu'il s'agit d'images? Toutefois, pour Descola, le terme d'image ne permet pas tant de décrire les artefacts que leur fonction. Certains artefacts sont des «images», parce qu'ils exhibent les caractéristiques constitutives d'une ontologie.

Après avoir défini sa conception de la figuration, Descola distingue deux types de représentations qui ne peuvent être compris au travers de cette notion et le poussent à circonscrire l'application de son concept. Ces deux types d'images, qui relèvent pour Descola de «fonctions expressives sinon absolument universelles, du moins extrêmement communes» (*ibid.*, p. 17), sont la pictographie et l'héraldique. La raison pour laquelle ces deux formes ne participent pas de la figuration est qu'elles reposent sur des énoncés déjà formulés. Elles ont avant tout une fonction de mémorisation ou d'accompagnement d'un discours. Ainsi, «l'efficacité performative n'est pas directement investie dans les images, de simples signes stéréotypés, mais dans ce à quoi elles renvoient» (*ibid.*, p. 18). C'est donc le discours qui a une efficacité et non la forme plastique. À l'inverse, une vraie figuration «incorpore une causalité agissante dont la puissance d'expression vient de ce qu'elle n'est pas médiatisée par un discours, mais directement visible dans la forme et le contenu des images» (*ibid.*, p. 18). Ainsi, l'effectivité de la figuration tient au fait qu'elle n'est pas de l'ordre du discours. Elle manifeste la structure du rapport aux existants intériorisé de manière inconsciente directement dans sa forme. Elle

permet donc de montrer quelque chose qui n'est pas réflexif et dont le discours ne peut pas directement rendre compte. Descola prend l'exemple des portraits de Velásquez et des paysages de Ruysdael: ils nous touchent parce qu'ils manifestent plastiquement les oppositions propres à notre ontologie, et non parce qu'ils rendent visible un discours que nous devrions au préalable connaître. Cela ne veut pas dire que nous ne pouvons pas verbaliser l'expérience de ces œuvres (il est possible d'identifier les sujets, de parler de la touche, des couleurs, etc.). Mais, une telle verbalisation n'est pas indispensable, puisque ces œuvres nous affectent au-delà du discours.

La figuration est donc très différente de ce que nous avons identifié comme étant l'enjeu de la perspective, à savoir l'actualisation d'un schème à la fois comme pratique et comme savoir. La figuration est effective *sans* le discours. À l'inverse, la spécificité de la perspective est qu'elle permet l'articulation d'une pratique et d'un discours. La perspective participe du naturalisme, puisqu'elle permet de construire une scène spatiale cohérente et de manifester ainsi la continuité du monde. Mais, parce qu'elle intègre une forme de réflexivité, elle ne participe pas de la figuration naturaliste à proprement parler. Le concept de figuration présenté par Descola implique donc que la perspective ne peut plus avoir le rôle primordial qu'elle avait par rapport au naturalisme dans *Par-delà nature et culture* (2005).

### 1.2.2

## **Le débordement du cadre et le dépassement de la perspective**

Dans «Un monde objectif» (2010, p. 73-97), Descola identifie deux caractéristiques essentielles de la figuration naturaliste.

*La révolution dans l'art de peindre qui se produit alors installe durablement en Europe une manière de figurer (...) qui se traduit par une virtuosité sans cesse croissante dans deux genres inédits: la peinture de l'âme, c'est-à-dire la représentation de la singularité de l'intériorité comme indice de la singularité des personnes humaines, et l'imitation de la nature, c'est-à-dire la représentation des contigüités matérielles au sein du monde physique qui mérite d'être observé pour lui-même. (Descola, 2010, p. 76)*

Pour appuyer son argument, Descola s'appuie notamment sur le *Triptyque de l'Annonciation* de Robert Campin, dont les deux panneaux latéraux sont reproduits dans le catalogue (**fig. 8**). Ces deux peintures mettent en scène plusieurs personnages, aux expressions et aux attitudes variées, représentés dans des espaces cohérents et crédibles. Mais la date de ce triptyque est aussi intéressante sur le plan historique. L'œuvre est en effet datée de 1425, soit dix ans plus tôt que le *De Pictura* d'Alberti (1999 [1435]), publié pour la première fois en 1435. De la même manière que le dessin de Savery précédait de quelques décennies la formulation philosophique du dualisme, Descola choisit donc ici une œuvre qui précède d'une dizaine d'années la codification de la perspective. Mais, bien que l'œuvre ne repose pas sur une construction géométrique exacte, la manière de représenter l'espace dans ces deux panneaux est très élaborée. Dans le second notamment, la perspective des volets, de la table et du siège de l'artisan donne une tension à l'image et guide le regard vers la ville représentée à l'arrière-plan. Ceci crée une forme de transition entre les deux plans et atténue l'effet de discontinuité, donnant l'impression que c'est le même monde qui se poursuit au-delà des fenêtres de l'atelier. Certes, la perspective d'ensemble n'est pas complètement cohérente : la ligne d'horizon est mal placée, la perspective de la ville est différente de celle du premier plan, et certains objets semblent flotter plutôt que de reposer sur une surface. Mais, malgré ces discordances spatiales, très apparentes pour notre regard moderne, la représentation de l'espace a néanmoins atteint pour son époque un haut niveau de cohérence.

Si la représentation de la continuité du monde précède la codification de la perspective, il est possible de remonter à des dates antérieures en ce qui concerne la peinture des affects et de la singularité des personnages. Descola donne ainsi l'exemple d'une miniature du début du xv<sup>e</sup> siècle (**fig. 9**), réalisé aux environs de 1412 par le Maître de Boucicaut, représentant Charles VI en conversation avec son conseiller, en compagnie de trois seigneurs. Bien que les visages ne soient pas très détaillés, l'artiste leur a néanmoins donné à chacun d'eux une physionomie et une expression particulière permettant de les différencier. Et bien que la représentation de l'espace soit clairement incohérente, la scène est néanmoins représentée comme si le spectateur se tenait dans le même espace que les personnages, et pouvait franchir à tout moment le seuil de la pièce figuré au premier plan. Il y a donc une continuité spatiale



entre le point de vue du spectateur et une scène historique, mettant en jeu des personnages réels ayant entre eux des interactions subjectives.

Il ressort de ces deux exemples que, autant au niveau de «l'imitation de la nature» que de la «peinture de l'âme», la figuration naturaliste précède la perspective. Celle-ci ne peut donc être une des causes du rapport au monde moderne, elle est tout au plus un effet de la transformation des sensibilités. La continuité du monde a commencé à se schématiser avant que la perspective ne traduise cette évolution dans une pratique et dans un dispositif démonstratif. De manière plus générale, Descola remarque que le naturalisme commence comme figuration avant de pouvoir s'énoncer comme savoir.

*Or, si la naissance du naturalisme européen peut être fixée au XVII<sup>e</sup> siècle sous son aspect normatif et propositionnel, avec l'intense production épistémologique qui accompagne le surgissement de la science moderne, il n'en a pas nécessairement été de même dans les autres champs, notamment dans celui des images. Tout indique en effet que le monde nouveau a commencé à devenir visible dans des représentations iconiques avant d'être systématisé dans le discours. (Descola, 2010, p. 73)*

Le cas de la perspective n'est donc pas tellement différent de celui de la science et de la philosophie. Bien qu'elle apparaisse au XV<sup>e</sup> siècle, elle n'en est pas moins seconde par rapport à la figuration du naturalisme dans les représentations. Mais, si la perspective n'est plus ce qui permet d'instituer le rapport moderne au monde, comment est-il possible de décrire son rôle historique ?

Pour Descola, les deux éléments constitutifs de la figuration naturaliste, «la peinture de l'âme» et «l'imitation de la nature», ont donné lieu à deux genres picturaux typiques du naturalisme: le portrait et la peinture de paysage. On peut donc diviser la question, et se demander quel a été le rôle de la perspective dans la formation de ces deux genres. Historiquement, la perspective n'a pas eu d'influence directe sur le genre du portrait: les constructions géométriques qu'elle permet au XV<sup>e</sup> siècle se limitent en effet à des volumes géométriques assez rudimentaires. Bien que l'on trouve dans le traité de Piero della Francesca (1998 [1576], p. 213-259) une méthode de construction géométrique d'un visage humain, celle-ci ne semble jamais avoir dépassé le stade d'un exercice théorique (**fig. 10**). Ainsi, le portrait de Roger Campin (**fig. 11**) que Descola donne en exemple est d'un naturalisme saisissant, mais ne s'appuie manifestement pas sur une construction géométrique. Toutefois,

l'éclairage et le rendu des modelés du visage, ainsi que le mouvement du tissu tournant autour de la tête du personnage témoignent du fait que la continuité de l'espace est déjà profondément intériorisée par l'artiste. C'est par rapport à l'émergence du paysage comme genre autonome que la perspective a, pour Descola, joué un rôle. Certes, un paysage, pas plus qu'un portrait, ne peut facilement se réduire à une décomposition sous forme de volumes géométriques simples. Toutefois, la perspective a permis au paysage naturel de se dissocier nettement de l'architecture, et ainsi de la scène où se déroulait l'action des personnages.

*L'invention du paysage supposait que les éléments naturels soient soustraits aux fins d'édifications de la scène religieuse, qu'ils s'éloignent de l'espace sacré afin de mener une existence à part, et c'est la fonction décisive que la perspective rendit possible. Divorcés des icônes du premier plan, les arbres, les plantes, les animaux, les édifices se constituent alors comme une totalité homogène, parfois au détriment de la liaison vraisemblable avec la scène sacrée. (Descola, 2010, p. 87)*

Cet argument était déjà présent dans *Par-delà nature et culture* (2005, p. 92), mais Descola ne mentionnait que le rôle de la fenêtre, permettant de découper dans l'arrière-plan un tableau dans le tableau, il ne faisait pas le lien entre le rôle de la fenêtre et la perspective. À présent, c'est la perspective qui fait office de fenêtre, ou c'est la perspective qui fournit le cadre grâce auquel le paysage peut se dissocier comme entité autonome. Par la suite ce tableau dans le tableau va gagner en importance jusqu'à devenir le sujet lui-même de la représentation. *La Vierge au chancelier Rolin* de Jan Van Eyck (**fig. 12**) est pour Descola «le plus bel exemple» (2010, p. 87) de cette transition. Le paysage y occupe en effet une place centrale, alors que les personnages sont relégués à la périphérie. De plus, il ne s'agit pas d'une simple fenêtre, mais d'une galerie ouverte, ce qui donne une impression de continuité très forte entre le premier et l'arrière-plan. Enfin, les personnages regardant le paysage sur les remparts permettent une articulation entre les deux plans. L'effet produit par ces figures est comparable à celui analysé par Descola dans le dessin de Savery: il s'agit de personnages dans le tableau regardant le paysage que le peintre lui-même représente. Le paysage est donc déjà un sujet à part entière de l'image, il est sur le point de conquérir sa complète autonomie.

*Il ne reste plus qu'à dilater la fenêtre à la dimension du tableau afin d'obtenir le paysage moderne, ainsi que le feront Geerten tot Sint Jans et Patinir à la fin de XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>. (Descola, 2010, p. 87)*

Cette «dilatation» de la fenêtre est en même temps un effacement de la perspective, puisque le paysage ne peut pas être représenté de manière géométrique. Ainsi, la perspective est une forme de transition. Elle permet une distinction entre le monde humain (l'architecture) et la nature (le paysage), mais elle doit s'effacer pour que le paysage prenne son autonomie. Il y a donc une forme de dépassement de la perspective qui permet l'accomplissement de la figuration naturaliste. Pour poursuivre ce processus, c'est le cadre lui-même qui doit disparaître. Le cadre est en effet une limitation artificielle du paysage, qui s'étend indéfiniment de part et d'autre de celui-ci. Descola oppose ainsi le «cube bien délimité et construit à la manière d'une scène de théâtre» (*ibid.*, p. 87) produit par la perspective, qui est le dispositif par excellence de l'art italien, et le paysage panoramique, qui donne le sentiment de se poursuivre au-delà du tableau et d'entourer le spectateur, qui est davantage présent dans l'art de l'Europe du Nord. Or, cette dernière forme est aux yeux de Descola bien plus significative du point de vue de l'histoire du naturalisme: cet éclatement du cadre est le signe que l'on est véritablement entré dans un monde naturaliste, «celui où règne l'espace homogène et la *res extensa*» (*ibid.*, p. 87).

L'opposition entre l'art italien et l'art d'Europe du Nord n'est donc pas simplement une opposition entre deux formes de figurations naturalistes. La peinture italienne est théâtrale, elle repose sur la mise en scène d'interactions subjectives entre des personnages, dans un espace qui permet de dramatiser l'action. C'est la raison pour laquelle elle dépend du cadre, et du «cube perspectif» (*ibid.*, p. 87). Il y a donc dans l'art italien une tension entre «la peinture de l'âme» et l'objectivité de l'espace perspectif, tension qui caractérise le naturalisme. Dans l'art d'Europe du Nord, en revanche, la perte d'importance du cadre et de la théâtralité fait que la peinture de l'âme tend à prendre moins d'importance. De sorte que l'équilibre entre objectivité et subjectivité se défait: l'œuvre tend vers la seule objectivité. Ce type d'art ne rend donc plus manifeste la tension entre la singularité des intériorités et la continuité du monde. Il ne s'agit donc pas tant une figuration du naturalisme que d'une transformation de celui-ci. Mais, pour Descola, cette évolution est une conséquence logique du processus engendré par le naturalisme.

*Les lois de la nature ne pouvaient indéfiniment laisser hors de leur juridiction ce résidu immatériel qu'on appelle l'esprit, qu'il soit individuel ou collectif. (...) Mais, là encore, les images ont anticipé de beaucoup l'expression discursive de cette réduction du moral au physique; elles l'on fait à travers un processus d'immanentisation progressive au cours duquel les occupants du monde sont peu à peu devenus ce qu'ils sont en référence exclusive à eux-mêmes, non plus comme signe d'autre chose. (Descola, 2010, p. 87)*

Le dépassement de la perspective, qui caractérise l'art d'Europe du Nord, est donc simultanément un dépassement du naturalisme. Il y a une transformation du naturalisme, qui fait que la contradiction qui caractérise cette ontologie tend à se résorber. Deux questions se superposent donc dans le texte :

- la question de la figuration du naturalisme,
- la question de la transformation de l'ontologie naturaliste.

Si l'on se restreint à la première question, force est de constater que l'art italien est plus représentatif de l'ontologie naturaliste que l'art d'Europe du Nord. Mais le fait que Descola privilégie ce dernier et que l'art italien soit pratiquement absent du texte tend à faire penser que, pour lui, la question de la transformation du naturalisme est primordiale. Le naturalisme ne devient vraiment lui-même que lorsque le dispositif ontologique se transforme, et que la continuité des physicalités devient le principe qui subsume tous les autres.

Ainsi, Descola situe l'aboutissement de la figuration naturaliste au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la peinture de genre du siècle d'or hollandais. Là, les détails naturalistes qui n'occupaient auparavant qu'un rôle annexe (les visages, les objets, les arrière-plans), et étaient au service d'un récit religieux ou poétique, prennent leur autonomie et deviennent le but en tant que tel de l'image (au travers du portrait, de la nature morte, et du paysage). Dans un mouvement comparable à l'évolution du paysage, ils quittent leur rôle périphérique et se mettent à occuper l'ensemble de l'espace de la toile, ils « finissent pas constituer le sujet lui-même du tableau » (*ibid.*, p. 90). La peinture hollandaise de XVII<sup>e</sup> présente ainsi la vie quotidienne, pour elle-même, dans sa banalité et sa contingence. Le titre du tableau de Pieter de Hooch que Descola donne en exemple (**fig. 13**), *Femme préparant des légumes dans la pièce arrière d'une maison hollandaise*, s'il n'est probablement pas de l'artiste, est néanmoins assez significatif: la dimension descriptive de l'image a pris le pas sur sa fonction narrative, la dimension sacrée ou héroïque a fait place à une exaltation du

monde profane dans sa « paisible banalité » (*ibid.*, p. 90). Il s'agit, aux yeux de Descola, de l'aboutissement d'un processus : l'art est parvenu à une expression cohérente de la continuité du monde physique, presque entièrement épuré de toute dimension subjective.

### 1.2.3

## Les limites de l'objectivation de la représentation

Dans la suite du texte, Descola fait néanmoins plusieurs remarques sur l'art hollandais qui semblent contradictoires avec l'idée d'un pur et simple dépassement du naturalisme. Il remarque notamment que dans la peinture hollandaise, l'absence de contenu narratif (ou du moins son caractère extrêmement secondaire), produit un curieux changement dans le statut de ce qui est représenté. L'absence de signification immédiate semble en effet transformer l'image en une sorte d'énigme visuelle.

*... tels que dépeints par les maîtres hollandais, les lieux les plus familiers, les personnages les plus communs, les objets les plus habituels, du simple fait qu'ils sont montrés pour eux-mêmes, acquièrent une troublante profondeur. Pourquoi sont-ils là précisément ? Pourquoi nous sont-ils montrés ainsi ? Que se cache-t-il derrière cette excessive transparence ? (Descola, 2010, p. 94)*

Pour Descola, ce « résidu énigmatique du réalisme » (*ibid.*, p. 94) concerne en premier lieu la figuration de personnages humains. Le fait même que les personnages ne soient pas des figures de la tradition littéraire ou religieuse rend leurs actes et leurs motivations énigmatiques. Il n'est pas possible de savoir quelles sont leurs intentions dans la scène où ils figurent, quelles sont leurs pensées par rapport à ce qui s'y déroule. De ce fait, tous leurs gestes et leurs expressions deviennent ambivalents. Un air innocent peut ainsi cacher des pensées qui sont loin de l'être, tandis qu'une attitude débauchée peut être une feinte à destination d'un autre personnage. Tout dépend donc des relations entre personnages, et des indices qui permettent de les interpréter. Puisque l'intériorité des personnages ne préexiste pas à l'image, « elle se constitue désormais par la rencontre conjoncturelle de leurs actions », ce qui transforme la scène en un « milieu intersubjectif » (*ibid.*, p. 94). L'intériorité ne disparaît

donc pas de l'image, mais elle devient un milieu diffus dans lequel baignent objets et personnages. Descola se concentre son attention sur le problème des figurants humains, mais il nous semble possible d'étendre ses remarques aux œuvres sans personnages (paysage et nature morte). Dans ce cas, c'est le fait que des objets soient montrés et qu'ils aient été choisis par un artiste pour figurer dans une représentation qui leur donne un sens, même si ce sens est énigmatique. L'intentionnalité de l'artiste n'est donc pas absente de l'œuvre, mais elle se concentre dans l'acte de figurer. Le fait de donner à voir induit en effet une relation entre le spectateur et l'artiste. Ainsi, c'est l'image elle-même qui est le « milieu intersubjectif » d'une rencontre entre deux intériorités, et c'est de cette rencontre que de la signification peut émerger. Ici non plus, il n'y a donc pas d'effacement de l'intériorité, mais plutôt une transformation de la manière dont elle se manifeste.

Le texte de Michel Taylor présenté à la suite de celui de Descola, « Le peintre et le savant : la fabrique des images au siècle d'or de la peinture hollandaise » (*ibid.*, p. 101-111), présente des éléments qui permettent de mieux comprendre cette dimension de l'art hollandais. Il explique que les livres d'emblèmes étaient très populaires dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle, et qu'ils ont été une source importante de la peinture du siècle d'or. Le plus souvent, ces ouvrages n'ont pas servi directement de modèles aux artistes. Leur influence tient plutôt au fait qu'ils ont habitué le public et les peintres à être sensibles aux jeux de combinaison entre les symboles, et aux effets de sens produits par ces combinaisons. Ces recueils ont ainsi appris à lire les peintures comme des allégories, et à interpréter chaque détail comme le morceau d'une signification disséminée à la surface de l'œuvre.

*Cette conception de l'image avait au moins deux conséquences importantes. Il en résulta d'abord un niveau d'intelligence exceptionnel dans le public, ce qui permit aux grands artistes de jouer avec le sens de leurs œuvres, de le cacher ou de le travestir, bref d'empêcher le spectateur de lire leurs tableaux ou leurs gravures uniquement au premier degré. (Descola, 2010, p. 108)*

Le fait que les personnages lisant soient un motif fréquent de la peinture hollandaise n'est donc pas pour Taylor une simple coïncidence : les tableaux eux-mêmes étaient conçus comme des rébus visuels devant être lus et déchiffrés. Ainsi, puisque l'objectivité de la représentation ne permet plus une figuration directe de l'intériorité, celle-ci se manifeste au sein de l'image par l'usage de

mécanismes analogistes. Mais ces mécanismes sont au service d'un dispositif naturaliste: ils permettent une continuité entre l'intériorité du spectateur et celle de l'artiste.

En plus de cette dimension symbolique de l'image, l'intériorité de l'artiste peut se manifester d'une seconde manière. Lorsqu'il aborde le problème de la nature morte, Descola mentionne le fait que le choix et l'assemblage des objets obéissent le plus souvent à «une symbolique religieuse ou édifiante» (*ibid.*, p. 90). Mais il estime que si ces significations participent de l'image, elles ne sont pas ce qui produit l'effet particulier de ce type d'œuvre. Ce qui «frappe au premier chef le spectateur» (*ibid.*, p. 90) c'est bien plutôt l'exactitude avec laquelle sont rendus les moindres détails des objets représentés. Toutefois, bien que les natures mortes du XVII<sup>e</sup> tendent vers une restitution la plus exacte possible de la réalité, l'effet d'illusion n'est jamais total.

*Même les trompe-l'œil les plus réussis ne parviennent pas à tromper l'œil complètement, et dès que l'illusion s'est dissipée, c'est au contraire la dextérité de l'artiste dans le maniement de l'artifice qui frappe l'imagination, non la coïncidence avec le réel.» (Descola, 2010, p. 90)*

Ce retournement est assez paradoxal: l'objectivité de la représentation peut elle-même se transformer en un signe de l'individualité de l'artiste. Mais ceci n'est en fait paradoxal qu'en apparence. Puisqu'une représentation est associée à l'artiste qui l'a fabriqué, elle est toujours un témoin, ou une trace, de son intériorité. Même lorsque l'œuvre ne présente aucune trace d'individualité, cette absence elle-même a été voulue par quelqu'un, elle participe d'une intention signifiante. Encore une fois, l'objectivation de la représentation ne semble pas constituer nécessairement un dépassement du naturalisme.

Descola ne s'attarde pas sur ces remarques, et n'en tire pas de conclusions. Il semble considérer que si l'art hollandais ne réalise pas complètement l'immanence, il ne s'agit en fait que d'une étape dans un processus d'immanisation qui est l'aboutissement nécessaire du naturalisme. Nous pouvons toutefois nous demander si ces limites à l'objectivation de la représentation ne sont pas en fait des limites radicales. Il semble en effet très difficile de concevoir une œuvre qui soit absolument sans intentionnalité. Le simple fait que l'œuvre ait été faite par quelqu'un suffit à en faire le signe d'une intériorité, et donc à lui donner un sens, et ce même si ce sens est énigme ou une pure question. Même lorsque l'œuvre se réduit à un objet industriel ordinaire, comme dans le cas paradigmatique du ready-made, elle n'en est pas

moins redoublée de multiples couches de significations stratifiées. L'exemple de Dada illustre par ailleurs le fait que l'absence même d'intentions signifiantes peut donner lieu à la manifestation d'une singularité, et donc d'une intentionnalité paradoxale. Et en ce qui concerne les œuvres sans auteur, elles sont généralement accompagnées d'informations qui leur donnent du sens, que celles-ci soit historiques, sociologiques, ethnologiques, journalistique ou autre. Les œuvres ne semblent donc jamais pouvoir être complètement objectives: elles s'accompagnent toujours de «résidus énigmatiques» de la subjectivité, elles sont comme des hiéroglyphes de l'intériorité.

Le problème de la limite de l'objectivité de l'image s'est posé notamment à propos de la photographie, puisque celle-ci permet, en principe au moins, une reproduction complètement objective du réel. Dans les dernières lignes de sa *Petite histoire de la photographie*, (2000 [1931], p. 295-321) Walter Benjamin propose ainsi une distinction entre deux types d'images photographiques. Le premier est constitué des images associées à la pratique du reportage, images «dont les clichés visuels n'ont d'autre effet que de susciter par association des clichés linguistiques chez celui qui les regarde» (*ibid.*, p. 320). Ces images présentent donc des éléments visuels connus et bien identifiés. Elles permettent ainsi au spectateur d'associer à ces éléments visuels des contenus linguistiques, et donc de leur donner du sens. Les images de «reportage» sont donc comparables aux peintures hollandaises mobilisant des mécanismes analogistes: elles reposent sur des correspondances, et s'inscrivent d'elles-mêmes dans des réseaux de significations. Benjamin oppose aux photos de reportages «les images fugitives et discrètes dont le choc suspend, chez le spectateur, le mécanisme de l'association» (*ibid.*, p. 320). Ces images surprennent le spectateur, qui ne peut leur prêter de significations immédiates. Benjamin estime que pour de telles photographies, la légende devient un élément essentiel, car elle seule peut donner à l'image une intelligibilité et lui permet de participer au «processus de littérisation de nos conditions d'existence» (*ibid.*, p. 320). La légende réintègre l'image dans un réseau de sens, mais celui-ci n'est pas donné d'avance et c'est ainsi que la photographie peut participer d'une nouvelle intelligibilité du monde. Les bonnes photographies sont donc énigmatiques: elles doivent être lues et décryptées, elles sont comme «des relevés judiciaires effectués sur le lieu d'un crime» qui doivent «découvrir la faute et désigner le coupable» (*ibid.*, p. 320). En ce sens, un photographe qui ne sait pas «lire ses propres images» est un «analphabète».



Une image qui produit un choc ne permet pas d'associations significatives, mais peut-on dire toutefois qu'elle soit purement objective? En un sens, oui, mais c'est ne prendre en compte qu'un côté du problème. Car cette objectivité est ressentie par le sujet, elle ne le laisse pas indemne: elle produit une discontinuité de son expérience subjective. Or, le sujet naturaliste consiste dans une mise à distance de sa propre expérience subjective, de sorte qu'il est lui-même une discontinuité. Dans le choc, le sujet fait donc l'expérience de lui-même comme discontinuité. Lorsque l'image ne manifeste plus l'intériorité du sujet, celle-ci revient donc sous la forme d'une expérience traumatique. Ce qui est chassé de la représentation fait ainsi retour sur le sujet lui-même. Nous voyons donc à nouveau qu'il est contestable que l'objectivation de la représentation soit le signe d'un dépassement de l'ontologie naturaliste.

#### 1.2.4

### **Le clivage entre science et divertissement**

Descola consacre les derniers paragraphes de son texte au problème de la figuration du corps humain dans le naturalisme. Il avance que c'est autour de l'image du corps que, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le naturalisme diverge et se sépare en deux possibilités figuratives nettement différenciées. Durant cette période, les artistes des beaux-arts continuent de mettre en scène l'intériorité des personnages qu'ils représentent, tandis que scientifique et ingénieur objectivent le corps et le réduisent à sa dimension matérielle et contingente. Descola voit dans l'opposition entre Jean-Honoré (**fig. 14**) et Honoré Fragonard (**fig. 15**) une illustration particulièrement frappante de ce divorce.

*Les deux cousins Fragonard, l'anatomiste écorcheur de cadavres et le peintre des déshabillés vaporeux illustrent bien cette tension entre le dévoilement d'une physicalité qui inscrit l'homme dans le règne de la nature d'une part, et la représentation des affects propre au génie de l'homme, d'autre part (...). (Descola, 2010, p. 97)*

D'un côté, donc, un artiste figurant des personnages dans un « milieu intersubjectif », plein de charme et de légèreté. De l'autre, un anatomiste produisant des écorchés où os, muscles, tendons, veines et viscères sont mis au jour. Ces deux types de figuration produisent des possibilités d'identification très différentes. Le « milieu intersubjectif » permet de se projeter dans les affects

et les motivations des personnages, et ainsi d'impliquer les spectateurs dans les scènes représentées. En revanche, les écorchés produisent un sentiment d'horreur ou de dégoût: il n'est pas possible de s'identifier à un corps réduit à un assemblage de mécanismes physiologiques. Ces artefacts, du fait de leur objectivité, produisent donc un « choc »: la vision d'un corps désubjectivé produit une discontinuité de l'expérience subjective.

Descola estime qu'au cours des deux siècles qui suivent, le divorce entre l'intériorité humaine et la continuité du monde est consommé. L'intériorité s'absente du corps humain, et la figuration cesse d'être la médiation vers un au-delà. L'image n'est plus qu'une trace matérielle, elle ne se différencie plus des autres objets du monde. Au XIX<sup>e</sup>, cette transformation se manifeste notamment par l'impressionnisme et le développement de la photographie. Dans la peinture impressionniste, l'œuvre tend à la restitution d'une expérience perceptive, elle témoigne donc d'une expérience immanente. La photographie, parce qu'elle permet un enregistrement mécanique des phénomènes, permet une objectivation sans précédent de multiples aspects du réel. Au XX<sup>e</sup> siècle, le progrès des instruments de captation et de mesure joue un rôle essentiel dans cette immanentisation de l'image. Pour Descola, ce processus arrive à son terme avec l'imagerie par résonances magnétiques, qui montre la conscience comme un pur effet de « processus physico-chimiques » (*ibid.*, p. 97). Ceci semble conclure le processus historique du naturalisme.

*Après six siècles d'expérimentation avec les images, le naturalisme est sur le point, en matérialisant l'esprit, de réduire l'une de ses deux dimensions à l'autre. L'ineffable est devenu figurable, comme une empreinte, et non plus comme un succédané. (Descola, 2010, p. 97)*

La figuration témoignerait ainsi d'une transformation de l'ontologie: le naturalisme aurait commencé dans les représentations pour se terminer par des représentations, donnant à voir le caractère contingent de la conscience. Si ce mouvement d'immanentisation est indéniable, il nous semble toutefois possible de critiquer la conclusion que Descola en tire. D'autres inventions dans la figuration naturaliste semblent en effet ne pas aller dans le sens du mouvement historique qu'il décrit.

À la même époque que l'imagerie par résonance magnétique, se développe en effet un type d'images nouveau, les images de synthèse ou, en anglais *computers graphics* (**fig. 16**). Il s'agit, après la photographie et le cinéma, d'une nouvelle adaptation du dispositif perspectif, dans le champ de l'informatique.

Ce champ de recherche, qui n'était dans les années soixante-dix qu'une spécialité relativement marginale de la recherche en informatique, a connu un fort développement dans les années 90, du fait de ses possibilités d'utilisations pour le cinéma et les jeux vidéo. Il est intéressant de constater que l'histoire de la discipline est parallèle à celle de l'imagerie cérébrale: l'idée d'appliquer la résonance magnétique nucléaire à des fins médicales émerge au début des années soixante-dix, et les premières images de cerveau humain sont produites en 1992. Mais, les enjeux de ces deux pratiques sont bien entendu complètement différents. Les *computers graphics* n'ont pas pour objet de montrer le caractère immanent de la conscience humaine. Ils visent plutôt à créer de l'extraordinaire, ou de l'émerveillement, en rendant possible la réalisation de trucages qui n'auraient pas été possibles au travers de moyens traditionnels, ou en permettant de donner vie à des univers et des créatures imaginaires. Il s'agit donc d'une pratique illusionniste, visant à produire des représentations outrepassant la continuité du monde physique. Comment est-il possible de penser la coexistence entre des pratiques figuratives aux buts si nettement opposés?

Une telle opposition n'est pas en fait une nouveauté dans l'ontologie naturaliste. Ainsi, lorsque Descola évoque le XVIII<sup>e</sup> siècle, il mentionne les «anatomistes écorcheurs», disséquant et écorchant des cadavres, mais aussi les «horlogers mécaniciens» tels que Vaucanson et les frères Jacquet-Droz (**fig. 17**). Descola traite ces deux types d'artefacts comme étant équivalents, puisqu'ils produisent une objectivation du corps. Toutefois, cette objectivation n'a pas dans les deux cas le même effet. L'écorché donne à voir le fonctionnement caché du corps, invisible dans notre expérience ordinaire; tandis que l'automate produit mécaniquement l'illusion de la vie. Dans un cas, il y a une monstration de la continuité du monde au-delà de l'expérience sensible, dans l'autre la production d'une croyance subjective par des moyens objectifs. Ces deux possibilités correspondent à ce que l'on appelle ordinairement la science et le divertissement. La science produit un savoir sur la continuité réelle du monde, tandis que le divertissement crée l'illusion d'une continuité subjective. Bien que leurs finalités soient opposées, science et divertissement ont néanmoins beaucoup en commun. Tous deux reposent sur le fait qu'il y a une différence entre la continuité subjective et la continuité objective du monde. Et tous deux supposent également que la continuité objective peut remplacer la continuité subjective, soit par la destruction de croyances, soit

par la production de croyance. Science et divertissement produisent donc, chacun à leur manière, une «matérialisation de l'esprit»: pour la science, la conscience humaine est l'effet de processus immanents, tandis que le divertissement repose sur la possibilité de produire techniquement un état de conscience. Mais, ces deux pratiques sont-elles vraiment réductibles à une objectivation de la subjectivité?

Dans le cas de la science, l'utilisation d'instruments de mesure et de moyens d'analyses permet d'élaborer un savoir qui dépasse ce que le sujet peut concevoir dans son expérience sensible immédiate. Le sujet n'est donc pas limité par sa perception et par son corps. Le savoir scientifique est au-delà de ces limites contingentes, et c'est en cela que l'autonomie du sujet consiste. La découverte du fait que la conscience soit l'effet de «mécanismes physico-chimiques», bien qu'il s'agisse d'un événement scientifique important, ne change pas en fait fondamentalement les coordonnées du problème. Car, si la conscience est une illusion produite par des mécanismes contingents, l'activité scientifique repose sur le fait qu'il est possible de décrire et de connaître objectivement ces mécanismes. De sorte que le savoir scientifique sur la conscience est autonome, il n'est pas réductible aux propriétés de la conscience. La science ne produit donc pas simplement une «matérialisation de l'esprit», elle suppose toujours aussi l'autonomie du sujet de la connaissance. En ce qui concerne le divertissement, comme le remarque Descola à propos du trompe-l'œil, ce qui caractérise l'illusion est de ne jamais être complète. Le plaisir procuré par ce type de figuration vient du fait qu'il est possible de sortir de l'illusion et de voir le dispositif illusionniste de l'extérieur, comme un objet. C'est ce qui permet d'apprécier la facture d'une nature morte ou, de manière plus générale, la manière dont une représentation a été conçue. De sorte que le spectateur oscille entre deux expériences: il peut éprouver l'illusion, mais il peut aussi voir de manière objective les formes qui causent cette illusion. Si le divertissement suppose une matérialisation de l'esprit, celle-ci n'est donc jamais complètement achevée. Une part de la subjectivité lui échappe, ou est irréductible au dispositif objectif. Au travers du divertissement, le sujet peut donc faire une expérience de son autonomie. Science et divertissement supposent donc simultanément une l'objectivation de la conscience et l'autonomie du sujet. Ceci permet de comprendre que, dans l'époque contemporaine, d'importantes découvertes scientifiques puissent cohabiter avec une production intense de divertissement.

Nous avons vu que, pour Descola, le problème du dépassement de la perspective est lié à celui du dépassement du naturalisme. C'est parce que le naturalisme consiste essentiellement dans l'objectivation de la représentation que la perspective est un obstacle à une figuration pleinement naturaliste. Étant donné que la perspective inscrit, au travers du point de vue, le sujet dans l'image, elle produit une tension entre objectivité et subjectivité qui est antinomique avec la réalisation de l'immanence. C'est la raison pour laquelle le paysage panoramique de l'art d'Europe du Nord est plus significatif du point de vue du naturalisme que le « théâtre perspectif » italien. Mais, si l'histoire de la figuration naturaliste n'est plus polarisée par son dépassement, cela transforme complètement la manière dont il est possible d'évaluer la pertinence historique de chacune des tendances artistiques interne au naturalisme. À la lumière de l'analyse de la figuration naturaliste que nous proposons, comment est-il donc possible de comprendre le rôle historique de la perspective ?

### 1.2.5

## La production de la nature

Dans *Par-delà nature et culture* (2005), Descola remarque que l'invention d'instruments de visualisation est un des facteurs déterminant qui a rendu le naturalisme possible.

*L'invention de dispositifs inédits de soumissions du réel à la vue – la perspective linéaire, certes, mais aussi le microscope (1590) et le télescope (1605) – a permis d'instaurer un nouveau rapport au monde en circonscrivant certains de ses éléments à l'intérieur d'un cadre perceptif strictement délimité qui leur donnait dès lors une saillance et une unité jusqu'alors inconnues. (Descola, 2005, p. 97)*

Ces instruments donnent donc accès à des niveaux d'observation auparavant inaccessibles, et présentent ainsi des faits nouveaux dans des « cadres perceptifs » qui permettent leur intelligibilité. Le développement de la science est dépendant de l'invention d'instruments d'observation et de mesures permettant une nouvelle présentation des phénomènes : chronomètre, thermomètre, oscilloscope, spectromètre, imagerie à rayon X, etc. Toutes ces techniques permettent une objectivation des phénomènes, et participent par là de la figuration scientifique.

La perspective, toutefois, fait-elle partie de cette catégorie? Il semble au premier abord que non. La perspective permet de produire une illusion de continuité spatiale, elle ne permet pas d'observer ou de quantifier de nouveaux phénomènes. Elle semble plutôt appartenir à la famille des inventions techniques propres à la figuration illusionniste: les machines théâtrales, les trompe-l'œil, les automates, la lanterne magique, les dispositifs stéréoscopiques, les images de synthèses, etc. Il faut toutefois remarquer que certains appareils peuvent appartenir à ces deux catégories en même temps. C'est le cas de la photographie (et de son ancêtre, la *camera obscura*): elle peut être utilisée à des fins scientifiques, comme une technique de relevé; mais elle peut aussi servir à produire une image illusionniste permettant de se projeter imaginativement dans une scène. C'est l'opposition à laquelle Benjamin s'intéresse: d'un côté la photographie détruit l'illusion de familiarité (elle produit un choc) et permet de nouvelles connaissances; de l'autre elle permet une reconnaissance (de clichés visuels et linguistiques) et une projection. Le cinéma peut également donner lieu à ces deux types d'usages: il peut permettre une captation objective de phénomènes, mais il peut aussi être utilisé à des fins illusionnistes et narratives. Quant à la perspective, si elle permet de produire une image illusionniste, elle permet aussi de découvrir dans la perception visuelle une régularité et des propriétés géométriques qui ne sont pas directement accessibles à l'intuition. Elle permet également de formaliser les propriétés des projections, optiques et géométriques, raison pour laquelle elle a eu des conséquences dans ces deux disciplines.

La division du naturalisme en deux possibilités figuratives a donc commencé bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, puisque la perspective est déjà, au XV<sup>e</sup> siècle, à l'intersection de ces deux types de figuration. Certes, «la peinture de l'âme» et «l'imitation de la nature» sont, comme le montre Descola, antérieures à la perspective. Mais la perspective est certainement la première méthode de représentation à mettre en jeu à la fois la figuration scientifique et la figuration illusionniste. Elle est une pratique qui permet la production d'images relevant de deux finalités possibles, et elle permet, par conséquent, d'introduire un partage dans la représentation, partage qui semble caractéristique du naturalisme. Cette hypothèse permet donc de comprendre pourquoi, comme Descola en faisait l'hypothèse dans *Par-delà nature et culture* (2005), la perspective «institue» la possibilité du naturalisme.

Cette dimension ambivalente de la perspective est absente des analyses de Descola. Ainsi, le dessin de Savery, *Paysage montagneux avec un dessinateur* (fig. 1), dans lequel Descola voit une expression du «paradoxe de la perspective» (*ibid.*, p. 95), ne semble pas refléter un tel partage. Certes, il y a une prise de distance par rapport à l'expérience subjective, puisque le dessinateur se voit lui-même en train de dessiner. Son corps est ainsi objectivé par un regard qui lui est extérieur et étranger. Mais cette objectivation ne produit pas un choc ou de l'étrangeté. Elle est au contraire réintégrée, comme le titre de l'œuvre l'indique, dans une situation quasi narrative. Malgré l'effet de dissociation, l'image repose donc sur une forme de continuité subjective. Cette œuvre montre donc bien le «paradoxe de la perspective», mais une fois que celui-ci a été intériorisé et réintégré dans l'imaginaire. Il ne montre pas l'autre face de la figuration naturaliste: la mise en crise de l'expérience subjective par la production d'une objectivité échappant aux mécanismes associatifs.

Le fait que Descola privilégie l'intériorisation du schème naturaliste nous paraît cohérent avec la manière dont il aborde le problème du schématisation. Pour Descola, les schèmes prédéterminent ce qu'il est possible de voir et de comprendre dans le monde. Ils sont, en quelque sorte, des formes *a priori* de la sensibilité, qui structurent l'expérience subjective. Le monde n'est donc pas au-delà de l'expérience subjective, il lui est interne. Ce qui fait monde est la manière dont l'expérience subjective est organisée. Ceci pose toutefois problème, au moins par rapport au naturalisme. La dimension paradoxale du naturalisme est que ce qui est au-delà de l'expérience subjective est précisément la nature en tant que telle, soit ce qui est déterminant sur le plan ontologique. C'est la raison pour laquelle la figuration naturaliste produit soit des discontinuités subjectives, soit une distanciation entre continuité objective et subjective. Le naturalisme est ainsi une forme de divorce avec l'expérience, ou avec l'intériorité. Pour comprendre le naturalisme, il n'est donc pas possible de seulement s'intéresser aux formes d'identifications intériorisées. Il faut aussi s'intéresser à ce que la technique produit par rapport à l'expérience, comme possibilité d'identification. Bien entendu le rapport nouveau entre technique et expérience peut être intériorisé à son tour. C'est l'argument de Descola par rapport à la peinture de paysage: elle est un effet de l'intériorisation de la perspective. Mais ce n'est pas parce qu'une telle intériorisation est possible que la technique perd sa capacité à produire de nouvelles discontinuités subjectives. Par conséquent, la figuration ontologique ne peut être

seulement comprise comme le fait de rendre visibles les schèmes intériorisés. Elle peut aussi être la production de ce qui n'est pas intériorisé, voire de ce qui n'est pas intériorisable.

### 1.2.6

## Ontologie et praxéologie

Notre analyse de la manière dont le problème de la perspective est traité dans *Par-delà nature et culture* (2005) et dans *La fabrique des images* (2010), nous a permis de dégager deux hypothèses de travail qui nous semblent permettre d'aborder sous un nouvel angle la théorie du schématisme proposée par Descola.

1. Notre première hypothèse concerne l'«institution» d'un schème. Nous proposons de désigner par ce terme le fait qu'un schème donne lieu à une pratique et à un discours rationnel interdépendants. L'institution d'un schème correspond ainsi à son objectivation dans une pratique et dans un discours, à son devenir effectif et intelligible. Il s'agit d'une forme de preuve ontologique, puisqu'une pratique démontre l'efficacité et l'intelligibilité des structures de l'expérience intériorisées inconsciemment.
2. Notre seconde hypothèse concerne la figuration ontologique. En nous appuyant sur le cas du naturalisme, nous avançons que les pratiques figuratives ne peuvent être seulement comprises comme l'expression de schèmes intériorisés. Parce qu'elles sont concrètes, ces pratiques produisent des effets qui sont tout aussi importants pour les possibilités d'identification que le rapport aux existants qu'elles expriment.

Ces hypothèses sont toutes deux liées au problème de l'objectivation des schèmes. L'approche de Descola se concentre sur la manière dont les formes d'identification peuvent être structurées *a priori*, et sur la manière dont elles conditionnent les possibilités de rapport au monde. Les problèmes qui se posent à nous concernent en revanche la manière dont les formes d'identification peuvent se produire au travers de pratiques, et les conséquences d'une telle production. Comprendre le rôle de la perspective dans l'ontologie naturaliste nécessite en ce sens d'élaborer une approche praxéologique du schématisme.





# La perspective en deçà du naturalisme

Les deux passages de *Par-delà nature et culture* que nous avons commentés (2005, p. 91-97 et p. 153) se réfèrent tous deux à l'essai d'Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]). Descola crédite Panofsky d'avoir le premier mis à jour le «paradoxe de la perspective» et le rapport au monde qu'elle induit. Il se réfère également au concept de forme symbolique et reprend l'idée que la perspective produit une «objectivation du subjectif». Dans cet ouvrage, Descola ne cite pas d'autres auteurs que Panofsky concernant la question de la perspective. Il semble donc considérer que son interprétation de la perspective demeure, malgré les nombreuses critiques dont elle a été l'objet<sup>1</sup>, pleinement pertinente. Dans *La fabrique des images* (2010), en revanche, la référence à Panofsky disparaît. Mais, il semble que cela soit

**1.** Nous aborderons quelques-unes de ces critiques dans le premier chapitre de notre seconde partie, cf. II.2 «La perspective comme querelle», p. 261.

davantage parce que Descola ne pense plus de la même manière le rôle de la perspective dans la figuration naturaliste, plutôt qu'en raison d'une prise de distance critique par rapport aux thèses de Panofsky.

*La perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]) a marqué un tournant dans la manière d'envisager le problème de la perspective et son influence sur l'historiographie a été très profonde. Panofsky adopte dans son essai un point de vue relativiste: il considère la perspective non pas comme une représentation objective, mais comme une conception particulière de l'espace, culturellement déterminée. Au moment où Panofsky écrit, le fait de critiquer l'objectivité de la perspective n'était pas, en tant que telle, une nouveauté. Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs auteurs avaient déjà discuté le réalisme de la perspective, et émis l'hypothèse que les propriétés géométriques de l'espace perceptif et perspectif différaient<sup>2</sup>. L'apport de Panofsky ne tient donc pas tant dans le fait de remettre en cause l'objectivité de la perspective, que dans le fait de généraliser le problème posé par la représentation de l'espace, grâce au concept de forme symbolique. Panofsky considère en effet qu'il est possible de penser l'histoire de la représentation en fonction des transformations de la pensée de l'espace. Par conséquent, *La perspective comme forme symbolique* (*ibid.*) n'est pas seulement une réflexion sur le rôle de la perspective à la Renaissance, mais une hypothèse générale concernant l'histoire et la représentation en général. Comme le note Marisa Dalai Emiliani, dans le texte qui présente l'essai de Panofsky dans l'édition française actuelle (*ibid.*, p. 7-35.), c'est ce qui a fait de cet essai à la fois une stimulation épistémologique pour les historiens d'art, mais aussi «un instrument nouveau et très efficace pour la lecture et la compréhension des œuvres» (*ibid.*, p. 29.).

Au travers de la théorie du schématisation proposé par Descola, il nous semble possible de remettre en cause l'approche relativiste de la représentation proposée par Panofsky. Nous montrerons dans ce qui suit que la critique de l'objectivité de la perspective qu'il formule est elle-même naturaliste, de sorte qu'elle suppose à son arrière-plan qu'une forme d'objectivité soit possible. L'approche de Panofsky est beaucoup moins relativiste qu'il n'y

**2.** Dans le texte qui sert de préface à l'édition française actuelle de *La perspective comme forme symbolique* (*ibid.*, p. 7-35), «La question de la perspective», Marisa Dalai Emiliani cite notamment Guido Hauck, Guido Joseph Kern et Jacques Mesnil. On peut se référer à son texte pour des références bibliographiques complètes (Panofsky, 1991 [1927], p. 20-26).

paraît au premier abord: il s'agit d'un relativisme sous condition du naturalisme. Or, ceci prédétermine la manière dont Panofsky pense le problème de la représentation, et le rapport entre technique, histoire et représentation.

### 1.3.1

## Une objectivation abstraite du subjectif

Le passage de *La Perspective comme forme symbolique* (*ibid.*) où Panofsky avance l'idée d'une «objectivation du subjectif» développe un argument tout à fait similaire à celui de Descola dans *Par-delà nature et culture* (2005, p. 94). Ainsi, pour Panofsky, la perspective...

*... pousse si loin la rationalisation de l'impression visuelle du sujet que c'est précisément cette impression subjective qui peut désormais servir de fondement à la construction d'un monde de l'expérience solidement fondé et néanmoins «infini», au sens tout à fait moderne du terme. (...) En fait, on avait réussi à opérer la transposition de l'espace psychophysiologique en espace mathématique, en d'autres termes, l'objectivation du subjectif. (Panofsky, 1991 [1927], p. 159)*

La rationalisation de l'impression visuelle permet ainsi une reconstruction objective de l'expérience sensible. En s'objectivant, l'impression visuelle devient différente d'elle-même, puisque l'espace «psychophysiologique» se transforme en un espace mathématique «infini». Mais cette transformation rend l'espace intégralement intelligible et maîtrisable. Si Panofsky n'emploie pas le terme de «paradoxe», son analyse de l'ambivalence de la perspective est analogue à celle de Descola. La perspective crée une distance avec les choses en leur assignant une place dans un espace rationnel, mais, en rendant la formalisation de l'espace dépendante du point de vue, elle fait dépendre de l'homme cet espace unifié. Panofsky peut ainsi avancer:

*C'est pourquoi on est tout aussi justifié à concevoir l'histoire de la perspective comme un triomphe du sens du réel, constitutif de distance et d'objectivité, que comme un triomphe de ce désir de puissance qui habite l'homme et qui nie toute distance, comme une systématisation et une stabilisation du monde autant que comme un élargissement de la sphère du moi. (Panofsky, 1991 [1927], p. 160)*

En dehors du fait que Descola ne pense pas le problème au travers d'un vocabulaire à consonance psychanalytique, les deux auteurs insistent sur le fait que la perspective induit à la fois une distance avec le monde et une maîtrise, ou une appropriation complète de celui-ci.

Descola et Panofsky partagent également l'idée que ce qui se joue dans la perspective est le corrélat d'une évolution plus générale du rapport au monde. Mais, leur façon d'envisager le problème est différente. Pour Descola, c'est l'émergence de toute une série de pratiques qui permet d'expliquer la transformation de la théorie de la connaissance et l'apparition de la science moderne (Descola, 2005, p. 105). Pour Panofsky, l'ordre des phénomènes est inverse:

*... cette conquête dans le domaine de la perspective n'est rien d'autre que l'expression concrète du progrès simultanément accompli sur le plan de la théorie de la connaissance et de la philosophie de la nature.*  
(Panofsky, 1991 [1927], p. 157)

Ainsi, l'apparition d'une nouvelle cosmologie se fait d'abord sur le plan de la connaissance, avant de devenir visible dans les pratiques artistiques. Pour Panofsky, c'est dans le discours théologique que s'opère la rupture avec la conception aristotélicienne d'un cosmos clos et centré. Deux auteurs sont pour lui représentatifs de cette transition, Nicolas de Cues et Giordano Bruno<sup>3</sup>. Pour de Cues, l'univers n'a pas de centre à proprement parler, puisque tout point peut en être le centre. Toutefois, il n'est pas encore véritablement infini, il est plutôt illimité, au sens où il n'a pas de borne assignable. En revanche, la conception de Bruno est déjà « moderne »: l'espace est pour lui un continuum homogène à trois dimensions d'extension infinie. Panofsky peut ainsi conclure:

*Or, toute mystique qu'elle puisse paraître dans ces termes, cette vision de l'espace est pourtant déjà celle que le cartésianisme devait plus tard rationaliser et la doctrine kantienne formaliser.* (Panofsky, 1991 [1927], p. 159)

Dans ce passage, l'emploi du terme « mystique », pour qualifier la conception moderne de l'espace, peut être interprété de deux manières différentes.

**3.** Panofsky précise dans une note qu'il doit ces références bibliographiques à Ernst Cassirer: « Le passage de la conception cosmologique du Moyen Âge à la cosmologie moderne se marque, comme le professeur Cassirer a eu la bonté de nous l'indiquer, chez Nicolas de Cues. » (Panofsky, 1991 [1927] p. 158).

- Soit l'on considère que la vision théologique de l'espace *paraît* mystique, mais qu'elle va *pourtant* se transformer en une conception théorique rationnelle. Dans ce cas, il y aurait un devenir rationnel d'une conception religieuse, ou un devenir objectif d'une conception mystique.
- Soit l'on considère que *bien qu'elle nous paraisse* aujourd'hui mystique, cette conception de l'espace va *pourtant* devenir le fondement de la conception de l'espace moderne. Dans ce cas, ce qui est rationalisé est une idée qui n'a pas de fondement objectif. C'est donc le fondement de la science moderne qui est mystique, et qui constitue une limite à sa prétention à l'objectivité.

Au vu du jugement que Panofsky porte sur la perspective, c'est la seconde interprétation qui correspond à son point de vue. Il considère en effet que la perspective manque d'objectivité parce que, en tant que formalisation abstraite de l'espace, elle ne prend pas en compte les conditions concrètes de la perception visuelle. En effet, pour pouvoir opérer, la perspective suppose :

*... deux données essentielles: d'abord que notre vision est le fait d'un œil unique et immobile; ensuite que le plan d'intersection de la pyramide visuelle peut à juste titre passer pour une reproduction adéquate de l'image visuelle. Or ces deux présupposés reviennent à faire hardiment abstraction de la réalité, s'il nous est permis dans ce cas de désigner par «réalité» l'impression visuelle subjective. (Panofsky, 1991 [1927], p. 42)*

La perspective permet une unification de l'espace, mais ce n'est qu'au prix d'une simplification drastique du processus de la perception visuelle, et c'est en cela qu'elle manque d'objectivité. Mais cette critique n'est valable que si l'on considère que la perception visuelle est davantage du côté de la «réalité» qu'un espace géométrique abstrait. Or, «l'impression visuelle» est «subjective», elle n'a pas par elle-même d'objectivité. Pour que sa critique soit consistante, Panofsky doit donc s'appuyer sur ce qui détermine objectivement la perception. Il remarque ainsi que...

*... l'image rétinienne, indépendamment de «l'interprétation» psychologique à laquelle elle est soumise et de la réalité du mouvement oculaire, montre, déjà de son propre fait, les formes projetées non pas sur une surface plane, mais sur une surface à courbure concave, si bien qu'à ce niveau factuel inférieur et «pré-psychologique» s'établit déjà*

*une discordance fondamentale entre la «réalité» et la construction perspective... (Panofsky, 1991 [1927], p. 44)*

Ainsi, la perspective n'est pas conforme à la continuité objective du monde, de sorte qu'elle n'est pas naturaliste. C'est la raison pour laquelle la perspective a une dimension «mystique» : elle n'est pas tant une «objectivation du subjectif», qu'une objectivation *abstraite* du subjectif, au sens où elle transforme un phénomène contingent en une abstraction. Cet argument permet à Panofsky d'opposer la perspective moderne et la «vision» antique. Les Anciens étaient en effet plus sensibles aux déformations du champ visuel, et donc plus proches du «réel» de la perception. Ainsi :

*Nous rencontrons dans les théories optiques des Anciens ainsi que dans leurs théories sur l'art et également dans leurs philosophies (...) des observations sans cesse renouvelées telles que celles-ci: les lignes droites sont perçues comme courbes et les lignes courbes comme droites, les colonnes d'un temple doivent être dotées d'une entasis pour ne pas paraître s'incurver... (Panofsky, 1991 [1927], p. 55)*

Les anciens, si l'on suit Panofsky, étaient donc plus naturalistes que les modernes, au sens où ils étaient davantage attentifs à la dimension objective de la perception. De manière complètement opposée à Descola, la perspective est donc comprise par Panofsky comme une perte de naturalisme.

Descola, bien qu'il s'appuie sur les arguments de Panofsky, ne fait pas mention du caractère naturaliste de sa critique de la perspective. Or, le rôle de cette critique est tout à fait central dans le texte, puisque c'est elle qui permet la relativisation de la perspective. Certes, compte tenu des connaissances scientifiques actuelles, l'assimilation entre la perception et l'image rétinienne n'est plus tenable aujourd'hui<sup>4</sup>. Mais, c'est autour de cet argument que tournent la plupart des discussions et des controverses ultérieures que

**4.** Il a par exemple été opposé à la thèse de Panofsky que notre perception ne saurait se confondre avec l'image qui se projette sur la rétine. En effet, les images rétinienne sont extrêmement fragmentaires. Ce que nous voyons procède toujours d'une recombinaison et d'une réinterprétation des percepts oculaires. En d'autres termes la vision est toujours une construction et jamais une pure sensation physiologique, ce qui invalide la référence à un niveau pré-psychologique de la perception visuelle. Sur ce point, on peut par exemple consulter le texte de Julian Hochberg «The representation of things and people», dans *Art, Perception and Reality* (Gombrich, Hochberg, Black, 1972, p. 96-94). Cette publication rassemble trois conférences ayant eu lieu à la John Hopkins University, et visant à rassembler un historien d'art (Ernst Gombrich), un physiologiste (Julian Hochberg), et un philosophe (Max Black) autour du problème du rapport entre perception visuelle et de la représentation.

le texte a suscitées<sup>5</sup>. La capacité du texte à ouvrir de nouveaux questionnements, à provoquer des débats, et à susciter de nouvelles recherches, est donc directement liée à la critique de la perspective que Panofsky propose.

### 1.3.2

## Le naturalisme comme critique

Pour Panofsky, le « fonctionnement d'un appareil photographique » est « tout à fait analogue » à la perspective linéaire (*ibid.*, p. 44). En effet, il s'agit dans les deux cas d'une projection sur une surface plane, qu'elle se fasse de manière géométrique, ou par une impression lumineuse sur une plaque photosensible. La photographie et la perception visuelle reposent donc toutes deux sur une continuité au sein des physicalités, mais ces deux continuités ne sont pas identiques. Ce n'est donc pas seulement parce qu'elle repose sur une formalisation géométrique que la perspective fait « abstraction » de la réalité (*ibid.*, p. 44). Un dispositif technique peut en effet différer tout autant de la perception visuelle. Panofsky n'oppose donc pas simplement l'abstrait et le concret. S'il en était resté à une telle opposition, il n'aurait pas pu s'appuyer sur des arguments mathématiques et géométriques pour démontrer sa critique de la perspective, et il n'aurait donc pas pu lui donner une dimension scientifique.

Or, les deux principaux arguments avancés Panofsky sont d'ordre géométrique. Le premier est lié aux déformations latérales produites par la perspective. Dans une représentation en perspective, les objets ont tendance à paraître plus étirés sur les bords de l'image qu'ils ne le sont au centre (**fig. 18**). Ceci est particulièrement flagrant lorsque l'on représente une colonnade parallèle au plan de projection (**fig. 19**) : les images projetées des colonnes s'élargissent au fur et à mesure qu'elles s'éloignent du centre, au point que l'espace intervalaire finit par complètement disparaître. Cette déformation crée un sentiment d'étrangeté dans l'image, car dans la perception visuelle les objets ont tendance à conserver leur forme, quelle que soit leur position<sup>6</sup>. La cause géométrique de ce phénomène n'est pas très difficile à saisir. Sur un

5. Cf. II.1, « La perspective comme querelle », p. 261.

6. Le livre de Maurice Pirenne, *Optics, painting and photography* (1970, p. 124-130), documente ce phénomène par de nombreuses expériences.



schéma bidimensionnel d'une projection perspective, lorsque l'on projette un segment divisé à intervalles réguliers sur le plan de projection, on obtient des intervalles de grandeurs croissantes à mesure que l'on s'éloigne du centre de projection. C'est ce qui provoque un élargissement des objets en périphérie de l'image. Ce fait a été remarqué très tôt par les artistes et les théoriciens de la perspective, et a donné lieu à des prises de positions assez différentes. Panofsky en mentionne quelques-unes (*ibid.*, p. 45-49), notamment celle de Piero della Francesca, qui tranche en faveur de la perspective contre l'impression visuelle, et de Léonard de Vinci qui a cherché des méthodes pour compenser et contourner ce phénomène. Cette déformation géométrique est inhérente au fait que la projection se fait sur une surface plane. Elle n'aurait pas lieu si l'image était projetée sur une surface sphérique. Dans ce cas en effet, les angles des droites partant du centre jusqu'à l'écran de projection ont des angles égaux entre eux. Ces droites définissent donc des arcs de cercle égaux sur le cercle ayant pour centre le point de projection (**fig. 18 & 19**). Dans une projection sphérique, les distances sont donc conservées de manière homogène et c'est pourquoi il y a, pour Panofsky, une discordance entre la perspective et l'image rétinienne.

Le second argument de Panofsky est également d'ordre géométrique, mais les détails de la démonstration ne sont pas exposés dans le texte. S'appuyant sur des travaux de psychologues et mathématiciens du XIX<sup>e</sup>, notamment Hermann von Helmholtz et Guido Hauck, Panofsky avance que le champ visuel est sphérique, du fait « des effets conjugués des mouvements oculaires et de la courbure rétinienne » (*ibid.*, p. 49). C'est pourquoi « un pavement en échiquier, objectivement rectiligne, semble se bomber comme un boulier quand on s'en approche, alors qu'au contraire, tel autre motif décoratif curviligne semble en quelque sorte se redresser » (*ibid.*, p. 50). Les lignes sont donc « objectivement » droites, mais du fait des conditions de la perception elles sont perçues comme courbes. Cet argument permet à Panofsky de faire intervenir un problème fondamental de la physique moderne : la trajectoire des corps célestes. Il cite ainsi très longuement un livre d'un mathématicien et astronome du XVII<sup>e</sup> siècle, Wilhelm Schickhardt, qui développe une thèse identique à la sienne. L'ouvrage en question est un texte polémique : l'auteur y répond aux critiques qui lui ont été adressées à propos d'un premier opuscule proposant une description du passage d'un météorite, le 7 novembre 1623, dans le ciel allemand. Schickhardt écrit donc pour défendre la validité de

cette première publication. L'enjeu est de savoir si la trajectoire du météorite était courbe ou rectiligne. Voici un passage de sa réponse, cité par Panofsky:

*... je dis que toutes les lignes, même les plus droites, paraissent s'incurver légèrement, sauf si elles sont placées directement contre l'œil ou si elles traversent l'axe de l'œil. Pourtant, aucun peintre ne l'admet; c'est pourquoi pour peindre les côtés rectilignes d'un édifice ils se servent tous de lignes droites, bien que ce ne soit pas juste si on prend en considération le véritable art de la perspective. (Panofsky, 1991 [1927], p. 51)*

Ainsi, pour Schickhardt, la «véritable» perspective n'est pas celle qui transformerait une ligne droite en une ligne droite, c'est-à-dire la projection plane. La véritable perspective est la perception subjective, qui transforme une ligne droite en une courbe, et ainsi produit une discordance entre la perception et le phénomène observé. La perspective plane est d'une certaine manière moins en discordance avec le monde que la perception (en ce qu'elle transforme les lignes droites en lignes droites), mais c'est justement parce qu'elle est moins discordante qu'elle n'est pas «véritable». La continuité du monde physique est donc qualitativement différente de la continuité de l'expérience subjective. Lorsque l'on considère la perception de manière naturaliste, elle apparaît comme ne pouvant pas être équivalente aux propriétés objectives du monde. Pour Panofsky et Schickhardt, il est donc possible d'expliquer de manière naturaliste la discontinuité entre intériorités et physicalités. La conséquence de tout ceci est qu'une représentation doit différer du monde objectif pour être véritablement naturaliste. Schickhardt peut ainsi conclure:

*C'est pourquoi il n'est vraiment pas conforme à la nature que les peintres représentent sur le papier un mur droit par une ligne droite. À vous de vous casser les dents sur ce problème, messieurs les peintres. (Panofsky, 1991 [1927], p. 52)*

Au XVII<sup>e</sup> siècle, il semble que ce problème n'ait pas tourmenté outre mesure les peintres. Ce sont en revanche les historiens qui, au XX<sup>e</sup> siècle, se sont «cassé les dents» sur ce problème: une grande part des débats sur la perspective<sup>7</sup> ont tourné autour du problème de savoir ce qui des lignes droites ou incurvées, de la perspective plane ou sphérique, était le plus «conforme à la nature».

7. Cf. II.1, «La perspective comme querelle», p. 261.

Panofsky mentionne ensuite un passage de *L'Opera Omnia* de Kepler qui traite également de ce problème. Kepler y reconnaît s'être dans un premier temps laissé abuser par ses habitudes visuelles, et n'avoir pas été capable de percevoir la courbure de la trajectoire des corps célestes due aux déformations visuelles. Ce qui intéresse particulièrement Panofsky c'est que Kepler attribue à «son éducation à base de perspective» le fait qu'il n'ait pas remarqué au départ ces incurvations (*ibid.*, p. 53). Pour Panofsky, ceci implique que la fréquentation d'un certain type d'image peut produire une transformation de l'expérience visuelle, au point que les propriétés objectives de la perception deviennent insensibles. Ainsi, en plus de ne pas être naturaliste, la perspective produit de surcroît une expérience du monde non naturaliste. C'est ce qui fait que le rapport au monde spontané des modernes n'est pas conforme à leur expérience sensible. C'est la raison pour laquelle Schickhardt doit argumenter du bien fondé des courbures visuelles devant ses contemporains incrédules, certainement influencés par leur habitude de la perspective. Pour Panofsky, ceci est plus que jamais vrai au XX<sup>e</sup> siècle :

*Et si, parmi nos contemporains, ceux qui sont jamais parvenus à voir ces courbures forment une infinie minorité, cela tient sûrement en partie, comme pour Kepler, à cette accoutumance à la perspective plane, renforcée par l'habitude de regarder des photographies; accoutumance qui à son tour n'est compréhensible que par référence à un sentiment bien déterminé et spécifiquement moderne de l'espace ou, si l'on préfère, du monde. (Panofsky, 1991 [1927], p. 54)*

Ainsi, la perspective a induit un rapport au monde faux, contraire à ce que la démarche scientifique permet de démontrer. Au premier abord, cette proposition est très proche des thèses de Descola : au travers d'une pratique fréquemment répétée, une certaine organisation des flux perceptifs est intériorisée de manière inconsciente. Mais, si Panofsky paraît proche d'une intuition du schématisation de la pratique, c'est en fait sa position naturaliste qui le conduit à poser une telle hypothèse. En effet, il lui faut parvenir à expliquer pourquoi la majorité de ses contemporains ne voient pas les courbures visuelles. Ce phénomène ne peut avoir de causes objectives, puisqu'il contredit la physiologie de la perception. Or, tout ce qui ne relève pas de la nature relève de la culture. La perception visuelle des modernes doit donc être déterminée par des paramètres culturels, à savoir l'habitude d'un certain genre d'images, manifestant une conception moderne de l'espace et du monde. Cet

argument permet d'expliquer de manière naturaliste la différence entre le processus de la perception et l'expérience subjective, et donc la différence entre physicalité et intériorité<sup>8</sup>.

Il y a une dimension très paradoxale dans l'analyse de Panofsky: il pense la survenue de la conception moderne de l'espace et du monde comme une perte de naturalisme. Panofsky peut simultanément lier la perspective à la révolution scientifique du XVII<sup>e</sup>, tout en affirmant qu'elle empêche une perception objective du monde, et tout en utilisant lui-même les méthodes et les exemples issus de cette même révolution scientifique pour appuyer sa propre critique de la perspective. Si une telle position peut paraître à première vue contradictoire, elle est en fait cohérente avec le parti pris naturaliste de Panofsky. Car la pratique scientifique est fondamentalement auto-critique, elle doit toujours pouvoir remettre en question ces propres postulats. C'est ce que l'exemple de Kepler et de Schickhardt montre: dans le cadre d'observations scientifiques, une discordance entre les données recueillies et les hypothèses implicites de départ est observée, discordance qui nécessite la formulation de nouvelles hypothèses et la mise au point de nouvelles expériences. La manière dont Panofsky interprète la perspective met implicitement en jeu le même processus. Celle-ci correspond à une première objectivation de la perception visuelle, objectivation qui permet une rationalisation de l'espace, et donc une maîtrise accrue sur le monde extérieur. Mais, cette rationalisation se heurte à des observations empiriques, venant d'artistes et de scientifiques, qui obligent à remettre en question les hypothèses sur lesquelles repose le dispositif perspectif, à savoir le fait que l'image soit formée par la projection sur une surface plane. Ceci permet de proposer une

**8.** Cet argument introduit en fait une contradiction assez grave dans le texte. Car, si la perspective détermine notre perception visuelle, comment se fait-il que nous soyons sensibles aux déformations latérales qu'elle produit? Elles devraient logiquement nous être aussi invisibles que l'incurvation du champ visuel. Or, ces déformations sont bien visibles, et elles ont été remarquées par des artistes qui pratiquaient eux-mêmes la perspective, et qui n'étaient donc pas extérieurs au «sentiment moderne de l'espace». Ceci tend à montrer que la perspective ne détermine pas notre perception, et que donc ce n'est pas à cause de l'intériorisation de la perspective que nous ne voyons pas les courbures visuelles. Il n'est par conséquent pas possible d'assimiler la perception visuelle et l'image rétinienne, ce qui invalide dans son principe la relativisation de la perspective proposée par Panofsky. Sur le problème de la différence entre perception et images rétiniennes, ainsi que sur les mécanismes physiologiques de la perception de l'espace, on peut se référer aux travaux de James J. Gibson (2014 [1979]) et de Maurice Pirenne (1970).

nouvelle perspective, supposément plus proche de la perception visuelle, la perspective sphérique.

Nous voyons donc que la manière dont Panofsky interprète la perspective est naturaliste pour au moins trois raisons concurrentes :

- sa conception de la perception s’appuie sur une observation de données empiriques (incurvation de la rétine, mouvements oculaires, etc.);
- la différence entre intériorité et physicalités, ou entre l’expérience perceptive et le monde objectif peut être expliquée de manière naturaliste;
- la manière dont il conçoit le mouvement de la connaissance à la science pour modèle.

Ainsi, il serait possible d’appliquer à Panofsky la remarque qu’il fait à propos des modernes qui ne voient pas les courbures visuelles à cause de leur « accoutumance » à la photographie. Il a lui-même intégré de manière si profonde le schème naturaliste, que celui-ci structure complètement la manière dont il approche le problème de la perspective. Et ce alors que Panofsky cherche à montrer que la perspective est une forme culturelle, qui ne peut être traitée au travers du seul critère de l’objectivité.

### 1.3.3

## **L’impossible perspective naturelle**

Puisque la relativisation de la perspective se fait au travers de critères naturalistes, elle ouvre la possibilité d’une perspective qui soit conforme à ces critères. Ainsi, une perspective sphérique serait, pour Panofsky, pleinement naturaliste. Mais ceci serait en contradiction avec son parti pris relativiste. En effet, il est nécessaire de choisir :

- soit une perspective objective existe, et dans ce cas l’objectivité reste un critère artistique;
- soit il n’y a pas de perspective objective, et dans ce cas l’art est un phénomène entièrement culturel.

Il est donc nécessaire pour Panofsky de trouver un moyen pour que les critères objectifs qu'il énonce ne remettent pas en question son approche relativiste. Panofsky tente donc de démontrer qu'une perspective naturaliste est possible dans son principe, mais qu'elle est en fait irréalisable pratiquement et qu'elle ne peut donc s'actualiser dans une pratique artistique.

Pour mener à bien cette démonstration, Panofsky commence par montrer qu'il y a une équivalence entre «la théorie optique des Anciens» (*ibid.*, p. 55), qui s'appuie sur la mesure des angles visuels, et la projection sphérique. Il s'appuie sur le fait que les angles formés par des droites partant du centre d'un cercle définissent des arcs de cercle qui leur sont proportionnels, de sorte que si les angles sont égaux les arcs de cercle le seront également. Ainsi, mesurer les grandeurs visuelles avec des angles ou des arcs de cercle est équivalent, et dans l'*Optique* d'Euclide, de nombreux raisonnements utilisent cette équivalence comme argument de démonstration. Ceci implique pour Panofsky que l'optique antique est compatible avec une perspective sphérique et avec une sensibilité à l'incurvation du champ visuel.

*Ce propos dévoile clairement que c'est bien une seule et même forme de pensée, ou mieux une seule et même façon de voir qui fait, d'un côté, si strictement dépendre les grandeurs visuelles des angles visuels et de l'autre, souligne, si fortement l'apparente courbure des lignes droites.*  
(Panofsky, 1991 [1927], p. 60)

L'unité que Panofsky souligne ici est d'ordre culturel: une «même forme de pensée» permet d'expliquer la manière dont est théorisée la perception visuelle, les compensations des courbures dans l'architecture et, nous le verrons bientôt, la peinture antique. Mais, cette unité culturelle se fait sur fond d'une conception naturaliste de la perception, qui est radicalement différente de la modernité. Pour Panofsky le huitième théorème de l'*Optique* d'Euclide apporte une preuve de cette différence (**fig. 20**).

*Dans son huitième théorème, Euclide se défend même expressément d'envisager toute autre éventualité [que la projection sphérique] quand il établit que la différence apparente entre deux grandeurs égales, inégalement éloignées, doit être déterminée non par le rapport de leur éloignement respectif, mais par le rapport beaucoup moins discordant des angles visuels sous lesquels on perçoit ces grandeurs.*  
(Panofsky, 1991 [1927], p. 60)

Pour Panofsky, Euclide considère donc les angles visuels comme la seule manière cohérente de déterminer la différence entre deux grandeurs visuelles. Son parti pris est ainsi radicalement opposé à celui de la perspective linéaire, dans laquelle les angles visuels ne sont pas pris en compte<sup>9</sup>. De sorte que la perspective moderne suppose une forme d'oubli de la «vérité» de l'optique antique. Panofsky s'intéresse ainsi à la manière dont ce théorème a été restitué dans les différentes traductions d'Euclide à la Renaissance. De son point de vue, l'incompréhension, la déformation ou l'omission de son énoncé sont des symptômes de la modernité. Il fallait en effet que le sens de ce théorème soit «censuré» (*ibid.*, p. 65) pour que puisse se développer une perspective linéaire<sup>10</sup>.

**9.** Richard Tobin, dans «Ancient Perspective and Euclid's Optics» (1990), démontre que Panofsky s'appuie sur une traduction incomplète et erronée du texte d'Euclide qui l'amène à mésinterpréter le sens de la démonstration. D'après Tobin, Euclide fait une distinction entre ce qui apparaît à l'observateur et ce qui est vu par l'œil. L'argument de la démonstration est donc qu'il y a un rapport de proportion entre les distances et les grandeurs visuelles au niveau des apparences, mais pas au niveau purement optique. Cela implique qu'Euclide reconnaît que le principe de proportionnalité, sur lequel s'appuie la perspective moderne, restitue correctement ce qui est perçu. Simplement, il démontre que ce qui est valable pour l'apparence ne l'est pas pour la vision elle-même, considérée comme un mécanisme objectif. Au niveau de la vision, l'argument d'Euclide n'est pas, comme le pense Panofsky, que les angles visuels sont une mesure «moins discordante» des grandeurs visuelles que les distances. Ce qu'Euclide démontre, c'est au contraire qu'il n'y a pas de rapport de proportion entre distances et angles visuels. L'argumentation d'Euclide est donc bien, comme le pense Panofsky, une critique de la perspective linéaire, si l'on accepte d'identifier les rapports de proportions entre distances et grandeurs visuelles à la perspective. Simplement, Euclide n'oppose pas à ceci que les angles visuels sont une mesure plus fiable des grandeurs visuelles, mais plutôt qu'il n'existe pas de tels rapports de proportions. Par ailleurs, Tobin déduit de la démonstration d'Euclide qu'il devait exister une forme de perspective similaire à la perspective moderne, sans quoi il serait difficile de comprendre pourquoi Euclide a ressenti le besoin de démontrer qu'il n'y a pas de rapport de proportion entre distances et grandeurs visuelles. Ceci tendrait à montrer qu'il existait bien, à l'époque d'Euclide, une perspective linéaire, ce qui serait en contradiction complète avec l'argument de Panofsky. Bien entendu, un tel argument est très difficilement vérifiable.

**10.** Panofsky cite ainsi trois traductions de l'*Optique* d'Euclide, une de Bartoloméo Zamberti imprimée à Venise 1503, une d'Ignazio Danti datant de 1573, et une traduction française de Roland Fréart de Chantelou (Euclide, 1663). Si nous n'avons pas vérifié les deux traductions italiennes, la traduction française du XVII<sup>e</sup> siècle omet, effectivement, une partie de la démonstration. L'auteur démontre en fait un cas particulier du théorème, et sa démonstration repose sur un simple argument visuel, et non sur de véritables arguments géométriques. Si une telle simplification est très peu fidèle au texte original, il n'y a néanmoins pas d'erreur quant à l'interprétation générale du théorème. De Chantelou montre qu'il n'y a pas de rapport de proportion entre distance et angle visuel ce qui, d'après Richard Tobin (*cf.* note précédente) est bien ce qui est démontré par Euclide. Il nous semble donc hasardeux de spéculer sur le fait que le sens de ce huitième théorème ait été «censuré», d'autant que Panofsky lui-même ne comprend pas le sens de la démonstration. Dans le cas présent, il serait plus juste de dire que

*En fait, tout se passe comme si l'on avait perçu la contradiction entre une doctrine qui, en tant que perspectiva naturalis, ou communis, cherchait seulement, en liant les grandeurs visuelles aux angles visuels, à donner aux lois de la vision naturelle une formulation mathématique, et la perspectiva artificialis qui s'était développée entre temps et qui, à l'inverse, cherchait à promouvoir une construction de la surface artistique dont un artiste pût aisément acquérir la pratique; or il est clair que pour supprimer cette contradiction, il fallait supprimer cet axiome des angles qui rendait insoluble le problème de la construction exacte d'une représentation perspective, puisque, comme on sait, on ne peut dérouler une surface sphérique sur un plan. (Panofsky, 1991 [1927], p. 67)*

La différence entre perspective antique et moderne est liée au rapport entre objectivité et constructibilité:

- La perspective antique est la formalisation mathématique des conditions objectives de la perception visuelle. Mais, une telle perspective est inconstructible dans le plan, puisqu'il n'est pas possible de mettre à plat une sphère sans déformation géométrique.
- La perspective moderne suppose l'oubli des arguments scientifiques sur lesquels reposait la théorie optique grecque. Ainsi, elle est une perte de naturalisme. Mais, elle repose sur une formalisation géométrique bien plus élémentaire, et elle est ainsi aisément constructible.

Ceci permet de résoudre la contradiction entre la critique naturaliste de la perspective, qui suppose que l'objectivité soit un critère artistique; et la relativisation de la perspective, qui suppose l'abandon de ce critère. Une perspective objective est possible, mais, puisqu'elle ne peut être utilisée dans des représentations, toute figuration de l'espace est de fait culturelle. De sorte que le problème de la représentation de l'espace devient complètement dissocié de l'objectivité. Ainsi, le naturalisme reste pleinement valable comme norme universelle, même s'il est irréalisable dans la représentation. Ceci permet à l'art d'échapper au critère d'objectivité, dans un monde par ailleurs pleinement naturaliste.

---

l'auteur a omis la complexité de la démonstration, qu'il devait juger au-delà des capacités de ses lecteurs, et n'en conserve qu'une version extrêmement simplifiée.



## I.3.4

## Une perspective qui n'en est pas une

Dans la suite du texte, Panofsky s'interroge sur les procédés de représentation présents dans l'art antique. Puisqu'une perspective conforme à la conception de l'espace antique est impossible, Panofsky en déduit qu'il n'a pu exister durant cette période de procédé de représentation aussi stable et aussi assuré que pendant la Renaissance. Il ne devait exister que des procédés approximatifs, permettant de construire une image s'approchant d'une projection sphérique. Cela permet à Panofsky de resserrer sa question.

*Resterait tout au plus à se demander si au bout du compte, l'Antiquité a élaboré une construction de rapprochement applicable en matière artistique dont nous pourrions imaginer qu'elle s'appuie sur la notion de sphère de projection, tout en remplaçant les arcs de cercle par les cordes correspondantes. (Panofsky, 1991 [1927], p. 68)*

Panofsky avance qu'une construction de ce type est présentée dans un passage des *Dix livres sur l'architecture* de Vitruve (1990 [30-20 av. J.-C. ?]). Le passage en question ne présente pas de procédé perspectif à proprement parler. Il propose plutôt une série de définitions de termes importants dans la pratique de l'architecture. Ainsi, après avoir traité de l'*iconographie*, qui est la pratique consistant à tracer le plan à la règle et au compas, et de l'*orthographie*, qui est la représentation en élévation de la façade, Vitruve définit la *scénographie*:

*De même la scénographie est l'esquisse de la façade et des côtés en perspective et la convergence de toutes les lignes vers le centre du cercle. (Vitruve, 1990 [30-20 av. J.-C. ?], p. 15)*

Pour Panofsky, l'hypothèse selon laquelle ce « centre » serait le point de fuite moderne n'est pas crédible, étant donné que l'on ne connaît aucun exemple de perspective centrale dans l'art antique. Il avance qu'il s'agit plutôt d'un « cercle de projection » (Panofsky, 1991 [1927], p. 73). Panofsky en déduit un procédé qui consiste à projeter la scène à représenter sur un cercle, puis à mesurer la corde correspondant à l'arc de cercle, et à la reporter sur le plan de la représentation (**fig. 21**). Cette méthode – très proche en fin de compte de la perspective moderne, si ce n'est qu'on remplace le plan par un arc de cercle – fait converger les fuyantes non vers un centre unique, mais vers l'axe

central de l'image. Or, ceci est pour Panofsky décisif, puisque cette construction «en arête de poisson» (*ibid.*, p. 75), comme il la qualifie lui-même, joue un rôle déterminant dans l'art antique, et est visible dans de nombreuses œuvres (**fig. 22**).

Mais, il est ici intéressant de suivre de près le mouvement du texte. En effet, à peine cette hypothèse posée, Panofsky s'engage immédiatement dans une série de rétractations. Ainsi à la ligne suivante :

*Que cette interprétation du texte de Vitruve soit ou non défendable (il est presque impossible de rien prouver puisque toutes les peintures que nous avons conservées et toutes sans exception manquent totalement de rigueur dans leur construction) importe peu, car ce qui importe est que chez les Anciens, et pour autant que nous puissions en contrôler l'existence, ce principe de l'arête de poisson ou, pour parler plus sérieusement, de l'axe de fuite, a toujours joué un rôle déterminant, se manifestant tantôt sous la forme de la légère convenance que nous venons de décrire (...), tantôt sous celle plus schématique, mais plus commode, du parallélisme des lignes de fuites obliques... (Panofsky, 1991 [1927], p. 75-76)*

Panofsky reconnaît ainsi que son interprétation de Vitruve est invérifiable, et que les peintures susceptibles d'appuyer cette hypothèse manquent complètement de rigueur, de sorte qu'il est impossible de déterminer leur procédé de construction avec certitude. De sorte que si l'on suit le texte, la méthode que présente Panofsky est une hypothèse complètement indémontrable. Mais cela n'amène pas pour autant Panofsky à douter de sa conjecture. Et ceci parce que l'on trouve de nombreux témoignages de l'utilisation du procédé de l'axe de fuite, ou de celui du parallélisme des fuyantes obliques. Mais ces deux procédés sont extrêmement approximatifs par rapport au procédé perspectif présenté par Panofsky. Ce sont de «légère(s) convenance(s)», c'est-à-dire de simples conventions de représentation. L'argument de Panofsky nous semble ici très problématique: il présente ce qui ressemble plutôt à des conventions graphiques comme une forme de perspective, témoignant d'une conception de l'espace déterminé.

Il est très frappant que Panofsky ne cherche absolument pas à dissimuler ce fait dans son argumentation. Il admet parfaitement que les méthodes de représentations de l'espace antique manquent de rigueur, et que ce ne sont même pas des constructions à proprement parler. Il généralise même cet

argument: dans l'Antiquité, ce n'est pas seulement les procédés de représentation qui manquent de rigueur, c'est l'espace de la représentation lui-même qui n'est pas cohérent. L'art de l'Antiquité est, pour Panofsky, un art des corps. S'il excelle dans la représentation des figures, il ne parvient que très difficilement à en articuler plusieurs ensemble dans un même espace: la spatialité susceptible de rassembler ces corps n'est pas encore dégagée. Et même lorsque les artistes essayent de lui donner une existence, les objets singuliers continuent d'exister si fortement, que la spatialité ne les domine jamais complètement. En d'autres termes, l'espace antique est discontinu. Il n'a pas de cohérence qui lui donne une réalité propre au-delà des objets représentés. Même lorsque l'art hellénistique fait une place à la nature et à la contingence, il ne parvient pas à intégrer les objets dans un continuum cohérent.

*... même alors, l'imagination de l'artiste continue à se fixer de manière si prononcée sur les choses singulières que l'espace n'est pas ressenti comme une réalité capable de dominer et de résoudre l'opposition entre ce qui est corps et ce qui n'est pas corps, mais, en une certaine mesure, seulement comme quelque chose qui subsiste entre les corps, un résidu. Ainsi l'artiste donnera-t-il à voir cet espace par un procédé échappant à tout contrôle, simple superposition ou bien disposition en enfilade. (Panofsky, 1991 [1927], p. 79)*

Il y a donc un paradoxe très troublant dans l'argumentation de Panofsky: l'absence d'un espace plastique cohérent va de pair avec une conception absolument objective de l'espace. Mais si l'espace antique est «résiduel», il n'est en fait pas possible de parler d'une perspective au sens strict. C'est un procédé arbitraire, qui ne s'appuie que sur des conventions graphiques. Mais pour Panofsky, cette absence de perspective relève d'un rapport plus objectif à l'espace que la perspective moderne.

C'est la remise en cause du critère d'objectivité qui permet à Panofsky de soutenir une pareille coïncidence des contraires. De son point de vue, la rigueur dans l'application d'un procédé géométrique est un problème purement mathématique, qui ne relève pas de l'esthétique.

*On peut en effet à bon droit soutenir que les erreurs plus ou moins grandes de construction perspective, ou même son absence complète ne sont en rien des critères artistiques et qu'inversement l'observance rigoureuse des lois de la perspective ne constitue pas davantage un*

*obstacle à la «liberté» artistique. Pourtant, si la perspective n'est pas un facteur de la valeur artistique, du moins est-elle un facteur du style. (Panofsky, 1991 [1927], p. 78)*

Pour Panofsky, le style est donc un critère artistique pertinent, contrairement à l'objectivité. Peu importe, donc, qu'un procédé perspectif soit rigoureux, puisqu'aussi incohérent qu'il soit, il produit un style de représentation, et que c'est ce style qui détermine la valeur artistique. La notion de style permet donc de faire de l'incohérence spatiale, et même de l'absence de perspective, une valeur artistique à part entière. C'est pour donner une légitimité au reversement qu'il vient d'effectuer que Panofsky fait ici intervenir le concept de forme symbolique.

*Mieux encore, on peut la désigner (la perspective) – pour étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernst Cassirer – comme une de ces «formes symboliques» grâce auxquelles «un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui»; c'est en ce sens qu'une question va prendre, pour les diverses régions de l'art et ses différentes époques, une signification essentielle, la question de savoir, non seulement si les uns et les autres ont une perspective, mais encore quelle perspective elles ont. (Panofsky, 1991 [1927], p. 78-79)*

Les formes symboliques<sup>11</sup> sont donc ce qui permet d'identifier une conception de l'espace («un contenu signifiant d'ordre intelligible») et un style de représentation («un signe concret d'ordre sensible»). Si l'on suit cette définition, une perspective est une forme symbolique parce qu'elle permet d'articuler une conception de l'espace et des pratiques graphiques. À première vue, une telle définition ne permet toutefois pas de comprendre que l'absence de perspective puisse être l'équivalent d'une perspective. Mais ce qui est en jeu est qu'il y a en fait deux manières différentes d'interpréter le terme «perspective».

1. Si l'on comprend la perspective comme pratique, alors on ne peut appliquer une telle définition à l'Antiquité. En effet, puisque l'espace antique est discontinu, il n'y a pas de technique unifiée permettant d'articuler style de représentation et conception de l'espace. Il n'y a que des conventions graphiques, qui ne parviennent pas à produire un espace systématique.

**11.** Nous discuterons dans le chapitre suivant des rapports entre la manière dont Cassirer définit le concept de formes symboliques et l'usage qu'en fait Panofsky. Cf. 1.4, «Schématisation, formes symboliques et phénomènes de base», p. 181.

2. Si l'on comprend la perspective comme une vision, ou comme une manière de voir, alors ceci est moins problématique. À une même « perspective » peut en effet correspondre une conception de l'espace et des pratiques graphiques, qui relèvent de la même conception du monde, mais qui n'entretiennent pas de rapports sur le plan pratique. Dans ce cadre, tout type de représentation de l'espace est une perspective, puisque la représentation participe toujours d'une manière déterminée de percevoir le monde.

Le choix entre l'une et l'autre de ses interprétations transforme complètement la manière dont il est possible de comprendre et de traiter de la perspective.

1. Si l'on comprend la perspective comme pratique, alors cette définition s'applique, surtout à la perspective moderne et à quelques autres formes de représentations, suffisamment cohérentes et organisées. Bien qu'il s'appuie sur Panofsky, c'est de cette manière que Descola comprend la perspective. De son point de vue, elle est en effet une pratique permettant une coïncidence entre la formalisation géométrique et la structure de l'ontologie. La limite d'une telle définition est son caractère restrictif: elle ne peut s'appliquer qu'à des méthodes de représentations présentant un espace suffisamment cohérent et systématique pour qu'il soit possible de réfléchir au lien entre ce procédé et une conception du monde.
2. La seconde interprétation peut en revanche s'appliquer à toutes les cultures et à toutes les périodes de l'histoire. Car, lorsque les méthodes de représentations de l'espace ne sont pas cohérentes, ceci manifeste en réalité une conception particulière de l'espace. Ainsi, la perspective peut être synonyme d'une absence de perspective.

Dans son texte, Panofsky opte sans conteste pour la seconde interprétation.

*La perspective antique est donc l'expression d'une vision bien définie de l'espace et, si cette vision diffère fondamentalement de celle des modernes, on n'en doit pas moins absolument (...) la qualifier de vision de l'espace, et elle est du même coup l'expression d'une idée, tout aussi définie, que les anciens se faisaient du monde. (Panofsky, 1991 [1927], p. 91)*

Cette conception de la perspective permet de réfléchir de manière générale aux visions du monde exprimées par les œuvres d'art. Mais ces visions du monde sont dissociées de toute technique de représentation. Dans un tel cadre interprétatif, l'unité entre conceptions de l'espace et pratiques graphiques ne peut être vérifiée par des analyses concrètes. Seule l'unité de la culture permet de supposer une coïncidence entre ces deux niveaux.

### 1.3.5

## La perspective généralisée

Un des partis pris de *La perspective comme forme symbolique* n'est jamais directement discuté par Panofsky. Il s'agit de l'association systématique entre représentation et perception visuelle. C'est un des axiomes du texte : l'art est toujours de l'ordre de la représentation, et la représentation est toujours une transcription de la perception visuelle. C'est la raison pour laquelle il est possible pour Panofsky de généraliser le problème de la perspective : toute représentation est une perspective, car toute représentation met en jeu une vision de l'espace. Sans ce parti pris, la critique naturaliste de la perception visuelle serait impossible. Car, il serait possible d'opposer que la représentation peut avoir une dimension d'objectivité propre, indépendante de la perception. Or, il n'y a pas pour Panofsky de représentation qui ne mettent pas en jeu la perception, et donc l'expérience subjective. De sorte que la représentation suppose toujours un rapport entre objectivité et subjectivité, ou entre intériorité et physicalités. Même si la perception est en partie culturelle, il y a une objectivité du processus perceptif tandis que la représentation implique nécessairement la subjectivité (puisque une perspective complètement naturaliste est impossible). L'art est donc toujours subjectif ou culturel, et il est ainsi préservé du critère de l'objectivité. Ce parti pris a des conséquences sur la manière dont il est possible de comprendre l'art, à la fois sur le plan ontologique et sur le plan historique.

Sur le plan ontologique, la conséquence du primat de la représentation est que l'on demeure dans une conception de l'art complètement naturaliste. Le face-à-face entre l'homme et la nature est simplement remplacé par un face-à-face entre l'homme et la perception, considérée comme un processus objectif. Il s'agit d'un dépassement du naturalisme de la représentation,

puisque l'on ne peut plus appliquer aux représentations elles-mêmes le critère de l'objectivité, mais ce dépassement s'effectue dans le cadre de l'ontologie naturaliste. La représentation, telle que la conçoit Panofsky, suppose qu'il n'existe qu'un seul rapport entre objectivité et subjectivité valable universellement. En plus de demeurer naturaliste, la position de Panofsky demeure également interne au « paradoxe de la perspective ». La dimension paradoxale de la perspective tient à ce que c'est « l'impression subjective » qui sert de « fondement à la construction » d'un espace rationnel (*ibid.*, p. 159). La perspective permet donc une corrélation entre un point de vue subjectif et une objectivation de l'espace. Or, la manière dont Panofsky conçoit la représentation permet une corrélation du même type. Car, la perception est un processus objectif qui ne peut pas, pour des raisons objectives, être objectivé dans une image. Il y a donc une corrélation entre le caractère subjectif des représentations et l'objectivité du monde. Ainsi, non seulement Panofsky généralise la perspective, mais il généralise également le « paradoxe de la perspective » à l'ensemble des représentations.

Si, pour Panofsky, cette conception de la représentation s'applique virtuellement à toute œuvre d'art, elle semble toutefois relever d'un point de vue sur l'art historiquement déterminé : elle semble en effet particulièrement correspondre à l'art européen de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle s'applique ainsi parfaitement à la peinture impressionniste, puisque celle-ci repose sur la tentative de retranscrire la perception visuelle contingente. La spontanéité de la touche exprime cette contingence, elle atteste de l'imédiateté avec laquelle la perception est « saisie » tout en manifestant la singularité du style de l'artiste. Il y a donc bien une corrélation entre un point de vue singulier et la perception, conçue comme un processus objectif et contingent. Dans l'art post-impressionniste, la tension entre un point de vue singulier sur le monde et la représentation de la réalité semble être, malgré la très grande diversité des artistes regroupés sous cette appellation, un dénominateur commun entre les œuvres. Dans le cubisme enfin, malgré la perte de l'unicité du point de vue, l'expérience perceptive d'une réalité prosaïque (table de café, verre, carafe, journaux, instruments de musique, etc.) reste le sujet de l'œuvre. La conception de la représentation de Panofsky est même suffisamment extensive pour englober certaines tendances de l'abstraction, pour peu que le référent reste, de près ou de loin, le vécu perceptif.

Toutefois, appliquer une telle conception de l'art à des pratiques figuratives non naturalistes revient à leur surimposer un découpage ontologique qui ne leur correspond pas. De plus, même au sein du naturalisme, il n'est pas possible d'appliquer cette définition de la représentation à l'ensemble des œuvres d'art. Prenons par exemple le cas, analysé par Descola, des natures mortes hollandaises du XVII<sup>e</sup>. La singularité de l'artiste ne s'y manifeste qu'indirectement, par l'extrême virtuosité dont il fait preuve. De sorte que c'est l'objectivité de l'image elle-même, qui est un signe de l'intériorité. Un tel renversement dialectique n'est pas pensable dans le dispositif théorique de Panofsky, puisque la représentation y est toujours du côté de la subjectivité, et la perception de l'objectivité. On peut faire la même remarque concernant les deux autres caractéristiques de l'art hollandais mentionné par Descola: le fait que l'image devienne un milieu intersubjectif ou une sorte de rébus visuel. Parce que dans ces deux cas, ce qui manifeste la subjectivité relève des éléments figurés dans l'image, et non du style propre de la représentation. C'est pourquoi ces deux possibilités sont compatibles avec des formes de représentations tendant vers l'objectivité, comme la photographie ou le cinéma. Enfin, la conception de la représentation proposée par Panofsky ne permet pas de penser que le « choc » devienne, comme dans l'art moderne, un élément constitutif de l'expérience de l'œuvre d'art. En effet, puisque la représentation est subjective, l'expérience de l'œuvre repose sur la possibilité d'une continuité entre l'intériorité du spectateur et celle de l'artiste.

À un niveau plus général, le fait de ne penser la représentation que sur le plan de la subjectivité empêche de considérer la dimension proprement technique de la production d'images. De sorte qu'il n'est pas possible de comprendre l'effet des inventions techniques sur l'histoire de la représentation autrement que comme l'actualisation d'une vision du monde. Le fait que la technique transforme le champ des possibilités artistiques n'est donc pas intelligible en tant que tel. Ceci est visible à la manière dont Panofsky traite de la photographie: celle-ci n'est qu'une forme interne au dispositif perspectif, elle ne transforme pas les possibilités artistiques. Une telle conception de l'art est problématique vis-à-vis de la perspective, puisqu'elle est justement une pratique autour de laquelle un rapport, certes complexe et difficile à définir, entre art, sciences et techniques s'est joué. Enfin, cette conception de la représentation ne permet de rendre intelligibles les enjeux d'une époque où la reproduction technique est devenue la forme dominante de la représentation.





# Schématisme, formes symboliques et phénomènes de base

À présent que nous avons analysé le rôle joué par le concept de forme symbolique dans *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1929]), nous voudrions nous intéresser à la relation entre l'usage que Panofsky fait de ce concept et la manière dont celui-ci est élaboré dans la philosophie de Cassirer. Avant d'aborder cette question, nous commencerons par présenter la manière dont ce concept de forme symbolique est exposé dans le tome I de *La Philosophie des formes symboliques* (1972 [1923]). Nous avons choisi de privilégier la manière dont Cassirer décrit son projet philosophique dans ce premier volume en raison de sa date de parution. Cette première partie ayant été publiée en 1923, il s'agit de la source d'information sur le concept de forme symbolique qui était disponible au moment où Panofsky a rédigé son essai sur la perspective. Nous reprendrons ensuite notre réflexion sur le schématisme, en comparant les positions de Panofsky, Cassirer et Descola vis-à-vis

de cette question. Nous nous demanderons ensuite si, en dehors de la manière dont Panofsky utilise le concept, la perspective peut être considérée, ou non, comme une forme symbolique. Nous aborderons cette question au travers d'un article d'Emmanuel Alloa, publié en 2015 dans le *Journal of aesthetics and phenomenology*, «Could Perspective Ever be a Symbolic Form?» (2015). Pour Alloa, la réponse à cette question est négative. Il expose les raisons pour lesquelles la perspective ne peut pas s'intégrer dans le projet d'une philosophie des formes symboliques, tel que le décrit Cassirer. Toutefois, Alloa estime que l'essai de Panofsky contient une proposition philosophique originale, nécessitant un autre type de recherche. Pour en définir l'orientation théorique, Alloa s'appuie sur le tome III de *La Philosophie des formes symboliques* (1972 [1929]), dans lequel Cassirer développe le concept de prégnance symbolique, et la distinction entre phénomènes d'expression et phénomènes de représentation. Dans la suite de notre chapitre, nous tentons de déterminer si l'hypothèse proposée par Emmanuel Alloa permet effectivement de traiter le problème des différents modes du rapport à l'espace dans l'histoire. Nous discutons de la manière dont il est possible de penser le problème de la perception spatiale dans la philosophie de Cassirer, et la manière dont ce problème peut s'articuler avec une théorie du schématisation. Nous nous appuyons également sur la réflexion développée par Cassirer autour de la théorie des groupes pour délimiter le cadre dans lequel l'hypothèse d'Alloa nous semble applicable, et les concepts qui permettent de lui donner une consistance. Nous proposons ensuite une généralisation de ce résultat, en nous intéressant à une pluralité de schèmes, et non simplement au schème de la perception spatiale. Pour ce faire, nous nous appuyons le concept de phénomènes de base, présenté dans le tome IV de *La Philosophie des formes symboliques* (1996 [1940]). Nous présentons dans la fin de notre chapitre une possibilité d'articulation entre la théorie du schématisation de la pratique et celle des phénomènes de base, organisée autour du concept d'actualisation d'un schème.

## I.4.1

## L'unité de l'Être et les formes symboliques

Pour présenter le concept de forme symbolique, Cassirer prend pour point de départ une des questions premières de la philosophie, la question de l'Être. De son point de vue, la manière proprement philosophique de concevoir le monde commence lorsque, dans la doctrine platonicienne, le problème de la définition du concept d'Être se pose en tant que tel. La spéculation philosophique ne peut plus alors se satisfaire de la simple présence de l'Être ou d'un récit mythique rendant compte de ce qui est. Il lui faut essayer de saisir spéculativement ce qui constitue l'unité systématique de l'Être. Dès que ce seuil est franchi, c'est donc le discours philosophique lui-même qui devient la médiation de la connaissance de l'Être. L'Être ne se donne donc pas dans une unité immédiate, il s'enrichit progressivement au fur et à mesure du développement de la spéculation philosophique: chaque nouveau concept permet d'approfondir et d'affiner la compréhension que l'on en a. L'Être n'est par conséquent plus accessible qu'au travers d'une multiplicité de concepts, et du mouvement de leurs déductions. De sorte que le problème de l'Être se déplace: la question ne porte plus tant sur l'Être en tant qu'Être que sur la série de médiations conceptuelles permettant de donner à cette question une intelligibilité. Pour Cassirer, cette évolution ne concerne pas seulement la philosophie, on l'observe aussi dans les sciences de la nature où les concepts, à mesure qu'ils gagnent en consistance, gagnent aussi en autonomie. Ils cessent d'être un simple reflet passif de phénomènes à connaître, ils deviennent les médiations nécessaires à l'intelligibilité du réel. Les concepts de la science moderne, parce qu'ils sont un moyen de réaliser l'unité intelligible du phénomène, sont aussi un moyen d'anticipation et de maîtrise de celui-ci.

C'est le sens que donne Cassirer au terme symbole: le symbole est ce qui permet d'accomplir concrètement l'unité et l'intelligibilité d'une région de l'Être. Mais, puisque l'Être est médiatisé par des symboles, il perd de fait son unité. Il y a en effet autant de versants de l'Être que de manière de le mettre en forme au travers d'une activité symbolique. Ainsi, comme le remarque Cassirer, l'objet du chimiste, du physicien ou du biologiste ne sont pas équivalents, puisque les concepts au travers desquels ils construisent leurs objets diffèrent. Ainsi l'Être, en tant qu'unité métaphysique, ne peut plus être connu

en tant que tel. Ce qui est accessible à la connaissance ce ne sont que des parties déterminées et construites de l'Être. Dans la mesure où aucun dispositif symbolique n'est capable de subsumer tous les autres, l'unité de l'Être est indéterminée, elle ne peut plus constituer une garantie de l'unité du savoir. Il n'est plus par conséquent possible d'affirmer que chacune des branches de la connaissance concerne le même objet. La manière dont il est philosophiquement possible d'aborder la question de l'unité de l'Être est donc transformée. On ne peut plus partir de l'unité en tant que telle, mais seulement de différentes activités et méthodes par lesquelles l'Être se donne à connaître. Mais, s'il était possible de trouver des points communs, ou des racines communes à toutes les pratiques symboliques, alors il serait aussi possible de retrouver une unité de l'Être, qualitativement différente de l'unité métaphysique dont est parti le questionnement philosophique.

*Une nouvelle tâche s'ouvre alors à la critique philosophique de la connaissance, qui devra suivre et parcourir dans son ensemble le chemin que chaque science emprunte de son côté. Il faudra poser la question de savoir si les symboles intellectuels à travers lesquels les différentes disciplines scientifiques considèrent la réalité et la décrivent doivent être pensés dans un rapport de simple contigüité, ou s'il est possible d'y voir les diverses manifestations d'une seule et même fonction spirituelle fondamentale. À supposer que cette dernière proposition se trouve vérifiée, il restera à établir les conditions générales auxquelles obéit cette fonction et à mettre en évidence le principe qui lui commande. (Cassirer, 1972 [1923], p. 17-18)*

Le pari d'une telle recherche est qu'il est possible de retrouver un principe d'unité, mais dans les activités de la connaissance plutôt que dans l'objet à connaître. L'unité de l'Être devient donc une unité fonctionnelle, c'est l'unité de la *fonction symbolique* en général.

Le projet de Cassirer ne se limite toutefois pas à l'étude des formes scientifiques de la connaissance. Il remarque que le concept de connaissance, même lorsqu'on lui donne une définition très générale, ne peut couvrir l'ensemble du champ des activités humaines. Il y a d'autres formes, au travers desquelles les hommes organisent et appréhendent le réel, qui ne sont pas de l'ordre du savoir. Il y a d'autres formes de synthèse, qui ne sont pas de l'ordre du principe de raison, mais qui n'en ont pas moins, en tant que synthèse effective, une portée universelle. Pour Cassirer, il existe trois formes fondamentales

de ce type dans les sociétés humaines: l'art, la pensée mythique et le langage. Chacune de ces activités produit une mise en forme du réel particulière, chacune produit un dispositif symbolique singulier au travers duquel une partie déterminée du réel est appréhendée. Le projet de Cassirer est donc de tenter de déterminer ce qui fait l'unité de la fonction symbolique, entendue dans ce sens élargi. Il estime qu'il doit être possible de penser l'ensemble des activités symboliques de manière cohérente et unifiée. Ce changement de perspective par rapport à la théorie de la connaissance est ce qui permet, aux yeux de Cassirer, une véritable sortie de l'idéalisme: l'Être ne peut être de l'ordre d'une pure idée, puisque l'intelligibilité elle-même ne se constitue qu'au travers d'activités symboliques diversifiées. En d'autres termes, l'être n'est accessible qu'au travers d'un ensemble de pratiques.

Pour Cassirer, ce qui constitue l'unité des formes symboliques n'est pas d'ordre logique. Le symbole ne relève pas pour lui seulement de la pensée conceptuelle. La définition qu'il en donne est beaucoup plus générale: il s'agit de n'importe quel substrat sensible qui, au travers de ses possibilités d'articulation, peut donner lieu à une activité de représentation. Ainsi, le langage peut être considéré comme une articulation de phonèmes, les mathématiques comme une articulation de signes algébriques, les arts comme une articulation de formes plastiques, etc. Au travers de ces articulations, chaque forme symbolique permet d'appréhender et de mettre en forme un aspect spécifique du réel. Il ne faut pas entendre ici le terme «articulation» comme une métaphore organique ou mécanique. Cassirer vise bien plutôt n'importe quel type de rapport et de cohérence qui peut se produire au sein d'une forme. C'est au travers de ces symboles, c'est-à-dire de ces formes organisées, que l'esprit peut se connaître lui-même comme capacité d'organisation et de synthèse, c'est par ces articulations de signes sensibles qu'il produit son existence. Il n'y a donc pas pour Cassirer de distinction *a priori* entre le sensible et l'intelligible. Le symbole rend cette distinction caduque: il est à la fois une chose sensible et à la fois le prérequis de toute intelligibilité et de toute connaissance. Il existe donc une «imagination sensible», c'est-à-dire une capacité d'organiser le sensible en vue d'y produire une cohérence, qui n'est pas seulement une capacité rationnelle, et qui se manifeste dans une multiplicité de formes.

Les formes symboliques sont caractérisées par leur cohérence et leur organisation. Elles produisent des formes de cohésion au travers de leurs lois d'organisation interne. C'est vrai du langage et du mythe: il y a des modes

d'organisations spécifiques des phonèmes et des mots, ainsi que des modes d'organisation des figures des récits mythiques. Mais c'est aussi vrai de l'art. Cassirer prend l'exemple du dessin: de son point de vue, un dessin n'est jamais une simple transposition des impressions sensibles. En effet, les divers éléments formels participants de la forme (traits, aplats, hachures, etc.) doivent être homogénéisés et assemblés de manière spécifique pour produire de la représentation. De sorte qu'il y a une codétermination des éléments individuels et de la structure, et c'est dans cette réciprocité que l'unité du dessin comme forme symbolique consiste. Les formes symboliques supposent donc des ensembles d'éléments, et des règles de composition permettant de les agencer. Une forme est symbolique, car elle met en jeu un ensemble de relations et permet de produire un nombre indéfini d'agencements nouveaux. Les types de relations mises en jeu par les formes symboliques sont néanmoins variés, et Cassirer insiste bien sur le fait qu'il n'y a pas de raison de penser que les mêmes lois d'organisation se retrouvent dans toutes les formes symboliques. Mais, s'il était possible de trouver un ensemble de traits communs à l'ensemble de ces pratiques, on pourrait appréhender de manière systématique ce champ d'activité, où la mise en forme du monde est en même temps mise en forme de l'esprit.

*Nous serions alors en possession d'une grammaire de la fonction symbolique en tant que telle, qui embrasserait et déterminerait d'une façon générale l'ensemble des expressions et des idiomes particuliers tel que nous les rencontrons dans le langage, dans l'art, dans le mythe et la religion. (Cassirer, 1972 [1923], p. 28)*

Si la philosophie parvenait à déterminer ce qui rattache entre elles les différentes formes symboliques, elle serait capable de rendre explicite à nouveau l'essence de l'esprit, comme forme de *production* du monde, ou de production de l'Être.

#### 1.4.2

### **Intériorisation et représentation**

Il est à présent possible de comprendre pourquoi la manière dont Panofsky utilise le concept de formes symbolique est problématique. En effet, Panofsky fait intervenir ce concept pour justifier une remise en cause des critères

d'exactitude. Que la perspective soit une forme symbolique implique, pour Panofsky, qu'une absence de perspective sur le plan technique puisse être interprétée comme une vision de l'espace, et donc comme une perspective. C'est pourquoi l'espace discontinu de la représentation antique peut-être assimilé à une perspective. Le problème est que pour Cassirer, une forme n'est symbolique que dans la mesure où elle possède une cohésion interne. Dès lors, estimer que l'espace agrégatif antique est une perspective est impossible. Car, comme le remarque Panofsky, ce n'est justement pas l'espace qui est le facteur de cohésion dans la peinture antique, mais les figures. L'art antique est une forme symbolique, mais l'espace n'est pas son facteur premier de cohésion, et dès lors cet art ne peut être considéré comme une perspective. L'universalisation de la perspective produite par Panofsky est donc impossible dans le dispositif de Cassirer. Cette mécompréhension du concept est d'autant plus regrettable si l'on considère ce qu'était l'objectif initial de *La perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]). Car ce que cherche Panofsky au travers de sa critique de la perspective linéaire moderne, c'est une manière de penser l'histoire de l'art autrement qu'au travers du critère d'objectivité et donc au travers de critères naturalistes. Or justement, le concept de forme symbolique n'est pas naturaliste. En effet, Cassirer ne pense pas l'intériorité comme opposée à la continuité du monde physique. La subjectivité, dans son dispositif, dépend des possibilités concrètes d'organisations réalisées par les formes symboliques, elle relève d'une production et non d'un donné transcendant. Il n'y a donc pas d'opposition *a priori* entre le sujet et le monde, le sujet se constitue au contraire au travers de son activité, à l'intérieur d'un monde donné. De plus, le dispositif de Cassirer permet de ne pas faire du naturalisme la norme de tout savoir : la science n'est qu'une des capacités de symbolisation. Il n'y a donc pas de place dans la pensée de Cassirer pour un naturalisme « absolu et impossible » et qui demeurerait l'horizon de toutes connaissances. Panofsky a donc manqué dans *La Philosophie des formes symboliques* (Cassirer, 1972 [1923]) des ressources conceptuelles susceptibles de fonder sa propre démarche.

Nous avons vu qu'il y a chez Panofsky une certaine pensée du schématisme, qui n'est pas sans rapport avec la manière dont Philippe Descola utilise ce concept. Comme l'illustre l'exemple de Schickhardt et de Kepler, l'habitude d'un système de représentation a pour Panofsky une incidence sur la manière dont est perçu l'espace. Toutefois, le problème du schématisme n'est



ni abordé explicitement ni pensé systématiquement par Panofsky. Car, que ce soit pour Kant ou pour Descola, les schèmes doivent nécessairement produire une certaine forme de cohérence dans le sensible, ils sont une modalité d'organisation de la sensibilité. Or, si le schème de l'espace moderne, correspondant à la perspective, répond bien à cet impératif de cohérence, ce n'est pas le cas du schème de l'espace antique, puisqu'il s'agit d'un espace discontinu. Pour dépasser les difficultés inhérentes au dispositif de Panofsky, il nous semble donc nécessaire de repartir du problème du schématisation. Si les modes de relations à l'espace sont déterminés historiquement, il faut parvenir à penser la manière dont les schèmes perceptifs peuvent se transformer. La différence entre la manière dont Descola et Cassirer se positionnent par rapport au problème du schématisation nous semble susceptible d'ouvrir une piste de réflexion pour penser historiquement les formes du rapport à l'espace.

Le dispositif philosophique de Cassirer permet de radicalement déplacer le problème du schématisation kantien. Dans la mesure où les modes de connaissance sont concrets, il n'y a pas lieu de se demander quelle médiation peut exister entre les concepts purs de l'entendement et la sensibilité. Les concepts n'existent qu'au travers d'activités sensibles qui permettent de les mettre en forme et de les articuler (parole, écriture, dessin, etc.). Le schématisation n'est donc pas pour Cassirer une faculté spécifique. Ce n'est pas un type de représentation sensible particulier (le schème) qui permet à l'entendement d'appréhender les données sensibles. Ce sont les capacités de représentation en général, qui permettent de co-construire un rapport au sensible et à l'intelligible. Le concept de représentation occupe une place tout à fait centrale dans la pensée de Cassirer, puisqu'il s'agit du dénominateur commun à l'ensemble des formes symboliques. Les activités symboliques sont concrètes, mais elles permettent, au travers de leurs articulations, de pointer vers des contenus qui ne leur sont pas directement immanents. Au travers de sa structure, une forme symbolique permet en effet d'appréhender quelque chose qui lui est extérieur. Le mythe, par exemple, permet de mettre en forme le problème de l'origine et de l'organisation du monde, la science permet de comprendre et de maîtriser certaines formes de régularités dans le réel, etc. Les formes symboliques sont absolument constitutives de la subjectivité, parce qu'elles sont ce au travers quoi il est possible d'entrer en relation avec n'importe quel existant. De sorte que pour Cassirer, l'activité de la conscience est toujours une activité de représentation.

*Les analyses qui précèdent visaient à « déduire » au sens critique, à fonder et à légitimer le concept de représentation, dans la mesure où la représentation, la mise en scène d'un contenu dans et par un autre, devait être reconnue comme un présupposé essentiel de l'édification de la conscience elle-même et comme la condition de son unité formelle. (Cassirer, 1972 [1923], p. 46)*

Ainsi, l'ensemble des formes symboliques relèvent d'une même capacité de représentation, constitutive de la conscience. Cassirer ne se demande pas toutefois ce qu'est par elle-même la représentation. Il s'intéresse bien plutôt à la variété des formes de représentation, et à leurs types possibles d'organisations « tel qu'il s'accomplit dans la pluralité des divers domaines culturels » (*ibid.* p. 46). Pour Cassirer, il n'y a pas de représentation « pure », il n'y a que des types différenciés représentations. De sorte que ce n'est qu'au travers de la diversité des formes symboliques qu'il est possible de saisir l'unité de la fonction de représentation, et donc l'unité de l'activité de l'esprit humain.

Comment est-il possible de penser le rapport entre la théorie du schématisation de la pratique, développée par Descola, et le concept de représentation ? Au premier abord, il y a un rapprochement possible entre les positions respectives de Descola et de Cassirer. Tous deux estiment que le rapport au monde s'appuie sur des activités concrètes. Mais le rôle de ces activités est pour chacun de ces auteurs très différents. Pour Descola, les pratiques permettent l'intériorisation de savoirs. Le schématisation de la pratique suppose que du savoir est intégré dans, et au travers d'une pratique. Descola donne un exemple, issu de son expérience de terrain chez les Indiens Achuar, qui illustre ce point (2005, p. 147-148). L'apprentissage de la chasse, dans ces populations, commence très tôt, de sorte qu'un adolescent Achuar possède déjà l'ensemble du très riche savoir sur la faune et la flore nécessaire pour chasser dans la jungle. Mais il faudra à cet adolescent plus d'une vingtaine d'années pour devenir, autour la quarantaine, un bon chasseur (c'est-à-dire un chasseur capable de ramener une prise à chaque sortie). Ainsi, il lui faudra une très longue pratique pour que le savoir complexe appris au cours de l'adolescence s'incorpore dans ses gestes, et qu'il puisse y recourir de manière rapide et intuitive sans avoir à se le remémorer de manière consciente. Le savoir s'efface donc en s'intégrant dans une pratique, ou encore il s'assimile dans une pratique. D'autres exemples de Descola vont dans le même sens. Il mentionne ainsi la conduite, la cuisine, la construction d'une habitation :

toutes ces activités, pour être réalisées de manière efficace, supposent qu'un savoir soit intériorisé au travers d'une pratique, et intégré dans des séquences de gestes. Cette intégration permet que nous puissions avoir des réponses rapides et adéquates à des ensembles de situations, sans avoir à passer par le détour de la pensée conceptuelle. Le schème est un savoir inconscient au sens où il s'agit d'un savoir qui est inhérent à une manière de faire et qu'il n'est pas possible de le formuler verbalement de manière directe. Par ailleurs, la formulation d'un savoir n'est pas le préalable nécessaire à son intériorisation. La simple imitation de gestes peut permettre la formation d'un schème, et ainsi l'intégration d'un savoir-faire indépendant de la pensée propositionnelle. Ceci est un mécanisme important de l'apprentissage des tâches manuelles, et c'est également ce qui permet l'intériorisation des ontologies. Celles-ci ne sont en effet que rarement formulées de manière directe, elles sont intériorisées au travers de pratiques qui permettent la formation de schèmes attributifs inconscients.

Chez Cassirer, la représentation permet de faire exister au travers d'une pratique une relation à un ensemble d'existants. Mais elle n'est pas, comme pour Descola, l'intériorisation d'une modalité de relation aux existants au travers d'une pratique. Nous avons déjà rencontré cette distinction à propos de la science. Nous avons montré que, lorsqu'il interprète le rôle de la science dans le naturalisme, Descola ne prend en compte que la manière dont les pratiques manifestent le savoir intériorisé et néglige la manière dont elles produisent de nouveaux savoirs, susceptible de transformer les possibilités d'identification. La notion d'actualisation d'un schème vise précisément cela: le schème structure une activité, et ce faisant permet de nouvelles possibilités d'intelligibilité. C'est le cas de la perspective: elle est un effet du naturalisme, puisqu'elle permet la formalisation de «la continuité du monde». Mais, elle ouvre aussi de nouvelles possibilités, autant sur le plan artistique que sur le plan scientifique. De sorte que la perspective suppose une intériorisation du schème naturaliste, mais elle permet aussi de nouvelles représentations du réel.

Si intériorisation et représentation sont deux versants, ou deux dimensions différentes du schématisation, il convient de s'interroger sur leurs rôles respectifs par rapport à l'ontologie. Pour Descola, une forme de représentation peut tout à fait être intériorisée comme schème. C'est l'argument avancé à propos de la perspective dans *Par-delà nature et culture* (2005): la perspective,

une fois intériorisée permet (entre autres) la peinture de paysage. Un autre exemple de ce type de processus pourrait être l'apprentissage du langage. Apprendre une nouvelle langue nécessite en effet d'apprendre une nouvelle forme de représentation, avec ses éléments (le vocabulaire) et sa structure (la syntaxe) propre. Mais, une fois que la langue est apprise, il est possible de l'utiliser spontanément et de manière intuitive. De sorte qu'il est possible de concevoir la relation entre intériorisation et représentation de manière dynamique: ce qui est représenté peut s'intérioriser, mais ce qui est intériorisé peut également être représenté, comme dans le cas de l'actualisation d'un schème. Mais ce passage suppose aussi une transformation, qui ouvre de nouvelles possibilités. Un savoir intériorisé est associé à une activité, il ne peut facilement se transposer dans d'autres situations. Alors qu'une méthode de représentation peut être utilisée dans des contextes très différents. La perspective est, encore une fois, un bon exemple: elle a été utilisée en art, bien sûr, mais elle a aussi eu des effets sur la théorie mathématique, elle a permis la mise au point d'appareils techniques (instruments d'arpentage, *camera obscura*, etc.), et elle a servi de métaphore dans le discours philosophique. Un mode de représentation n'est donc pas restreint à une activité particulière, il peut transformer un très grand nombre de pratiques différentes. Mais, l'intériorisation peut également permettre une forme de généralisation, lorsqu'un schème spécialisé (associé à une activité) devient un schème plus général de la sensibilité. Ceci est, une fois de plus, en jeu dans la perspective: elle est une pratique spécialisée, mais elle permet d'intérioriser un rapport plus général à l'espace, qui peut être mobilisé en toutes situations.

La différence entre intériorisation et représentation nous semble susceptible d'expliquer le fait qu'il puisse y avoir des bifurcations historiques et des changements d'ontologie. Car, si ces deux niveaux étaient homogènes, une ontologie ne pourrait que se reproduire indéfiniment. Mais, la polyvalence des représentations permet la possibilité de nouvelles pratiques, pratiques qui permettent la formation de nouveaux schèmes, nouveaux schèmes qui peuvent donner lieu à de nouvelles formes de rapport au monde. Le dispositif de Descola permet de penser la structure des ontologies hors de toute détermination historique tandis que la dialectique de la représentation et l'intériorisation permet de saisir des dynamiques historiques. Ces deux points de vue ne nous semblent pas antagoniques. Ils sont bien plutôt deux regards différents sur le même phénomène, deux manières d'aborder le problème du

schématisation. Reste à se demander si cette dialectique est pertinente pour penser les différentes formes de rapport à l'espace dans l'histoire, et si donc elle permet de donner un fondement, dans la philosophie de Cassirer, à l'hypothèse de Panofsky.

### 1.4.3

## La perspective, une forme symbolique?

Le fait que l'usage du concept de forme symbolique par Panofsky soit problématique n'implique pas que, dans la philosophie de Cassirer, la perspective ne puisse pas être considérée comme une forme symbolique. Au premier abord, il semble même que rien ne l'interdise. La perspective est en effet une forme organisée, qui permet de mettre en forme et de donner une cohésion à un aspect particulier du réel, l'espace perceptif. Emmanuel Alloa considère toutefois, dans «*Could perspective ever be a symbolic form?*» (2015), qu'il n'est pas possible d'intégrer véritablement la perspective dans la philosophie des formes symboliques. Deux raisons principales empêchent de son point de vue une telle assimilation.

*Premièrement, la perspective – au sens de la perspective centrale – n'est pas une forme symbolique parce qu'elle ne remplit pas les critères formulés par Cassirer, et n'est pas présente dans toutes les cultures et à toutes les époques (elle devrait plutôt être située entre l'art, la technologie et la science). Deuxièmement, comprise comme une vision générale, elle excède d'emblée par sa généralité la classification heuristique de Cassirer<sup>1</sup>. (Alloa, 2015, p. 66)*

Alloa propose ici la même distinction que celle que nous avons proposée entre la perspective comme technique et la perspective comme vision. Comme technique (1), la perspective est donc trop particulière pour être une forme symbolique; tandis que comme vision elle est quelque chose de trop général (2). Examinons successivement chacun de ces arguments.

<sup>1</sup>. «*First, perspective is not a symbolic form because – understood as central perspective – it does not meet the requirement of Cassirer symbolic form and does not appear in all cultures and at all times (it would therefore be located between art, technology and science). Second, understood as perspectivity in general, it overshoot Cassirer heuristically structured classification from the outset.*».

1. Dans *La Philosophie des formes symboliques*, Cassirer s'intéresse en effet à des phénomènes d'une grande généralité: le langage, le mythe, l'art et la science. Ceci est lié à son parti pris: il cherche à déterminer ce qui est commun à des ensembles de représentations, ce qui est susceptible de constituer l'unité de la fonction symbolique. Les formes symboliques ne dépendent pas d'une forme de représentation particulière, elles rassemblent au contraire une multiplicité de formes de représentation. Le langage permet un grand nombre de langues, le mythe un grand nombre de mythologies, l'art un grand nombre de formes plastiques, la science un grand nombre de dispositifs expérimentaux, etc. Les formes symboliques sont donc des capacités génériques de représentations. À cela s'ajoute le fait que la perspective est polyvalente: elle peut participer de différentes formes symboliques comme «l'art, la technologie et la science». Elle est donc davantage une forme de représentation qui peut circuler entre plusieurs formes symboliques qu'une forme symbolique par elle-même.
2. En tant que «vision», la perspective désigne une modalité du rapport à l'espace et donc une forme de rapport au monde. Or, les formes symboliques ne relèvent pas du rapport au monde en général. Ce sont des activités particulières, qui permettent de mettre en forme un aspect spécifique du réel, et non le réel dans son ensemble. La perspective, comprise comme «vision» ne serait donc pas tant une forme symbolique, que le socle à partir duquel un ensemble de formes symboliques pourrait se développer. C'est la raison pour laquelle la perspective, entendue en ce sens, est «trop générale» pour la classification de Cassirer.

Alloa remarque également que de nombreux arguments peuvent être opposés au fait de concevoir la perspective comme relevant de la conception du monde propre à une époque. Ainsi, dans l'époque moderne, la perspective n'a pas supplanté l'*Optique* d'Euclide, qui a continué de faire référence au moins jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle (*ibid.*, p. 61). De plus, les artistes ne semblent jamais avoir appliqué la perspective de manière complètement systématique. Même dans les œuvres d'artistes pour qui l'usage de la perspective est conscient et maîtrisé, comme Masaccio et Piero della Francesca, il est possible de trouver des éléments qui ne se conforment pas aux règles de la perspective (*ibid.*, p. 61-62). De sorte que l'usage de la perspective ne semble pas impliquer une conception de l'espace complètement homogène. De plus, il semble que plusieurs

modes de représentations puissent cohabiter sans contradiction à une même époque. Ainsi, «la vision baroque de l'espace ne remplace pas l'espace systématique de la période moderne»<sup>2</sup> (*ibid.*, p. 56). L'espace de la représentation artistique et l'espace mathématique et scientifique peuvent donc ne pas relever d'une conception cohérente et unifiée. Or, pour Panofsky, les formes symboliques impliquent justement une correspondance entre les conceptions rationnelles de l'espace et la figuration artistique. Ces exemples permettent donc de montrer que l'usage et la référence à la perspective ne sont pas assez systématiques à l'époque moderne pour qu'il soit possible de considérer la perspective comme relevant d'une conception du monde, ou de «l'esprit» d'une époque. Toutefois, aussi problématique que soit la manière «subrepticement hégélienne»<sup>3</sup> (*ibid.*, p. 61) dont Panofsky envisage l'histoire de l'art, Alloa estime que c'est en définitive sur ce point que Cassirer et Panofsky sont le plus proches. Tous deux partagent en effet la conviction qu'il y a un rapport entre les formes historiques de conceptions du monde et les formes de représentation. Mais, le problème est de déterminer la nature de ce rapport, puisqu'il n'est pas possible de le penser au travers du concept de formes symboliques.

Entre les deux manières possibles d'interpréter la perspective, comme technique ou comme vision, Alloa privilégie la seconde possibilité. À l'instar de Panofsky, la perspective ne lui semble intéressante que dans la mesure où elle est une manière générale d'appréhender l'espace, parce que ce n'est qu'à ce niveau que la perspective permet de différencier des grands types de cultures différents. Bien qu'il n'emploie pas cette notion<sup>4</sup>, on peut considérer que la perspective est pour lui un schème perceptif qui a une dimension ontologique. Elle permet la mise en forme des percepts spatiaux et conditionne le rapport au réel.

*La perspective est donc le médium qui donne accès à la réalité, dans la mesure où elle permet, selon les mots de Cassirer, à une nouvelle dimension de la réalité de prendre forme, mais aussi où elle bloque et*

2. «... the baroque view of space does not replace the systematic space of the modern period...»

3. «... surreptitiously Hegelian...»

4. Alloa se réfère au livre de Hubert Damisch *L'origine de la perspective* (1993). Dans ce texte, Damisch considère la perspective comme un «paradigme», c'est-à-dire une manière globale d'appréhender l'espace, qui n'est jamais présent empiriquement en tant que tel, mais détermine un champ des possibilités. Pour une analyse de cet ouvrage cf. II.2.5, «La perspective comme fonction symbolique», p. 321.

*obstrue toujours déjà cet accès. La perspective comme principe à la fois de formation et de déformation*<sup>5</sup>. (Alloa, 2015, p. 66)

Il n'y a donc de rapport à la réalité que médiatisé par une certaine perspective, c'est-à-dire par une certaine mise en forme de l'espace perceptif. Une perspective est quelque chose qui oriente le rapport à la réalité, qui permet de rendre visibles certains aspects du réel, tout en en masquant d'autres. Pour Alloa, Cassirer formule une hypothèse de ce type dans l'introduction du tome III de *La Philosophie des formes symboliques* (1972 [1929]). Dans l'introduction de ce volume, Cassirer avance que le langage, le mythe, l'art et la science, en tant que formes complexes et élaborées de représentation, reposent sur un rapport à la réalité qui leur est antérieur. De sorte que les formes symboliques « en leurs qualités de modes déterminés de formation spirituelle, renvoient à une couche primitive et ultime du réel » (*ibid.*, p. 13). Cette conception « première » du monde, bien qu'elle soit antérieure aux formes symboliques, ne leur est toutefois pas complètement étrangère. Car cette « couche primitive du réel » est « réfractée », elle se manifeste de manière déformée au sein de chaque forme symbolique.

*La philosophie des formes symboliques, vue sous cet angle, n'est rien de plus que la tentative d'assigner à chaque forme pour ainsi dire l'indice de réfraction qui lui est spécifique.* (Cassirer, 1972 [1923], p. 13)

De sorte que les formes symboliques prennent appui sur la conception « première » de la réalité, mais en même temps la déforment. Et c'est au travers de cette déformation que de nouvelles symbolisations deviennent possibles, c'est-à-dire que de nouvelles dimensions du réel peuvent être mises en forme. De sorte que les formes symboliques sont bien un « principe à la fois de formation et de déformation » (Alloa, 2015, p. 66). Elles sont un médium au sein duquel la « couche primitive du réel » se métamorphose. C'est en ce sens que la « perspective », ou le schème du rapport à l'espace peut être considéré comme une forme symbolique. Mais il n'est toutefois pas sur le même plan que les autres formes symboliques, puisqu'il est ce qui conditionne l'accès au réel, et qui sert de support à l'ensemble des représentations possibles dans une culture donnée. Dans ce cadre, analyser la perspective propre à une culture, ce serait analyser comment son rapport à l'espace traduit et déforme le rapport intuitif

5. « Perspective is thereby that medium that enables access to reality, inasmuch as it, in Cassirer's words, allows a new "side of reality" to emerge, but also always already blocks and obstructs this access. Perspective as a principle of formation and deformation in one. »



et pré-symbolique à l'espace. Ou encore, ce serait analyser comment la représentation de l'espace propre à une culture oriente son rapport à la réalité.

Dans le cadre de son article, Emmanuel Alloa définit la possibilité d'une analyse de ce type, sans toutefois en donner un exemple. Il conclut son texte en remarquant que si une telle approche est possible dans le dispositif théorique de Cassirer, celui-ci ne l'a toutefois pas mise en pratique.

*Il est regrettable que le médium réfractant par excellence – la perspective – n'ait pas été inclus dans la philosophie de la culture d'Ernst Cassirer<sup>6</sup>. (Alloa, 2015, p. 66)*

#### 1.4.4

### Prégnance et schématisation

L'hypothèse proposée par Emmanuel Alloa nous semble soulever deux questions vis-à-vis du dispositif de Cassirer.

1. Comme le montre Alloa, la perception de l'espace n'est pas sur le même plan que les formes symboliques. Mais, dans ce cas, quels rapports existe-t-il entre perception et symbolisation dans le dispositif de Cassirer?
2. Alloa estime que, de la même manière que les formes symboliques, la perception de l'espace réfracte une couche de réalité « primitive », qu'elle transforme. Quel est, dans ce cas, le rapport entre ces deux niveaux de constitution du rapport à la réalité?

Nous nous intéresserons dans cette section à la première question. Pour y répondre, nous nous appuyerons sur le cinquième chapitre de la seconde partie du tome III de *Philosophie des formes symboliques*, « La prégnance symbolique » (1972 [1929], p. 217-231).

En proposant le concept de prégnance, l'objectif de Cassirer est de dépasser ce qu'il juge être la limite de la conception kantienne de la perception. Cette limite qui provient du fait que Kant, bien qu'il propose une critique radicale de la psychologie sensualiste, n'en reconduit pas moins pour Cassirer certains de ses présupposés fondamentaux. Dans la psychologie sensualiste, la production d'images sensibles ne repose pas sur des règles de composition,

6. « It is regrettable that the refracting medium *par excellence* – perspective – was not included in Ernst Cassirer's philosophy of culture. »

mais sur «la simple contigüité, la réunion et l'enchaînement empirique d'impressions sensibles» (*ibid.*, p. 218). Un tel parti pris relève pour Cassirer d'une «cécité symbolique» (*ibid.*, p. 219). Kant est le premier à avoir perçu l'impasse théorique de ce type de position et à avoir ouvert la voie à un traitement correct de ce problème. La perception, pour Kant, est constituée par des opérations de synthèse. La liaison entre les percepts suppose des règles de construction et d'articulation, et c'est cet ensemble de règles que Kant «résume dans le concept "d'entendement"» (*ibid.*, p. 220). Mais l'entendement reste néanmoins complètement étranger à la sensibilité. C'est ce reste de dualisme qui est, pour Cassirer, la limite du projet kantien. Car, l'autonomie de la sensibilité et de l'entendement fait qu'il est impossible de penser leur relation. L'entendement ne peut être qu'une sorte de «magicien» qui, par miracle, «animerait la sensation "morte" et l'éveillerait à la vie de la conscience» (*ibid.*, p. 222). Cassirer ne mentionne pas ici le fait que l'hypothèse du schématisme est une tentative de surmonter cette difficulté. Les schèmes transcendants de la sensibilité permettent d'expliquer que la sensibilité ait une forme d'organisation qui ne dépende pas des concepts. Mais on peut considérer que l'hypothèse du schématisme ne fait que déplacer le problème. Car, si l'entendement n'est pas un magicien, c'est le schématisme, cet «art caché dans les profondeurs de l'âme humaine» (Kant, 2006 [1787], p. 226), qui devient lui-même profondément mystérieux. Cassirer estime que le problème du rapport entre sensibilité et entendement est sans issue, et surtout qu'il oblige à sortir du cadre d'une critique transcendantale. Car, puisque la sensibilité n'a pas de structure propre, contrairement à l'entendement qui est structuré par les catégories, cela implique que la sensibilité ne peut pas être comprise *a priori*. Dès lors, le rapport entre entendement et sensibilité ne peut être appréhendé que sous la forme d'un devenir. Mais on revient ici aux problèmes du sensualisme: aucun devenir n'est en mesure d'expliquer comment des synthèses peuvent se former à partir de pures multiplicités.

Pour se passer de la «magie» de l'entendement, il est nécessaire d'abandonner le dualisme inhérent à la distinction entre raison et sensibilité. C'est pour Cassirer ce que le concept d'aperception transcendantale implique. Puisqu'il ne peut y avoir de représentation sans sujet, ou de représentation qui ne soit pas rapportée à une conscience, il faut nécessairement que la perception ait une organisation interne, qu'elle soit constituée de synthèses permettant à l'entendement de l'appréhender.

*Peut-on se demander encore comment quelque chose comme une signification « provient » d'une simple existence étrangère à la signification, comment un sens sort de la simple « matière première » de la sensation comme quelque chose qui, dans son principe, serait étranger au sens, une fois cette même extériorité au sens reconnue comme une pure fiction ? (Cassirer, 1972 [1929], p. 222)*

Puisque l'extériorité au sens est une fiction, la perception ne peut jamais être pure, elle ne peut être séparée de ce qui lui donne une intelligibilité. Elle n'est donc pas organisée de l'extérieur, elle possède sa propre structure. Le percept n'entre pas dans la conscience comme une chose « morte », vide de sens. Il est d'emblée un élément signifiant, participant d'un « complexe de sens ». Pour Cassirer, la distinction entre sensibilité, schème et concept n'est pas pertinente. Il n'y a dans son dispositif que des schèmes, c'est-à-dire des formes structurées permettant d'organiser le monde. Les concepts ne sont pas pour Cassirer un au-delà de la représentation. Ils sont au contraire le produit de certaines formes de représentation spécifiques.

Cassirer n'a toutefois pas recours au concept de schème, mais au concept de prégnance. La prégnance symbolique désigne la dépendance réciproque entre les percepts et l'horizon de sens auquel ils se rapportent, ou la liaison intrinsèque entre perception et représentation.

*Nous essayerons d'exprimer cette détermination réciproque en parlant de prégnance symbolique : on doit entendre par là la façon dont un vécu de perception, en tant que vécu sensible, renferme en même temps un certain « sens » qu'il amène à une représentation immédiate et concrète. (Cassirer, 1972 [1929], p. 229)*

La perception suppose toujours une « articulation “spirituelle” » (*ibid.*, p. 229), qui lui permet de représenter du sens. Elle naît avec et dans le sens, elle « est une vie “dans” le sens » (*ibid.*, p. 229). De la même manière qu'il n'y a pas de sensibilité « pure », il n'y a donc pas non plus de réel « pur », c'est-à-dire de réel hors du sens et de la représentation. Comme le remarque Alloa dans son article, le concept de prégnance permet de se défaire du concept kantien de la « chose en soi » (Alloa, 2005, p. 59), c'est-à-dire de l'idée d'un réel extérieur aux catégories de l'entendement. Pour Cassirer, le réel ne se manifeste jamais que dans et par le sens, il est toujours dépendant d'une forme de représentation, que cette représentation soit une impression visuelle, une œuvre d'art ou une théorie scientifique. Toutefois, ceci ne veut pas dire que les capacités

de représentation constituent une limite *a priori* de la connaissance. Il est au contraire toujours possible d'inventer de nouveaux moyens de représentation, permettant d'appréhender de nouvelles dimensions du réel. L'argument de Cassirer est bien plutôt que tout ce à quoi nous avons accès comme réel est nécessairement médiatisé par des capacités de représentation. Cette interdépendance entre perception et représentation n'est pas non plus conçue par Cassirer comme une limitation de ce qu'il est possible de percevoir. Elle est bien plutôt une possibilité d'ouverture, puisque le même vécu sensible peut «mettre en représentation des mondes du sens très divers» (*ibid.*, p. 227). Cassirer prend l'exemple d'une simple ligne courbe. Elle peut être appréhendée comme un signe expressif, manifestant des affects. Mais elle peut aussi être vue comme une figure géométrique. Dans ce cas, la forme n'a plus de valeur expressive, elle représente une fonction mathématique dans un certain référentiel. Cette courbe peut également être comprise comme un signe mythique. Elle sera alors chargée de connotations renvoyant au domaine du sacré. Enfin, elle peut être perçue comme un ornement artistique, et donc être appréhendée comme une pure forme plastique, sans signification conceptuelle ou mythique. Chacune des formes symboliques (langage, science, mythe et art) correspond donc à une possibilité de prégnance symbolique. Mais, à l'intérieur de chacune de ces formes, il peut également y avoir de multiples prégnances possibles, correspondant aux différentes formes de langages, aux différentes formes de recherche scientifique, aux différents types de mythes, et aux différentes formes de pratiques et de sensibilités artistiques. Le «sens», ou le domaine de ce qui peut être élaboré de manière symbolique, n'est pas, pour Cassirer, quelque chose de clos. C'est au contraire un domaine ouvert, dans lequel peuvent cohabiter d'innombrables horizons différents.

Le concept de prégnance modifie l'orientation du projet philosophique initial de Cassirer. Dans le tome I de *La Philosophie des formes symboliques* (1929 [1972]), l'activité de la conscience est pensée au travers du concept de représentation. Mais, que la conscience soit une capacité de représentation ne dit rien sur le sensible lui-même. La représentation n'implique pas que le sensible doive avoir une organisation propre. Le concept de prégnance implique en revanche que l'organisation du sensible lui-même soit de l'ordre de la représentation. La représentation devient la forme de l'intuition elle-même, elle devient le milieu habité par la conscience. Or, il y a ici un rapprochement possible entre le dispositif théorique de Descola et celui de Cassirer.

Les schèmes conditionnent en effet, pour Descola, ce qui peut être perçu dans l'environnement, ils sont une manière de mettre en forme le milieu perceptif. Le concept de prégnance permet donc de considérer les formes symboliques comme des schèmes intériorisés, il permet de penser un passage possible entre intériorisation et représentation. Ceci n'annule pas pour autant la différence entre ces deux termes. Pour que de nouveaux schèmes perceptifs puissent exister, il faut en effet que de nouvelles formes de représentations soient produites. Impossible, par exemple, de voir la courbe mentionnée par Cassirer comme l'expression d'une fonction mathématique tant que la géométrie analytique n'a pas été formalisée.

Les formes de représentations, si l'on suit cette hypothèse, sont susceptibles de transformer, ou d'orienter le rapport à l'espace. Toutefois, la perception spatiale n'en demeure pas moins une capacité plus générale que les formes de prégnances mentionnées par Cassirer. Elle est le soubassement commun aux différentes formes symboliques, puisqu'il faut qu'un objet soit perçu dans l'espace avant qu'il ne soit possible de lui attribuer un horizon de sens. Il y a donc nécessairement plusieurs niveaux de prégnance, ou plusieurs niveaux de schèmes nécessaires à la constitution du rapport à la réalité. Le problème de la perception spatiale implique donc au moins trois niveaux de schèmes :

- 1.** Les schèmes «primitifs», correspondant à une couche première de la réalité.
- 2.** Les schèmes «perspectifs», ou schèmes de la perception de l'espace.
- 3.** Les schèmes spécialisés, correspondant aux différentes formes symboliques.

Nous sommes ainsi parvenus à la seconde question soulevée par l'hypothèse d'Alloa : comment comprendre le rapport entre ces différents niveaux de schèmes dans la formation du rapport à l'espace ?

## I.4.5

## Expression et représentation

Puisque toute perception est toujours symbolique, chaque niveau différent de rapports à la réalité implique des activités symboliques de types différenciées. Dans la terminologie de Cassirer, la couche « primitive » de la réalité est composée de phénomènes d'expression, tandis que la couche ultérieure est composée de phénomènes de représentation. Cassirer élabore cette distinction dans les deux premières parties du tome III de la *Philosophie des formes symboliques* (1972 [1929]), « Fonction d'expression et mode d'expression » (*ibid.*, p. 56-123) et « Le problème de la représentation et la constitution du monde de l'intuition » (*ibid.*, p. 124-312).

La caractéristique de la représentation est qu'elle suppose la possibilité d'une distinction entre le représentant (ce qui représente) et le représenté (ce qui est représenté). Pour qu'il y ait de la représentation, il faut donc que l'objet représenté ait une autonomie par rapport à sa représentation. Grâce à cette autonomie, un travail critique sur les représentations est possible. L'autonomie implique en effet que toute représentation est par définition incomplète, elle n'est qu'une vue partielle et orientée de l'objet. Il est donc toujours possible d'approfondir la connaissance que l'on a d'un objet par de nouvelles représentations, que ce soit en tournant autour, en changeant son éclairage, ou en le passant au microscope électronique. Le « va-et-vient entre le "représentant" et le "représenté" » (*ibid.*, p. 230) est donc pour Cassirer ce qui permet la production de tout savoir sur l'objet. Mais, c'est aussi la condition de tout savoir sur le moi, puisque le moi ne peut être défini qu'au travers de son rapport aux objets extérieurs. Ce mouvement constant entre représentant et représenté est ainsi « la pulsation authentique de la conscience » (*ibid.*, p. 230), qui permet la prolifération de toutes les formes d'élaborations symboliques. Dans les phénomènes d'expression, la division entre représentant et représenté n'existe pas. La distinction entre sujet et objet n'existe donc pas non plus, puisqu'il n'est pas possible de séparer l'objet de la manière dont il affecte la conscience. C'est la représentation qui permet d'instaurer la distinction entre l'objet et les contenus de la conscience, distinction qui transforme radicalement le statut du corps, et la réalité qui lui est attenante.

«Le corporel n'apparaît plus du tout, désormais, comme l'expression pure et simple, la manifestation immédiate du psychique. Le corps ne dévoile plus l'âme, il la voile plutôt en l'enveloppant à la façon d'une coquille rigide.» (Cassirer, 1972 [1929], p. 121-122)

La représentation est ainsi ce qui permet d'instaurer une distinction entre le monde intérieur et le monde extérieur ou, dans le vocabulaire de Descola, entre intériorité et physicalités. Les phénomènes d'expressions correspondent donc à la préhistoire du sujet, au moment où l'individu n'est pas encore distinct du monde.

Les phénomènes d'expression et de représentation sont pour Cassirer liés à deux niveaux distincts de la sensibilité: les premiers sont rapportés à l'intuition du temps, les seconds à la perception de l'espace. Puisque dans les phénomènes d'expression le sujet n'est pas dissocié de ce qu'il perçoit, les choses n'ont pas d'existence fixe en dehors de la conscience. L'espace, par conséquent, ne peut avoir de stabilité et de permanence. Tout est au contraire fluctuant et dépend du mouvement des affects. Ce monde instable et mouvant est pour Cassirer celui du mythe. Dans le mythe, les objets et les entités n'ont pas d'attributs stables et définitifs. C'est la raison pour laquelle la métamorphose est un thème privilégié du mythe. Le monde du mythe est entraîné dans «un flux dynamique», toutes les formes y sont prises «dans un cours unique et continu du devenir» (*ibid.*, p. 87). Le monde du mythe est ainsi lié à une appréhension du monde plus temporelle que spatiale. Pour Cassirer, le temps est donc un phénomène qui précède la représentation. C'est de son point de vue ce qui a rendu les controverses philosophiques portant sur la question du temps si difficile. En effet, dès que l'on tente d'expliquer l'intuition du temps, on le décompose en un certain nombre d'essences fixes (par exemple: passé, présent, futur), morcèlement qui spatialise le temps et lui fait perdre son unité et sa continuité caractéristique<sup>7</sup>. C'est pourquoi «le temps, qui est ce qu'il y a de plus certain et de mieux connu pour la conscience, s'obscurcit dès qu'on cherche à dépasser ce donné immédiat pour le transposer dans le champ de la pensée réflexive» (*ibid.*, p. 188). Le temps ne peut passer dans la représentation, car il n'est pas possible de dissocier la conscience

7. Cassirer s'appuie ici sur le livre XI des *Confessions* (2008 [401]) de Saint Augustin. Il estime que dans ce texte «pour la première fois de l'histoire de la pensée philosophique occidentale, la problématique du temps se trouve exposée et embrassée dans toute son ampleur» (Cassirer, 1972 [1929], p. 192).

temporelle de la conscience de soi, les deux se « conditionnant réciproquement » (*ibid.*, p. 196). Temps et mythe sont donc les deux formes caractéristiques du rapport à la réalité d'avant la représentation. Toutefois, malgré la différence entre expression et représentation, il y existe une certaine porosité entre ces capacités, sans quoi le passage de l'une à l'autre ne serait pas concevable. Ainsi, au fur et à mesure que les vécus sensibles se condensent en unité pourvue de propriétés fixes, les figures du mythe se précisent et se différencient. C'est ainsi que le mythe passe d'un stade d'indétermination à un « cosmos mythique pourvu d'une organisation interne » (*ibid.*, p. 91) et peuplé d'entités distinctes. Le mythe permet également une première appréhension de l'espace. Bien que celui-ci ne soit pas encore constitué comme un rapport permanent, des significations sont associées aux différentes « régions » de l'espace comme le haut et le bas, la gauche et la droite, le proche et le lointain, etc. Ces régions ne sont pas encore dissociées de connotations morales ou affectives, mais elles permettent une première « "orientation" spatiale » (*ibid.*, p. 174). Les phénomènes d'expression, au travers d'un processus complexe, tendent donc vers la représentation. C'est pourquoi le mythe est pour Cassirer « un milieu spirituel grâce auquel la "réalité subjective" est enfin découverte et saisie dans sa particularité » (*ibid.*, p. 87) ou encore un médium au travers duquel le moi parvient à se détacher progressivement du monde.

Outre les distinctions spatiales permises par les connotations mythiques, l'espace des phénomènes d'expression est aussi lié à la motilité du corps et à sa capacité d'agir. Cassirer le définit comme un « espace d'actions » ou un « espace pragmatique » (*ibid.*, p. 176-177). Cet espace, que nous partageons avec le monde animal, n'est pas dissocié des sensations corporelles, de sorte que les objets n'y ont pas d'existence autonome. Pour Cassirer, « il y règne un simple rapport de correspondance et de synchronisation entre certains mouvements, correspondance dont la possibilité ne demande pas que la "représentation" ou la "vue d'ensemble" de relations spatiales servent d'accomplissement et de guide » (*ibid.*, p. 177). Pour que l'espace puisse être saisi comme une détermination générale, il faut que le flux de la conscience se fixe d'abord en « unités primordiales », fournissant des « centres stables de l'orientation » (*ibid.*, p. 165). À partir de ces unités, il devient possible d'associer un flux de sensations de mouvement à un même référent, et ainsi que celui-ci se « détache peu à peu du cours mobile dans lequel les phénomènes nous sont donnés » (*ibid.*, p. 165). L'objectivité est acquise lorsque cette dissociation est complète.



L'espace et l'objet se codéterminent donc: l'espace n'existe pas sans objets et, réciproquement, une chose n'est objective que parce qu'elle existe dans l'espace, que l'on peut lui assigner un lieu et une étendue. L'espace est donc la condition de toute représentation, ou encore il est le médium générique de toute représentation. Les phénomènes d'expression tendent donc vers la constitution de l'espace, mais celui-ci « ne parvient à s'épanouir pleinement que grâce à la prise en charge de cette tendance par le langage, qui la guide dans ses propres voies » (*ibid.*, p. 173). Le langage permet l'accomplissement de deux fonctions essentielles à la conscience représentative:

1. Il permet de nommer les choses, et ainsi de donner une permanence aux essences. Grâce au nom, l'Être « s'immobilise sous le regard » (*ibid.*, p. 143).
2. Les particules déictiques permettent de situer le locuteur, de définir sa place par rapport aux choses. Elles permettent ainsi de désigner la relation du moi au monde, tout en les maintenant « distants et séparés » (*ibid.*, p. 176). Ces particules permettent donc au sujet de se saisir comme une entité distincte du monde.

Le langage permet donc le passage de l'espace pragmatique à l'espace de la représentation à proprement parler. Phénomène d'expression et phénomène de représentation sont donc chacun associés à une forme symbolique: le mythe pour les premiers, le langage pour les seconds.

La pensée de Cassirer implique donc une équivalence entre espace, objectivité et représentation. Il n'est donc pas possible d'imaginer, dans son dispositif philosophique, un espace qui ne serait pas objectif, puisqu'espace et objectivité se co-impliquent. Il n'est pas non plus possible de penser une hiérarchie des espaces en fonction de leur objectivité. Cassirer distingue certes l'espace d'action, l'espace mythique, et l'espace de représentation. Mais les deux premiers ne sont pas vraiment des espaces, au sens plein du mot. Il n'y a donc qu'un seul espace possible, celui du monde objectif. Au premier abord, ceci semble être en contradiction avec l'hypothèse d'Alloa: s'il n'y a qu'un seul type d'espace possible, comment est-il possible penser une multiplicité de perspectives?

## 1.4.6

**L'actualisation de l'espace perceptif**

Il est toutefois possible de proposer un argument permettant de surmonter cette difficulté. Dans la conception de la représentation de Cassirer, un même objet peut être représenté de plusieurs façons, chacune correspondant à une manière particulière de l'aborder. Rien ne s'oppose donc *a priori* à ce qu'il existe plusieurs formes de représentation de l'espace. De la même manière qu'il existe, en mathématiques, plusieurs formes de géométries, il est également possible d'envisager qu'il existe une multiplicité de rapports possibles à l'espace. Cassirer aborde cette question de la pluralité des géométries dans la fin de son chapitre consacré à la question de «L'espace», dans le tome III de *La Philosophie des formes symboliques* (1972 [1929], p. 165-186). Il mentionne ainsi le *Programme d'Erlangen* (1991 [1872]) de Félix Klein, dans lequel celui-ci propose la théorie des invariants ainsi que la première classification des différentes formes de géométries de l'histoire des mathématiques. Chaque géométrie est pour Klein définie par un certain nombre de groupes de transformation, laissant certaines propriétés géométriques invariantes. En géométrie euclidienne par exemple, les dimensions, les proportions et les angles d'une figure ne se transforment pas lors d'une translation, d'une rotation ou d'une symétrie. En revanche, les dimensions, les proportions et les angles ne sont pas des invariants de la géométrie projective, puisque ces propriétés sont susceptibles de se transformer lors d'une projection. Les invariants de la géométrie projective sont donc tout autre ordre, ils concernent des propriétés des figures qui ne se transforment pas lors de projections successives, comme par exemple la colinéarité. De la même manière, chaque géométrie (affine, euclidienne, sphérique, projective, elliptique, etc.) possède ses propres groupes de transformation et ses propres invariants. Cassirer distingue clairement l'espace de l'expérience sensible et l'espace formalisé: les axiomes et les objets géométriques sont une forme de représentation complètement différente du rapport sensible à l'espace. Il estime néanmoins que la théorie des invariants permet un rapprochement de ces deux types d'espace. La perception de l'espace suppose en effet des invariants qui sont en contradiction avec les percepts et qui supposent que ceux-ci soient interprétés en fonction d'un horizon de sens général. Dans un article paru en 1938 dans le *Journal de psychologie normale et pathologique*, «Le concept de groupe et la

théorie de la perception» (1938, p. 368-414), Cassirer détaille les invariances nécessaires à la perception spatiale.

*Un objet qui s'éloigne de notre œil engendre sur notre rétine des images de plus en plus petites, mais il n'en est pas moins vu dans les limites de certaines distances, comme à peu près d'égales grandeurs; de même, les changements de forme qui résultent de la rotation d'une figure, vue d'abord dans un plan frontal, sont «neutralisés» dans une large mesure par l'œil, de sorte que nous voyons la figure dans sa «vraie» forme. (Cassirer, 1938, p. 380)*

Ainsi, pour qu'un objet soit perçu de manière spatiale, il faut qu'il demeure identique, quel que soit son déplacement, sa rotation et éventuellement sa symétrie, s'il est vu dans un miroir. C'est pourquoi Cassirer estime que la formalisation des différentes géométries ne fait «que continuer un processus dont la formation de l'espace empirique, de l'espace de notre expérience sensible offre un premier modèle» (1972 [1929], p. 182).

Au premier abord, cet argument semble justifier le fait qu'il puisse exister plusieurs formes de rapport à l'espace. Si l'espace de l'expérience sensible est similaire à l'espace formalisé, pourquoi ne pourrait-il alors exister la même variété d'espaces perceptifs que d'espaces géométriques? Cet argument est développé par Cassirer dans son article de 1938. Pour Cassirer, le programme de Félix Klein permet aux mathématiciens de s'affranchir de l'espace euclidien. Ils peuvent choisir de manière «complètement autonome» (*ibid.*, p. 386) de s'intéresser aux groupes de transformations qui leur semblent les plus intéressants sur le plan mathématique, sans avoir à en privilégier un parce qu'il serait plus «réel» que les autres. Cette liberté conquise grâce aux mathématiques, qui permettent de se détacher du donné de l'expérience et de considérer toute la diversité du possible, est pour Cassirer déjà à l'œuvre dans la perception. Car, selon l'aspect que nous privilégions dans le sensible, nous nous concentrons sur des invariants particuliers, au détriment des autres. On retrouve ici l'argument développé par Cassirer autour du concept de prégnance: il existe une multiplicité de formes de prégnance, liées aux différentes manières de mettre en forme et d'appréhender le réel. Ainsi, à l'instar des mathématiciens, nous pouvons choisir librement dans l'activité perceptive le groupe de transformations pertinent adapté à un objet ou à une situation. La multiplicité des rapports au sensible est donc similaire à la multiplicité des géométries cohérentes possibles.

*L'image perçue est, elle aussi, orientée par rapport à certains groupes de transformations possibles. Elle devient autre quand nous considérons un autre groupe, qui détermine les « invariants » de la perception. (...) Cette liberté de choix et la structure variable qu'elle impose à la perception représentent ce que nous trouvons, en quelque sorte sur le plan supérieur, dans la création des concepts géométriques, qui atteint le maximum de spontanéité réservé à la pensée pure. (Cassirer, 1938, p. 388)*

Cet argument permet de donner un fondement théorique à l'hypothèse d'Emmanuel Alloa. Si nous pouvons choisir librement des groupes de transformations dans le sensible, alors il peut y avoir une multiplicité de formes d'espaces différentes, ou une multiplicité de perspectives. La théorie des groupes permettrait de cette manière de donner une légitimité à l'approche de Panofsky.

Toutefois, nous pensons qu'il est possible d'interpréter le rapport entre l'espace sensible et la théorie des groupes de manière complètement opposée. Certes il existe de nombreuses formes d'invariances, ou de prégnance, dans le sensible. Mais, les propriétés d'invariance proprement spatiales ne sont pas en nombre illimité. Pour qu'un objet soit perçu dans l'espace, il faut que ses dimensions se conservent lors des déplacements, des rotations et des symétries. Sans ces propriétés, il ne peut y avoir d'identité des objets, et donc pas d'espace à proprement parler. Or, la perception spatiale n'est pas une prégnance parmi d'autres, elle est la condition de toute objectivité, et le socle de toutes les formes symboliques. Prendre cet argument au sérieux implique qu'il ne peut y avoir qu'une seule forme d'espace de l'expérience, correspondant à ce groupe de transformations. La théorie des invariants, appliquée à l'espace perceptif, peut donc permettre de réfuter le fait qu'il y ait plusieurs formes possibles de rapport à l'espace, au niveau de l'expérience sensible. Cet argument permet également de complètement dissocier la question de la forme de l'espace et la question de la perception. Quelle que soit la manière dont l'espace est appréhendé (de manière visuelle, tactile, etc.), les invariants spatiaux fondamentaux doivent se maintenir identiques. Ce qui est susceptible de caractériser un espace ne peut donc être, comme dans la pensée de Panofsky, lié à la forme particulière des percepts, quelle que soit leur nature. Cet argument implique enfin que l'espace d'action, l'espace que nous avons en commun avec le monde animal, est aussi un espace de représentation, et non un phénomène d'expression. Car, si l'espace d'action ne relevait pas

même groupe de transformations que l'espace objectif, il ne serait tout simplement pas un espace. Il serait donc impossible de s'y mouvoir et d'y effectuer la moindre activité. L'idée, avancée par Cassirer, que l'espace d'action n'ait pas de permanence propre nous semble contestable. Certes, il s'agit d'un espace qui est vécu et appréhendé au travers du corps. Mais, le simple fait qu'il soit possible d'y répéter plusieurs fois le même geste, où la même séquence de gestes permet déjà de créer des «unités» détachées du flux de la conscience et ne participant pas de sa temporalité. Or, cette possibilité de la répétition est la condition de toute anticipation de geste et des mouvements dans l'espace, et ainsi la condition de toute élaboration technique. Il nous semble donc possible de considérer que l'espace pragmatique participe pleinement de la vie symbolique, et qu'il est un des moyens permettant de constituer la stabilité des objets et de la réalité.

Il n'existe donc qu'une seule forme de rapport à l'espace de l'expérience, et sa structure fondamentale n'est pas différente de l'espace de la géométrie euclidienne. Certes, la nature de nos percepts et la manière dont ils s'articulent n'ont rien de commun avec un espace formalisé. Il y a entre ces deux niveaux une «différence irréductible», «ils appartiennent à des mondes d'objets complètement différents» (*ibid.*, p. 371). Mais, cela n'empêche pas que ces deux formes de représentation concernent fondamentalement le même objet, c'est-à-dire un espace qui a les mêmes propriétés d'invariance. Ceci permet d'expliquer le fait qu'il puisse y avoir une intuition des propriétés de la géométrie. Du point de vue de Cassirer, «l'intuition géométrique naïve» doit être considérée, aujourd'hui comme autrefois, comme la source de tous les concepts et axiomes géométriques essentiels» (*ibid.*, p. 385). Les démonstrations d'Euclide, par exemple, s'appuient fréquemment sur une intuition de l'espace qui n'est pas strictement mathématique, comme la capacité d'imaginer ce qu'il advient lorsque l'on fait subir une translation ou une rotation à une figure. L'identité entre l'espace de la perception et l'espace euclidien permet donc de comprendre que la géométrie, comme discipline, ait pu voir le jour: elle a été à ses commencements un nouveau moyen de représenter et de généraliser les propriétés de l'espace d'action. La géométrie euclidienne est donc une forme intermédiaire: elle est la condition de la généralisation mathématique du concept de géométrie, mais elle a ses racines dans l'expérience sensible.

*En ce sens, le système de concept que nous trouvons dans la géométrie euclidienne se constitue dans une certaine mesure par en haut et par en bas; dans la première direction, il conduit au système général de toutes les géométries que nous ont découvert les travaux de la théorie des groupes; dans la seconde, il conduit à ces schèmes dont disposent déjà la perception et l'intuition concrète immédiate. (Cassirer, 1938, p. 409)*

Cela n'implique pas toutefois que l'invention de la géométrie comme nouveau moyen de représentation ne représente pas un saut qualitatif et n'ait pas d'incidence sur la manière de concevoir le monde. Car, une fois la géométrie instituée comme pratique, elle produit une nouvelle forme de prégance, qui transforme la manière dont il est possible d'envisager le rapport à l'espace et aux choses. Ceci permet d'envisager sous un autre angle l'hypothèse d'Alloa: il ne peut y avoir plusieurs «perspectives», au sens de plusieurs formes de l'espace perceptif lui-même, mais il peut en revanche y avoir plusieurs formes de représentation de l'espace perceptif, plusieurs moyens de concevoir et de formaliser sa cohérence. Simplement, il faut pour cela ne pas dissocier vision de l'espace et technique de représentation, car seules de nouvelles formes de représentation peuvent produire de nouvelles prégances.

Cassirer revient sur le problème de l'espace dans le quatrième chapitre de *l'Essai sur l'homme* (1975 [1944]), «le monde humain de l'espace et du temps». Cassirer y distingue trois grands types de rapports à l'espace dans l'histoire humaine.

1. Le premier est un espace d'action, un espace pratique. Ses propriétés sont les mêmes que dans le tome III de la *Philosophie des formes symboliques* (1972 [1929]). C'est un espace vécu, lié à la motilité du corps et aux différentes aptitudes techniques. C'est l'espace des peuples primitifs, et celui que les hommes partagent avec les animaux évolués.
2. Le second espace a été inventé par l'astrologie babylonienne, à laquelle on doit la première conception cosmologique du monde. Cette dernière a permis une «immense généralisation qui conduisit au concept d'un ordre cosmique» (*ibid.*, p. 73). L'espace n'est donc plus lié à l'activité pratique, il devient un concept général. Mais il reste néanmoins encore «enveloppé dans l'atmosphère de la pensée mythique» (*ibid.*, p. 75). Les phénomènes célestes ne sont étudiés que parce qu'ils sont

supposés donner des clés permettant de comprendre le monde humain. C'est pour cela que cette première appréhension rationnelle de l'espace a donné lieu à une astrologie et non à une astronomie.

3. Cette forme d'espace se maintient jusque dans la culture de la Renaissance, où l'astrologie joue encore un grand rôle. Kepler est de ce point de vue une figure de transition : il fonde l'astronomie scientifique, tout en gardant un lien avec la tradition antérieure. Une coupure s'opère à cette période : la conception de l'espace se vide de tout contenu magique, et le ciel n'est plus conçu en analogie au monde humain. Le symbolisme de la science moderne remplace donc le symbolisme mythico-magique.

Le découpage proposé ici par Cassirer semble compatible avec l'hypothèse d'Alloa : trois grands types de cultures sont distinguées par trois formes de rapport à l'espace différent : l'espace pratique, l'espace mythico-magique, et l'espace scientifique. Mais il ne s'agit pas toutefois pour Cassirer de trois formes différentes de rapport à l'espace de l'expérience. Lorsqu'il discute les propriétés de l'espace pratique, Cassirer reproduit ainsi une citation d'un livre de Heinz Werner<sup>8</sup>, dans laquelle on peut lire que l'espace pragmatique, l'espace des peuples « primitifs », « ne diffère pas, dans sa structure, du nôtre » (*ibid.*, p. 71). Certes ces mots ne sont pas de Cassirer, mais il a choisi de les intégrer dans son texte, alors qu'il n'utilise généralement les citations qu'avec une certaine parcimonie. De plus, il est tout à fait clair dans le texte que les deux autres types d'espace, l'espace mythico-magique et l'espace scientifique ne sont pas des espaces perceptifs. L'espace babylonien a en effet pour condition de nouvelles méthodes de représentation : la première « algèbre symbolique » (*ibid.*, p. 74), ainsi que d'importantes inventions dans le domaine de la géométrie. Quant à l'espace moderne, il prend appui sur la géométrie analytique, qui a permis de mettre au jour « le véritable caractère logique de la pensée géométrique » (*ibid.*, p. 76).

Ce que ces nouveaux moyens de représentation permettent, c'est de faire passer dans une pratique, et dans des procédures rationnelles, le schème de l'espace perceptif. Ce qui était inconscient dans l'activité perceptive devient ainsi manifeste, et rationnellement démontrable. Ainsi l'astrologie babylonienne, la géométrie euclidienne, puis la géométrie analytique correspondent à différents niveaux de conscience du schème de la continuité spatiale. Nous

8. *Comparative Psychology of Mental Development* (Werner, 1967, p. 167).

avons montré que c'est également ce qui est en jeu avec la perspective: elle a permis d'actualiser le schème naturaliste dans une pratique et un discours rationnel. De la même manière, il nous semble possible de comprendre les différentes étapes de la pensée de l'espace géométrique comme des moments d'actualisation du schème de l'espace pratique. C'est ainsi qu'il nous semble possible de comprendre le concept de réfraction, proposé par Cassirer. Il s'agit du fait qu'un schème inconscient donne lieu à une pratique, qui permet de le «traduire» dans un nouveau dispositif de représentation. Cette traduction «déforme» le schème, au sens où elle le formule au travers d'un dispositif symbolique spécifique, et elle transforme la manière dont il est possible de l'appréhender. Lorsque cela se produit, le schème inconscient reçoit une forme de «preuve», ou de confirmation. Un tel événement est susceptible, si l'on suit Cassirer, de donner une orientation à l'ensemble d'une culture et de transformer son rapport au monde. Ceci permet d'établir un lien entre le rapport à l'espace et les types de cultures, et donc de donner un contenu à la piste de travail proposé par Emmanuel Alloa.

Toutefois, l'histoire proposée par Cassirer reste une histoire linéaire, commençant par un stade «primitif» et dont la rationalité scientifique est l'unique destination possible. Du fait des acquis de l'anthropologie, il n'est plus aujourd'hui possible de considérer que la forme particulière de rapport au monde développé en occident soit la destination nécessaire de l'humanité. Or, le schème de l'espace pratique ne peut s'actualiser que comme une forme d'objectivité, ou de continuité des physicalités, même si celle-ci reste parfois associée à des éléments de pensée mythique. Il est donc nécessaire d'ouvrir le problème, et de ne pas penser seulement l'actualisation d'un seul schème. Il nous faut nous demander s'il est possible, dans le dispositif philosophique de Cassirer, de penser le rôle d'une pluralité de schèmes dans la constitution du rapport au monde.

#### 1.4.7

### **Les phénomènes de base**

Si les différentes formes du rapport à l'espace n'épuisent pas les différentes manières de voir le monde, sur quoi est-il possible de fonder la possibilité d'une telle différenciation? Ou encore, comment est-il possible de penser



que le rapport au monde soit le produit d'une diversité de schèmes? La théorie des phénomènes de base, présentée dans le tome IV de *La Philosophie des formes symboliques, The Metaphysics of Symbolic Forms*<sup>9</sup> (1996 [1940]), nous semble une réponse possible à ce problème. Cassirer reprend dans ce texte le problème des phénomènes d'expression et de représentation, en ajoutant de nouvelles distinctions qui permettent d'enrichir la compréhension des couches « premières » du rapport au monde.

Cassirer commence par présenter le problème philosophique que constituent les phénomènes d'expression. Il repart pour ce faire du problème de la perception visuelle, et de la manière dont il est possible de prouver la réalité du monde perçu. Son argument est que toute preuve a toujours un caractère limité. La preuve syllogistique, par exemple, ne peut déduire la vérité d'une proposition qu'à partir d'autres propositions, qu'il n'est pas possible de prouver sans tomber dans un cercle logique. Dès lors, aucune preuve ne peut porter sur la totalité, et il est donc impossible de prouver la vérité de l'Être. Ceci est pour Cassirer le fondement de toutes les théories sceptiques, déniaient la vérité de la perception. Car, si l'on ne peut prouver l'Être, il n'est pas possible de prouver que ce qui nous est donné par les sens ait une existence autonome. Seulement, l'idée que « tout est illusion », ou que « la vie est un rêve », ne peut pas plus être prouvée ou réfutée que la vérité de l'Être, car elle porte également sur la totalité. L'apport de la philosophie critique, dont Cassirer revendique l'héritage, est de délimiter correctement le champ d'application de la question de la vérité. Il n'est pas possible de poser la question de la vérité de la perception en général, il faut la poser à propos de perceptions spécifiques. Rien dans la perception ne peut prétendre ni à une vérité immédiate ni à une vérité absolue. La vérité de chaque perception doit être établie de manière particulière, au travers de comparaisons et de vérifications. La perception en général ne peut donc être pensée comme juste ou comme fautive. Elle est au

**9.** Ce volume n'a pas été achevé du vivant de Cassirer. Le manuscrit de ce texte a été retrouvé par John Krois, dans les archives de l'université de Yale, où Cassirer était en poste au moment de sa mort. Krois est également l'auteur de la traduction anglaise du texte dont il a assuré l'édition avec Donald Philippe Verene. Dans la préface, les deux auteurs retracent l'histoire de ce manuscrit. Cassirer a fui l'Allemagne en 1933. Il a ensuite enseigné à Oxford pendant deux ans. En 1935, il accepte un poste à l'Université de Göteborg en Suède, qu'il occupera jusqu'en 1941. C'est là, durant l'été 1940, qu'il aurait entrepris la rédaction de nouveaux textes en vue d'un quatrième tome de *La Philosophie des formes symboliques*. Cassirer quitte finalement la Suède, suite à une offre de poste à l'université de Yale. Mais, le manuscrit reste sur place, et ne sera rapatrié aux États-Unis qu'en 1946 par la veuve de Cassirer. Pour plus d'informations, se reporter à la préface de John Krois et Donald Philippe Verene (*Ibid.*, p. xiii-xiv).

contraire le médium dans lequel il est possible d'établir si un élément particulier est juste ou faux. Cassirer applique la même ligne de raisonnement aux phénomènes d'expression. Toute tentative de prouver ou de réfuter de manière absolue les phénomènes d'expression revient à renoncer au projet d'une philosophie critique. La question n'est pas de déterminer la vérité des phénomènes d'expression sur le plan ontologique, mais de déterminer leur rôle effectif dans la formation de l'image du monde. Les phénomènes d'expression sont un médium au travers duquel le rapport à la réalité s'élabore. Il faut donc partir du fait qu'ils existent, et s'interroger sur leur fonction dans la constitution de la subjectivité.

Cassirer désigne du terme de phénomènes de base les phénomènes fondamentaux et irréductibles qui structurent la subjectivité. Bien qu'il n'emploie pas le terme, ces phénomènes jouent dans son dispositif le même rôle que le transcendantal pour Kant: ils sont les conditions *a priori* de la connaissance du monde. Ils ne peuvent en effet être perçus comme un phénomène «au travers des fenêtres de notre conscience<sup>10</sup>» (*ibid.*, p. 137) puisqu'ils sont eux-mêmes les «fenêtres de notre savoir sur la réalité<sup>11</sup>» (*ibid.*, p. 138), ou les ouvertures nous permettant d'accéder au réel. Mais, comme les phénomènes de base ne sont pas des conditions logiques de notre accès au monde, ils ne sont pas déductibles *a priori* et ne peuvent former un système. Puisqu'il n'est possible ni de les déduire ni de les prouver, Cassirer s'appuie sur une description poétique des phénomènes de base. Il trouve ainsi dans trois maximes de Goethe<sup>12</sup> la description de trois stades premiers et irréductibles de la conscience. Ce qui intéresse Cassirer est que Goethe n'a pas une attitude philosophique par rapport aux phénomènes d'expression. Il ne cherche pas à les prouver ni à déterminer leur statut ontologique. L'attitude de Goethe est celle d'un artiste: il a une «sensibilité incomparable pour les phénomènes premiers, qui ne font qu'exister et apparaître, mais dont il est impossible de donner aucune explication<sup>13</sup>». Seul l'art permet une présentation des phénomènes de base précise et exempte de jugement.

**10.** «... through the windows of our consciousness...»

**11.** «They are the windows of our knowledge of reality...»

**12.** Il s'agit des maximes 391, 392 et 393. À notre connaissance, elles ne sont pas incluses dans les traductions françaises de l'ouvrage des *Maximes et Réflexions* de Goethe. Nous n'avons pu les trouver ni dans la première traduction française du texte par Sigismund Sklower (1842 [1833]), ni dans l'édition poche actuelle (2001 [1833]).

**13.** Voici la citation complète sur laquelle nous nous appuyons: «Goethe is no systematic philosopher; he doesn't want to unveil and reveal the nature of the absolute. But, he has an

Il y a donc pour Cassirer trois phénomènes de base fondamentaux, correspondant aux trois pronoms: «je», «toi», et «ça»<sup>14</sup>.

**Le phénomène du «je»:** il s'agit du phénomène de la conscience de soi, de l'être «monadique». Cet être constitue une unité indivisible, mais cette unité n'est pas stable. Elle est au contraire entraînée dans le flux du devenir, elle est en perpétuelle transformation. Cet être ne peut donc être saisi comme relevant du seul présent. Il est toujours en devenir, et contient son passé et son avenir au sein de son présent.

**Le phénomène du «toi»:** il s'agit du phénomène de l'autre. La réalité, pour Cassirer, ne se donne pas d'abord sous une forme objective. Elle se présente d'abord comme un autre être, qui a ses propres désirs et sa propre volonté. L'existence de l'autre induit la possibilité d'agir sur lui et de réagir à ce qu'il fait lui-même. Ce phénomène est donc celui de l'«action», car il ouvre la possibilité d'agir sur l'autre pour le transformer ou que l'autre agisse sur soi. Ces possibilités d'action réciproques sont ce qui compose la substance des récits et des mythes.

**Le phénomène du «ça»:** il s'agit du phénomène du «travail», ou de l'œuvre. Ce phénomène vient de ce qui résulte de l'action, mais excède l'effet immédiat sur l'autre. L'œuvre, c'est ce qui reste après l'action et qui possède son autonomie et sa vie propre, c'est ce qui s'inscrit dans un temps qui n'est pas le temps de l'action. C'est à partir de l'œuvre qu'il est possible de prendre conscience de contraintes qui ne sont pas des contraintes intersubjectives. Le travail est ainsi ce qui permet d'accéder au domaine de l'objectivité. Ou, pour le formuler différemment, la réalité objective est ce que nous apprenons à connaître au travers du travail.

Pour Cassirer, il est possible de faire correspondre à chacun des phénomènes de base une forme de théorie de la connaissance. Dans toute théorie de la

incomparable feeling for the primary phenomena which only appear and are, but which cannot be given any explanation.» (Cassirer, 1996 [1940], p. 132).

**14.** Ou, en anglais: «... *the phenomenon of the I, of the You, of the It...*» (Cassirer, 1996 [1940], p. 142). Dans leur traduction de l'article de John Krois, «Symbolisme et phénomène de base (Basisphänomene)» (2012), Carole Maigné et Muriel Van Vliet utilisent le pronom «ça» pour rendre le pronom allemand «Es». Le problème de cette traduction est qu'elle induit un rapprochement avec le concept freudien de «ça», qui est également une traduction de «Es». Or, les deux concepts sont on ne peut plus opposés: le «ça» freudien correspond à la dimension pulsionnelle inconsciente de la personnalité, tandis que le phénomène du «ça» correspond à l'accès à l'objectivité et à la représentation. Toutefois, à défaut d'un meilleur terme, nous avons décidé de conserver cette traduction.

connaissance, il est de son point de vue possible d'identifier un phénomène de base servant de principe d'interprétation fondamental, et donc de fondement de tout savoir possible. Ou, pour le formuler autrement, toute philosophie prend appui et tente de systématiser une forme particulière de prégnance, liée à un phénomène de base.

«**Je**» : les théories basées sur ce phénomène ne peuvent prendre appui que sur la simple certitude de la conscience de soi. Trois philosophes sont pour Cassirer représentatifs de cette orientation : Bergson, Descartes et Husserl. Chez Bergson, la conscience de soi prend la forme de la *durée vécue*, et elle se confond avec le principe de la vie. Descartes en revanche dissocie complètement la vie de la conscience de soi : la certitude du cogito ne peut être saisie que par la pensée. Le cogito en lui-même ne peut pas être déduit logiquement, il n'est accessible que par une intuition, mais il est la base de tout savoir déductif et démonstratif. Pour Husserl, l'époché, ou la suspension de tous les contenus de la conscience, permet une mise entre parenthèses des tous les objets de l'expérience. Il ne reste alors que le pur flux de la conscience qui est, à son niveau le plus fondamental, réflexif. Le cogito est donc également le point de départ de Husserl, mais il lui donne une extension qui dépasse la seule pensée déductive. Son dispositif de pensée lui permet de prendre en compte toutes les formes d'actes noétiques possibles, et de fonder sur ces actes la vérité de tous les objets concrets et idéaux.

«**Toi**» : les théories de la connaissance basée sur ce phénomène tiennent pour centrale l'action sur autrui. Elle se concentre donc sur le problème de la volonté, et de la rivalité entre plusieurs volontés. Toute vérité dépend donc toujours d'une volonté, elle ne peut être considérée en soi, mais seulement en fonction des personnes qu'elle sert. James, Schopenhauer et Nietzsche sont pour Cassirer des philosophes représentatifs de cette orientation. La tendance à rechercher derrière une affirmation les intérêts qu'elle sert est également pour Cassirer le principe de l'analyse marxiste de la superstructure et de l'interprétation psychanalytique. Dans le premier cas, il s'agit de comprendre les intérêts de classe dissimulés par la morale et les valeurs, dans le second, il s'agit de déchiffrer le désir inconscient présent dans les diverses manifestations de la vie psychique. Mais dans les deux cas, c'est un rapport à l'autre qui constitue la vérité dernière des phénomènes.

«**Ça**» : la différence entre l'action et l'œuvre est liée à la durée : l'action s'épuise dans son effet immédiat tandis que l'œuvre perdure au-delà de l'intention

qui l'a fait naître. C'est cette autonomie de l'œuvre par rapport aux intérêts humains qui ouvre la sphère de la contemplation. Pour Cassirer, c'est à la figure de Socrate qu'est associée la découverte de ce domaine de l'activité humaine. De son point de vue, l'originalité de Socrate vient de ce qu'il n'est ni un pur praticien ni un pur philosophe. Sa réflexion part souvent d'une activité concrète, mais il découvre en elle un noyau de problèmes théoriques qui demeureraient inaperçus, masqués par l'usage et les habitudes. En ce sens, les interventions de Socrate ne sont réductibles ni à la théorie ni à la pratique. Ce qu'il met à jour relève de la pure forme, ou de l'idée, qui est « la synthèse de la théorie et de la pratique<sup>15</sup> » (1996 [1940], p. 186). L'idée relève de la contemplation, en ce qu'elle est au-delà de l'activité pratique, et au-delà des savoirs déjà constitués. Si l'œuvre se distingue de l'action par sa persistance dans le temps, ce n'est qu'au travers de la forme qu'elle se soustrait véritablement au temps, et acquiert une complète permanence.

#### I.4.8

### **La phénoménologie des phénomènes de base**

Cette manière de définir la contemplation nous semble toutefois poser un problème. Elle suppose en effet le domaine de la pratique, puisqu'elle en permet le dépassement. Or, si l'on associe le phénomène du « ça » à la contemplation, il n'y a pas de phénomène de base correspondant à la pratique. Il nous semble donc qu'il est nécessaire de différencier la sphère concrète du travail de la contemplation, ou l'activité pratique de l'œuvre.

Si cette distinction manque chez Cassirer c'est que pour lui, l'objectivité n'est accessible qu'au travers de la représentation. Or la représentation, parce qu'elle suppose la distinction entre le représentant et le représenté, suppose la forme. Elle suppose que le représenté ne peut-être appréhendé de manière directe, mais seulement au travers de la médiation de certaines formes. C'est la raison pour laquelle Cassirer estime que « la découverte de la nature<sup>16</sup> » (*ibid.*, p. 190), dans la culture grecque, repose sur une même conscience des formes que les commencements de la philosophie. C'est en effet au travers

15. « ... the synthesis of theory and praxis. »

16. « ... the "discovery of nature". »

des formes que la nature acquiert une permanence et une intelligibilité, permettant de mettre à distance le rapport mythico-magique au monde. Mais, ceci n'interdit pas qu'il y ait dans l'espace d'action un rapport premier au monde objectif. Nous avons montré plus haut que l'espace d'action est justement une condition d'accès à la représentation. Il nous semble donc nécessaire d'ajouter un quatrième phénomène de base en plus des phénomènes du «je», du «toi» et du «ça». Nous proposons de le dénommer phénomène du «cela». Ce pronom permet de désigner un objet extérieur qui n'est pas une entité, mais qui reste attaché à l'acte de montrer, et donc au corps. Le référent du «cela» n'a donc pas l'autonomie du «ça», ce qui permet d'indiquer une gradation entre ces deux phénomènes.

À présent que nous disposons de quatre, et non de trois phénomènes de base, il devient possible de trouver des correspondances entre les phénomènes de base et le dispositif ontologique de Descola.

«**Je**» : ce phénomène est celui de l'unité primordiale de l'être, antérieure à toute division. Il s'agit donc d'un état où les intériorités et les physicalités sont indistinctes, et où règne donc une complète continuité de l'être. Ce phénomène correspond donc avec l'ontologie totémisme.

«**Toi**» : ce phénomène est celui de l'identification à l'autre, sur le plan de l'intériorité. Ce phénomène relève de la pensée mythique, telle que Cassirer la définit : le monde y est appréhendé comme peuplé d'entités ayant une intentionnalité similaire à celle des hommes. Ce phénomène correspond donc avec l'ontologie animiste.

«**Cela**» : ce phénomène est celui de l'espace d'action, ou de l'espace pragmatique. C'est l'espace qui découle de la motilité du corps et met donc en jeu la continuité des physicalités. Ce phénomène correspond donc avec l'ontologie naturaliste.

«**Ça**» : ce phénomène est un dépassement de l'espace d'action et de l'identification à l'autre. La forme est une pure représentation symbolique, qui n'est réductible ni aux physicalités ni aux relations entre les intériorités. Ce phénomène correspond donc avec l'ontologie analogiste. Les analogies sont un moyen de produire des rapports purement formels entre les existants, par exemple entre le corps et le cosmos, et ainsi de donner une cohérence à l'image du monde.

Il est donc possible de considérer que, comme les théories de la connaissance, chaque ontologie prend appui sur un phénomène de base. Une ontologie est une manière de privilégier un phénomène de base au détriment des autres. Une telle uniformisation de la sensibilité est importante au niveau collectif: elle permet que les individus d'un même groupe social construisent leur expérience autour d'un même schème de référence. Mais, cette inhibition ne peut jamais être complète, puisque les phénomènes de base font partie de la subjectivité, ils sont à la base de tout rapport au monde. Ils sont donc conservés et demeurent des cadres possibles de l'interprétation des phénomènes, bien que leur rôle soit minoré par le schème dominant. Dans le tome III de *La Philosophie des formes symboliques* (1972 [1929]), Cassirer remarque que le «monde de l'esprit» forme une unité, quelle que soit la contradiction apparente de ses contenus «il ne présente pas de déchirure» (*ibid.*, p. 95).

*Au contraire, toute forme traversée par la conscience spirituelle appartient aussi en un sens à son statut stable et permanent et n'est dépassable que dans la mesure où, loin d'être simplement engloutie ou complètement extirpée, elle se maintient et se préserve dans la continuité du tout de la conscience. (Cassirer, 1972 [1929], p. 95)*

Cassirer s'appuie ici sur Hegel: tous les moments de l'esprit sont conservés dans le présent, l'esprit possède son passé comme une «profondeur présente». Cela implique que tous les phénomènes sont toujours disponibles, quel que soit le cadre ontologique dans lequel on se situe. Cette conservation des schèmes, quel que soit le cadre ontologique, nous semble susceptible d'expliquer le fait qu'il puisse y avoir des bifurcations historiques et des changements d'ontologie. C'est parce que d'autres formes de prégnance sont toujours disponibles qu'une ontologie n'est pas figée. Certes, elle donnera lieu à des pratiques mettant préférentiellement en jeu le schème attributif dominant. Mais, cela n'empêche pas que les autres schèmes soient disponibles comme prégnance, et mobilisables dans des pratiques.

Une ontologie est une forme de spécialisation d'un collectif humain: un des schèmes fondamentaux y prend une place prééminente, et devient le socle commun d'une part importante des activités sociales. Mais, comment est-il possible de penser ce changement de statut? L'exemple proposé par Cassirer, concernant l'histoire des rapports à l'espace nous semble offrir un modèle pour penser une telle transformation. La prise de conscience de l'espace comme représentation, passe par une actualisation du schème de

l'espace d'action dans le savoir géométrico-mathématique. Ce schème se trouve confirmé par une pratique, ou par un ensemble de pratiques. L'effet de confirmation tient au devenir concret et pensable du schème. Le devenir concret implique que le schème peut-être appréhendé comme « cela », son devenir pensable implique qu'il peut être appréhendé comme forme. En d'autres termes, l'effet de confirmation tient au fait que l'actualisation met en jeu simultanément plusieurs phénomènes de base. Il nous semble possible de généraliser cette proposition. Ce sont l'ensemble des phénomènes de base qui sont mis en jeu par l'actualisation d'un schème.

« **Cela** » : l'actualisation du schème lui donne une présence concrète, elle le produit au travers d'une représentation, dans l'espace de l'expérience.

« **Toi** » : l'actualisation du schème produit un effet de reconnaissance. Le sujet reconnaît une capacité qui lui est propre, mais sous une forme inhabituelle. La forme de représentation nouvelle affecte donc le sujet, et plus généralement affecte le collectif.

« **Je** » : par conséquent, le schème est appréhendé à la fois sur le plan des intériorités et des physicalités. L'actualisation met ainsi en jeu simultanément les deux niveaux fondamentaux de l'expérience du sujet, et donc l'unité de son expérience.

« **Ça** » : en s'extériorisant, le schème peut être appréhendé sur le plan de la représentation, comme une pure forme. Ceci ouvre la possibilité d'un travail critique sur la forme, et donc à des possibilités de transformation des représentations.

L'actualisation d'un schème mobilise ainsi l'ensemble des phénomènes de base, ou l'ensemble des capacités humaines fondamentales. C'est en cela que l'actualisation a une dimension événementielle : elle met en jeu l'unité du sujet, tout en permettant la transformation des représentations. Descola remarque que tout événement porteur d'une importante charge affective « contribue puissamment à l'apprentissage et au renforcement des modèles de relation et d'interaction » (2005, p. 158). Nous pensons que l'actualisation d'un schème peut produire un tel effet. Elle produit un effet d'étrangeté de reconnaissance qui permet potentiellement d'« instituer » le schème, de lui donner une place prépondérante. À cela s'ajoute le fait qu'en s'incarnant dans une représentation, le schème donne lieu à une pratique qui permet son renforcement et son intériorisation. Toute ontologie suppose donc un certain degré d'actualisation de son schème directeur. Cela implique qu'il ne peut y



avoir d'ontologie sans représentation, sans une certaine extériorisation du schème, quelle qu'en soit la forme. Ceci permet de critiquer un aspect de la pensée de Cassirer qui nous semble problématique. De son point de vue, les groupes sociaux dont le mythe est la forme principale de rapport au monde sont en quelque sorte en deçà de la représentation. L'humanité pré-babylonienne, par exemple, ne dispose pas de représentation de l'espace, et donc n'a pas accès à l'objectivité (puisque l'espace et l'objectivité se co-impliquent). Comme nous le voyons plus haut, cela participe chez Cassirer d'une vision linéaire de l'histoire, commençant à un stade primitif et s'achevant avec la science moderne. La théorie des phénomènes de base permet au contraire d'avancer que la représentation, ou le phénomène du «ça», est une des dimensions premières de la subjectivité: elle concerne tous les groupes humains. Elle concerne également toutes les pratiques. Car dans toute pratique, il est possible de faire l'expérience d'une différence entre les schèmes sur lesquels elle prend appui, et son résultat effectif. De sorte que toute pratique induit une différence minimale entre le représentant et le représenté, et donc le processus critique de la représentation.

Il nous est donc à présent possible de penser une phénoménologie des phénomènes de bases et de leur devenir ontologique. Ceci a deux conséquences sur la manière dont il est possible d'appréhender le problème de la perspective en histoire de l'art.

- 1.** Tout d'abord, le concept d'actualisation d'un schème nous permet de réfléchir aux effets possibles de l'apparition de nouvelles méthodes de représentation sur le dispositif ontologique. Ceci peut nous permettre de déterminer si la perspective est bien un événement dans l'histoire de la représentation, et quelle est sa nature.
- 2.** Il nous est également possible de critiquer le concept de figuration, proposé par Descola, et de rouvrir les possibilités d'interprétation des œuvres d'art. Certes, les œuvres sont généralement prédéterminées par un dispositif ontologique. Mais, elles peuvent également mettre en jeu d'autres schèmes, ou d'autres phénomènes de bases, de manière plus ou moins résiduelle. C'est la raison pour laquelle l'art peut participer d'une transformation de l'ontologie: il peut permettre d'actualiser, et donc de produire une confirmation, d'autres schèmes que le schème ontologique dominant.

Ces deux propositions permettent donc de comprendre en quoi une nouvelle forme de représentation est susceptible de transformer le cadre ontologique, et en quoi le cadre ontologique ne détermine pas nécessairement toutes les formes de représentations. Concernant l'histoire de la perspective, elles permettent d'expliquer que la perspective ait effectivement changé le rapport à l'espace, tout en ne prédéterminant pas l'ensemble des possibilités artistiques.



# La perspective et les formes de prégnance symbolique

Nous allons à présent reprendre notre lecture de *La Perspective comme forme symbolique* (Panofsky, 1991 [1927]), en nous intéressant plus spécifiquement à la manière dont Panofsky pense les enjeux historiques propres à la perspective. Notre analyse s'est pour le moment concentrée sur les deux premiers chapitres du texte, dans lesquels Panofsky compare la perspective moderne et la perspective antique. La suite de l'essai propose l'esquisse d'une histoire des représentations de l'espace en occident. Dans le chapitre III, Panofsky s'intéresse ainsi à l'évolution artistique allant du Moyen Âge à la Renaissance et tente de rendre compte du processus qui a permis l'émergence de la perspective moderne. Puis, le chapitre IV est consacré à l'évolution de l'art après

l'invention de la perspective, et aux problèmes artistiques nouveaux qu'elle a ouverts. Ce sont ces deux derniers chapitres qui vont maintenant nous intéresser. Leur argumentation s'articule de notre point de vue autour de quatre thèses principales.

1. La première thèse concerne les facteurs qui ont permis d'homogénéiser l'espace plastique. Cette thèse concerne donc les prérequis, ou l'arrière-plan nécessaire à l'invention de la perspective.
2. La seconde thèse concerne la découverte du point de fuite, et les conditions de cette découverte.
3. La troisième thèse concerne le rôle de l'intuition dans la mise en place de la nouvelle forme de représentation de l'espace.
4. La dernière thèse concerne les effets de la perspective, après son invention et sa codification, dans l'évolution de l'art.

Nous discuterons successivement chacune de ces thèses, en les confrontant aux problèmes théoriques que notre recherche nous a pour le moment permis de faire émerger. La quatrième thèse retiendra particulièrement notre attention, car il nous semble possible de l'envisager au travers du concept de prégnance et de la théorie des phénomènes de base. Nous voudrions montrer qu'il y a sur ce point précis une convergence possible entre la pensée de Panofsky et celle de Cassirer. Nous terminerons ce chapitre en nous demandant comment cette thèse peut permettre de penser différemment le rôle historique de la perspective.

### I.5.1

## **L'homogénéisation de l'espace**

La première thèse de Panofsky vise à rendre compte de la différence qualitative entre la perspective antique et la perspective moderne. L'explication qu'il propose repose sur l'articulation de deux processus se jouant à des niveaux différents: un processus culturel de grande ampleur et un processus interne à la pratique artistique. Nous commencerons par présenter la manière dont Panofsky articule ces deux niveaux, avant de nous interroger sur les implications théoriques de cette analyse. Nous essayerons ensuite de déterminer ce que cette analyse omet, et les motifs qui permettent de comprendre cette omission.

L'art antique est pour Panofsky un art de la figure: les choses et les êtres représentés ne sont jamais rassemblés dans un espace cohérent et homogène<sup>1</sup>. C'est un art qui a une dimension illusionniste, mais l'illusionnisme repose sur les éléments individuels de l'image (objets, figures, etc.) et non sur la représentation de l'espace dans sa totalité. Panofsky oppose à l'art antique l'art du Moyen Âge, et avant cela l'art chrétien des premiers siècles après Jésus-Christ. Il s'agit en effet de formes artistiques qui ont une visée essentiellement narrative, et tendent vers la pictographie. Il y a donc un renoncement aux effets illusionnistes et à l'individuation des figures. Celles-ci ne se différencient plus que par des codes ou des signes spécifiques (couleur, geste, accessoire, etc.). La surface de représentation n'est plus l'indice d'une autre réalité, elle est un espace homogène dans lequel se rassemblent et se combinent les figures. Mais, paradoxalement, l'annulation de l'espace inhérente à cette forme artistique est pour Panofsky la condition de l'émergence de l'espace moderne. L'unité et l'homogénéité de la surface sont en effet ce qui va donner le modèle de l'unité de l'espace.

*Pourtant, la vision véritablement moderne de l'espace ne pouvait naître qu'une fois ce préalable satisfait. En effet, en opérant sur le même mode et avec la même fermeté la réduction des corps et de l'espace à la surface, cette transformation, pour la première fois véritablement, marque ces corps et cet espace du sceau indestructible de l'homogénéité. (Panofsky, 1991 [1927], p. 110)*

Pour que s'opère la transition entre l'art médiéval et l'art de la Renaissance, il faut donc que la surface homogène devienne un espace homogène. Pour cela, il faut que les représentations perdent leur caractère pictographique, et réintègrent une part de singularité.

Sur le plan culturel, l'apparition de l'espace moderne suppose l'hybridation de deux cultures différentes. Puisque l'art du Moyen Âge permet une homogénéisation de la surface, il faut qu'il soit associé à une autre forme de représentation dans laquelle la spatialité joue un rôle plus important. Pour Panofsky, c'est l'art byzantin qui joue ce rôle. Celui-ci opère également une certaine réduction de la représentation à la surface, mais il ne se détache pas aussi radicalement du modèle antique que l'art médiéval. Les figures conservent une certaine singularité, et l'espace demeure suggéré dans les

1. Cf. 1.3.3, «L'impossible perspective naturelle», p.168.

images, bien que ce soit de manière ténue. L'illusionnisme de l'art antique se conserve donc, notamment dans les détails: les éléments de décors, les architectures, etc. La thèse de Panofsky est donc que ce qui est à l'origine du nouveau sentiment de l'espace propre à la Renaissance est lié à la rencontre de ces deux traditions artistiques:

*Désormais, il est presque possible de prédire avec exactitude où se fera la jonction d'où partira la voie menant à la perspective «moderne»: elle se fera là où, renforcé par ses contacts avec l'architecture et surtout la sculpture, le sentiment de l'espace propre au gothique d'Europe du Nord rencontre les formes d'architectures et de paysages conservés à l'état de fragments, dans la peinture byzantine et s'en empare pour les fondre en une unité nouvelle. (Panofsky, 1991 [1927], p. 114)*

Ainsi, l'art de la Renaissance est un produit de la rencontre de ces deux traditions. Une fois cette synthèse accomplie, il ne reste plus qu'à résoudre les problèmes plastiques qui lui sont inhérents, c'est-à-dire donner à la spatialité une expression cohérente. Dans ce cadre, la perspective offre une technique permettant d'articuler la surface du tableau et l'espace de la représentation. Elle permet donc de résoudre la contradiction entre homogénéité de la surface et homogénéité de l'espace plastique.

Cette explication se situe toutefois à un niveau très général, elle ne permet pas de rendre compte de la manière donc cette nouvelle forme de spatialité s'est élaborée concrètement dans les œuvres d'art. Panofsky propose ainsi une seconde explication de l'émergence de l'espace moderne, qui s'appuie sur les interactions entre les différentes formes plastiques. Panofsky considère que l'unification de la surface qui a eu lieu dans les représentations médiévales a abouti dans la sculpture à une unification de la figure sculptée avec le fond qui lui sert de support. Cette unification fait que, notamment dans les reliefs, figure et fond ne sont plus dissociés plastiquement, mais se mettent à participer du même espace.

*Ainsi, le style de la surface pure, auquel on aboutit d'abord par la peinture, trouve son pendant en sculpture dans un style de la masse pure. (Panofsky, 1991 [1927], p. 111)*

La figure, dans la sculpture gothique, ne peut «vivre sans son dais» (*ibid.*, p. 112), c'est-à-dire sans le petit morceau d'espace dont elle participe, et qui constitue une petite «scène de théâtre» (*ibid.*, p. 113) (**fig. 23**). Certes, cette scène est limitée, elle ne présente que «le fragment d'un monde», mais ce

fragment « semble déjà porter en soi la possibilité d'une extension illimitée » (*ibid.*, p. 113). C'est donc la transposition de ces « petites scènes » sculptées dans l'espace pictural qui permet la production d'un espace plastique cohérent, contenant en germe la perspective. On a ici une sorte d'aller-retour : l'unité de la surface picturale influence la pratique de la sculpture, qui elle-même en retour influence la peinture et produit un nouvel espace plastique.

Les « fondateurs de la vision perspective moderne de l'espace » (*ibid.*, p. 115) sont pour Panofsky Giotto et Duccio. Ces deux peintres réintroduisent en effet dans leurs œuvres les éléments de décors et d'architectures présents dans l'art byzantin, en leur donnant une cohérence spatiale nouvelle, venant de la sculpture gothique. Ils produisent ainsi « la synthèse des arts gothiques et byzantins » (*ibid.*, p. 119). C'est dans la représentation des espaces intérieurs que cette transformation est pour Panofsky la plus significative (**fig. 24**). Duccio et Giotto sont en effet les premiers artistes à réintroduire la représentation d'intérieurs clos, ou de « boîtes d'espace » (*ibid.*, p. 115), qui transposent la spatialité de la sculpture gothique en peinture.

*En effet, la représentation d'un espace intérieur clos et clairement res-senti comme corps creux signifie plus qu'une simple consolidation des objets; elle constitue une révolution dans l'appréciation de la surface de représentation, cette surface n'étant plus désormais le mur où le panneau sur lesquels on a rapporté les formes des figures ou des choses singulières, mais redevenant au contraire ce plan transparent au travers duquel (...) notre regard passe pour plonger dans un espace, fût-il, cet espace, encore limité de tous côtés. (Panofsky, 1991 [1927], p. 121)*

Les espaces intérieurs permettent donc que le plan de l'image se transforme en écran de projection. Ce type de représentation implique que le point de vue est situé à l'intérieur de l'espace, et donc qu'il n'est pas un regard abstrait et transcendant, mais le regard d'un personnage possible de la scène. Le dispositif de la perspective est donc déjà virtuellement présent, il ne reste plus qu'à trouver les règles de construction permettant de donner une cohérence à cette forme de spatialité.

Panofsky tente donc, dans son explication, de faire jouer à parts égales deux niveaux explicatifs différents : celui de la culture et celui des formes plastiques. Toutefois, il ne nous semble pas que l'égalité entre ces deux niveaux de causalité soit complètement convaincante. Il est par exemple tout à fait possible d'imaginer une reprise des éléments de décors de l'art byzantin sous une



forme ornementale, qui n'implique pas de transformation de l'espace plastique. De plus, si dans l'art byzantin certains éléments suggèrent une spatialité, il ne s'agit en aucun cas d'une spatialité cohérente. La reprise de ces formes dans l'art italien suppose donc bien plutôt une métamorphose qu'une simple transposition. L'emprunt de formes d'une culture à l'autre ne nous semble donc pas suffisant pour expliquer l'invention d'une nouvelle forme de spatialité. De plus, si l'on ne considère que ce niveau d'explication, l'évolution de l'art est simplement l'effet d'un processus historique de grande échelle, lié au rapport entre les cultures. Il n'y a pas de processus inhérent à la pratique artistique : les artistes ne font que trouver des solutions à des problèmes qui leur sont posés de l'extérieur. En ce sens, l'art n'est pas ici considéré comme une forme symbolique, puisqu'il n'est pas une forme disposant de sa propre cohérence, et de ses propres possibilités de représentation.

Si l'explication culturelle proposée par Panofsky est critiquable, celle donnée sur le plan des formes l'est également. La première chose que l'on peut remarquer est que cet argument remet en question le cadre théorique de Panofsky. Car, si l'espace moderne se forme à l'intérieur d'une pratique artistique, cela signifie que le rapport à l'espace n'est, à l'intérieur d'une culture donnée, ni complètement homogène, ni complètement prédéterminé. La spatialité de la peinture peut différer de la spatialité de la sculpture, bien que toutes deux s'appuient sur une même vision du monde. De plus, la spatialité de la sculpture peut donner le modèle d'un nouvel espace pictural, qui ne correspond pas au cadre culturel de l'art médiéval. Ceci implique donc que la conception de l'espace n'est pas ce qui permet de penser l'unité d'une culture. Les pratiques peuvent induire, au sein d'une même culture, des rapports à l'espace divergents. Ce niveau d'explication est aussi beaucoup plus proche de ce que pourrait être une histoire de l'art prenant appui sur le concept de forme symbolique, tel que le conçoit Cassirer. Panofsky analyse en effet les possibilités de représentation de l'espace inhérente aux formes plastiques. Les possibilités artistiques ne sont plus ici prédéterminées par un processus historique extérieur. Le processus artistique est au contraire créateur, c'est au travers des potentialités des formes plastiques qu'un nouveau type de représentation peut émerger. Déterminer si c'est bien la sculpture qui a joué ce rôle, ou bien si cette transformation a nécessité d'autres médiations, exigerait une

enquête rigoureuse qui excède le cadre de notre présente réflexion<sup>2</sup>. Ce qui est en revanche certain est que la prise en compte de cet argument nécessiterait un autre cadre théorique que celui de *La perspective comme forme symbolique* (*ibid.*).

Enfin, les explications en termes de processus culturels et de processus plastique semblent toutes deux omettre un fait historique fondamental de la Renaissance. À aucun moment dans le texte Panofsky ne discute l'idée que la redécouverte de l'art antique ait pu participer, à quelque degré que ce soit, de l'élaboration d'une nouvelle forme de spatialité. Et ce alors que cette redécouverte pourrait parfaitement s'intégrer dans chacune des deux explications :

- il s'agit d'une forme d'« hybridation » culturelle,
- il y a dans l'art antique une cohérence spatiale, bien qu'elle soit limitée aux figures, qui peut servir de modèle formel pour produire une spatialité cohérente (au même titre que la sculpture gothique).

Nous pensons que cette omission n'est compréhensible qu'au regard de l'interprétation générale de la perspective proposée par Panofsky. Comme nous l'avons montré dans le chapitre 3, toute la thèse de *La perspective comme forme symbolique* (*ibid.*) est construite sur l'opposition entre perspective antique (curviligne) et perspective moderne (linéaire). Or, si la spatialité moderne s'est constituée au travers d'une confrontation avec l'art antique, cela implique qu'il existe une certaine forme de continuité entre la culture antique et la culture moderne, et non une opposition radicale. Mais, sans cette opposition, Panofsky ne pourrait pas démontrer le caractère non naturaliste de la perspective, et l'argument fondamental de son texte deviendrait extrêmement problématique. Le dispositif théorique de Panofsky l'oblige donc à contourner le problème de la redécouverte de l'art antique et par conséquent, comme nous le verrons par la suite, à minorer le rôle de l'art italien dans l'histoire de la représentation perspective de l'espace.

**2.** On peut simplement faire l'hypothèse que la transformation de l'espace de représentation a impliqué d'autres formes que la peinture et la sculpture. Par exemple, comme l'a proposé Émile Mâle dans *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (1949), les mystères chrétiens ont certainement joué un rôle dans ce processus. Pour Mâle, ces mises en scène populaires ont permis de faire sortir la représentation de thèmes religieux de l'enceinte des églises. Les mystères ont ainsi fourni aux peintres tout un répertoire de costumes, de décors, de gestes et d'attitudes et ont « contribué à donner aux scènes de l'Évangile un air de réalité » (*ibid.*, p. 80). Quoi qu'il en soit, déterminer le rôle respectif de chaque pratique dans l'apparition de l'espace moderne entre le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> nécessiterait un travail historique pluridisciplinaire, dont nous ne connaissons pas véritablement d'exemple dans l'historiographie de la perspective.

## I.5.2

## Le problème de l'invention de la perspective

Après que Duccio et Giotto aient réintroduit la représentation d'intérieurs clos, et transformé ainsi la signification du plan pictural, l'étape suivante dans le processus menant à la perspective moderne est, pour Panofsky, la première apparition du point de fuite dans la représentation d'un espace.

*L'importance considérable d'une œuvre comme l'Annonciation (fig. 25) d'Ambrogio Lorenzetti, peinte en l'année 1344, réside tout d'abord dans la rigueur avec laquelle pour la première fois l'artiste force les perpendiculaires visibles du plan de base à converger en un seul et même point; ce faisant, il a certainement eu entière conscience de l'aspect mathématique de la question, car la découverte du point de fuite comme «l'image des points infiniment éloignés des lignes de fuite» est pour ainsi dire le symbole de la découverte de l'infini lui-même; il y a ensuite la signification totalement nouvelle que l'on accorde au plan de base en tant que tel. (Panofsky, 1991 [1927], p. 125)*

Plusieurs choses sont intéressantes dans ce passage. Outre le fait que Panofsky y souligne fortement la portée historique de l'œuvre et de la «découverte du point de fuite», il fait également une hypothèse sur les conditions subjectives de cette découverte. Ambrogio Lorenzetti devait avoir conscience, et même une «entière conscience», des aspects mathématiques de sa découverte. Cette supposition ne repose sur aucune preuve: Panofsky ne fait pas état des connaissances géométriques de Lorenzetti, et il n'analyse pas non plus la construction du tableau. La raison avancée par Panofsky, le fait que le point de fuite soit lié au problème de l'infini, n'a rien de convaincant en soi. Les mathématiques ne sont pas la seule discipline dans laquelle peut s'élaborer une pensée de l'infini, et Panofsky lui-même en donne des exemples lorsqu'il cite Giordano Bruno et Nicolas de Cues comme des précurseurs de la conception de l'espace moderne<sup>3</sup>. De plus, faire converger les lignes d'un pavement ne nous semble pas nécessairement supposer un savoir mathématique particulier. C'est une simple construction graphique, qui peut être obtenue par tâtonnement et qui permet de simplifier la construction d'un

3. Cf. «Une objectivation abstraite du subjectif», p. 159.

quadrillage, puisqu'au lieu d'avoir à déterminer la position de plusieurs points de fuite, on ne détermine plus que la position d'un seul. Panofsky fait d'ailleurs une remarque qui semble aller complètement contre son argument: il montre que dans d'autres œuvres de Lorenzetti, notamment *La Présentation au temple* (fig. 26), l'unification du plan du sol n'est que partielle (fig. 27). Il y a en effet une discordance entre la partie centrale du tableau, qui converge vers un point de fuite, et les parties latérales, qui convergent vers un autre point. Mais, bien que l'unification du plan ne soit que partielle, Panofsky estime que l'«on oriente désormais en pleine connaissance de cause et en toute exactitude mathématique ce plan partiel vers un point de fuite» (*ibid.*, p.127). Cet argument nous semble assez problématique. Car, si le traitement du plan de sol n'est pas unifié, cela implique que l'idée d'un plan dans l'espace perspectif n'est pas véritablement comprise. Comment est-il alors possible de parler d'«exactitude mathématique» si l'un des objets les plus fondamentaux de la géométrie de la perspective, le plan, n'est pas conçu clairement? Il paraît plus plausible d'avancer que l'unification du point de fuite est une simple construction d'atelier, qui ne suppose pas de compréhension mathématique de la perspective, mais qui préfigure néanmoins la découverte de ses propriétés géométriques.

Pourquoi Panofsky n'envisage-t-il pas cette solution? Encore une fois, la raison principale nous semble venir de son dispositif théorique: si une œuvre plastique peut préfigurer une invention scientifique (la perspective et l'espace moderne), cela veut dire deux choses:

- que dans l'art peut apparaître une idée qui n'est pas homogène au contexte culturel,
- qu'il n'y a pas d'homogénéité entre les conceptions rationnelles de l'espace et les représentations artistiques.

Ceci va à l'encontre du cadre d'analyse de Panofsky, puisque la culture pré-détermine pour lui le type de rapport à l'espace, et que l'unité culturelle suppose une homogénéité entre les conceptions rationnelles et les représentations artistiques de l'espace. En affirmant que Lorenzetti a une «entière conscience» des implications de sa découverte, Panofsky le réintègre donc dans son cadre culturel. Et pourtant, dans la phrase qui suit immédiatement la précédente citation, Panofsky semble changer complètement de point de vue.

*Le pavement en échiquier (...) court réellement désormais sous les figures, devenant ainsi l'échelle de toutes les valeurs spatiales, c'est-à-dire aussi bien de celle des corps eux-mêmes, que de celle des intervalles. Ainsi, pour en quelque sorte les chiffrer les unes et les autres (...) il suffit de compter le nombre de carreaux. Il n'est pas excessif d'affirmer qu'utilisé de cette manière un tel motif, désormais répété et varié par les peintres avec un fanatisme explicable vraiment de ce seul point de vue, représente en quelque sorte le premier exemple de système de coordonnées qui, dans la sphère du concret artistique, rend l'« espace systématique » moderne matériellement visible, avant même que la pensée de l'abstrait géométrique l'ait postulé; et de fait, la géométrie projective du XVII<sup>e</sup> siècle devait bien procéder des recherches perspectives; elle est, elle aussi, en dernière analyse, un produit de l'atelier d'artiste comme tant d'autres branches de la science moderne. (Panofsky, 1991 [1927], p. 125-126)*

Contrairement au passage précédent, l'art a ici très clairement une fonction d'anticipation: un motif plastique (le carrelage au sol) manifeste de manière concrète l'idée d'un système de coordonnées spatiales plusieurs siècles avant que de tels systèmes ne soient théorisés mathématiquement. Il serait bien entendu difficile pour Panofsky de soutenir que Lorenzetti, près de trois siècles avant Descartes, avait une «entière conscience» des implications mathématiques de la géométrie analytique. Mais, le problème n'est pas pour autant très différent de celui du point de fuite. Ce sont dans chacun des cas des trouvailles techniques assez modestes, qui après coup deviennent importantes sur le plan scientifique. Il est bien évidemment impossible que Ambrogio Lorenzetti ait eu la moindre idée de ce que peuvent être un système de coordonnées ou un espace mathématique abstrait. Mais ce simple carrelage, cette alternance de dalles colorées courant sous les figures et rythmant la surface du tableau, d'une certaine manière, l'implique. Il suffit de compter les carreaux pour que cela soit déjà une forme de mesure, il suffit ensuite diviser les carreaux en traçant les diagonales pour obtenir une mesure plus fine. Et, il suffit d'ajouter quelques lignes pour que le carrelage se poursuive sur les côtés ou en profondeur, puis d'un simple effort d'imagination pour imaginer que par la répétition de cette opération, on puisse prolonger indéfiniment le carrelage de toutes parts. L'idée d'un espace continu et mesurable est ainsi virtuellement contenue dans ce modeste dispositif plastique. Le même type de

remarque peut-être fait concernant l'infini. Le point de fuite n'est sans doute au départ qu'un simple moyen graphique de construction. Mais, la construction contient virtuellement l'idée d'infini. Car il est impossible que le carrelage, quelle que soit sa profondeur, se poursuive au-delà de ce point. Le point de fuite est au-delà de tout alignement dénombrable de carreaux, au-delà de toute distance mesurable, et il est donc à une distance infinie.

Cette manière de concevoir le rôle de l'art, et le statut des inventions artistiques impliquent trois postulats mutuellement dépendants.

- 1.** Pour qu'une forme artistique puisse anticiper une découverte scientifique, il faut qu'elle puisse produire des formes et des idées nouvelles, non homogènes au contexte culturel.
- 2.** Il faut également que ces idées puissent circuler d'une discipline à l'autre, ou puissent être réinterprétées dans des disciplines différentes.
- 3.** Enfin, il faut que les inventions aient un caractère rétroactif: c'est après coup, une fois que l'idée nouvelle s'est pleinement développée, que l'on peut s'apercevoir qu'une forme la préfigurait.

Chacun de ces postulats est en contradiction plus ou moins directe avec le dispositif de pensée de Panofsky.

- 1.** Malgré quelques analyses qui ne semblent pas participer de son dispositif théorique (comme l'analyse du rôle de la sculpture gothique, ou du rôle du carrelage au sol), l'art ne peut pas pour Panofsky produire de significations véritablement nouvelles. C'est au contraire la culture qui prédétermine de l'extérieur ce qui est possible dans les formes artistiques.
- 2.** De plus, une forme ou une idée nouvelle ne peut pas non plus passer d'une discipline à l'autre. L'unité de la culture, pour Panofsky, implique une homogénéité entre la pensée mathématique et scientifique de l'espace et la représentation artistique. Or, le fait qu'une idée puisse circuler d'une discipline à l'autre implique au contraire que pensée mathématique et représentation ne sont pas homogènes, sans quoi cette circulation n'aurait pas de raison d'être.
- 3.** Enfin, il ne peut pas y avoir de caractère rétroactif des inventions. Car, puisque la culture prédétermine le champ des possibilités, elle précède toujours la possibilité d'une invention.

Ici encore, nous pouvons mesurer l'écart entre la pensée de Cassirer et celle de Panofsky. Il est en effet possible de montrer que chacun de ces postulats peut trouver une justification dans le dispositif philosophique de Cassirer.

- 1.** Toute forme symbolique repose sur des articulations qui rendent possible un nombre indéfini d'arrangements, et rendent pas conséquent possible la création de significations nouvelles. L'exemple du langage permet d'illustrer cette idée: du fait de ses possibilités combinatoires, le langage permet toujours virtuellement de former des associations nouvelles. C'est la raison pour laquelle de nouveaux mots, de nouvelles tournures de phrases, ou de nouveaux concepts peuvent émerger. Le même raisonnement peut-être appliqué aux formes plastiques: un dispositif plastique se caractérise par une manière particulière d'articuler des éléments plastiques et permet la création d'un nombre virtuellement indéfini de formes. Pour Cassirer, les formes symboliques sont donc par définition créatrices de nouvelles représentations. Certes, un contexte culturel peut tendre à privilégier un usage particulier d'une forme symbolique, mais il ne s'agit en aucun cas d'une limite indépassable de ses capacités créatrices.
- 2.** La circulation d'un contenu d'une discipline à l'autre ne peut pas être démontrée de manière aussi directe. Ce n'est d'ailleurs pas à notre connaissance un problème abordé directement par Cassirer, chez qui les formes symboliques sont plutôt traitées de manière autonome. Toutefois, il ne s'agit pas non plus d'un problème complètement extérieur à son dispositif de pensée. C'est par exemple ce qui est en jeu dans le rapport entre espace perceptif et géométrie euclidienne: l'articulation propre de l'espace perceptif peut se transposer dans un autre moyen de représentation, et devenir le support, ou la condition, d'une pensée rationnelle de l'espace. Comment donc est-il possible de justifier la nécessité de ce type de déplacement? Pour Cassirer, toute forme de représentation correspond à une manière d'articuler et de combiner des éléments. Pour qu'il puisse y avoir un passage d'une forme de représentation à l'autre, il faut donc que les mêmes types d'articulation se retrouvent entre plusieurs formes de représentations. En d'autres termes, il faut que des isomorphismes entre les différentes formes de représentations soient possibles. Or, si de tels isomorphismes n'existaient pas, chacune des formes de représentation serait complètement

indépendante. Il ne pourrait donc y avoir aucun rapport possible entre le langage et la science, le langage et l'art, etc. Certes, les formes symboliques ont un certain degré d'autonomie, elles ne sont pas solubles les unes dans les autres. Mais, elles ne sont pas pour autant sans rapport les unes avec les autres. Il doit exister entre elles des points de recouplement, sans quoi une phénoménologie des formes symboliques ne serait pas envisageable.

- 3.** La dimension rétroactive des inventions est, dans le dispositif de Cassirer, impliqué par le fait qu'il y a un développement dialectique des formes symboliques. Ce n'est par exemple qu'après le développement de la rationalité scientifique qu'il est possible de comprendre la représentation mythique comme une préfiguration d'une représentation objective du monde. Ou, ce n'est qu'une fois qu'une forme de représentation est pleinement développée qu'il est possible de comprendre sa relation à des formes antérieures. Ainsi, ce n'est qu'une fois que la perspective a été comprise sur le plan géométrique que le point de fuite dans l'*Annonciation* de Lorenzetti nous apparaît comme étant effectivement une représentation de l'infini, ou encore ce n'est qu'une fois la géométrie analytique développée que le carrelage au sol peut apparaître comme une anticipation d'un système de coordonnées et d'un espace mathématique isotrope.

La manière dont Panofsky se positionne par rapport à chacun de ces postulats détermine le type d'histoire qu'il est susceptible de proposer. Puisque l'art ne peut produire d'idée ou de significations nouvelles, il doit nécessairement être prédéterminé par la culture. Puisqu'il ne peut y avoir de circulation entre les disciplines, il faut que le processus d'évolution de l'art soit autonome. Il ne peut donc pas y avoir de rapport réel entre art et mathématique. Enfin, puisque les inventions ne sont pas rétroactives, il faut que les implications d'une nouveauté soient toujours comprises dès l'origine. Nous allons voir dans la suite du texte les conséquences de ces décisions de pensée sur l'histoire de la représentation spatiale que Panofsky propose.



## I.5.3

## L'intuition de l'espace perspectif

Après Ambrogio Lorenzetti, l'artiste dont l'influence est la plus significative dans l'évolution de la représentation de l'espace est pour Panofsky Jan Van Eyck. Panofsky remarque que les tableaux des frères Van Eyck ne sont pas construits de manière rigoureuse: les perspectives sont généralement «incorrectes» (*ibid.*, p.144), et comportent plusieurs points de fuite. Cependant, ils sont les premiers à avoir réalisé «l'orientation parfaitement unifiée» (*ibid.*, p.135) du plan du sol, ainsi que de certains éléments verticaux. Si les perspectives de leurs œuvres ne sont donc pas complètement cohérentes, la spatialité est cependant plus homogène que chez Lorenzetti. Du fait de cette homogénéité, l'espace devient une réalité autonome qui ne dépend plus directement du plan de l'image. Pour Panofsky, l'«innovation audacieuse» (*ibid.*, p.135) de Jan Van Eyck est d'être parvenu à «libérer l'espace tridimensionnel de sa dépendance à l'égard du premier plan du tableau» (*ibid.*, p.136). Panofsky s'appuie sur *La Vierge dans une église*, un panneau de petite taille représentant la Vierge se tenant à l'intérieur d'une église représentée en vue oblique, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras (**fig. 28**). Malgré l'incohérence spatiale induite par le fait que la Vierge est très nettement hors échelle, la vue oblique donne l'impression d'un espace qui englobe virtuellement le spectateur. L'espace n'est donc plus conçu comme une boîte creuse qui s'arrêterait au premier plan, et servirait de niche aux figures. Au contraire:

*... le tableau s'est transformé en une «portion de réalité» dans la mesure où et en ce sens que désormais l'espace que l'on imagine déborde de tous côtés de l'espace représenté, la finitude même du tableau rendant perceptible l'infinité de l'espace et sa continuité. (Panofsky, 1991 [1927], p. 138)*

Pour Panofsky, le fait que Jan Van Eyck soit parvenu à produire un espace plastique homogène sans avoir recours à une construction géométrique exacte augmente, d'une certaine manière, le mérite de son œuvre. En Europe du Nord, l'unité du point de fuite sera obtenue plus tardivement par des peintres de moindre mérite: Dirk Bouts (**fig. 29 & 30**) et Petrus Christus. Mais être capable d'unifier le traitement plastique de l'espace sans construction est un tour de force artistique qui exige un talent supérieur.

*Car, pour citer encore une fois Lessing, «la perspective n'est pas affaire de génie» et c'est précisément l'esprit un peu prosaïque de Petrus Christus qu'on pourrait créditer de cette tentative par laquelle il cherchait à assurer, en consolidant entièrement le système perspectif linéaire, la connaissance à laquelle Jan Van Eyck, malgré une construction de l'armature linéaire du tableau qui n'est pas encore tout à fait rationalisée, avait réussi à accéder grâce à «une sureté de somnambule dans le choix pertinent de chaque nuance chromatique» (Friedländer). (Panofsky, 1991 [1927], p. 145)*

C'est donc grâce à son «génie» que Jan Van Eyck peut faire l'économie d'une construction exacte, qui n'est jamais qu'un exercice de géométrie fastidieux. Le renversement que nous voyons ici est comparable au moment où Panofsky introduit le concept de forme symbolique: l'exactitude de la construction n'est pas jugée pertinente du point de vue artistique, et Panofsky privilégie l'intuition de l'artiste génial, qui n'a pas besoin de telles médiations. Ainsi, il s'oppose à Joseph Kern<sup>4</sup> dont la thèse est que l'unité du point de fuite remonte en fait aux frères Van Eyck. Le fait d'attribuer cette invention à un grand artiste novateur plutôt qu'à un épigone n'a pas de sens pour Panofsky: la perspective par elle-même, en tant que construction, n'est pas une grande invention artistique, et surtout elle ne réclame pas de talent artistique particulier.

Le concept d'intuition permet à Panofsky de contourner les problèmes théoriques que nous exposons dans la section précédente. L'intuition, même géniale, ne fait jamais que développer une tendance qui est interne à la culture. Elle ne pose donc pas le problème d'une invention technique créant une nouvelle possibilité, non homogène au dispositif culturel. De plus, l'intuition permet une autonomie du processus artistique. L'art n'a pas à s'appuyer sur une construction géométrique extérieure, il peut produire par lui-même l'homogénéité de l'espace. Enfin, l'intuition permet également d'éviter le problème de la rétroactivité. En effet, elle suppose qu'il y a une précompréhension de la nouvelle forme d'espace, avant que celle-ci ne soit rationalisée. Pour Panofsky, la véritable invention de l'espace artistique est intuitive, la formalisation est quelque chose qui intervient dans un second temps, et qui n'a pas de réelle importance dans le processus artistique.

**4.** Joseph Kern, *Die Grundzüge der perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule* (2018 [1904]). Bien que ce livre a fait l'objet d'une réédition récente en allemand, il n'a pas, à notre connaissance, été traduit en français ou en anglais.

Dans la suite de son texte, Panofsky systématise l'opposition entre un rapport intuitif à l'espace, et un rapport médiatisé par la géométrie. Cette opposition lui permet en effet de distinguer l'art italien de l'art d'Europe du Nord.

*En effet, tandis que la peinture du Nord, en prenant, il est vrai pour point de départ les méthodes du trecento italien, semble pour l'essentiel être parvenue à la méthode correcte par des voies empiriques, la praxis italienne a, en une démarche caractéristique, appelé à l'aide la théorie et son processus mathématique. (Panofsky, 1991 [1927], p. 146)*

Cette thèse a deux implications importantes. Premièrement, elle implique que, malgré «les méthodes du trecento italien», la perspective ne s'est pas inventée en Italie. Ce sont les artistes d'Europe du Nord qui l'ont véritablement inventé, tandis que les artistes italiens, qui n'étaient pas capables du même niveau d'intuition, ont «appelé à l'aide» la théorie mathématique. Cette expression montre bien que pour Panofsky, la pensée mathématique est une sorte de béquille: elle n'a pas, par rapport à l'art, d'enjeu de vérité propre. Deuxièmement, cette thèse permet de rendre la théorie de la perspective homogène à la culture. L'usage de la géométrie est culturel, et l'exactitude géométrique de la perspective est italienne avant d'être universelle.

Pour prouver le rôle fondamental de l'intuition, Panofsky essaye d'établir l'antériorité de l'invention de la perspective dans les pays d'Europe du Nord par rapport à l'Italie. Il tente ainsi de montrer que la construction présentée par Alberti dans le *De Pictura* (1435 [1435]), n'est pas une véritable nouveauté: elle a en fait été précédée par d'autres méthodes qui n'ont pas été prises en considération par les historiens en raison de leur caractère artisanal. Ceci entraîne Panofsky dans une longue discussion assez technique dont nous allons essayer de résumer l'argument. Si le fait que les lignes du carrelage au sol fuient vers le même point de fuite était établi depuis le trecento, ce qui manquait encore au quattrocento est une méthode permettant de déterminer la réduction progressive de ce carrelage en profondeur. La construction proposée par Alberti permet de résoudre ce problème. La *costruzione legittima* s'appuie sur une définition absolument nouvelle du tableau: celui-ci est un plan qui intersecte la pyramide visuelle (**fig. 31**). Ce faisant, il est possible de représenter en élévation l'espace que l'on veut représenter, et de tracer sur ce schéma la trajectoire des rayons visuels, afin d'établir la hauteur à laquelle ils intersectent l'écran de projection. Pour déterminer la réduction

du carrelage au sol, il suffit donc de tracer, dans la vue en élévation, les rayons visuels allant jusqu'aux différentes rangées des dalles du carrelage, puis de reporter les hauteurs où ces rayons visuels intersectent l'écran de projection sur le plan du tableau. Ceci permet de déterminer exactement le rythme de réduction du carrelage au sol dans l'espace. Une fois le carrelage au sol construit, il permet de disposer d'une unité de mesure dans le tableau, et ainsi de construire n'importe quel volume dans l'espace. Il existe toutefois une méthode plus directe pour construire le carrelage au sol, qui ne nécessite pas de s'appuyer sur une représentation en élévation (**fig. 33**). Cette méthode s'appuie sur le fait que les diagonales des carreaux du pavement allant dans la même direction sont parallèles. Or, en perspective, tout faisceau de droites parallèles converge vers le même point de fuite. L'ensemble de ces diagonales convergent donc vers un même point, que l'on appelle «point de distance». Il est possible de démontrer que, sur la ligne d'horizon, la distance entre le point de distance et le point de fuite est la même que celle entre le regard et l'écran de projection, et par conséquent qu'il est équivalent de s'appuyer sur le point de distance ou sur une représentation en élévation pour construire le dallage au sol. Ce fait géométrique ne sera prouvé que plus d'un siècle après le traité d'Alberti par un mathématicien italien, Vignola Danti, dans un traité intitulé *Le due regole della prospettiva pratica* et paru en 1583<sup>5</sup>.

Pour démontrer l'avance des artistes du nord par rapport à la représentation de l'espace, Panofsky avance que des constructions utilisant le point de distance circulaient en Europe du Nord, avant que celui-ci ne soit théorisé par Vignola. Il s'appuie ainsi sur un texte de Hieronymus Rodler, intitulé *Perspective* et paru en 1546. Malgré cette date tardive (plus d'un siècle après Alberti, et 40 ans seulement avant Vignola), Panofsky estime que le procédé exposé dans ce traité est une pratique artisanale qui doit être très antérieure au *De Pictura* (1999 [1435]). Pour Panofsky, le fait que l'auteur ne semble pas connaître la construction d'Alberti, et n'a que de très faible connaissance de la théorie géométrique liée à la perspective, prouve qu'il s'agit d'une construction

**5.** Cette démonstration est exposé dans l'ouvrage de Kirsti Andersen, *The Geometry of an Art* (2007, p. 128-134). Andersen estime que cette démonstration, si elle est intéressante sur le plan historique, n'est pas complètement satisfaisante sur le plan mathématique. La première véritable démonstration mathématique du point de distance est de son point de vue présenté dans le traité de Guidobaldo de Monte *Perspectivae libri sex*, paru en 1600. Guidobaldo est le premier auteur à proposer un concept général de point de fuite, raison pour laquelle il est pour Andersen «le père de la théorie mathématique de la perspective» («the father of the mathematical theory of perspective», *ibid.*, p. 238).

autonome par rapport à la tradition italienne et antérieure à celle-ci. Le procédé de Rodler consiste à construire le plan de base en déterminant le point de distance par une simple diagonale, de manière complètement arbitraire (**fig. 32**). L'auteur se borne à remarquer que plus l'inclinaison est forte, plus la réduction du carrelage est rapide. Cette construction est donc pour Panofsky «un procédé du point de distance, sans point de distance» (1991 [1927], p. 149), c'est-à-dire une pratique intuitive et empirique qui précède la théorisation de la perspective. Et cela, précise Panofsky, alors que ni Léonard de Vinci ni Piero della Francesca n'ont connu une telle construction<sup>6</sup>. Il peut ainsi conclure :

*Ainsi, il est vraisemblable que le procédé du point de distance, dans cette forme correcte et très élaborée de Vignola Danti, tout comme la costruzione legittima de L. B. Alberti, sont tous deux la version épurée et systématique qu'ont donnée des théoriciens d'une pratique artisanale plus ancienne (...). (Panofsky, 1991 [1927], p. 150)*

Contrairement au moment où il commente l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti, Panofsky reconnaît ici que des pratiques artisanales ont précédé la formalisation de la perspective. Mais, puisque ces pratiques sont le fait d'artistes d'Europe du Nord, le fait qu'elles soient intuitives les rend conformes à leur contexte culturel. L'analyse culturaliste de Panofsky lui permet de diviser l'invention de l'espace perspectif : il y a d'un côté l'intuition, de l'autre la formalisation. Mais, puisqu'intuition et formalisation relèvent de spécificités culturelles, il n'est pas nécessaire de penser la relation entre les deux.

Cependant, un certain nombre d'observations, dans le texte, ne concordent pas avec ce cadre d'interprétation général. Ainsi, après avoir décrit en détail ce que les artistes du nord de l'Europe ont apporté au processus plastique menant à l'unification de l'espace, Panofsky conclut par une brève remarque :

*Cette conquête n'a d'abord été dans le Nord ni durable ni générale puisque, même aux Pays-Bas, de grands peintres comme Roger Van der Weyden ne manifestèrent que peu d'intérêt pour les problèmes de l'espace traités ici, n'effleurant même pas dans leurs œuvres la question de l'unité du point de fuite. (Panofsky, 1991 [1927], p. 145)*

<sup>6</sup>. Kirsti Andersen (2007) montre que Piero della Francesca a, contrairement à ce qu'avance Panofsky, proposé une construction du point de distance dans son traité de perspective (*ibid.*, p. 46-50.). Toutefois, cette construction joue un rôle mineur dans l'ouvrage, et ne semble pas avoir été remarquée par ses contemporains. De plus, la démonstration qu'il en propose est, d'après Andersen, incorrecte.

Panofsky fait une remarque qui va dans le même sens à propos de l'art italien.

*En effet, à partir des frères Lorenzetti, les tableaux du Trecento deviennent pour ainsi dire de plus en plus faux, jusqu'au moment où, aux alentours de l'année 1420, la costruzione legittima fut, on peut bien le dire, « inventée ». (Panofsky, 1991 [1927], p. 146)*

Panofsky ne s'attarde pas particulièrement sur ces remarques. Toutefois, elles tendent à montrer que l'intuition, ou les constructions artisanales, ne sont pas à elles seules suffisantes pour résoudre les problèmes posés par la représentation des « boîtes d'espaces ». Certes, il y a des tentatives, des inventions, mais qui restent isolées et ne se généralisent pas. Ce n'est qu'au travers d'une dialectique entre pratiques artistiques et formalisation géométrique que le nouveau rapport à l'espace acquiert une véritable stabilité. Or, c'est justement ce que Panofsky, du fait de son approche culturaliste du problème de la perspective, ne parvient pas théoriser.

#### 1.5.4

### **La perspective comme problème artistique**

Le quatrième et dernier chapitre de *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]), est consacré aux différents positionnements possibles vis-à-vis de la perspective, une fois que celle-ci a été formalisée géométriquement. Du point de vue de Panofsky, la perspective a constitué un « problème », par rapport auquel les artistes ont eu à se positionner :

*C'est dire l'escalade à laquelle est soumise la perspective: au moment même où elle avait cessé de poser un problème technico-mathématique, il lui fallait commencer à poser un problème artistique. (Panofsky, 1991 [1927], p. 160)*

Cette affirmation ne peut manquer de paraître déconcertante au premier abord. Car, tout au long du chapitre précédent, de quoi Panofsky a-t-il parlé si ce n'est de problèmes artistiques ? Qu'est-ce que l'unification du plan pictural, le traitement du carrelage au sol et des éléments verticaux, l'homogénéisation progressive de l'espace, si ce n'est des problèmes artistiques ? Mais Panofsky semble ici faire une distinction entre les problèmes qui sont internes à l'évolution de l'art, et les problèmes qui se posent à l'art. Tant que

la perspective n'est pas formalisée, tant que la représentation de l'espace est intuitive ou empirique, elle ne pose pas un problème en tant que tel, elle ne pose que des difficultés, que les artistes résolvent avec plus ou moins de talent. Mais, à partir du moment où une construction géométrique exacte existe, les artistes doivent décider de la manière dont ils utilisent (ou non) un procédé qui n'est pas complètement homogène à leur pratique. C'est en ce sens que la perspective, pour Panofsky, devient un « problème artistique ». Bien qu'il ne puisse pas théoriser l'importance du moment de formalisation de la perspective, Panofsky n'en reconnaît donc pas moins ici, de manière implicite, l'importance.

Pour Panofsky, le problème posé par la perspective est lié à son caractère « paradoxal »<sup>7</sup>, ou intrinsèquement ambivalent. En objectivant la perception, la perspective fait perdre le rapport immédiat à l'espace sensible, et elle crée ainsi une distance entre l'homme et les choses. Mais, elle permet également une formalisation rationnelle de l'espace, et donc un accroissement de la maîtrise du réel. La perspective augmente et réduit donc en même temps la distance entre l'homme et le réel. De sorte qu'elle induit un questionnement sur le positionnement du sujet par rapport au monde, ce qui se traduit dans le champ artistique par une réflexion sur le point de vue.

*Aussi la perspective devait-elle nécessairement contraindre les artistes à s'interroger sur le sens dans lequel ils devaient utiliser cette méthode ambivalente: la disposition perspective d'une peinture devait-elle se régler sur le point de vue du spectateur (...), ou alors fallait-il demander au spectateur de s'adapter par la pensée à la disposition adoptée par le peintre? (Panofsky, 1991 [1927], p. 161)*

Ces deux options artistiques produisent des effets très différents. Ce qui au premier abord peut passer pour un simple problème technique a en fait des implications qui vont très au-delà. Si la perspective s'adapte au point de vue du spectateur, la représentation qui est produite ne diffère pas de ce que le spectateur est supposé voir. La peinture réalise donc la métaphore de la fenêtre ouverte, il y a une continuité spatiale directe entre le spectateur et l'espace représenté. Mais, cette continuité implique une distance, puisque l'espace est vu de derrière une fenêtre, ou de derrière un écran. En revanche,

<sup>7</sup> Le terme de « paradoxe » est utilisé par Descola dans *Par-delà nature et culture* (2005) à propos de la perspective. Cf. I.1.1, « L'institution du face-à-face entre l'individu et la nature », p. 111, et I.3.1, « Une objectivation abstraite du subjectif », p. 159.

si le spectateur doit s'adapter au point de vue du peintre, il n'observe plus les choses à distance, il adopte au contraire le point de vue de quelqu'un qui est immergé dans l'espace. Il y a donc à la fois une continuité spatiale et une continuité subjective, puisque l'œuvre donne à voir l'expérience de l'artiste. Au travers de la question du point de vue, ce qui se joue est donc le choix entre deux types de continuité entre l'espace et le spectateur: dans le premier cas, il s'agit seulement d'une continuité des physicalités; dans le second, la continuité des physicalités est médiatisée par l'expérience subjective. Dans un cas, c'est la dimension objective de la perspective qui est privilégiée; dans l'autre, c'est sa dimension subjective. Le caractère paradoxal de la perspective n'est donc pas seulement lié à sa structure propre, il est aussi lié au fait qu'elle permet de produire des possibilités de figurations de types nettement opposés.

Pour Panofsky, le choix entre l'une ou l'autre de ces possibilités est conditionné par la culture. Puisque la perspective mobilise le problème du rapport entre le sujet et l'objectivité, un choix de cette nature ne peut être que le fruit de conceptions idéologiques ou d'un rapport au monde plus général.

*Une décision, c'est évident, ne peut être ici que le résultat de ces grands affrontements traditionnels où s'opposent l'arbitraire et la norme, l'individualisme et le collectivisme, l'irrationalité et la raison, comme on voudra bien les appeler. Il est tout aussi évident qu'à propos précisément de cette perspective et de ses problèmes nés du temps des modernes, les époques, les nations et les individus allaient devoir prendre résolument position.» (Panofsky, 1991 [1927], p. 170)*

Ainsi, les «problèmes nés des temps modernes» ne sont pas à proprement parler extérieurs à la culture, puisqu'ils provoquent des prises de position différenciées selon les cultures. Et ils ne produisent pas non plus de décisions nouvelles, ils font au contraire ressurgir des «affrontements traditionnels». Panofsky réutilise l'opposition mise en place au chapitre précédent: les deux usages possibles de la perspective correspondent à l'art italien et à l'art d'Europe du Nord. Pour illustrer son argument, il s'appuie sur deux œuvres traitant le même sujet: un tableau d'Antonello da Messina, *Saint Jérôme dans sa cellule* (**fig. 34**), et une gravure d'Albecht Dürer *Saint Jérôme dans son cabinet* (**fig. 35**). Le contraste entre ces deux images rend l'opposition que Panofsky cherche à démontrer assez manifeste. Dans l'œuvre de Messina, la vue est frontale, l'espace se déploie face à nous, et nous en sommes séparés par une marche et un fronton architectural qui redoublent le cadre. En plus de cette



séparation, la distance focale est très importante, ce qui produit une faible distorsion de la perspective. La composition, avec ces verticales et ces horizontales très marquées, produit une impression d'équilibre et de stabilité. Dans l'œuvre de Dürer au contraire, la distance focale est courte, ce qui produit une forte déformation de l'espace. La table sur laquelle écrit saint Jérôme, par exemple, semble s'étirer vers l'avant, comme si elle avançait vers nous. Les obliques créées par l'excentrement du point de vue produisent une impression de dynamisme, qui contribue beaucoup au caractère expressif de l'œuvre. Enfin, bien que l'on retrouve une marche au premier plan, et une colonne qui semble indiquer un seuil, l'œuvre donne le sentiment que l'espace se poursuit sur la droite au-delà du cadre, et que nous sommes dans la pièce même où écrit Saint Jérôme. Dans un cas, donc, nous sommes à distance et nous regardons un espace parfaitement construit, équilibré, stable et aérien. Dans l'autre, nous sommes immergés dans un espace, rendu fortement expressif par ces distorsions, qui semble exprimer la tension du personnage écrivant.

L'art italien privilégie donc les vues frontales et les longues distances focales, dans le but de montrer, avec le moins de distorsions possible, le déploiement d'un espace dont la construction est parfaitement maîtrisée. L'art d'Europe du Nord privilégie au contraire les distances focales courtes et les vues obliques qui donnent davantage l'impression d'une immersion dans l'espace. Pour Panofsky, cette opposition correspond à la différence entre une vision quantitative et une vision qualitative de l'espace. Dans le premier cas, l'espace est appréhendé rationnellement, ce qui fait que la perspective devient un problème essentiellement géométrique ou encore, «une affaire de stéréométrie plutôt que de peinture» (*ibid.*, p. 178). Dans le second cas, le souci de l'immersion pousse les artistes à s'intéresser à l'espace ressenti comme une «masse», «c'est-à-dire une matière homogène à l'intérieur de laquelle l'espace lumineux est ressenti avec presque autant de densité et de matérialité que les corps qui y sont répartis» (*ibid.*, p. 178). Deux directions esthétiques se dessinent donc: la première mène au trompe-l'œil et aux machines illusionnistes, la seconde mène à la peinture de Rembrandt. Nous pouvons récapituler l'opposition à laquelle parvient Panofsky dans le tableau suivant.

<b>Italie</b>	<b>Europe du Nord</b>
Vue frontale	Vue oblique
Distance longue	Distance courte
Mise à distance	Immersion
Objectivation	Expérience subjective
Vision quantitative de l'espace	Vision qualitative de l'espace
Continuité des physicalités	Continuité des intériorités

Nous n'essayerons pas ici d'évaluer la pertinence de la thèse de Panofsky sur le plan factuel et historique. L'opposition par elle-même ne paraît pas dénuée de fondement. Il serait possible de trouver des œuvres pour l'appuyer, tout comme il serait possible aussi de trouver de nombreux contre-exemples. Mais la prouver de manière rigoureuse demanderait un travail d'érudition et de confrontation très conséquent, que Panofsky ne fait d'ailleurs pas lui-même, puisqu'il se contente en tout et pour tout de cinq œuvres pour étayer son argument. Mais, l'intérêt de cette thèse est pour nous que ce qu'analyse Panofsky, ce sont des rapports différents à la perspective. De la même manière que, dans l'exemple proposé par Cassirer<sup>8</sup>, une courbe peut donner lieu à des formes de prégnances différentes, la perspective peut également donner lieu à plusieurs interprétations, et ainsi à plusieurs formes d'usages. Ce que montre Panofsky dans son analyse, c'est qu'une série de choix concrets dans la mise en place de la perspective (le point de vue, l'angle, la distance focale, etc.) peut entraîner des formes de prégnances différentes et ainsi définir des possibilités esthétiques complètement opposées. Il y a donc ici une possibilité de rapprochement entre la pensée de Cassirer et de Panofsky que nous voudrions essayer d'approfondir.

8. Cf., I.4.4, «Prégnance et schématisation», p.196.

## I.5.5

### Critiques et rejets de la «vision perspective»

Dans les dernières pages de *La perspective comme forme symbolique (ibid.)*, Panofsky se propose d'approfondir et de généraliser le problème des différentes attitudes possibles vis-à-vis de la perspective. Pour cela, il ne s'intéresse plus à la perspective comme construction géométrique, mais à la perspective comme «vision». Il tente de donner les raisons pour lesquelles, dans l'histoire, la «vision perspective de l'espace» (*ibid.*, p. 179) a pu être critiquée ou décriée. Panofsky identifie deux positions pour lesquelles la perspective est illégitime, ou tout du moins critiquable.

*En effet, si Platon la condamnait déjà, lors de ses modestes débuts, parce que, selon ses dires, elle détruisait les «véritables dimensions» des choses et qu'elle substituait l'apparence subjective et l'arbitraire à la réalité et à la loi (nomos) (...), les théories modernes de l'art lui font le reproche exactement inverse, celui d'être l'instrument d'un rationalisme tout à la fois contraignant et contraint. (Panofsky, 1991 [1927], p. 179)*

Panofsky oppose ici donc un point de vue «antique», identifié à un platonisme très général, et un point de vue «moderne», qui relève plutôt de l'art moderne que de la modernité scientifique. Nous qualifierons provisoirement ces deux positions de «prémoderne» et de «moderniste». Ces termes ne sont pas très satisfaisants, mais ils ne nous serviront qu'à désigner provisoirement ces deux points de vue, en attendant de pouvoir proposer une terminologie plus adaptée. Essayons de dresser la liste des reproches qui sont adressés à la perspective dans chaque cas. Le point de vue «prémoderne» reproche à la perspective son caractère accidentel: dans la mesure où l'apparence est opposée à l'essence, la perspective ne donne qu'une dimension apparente des objets, et non leurs dimensions réelles. La perspective produit donc une représentation arbitraire. Les dimensions véritables des objets sont quant à elles extérieures à la représentation, et extérieures à la perception en général. Ce point de vue correspond donc aux formes de représentations où les objets ne sont pas représentés dans leur existence singulière.

*L'orient ancien, l'antiquité classique, le Moyen Âge, ainsi que toutes les formes d'art peu ou prou archaïques, l'art d'un Botticelli par exemple*

*(...) l'ont récusée plus ou moins complètement parce qu'elle [la perspective] paraissait introduire un facteur individuel et accidentel dans un monde par ailleurs extrasubjectif ou suprasubjectif. (Panofsky, 1991 [1927], p. 180)*

Nous voyons qu'il s'agit pour Panofsky d'une catégorie très englobante, qui est loin de se restreindre à l'art antique. Il s'agit au fond de toutes les formes d'art où les images tentent de manifester une vérité ou un ordre qui ne participent pas de la perception, ou de l'expérience individuelle.

Le reproche que le point de vue « moderniste » adresse à la perspective est complètement opposé. Alors que pour le point de vue « prémoderne » la perspective est trop accidentelle, elle est pour le point de vue « moderniste » trop rationnelle.

*L'expressionnisme, lui (...), l'évita pour la raison exactement inverse, à savoir qu'elle accueille et préserve ce reste d'objectivité – l'espace réel tridimensionnel en tant que tel – que même l'impressionnisme avait dû soustraire à la volonté individuelle de créer des formes. (Panofsky, 1991 [1927], p. 180)*

Pour le point de vue « moderniste », le problème de la perspective est qu'elle relève de l'objectivité. Ceci implique que la perception n'est pas, pour ce point de vue, objectivable. La vérité n'est donc pas au-delà de la perception, elle est au contraire dans le processus de perception lui-même, en tant qu'il excède la possibilité de l'objectivation. Une représentation peut par conséquent atteindre une certaine forme de vérité si elle rend manifeste le caractère purement contingent de l'activité perceptive, ou de l'expérience sensible. Une fois formulé de cette manière, il apparaît que le point de vue « moderniste » est en fait celui de Panofsky lui-même, puisque l'argument central de *La Perspective comme forme symbolique (ibid.)* est que le dispositif de la perspective est une manière de réduire la complexité du phénomène de la perception visuelle<sup>9</sup>. Le fait qu'une véritable perspective curviligne soit impossible va également dans ce sens: il est impossible de produire géométriquement une image qui soit conforme à l'image perçue<sup>10</sup>. Le point de vue « moderniste » correspond également à l'art d'Europe du Nord, pour lequel Panofsky prend assez clairement parti dans le texte. Ce qui caractérise cet art est en effet qu'il s'appuie sur un rapport intuitif et empirique à l'espace, contrairement

<sup>9</sup>. Cf. 1.3.2, « Le naturalisme comme critique », p. 163.

<sup>10</sup>. Cf. 1.3.3, « L'impossible perspective naturelle », p. 168.

à l'art italien. Panofsky ne semble toutefois pas remarquer cette coïncidence entre sa propre position et une forme plus générale du rapport à l'espace. Il ne tire pas de conséquence du fait que son propre point de vue est orienté, et qu'il relève d'un parti pris concernant la perspective, et plus largement concernant la représentation.

Pour pouvoir établir des comparaisons, nous allons également essayer de décrire le rapport à l'espace correspondant à la «vision perspective», que nous désignerons (provisoirement encore) du terme de «moderne», par opposition au point de vue «moderniste». Pour le point de vue «moderne», il est possible de rationaliser et d'objectiver l'expérience sensible, et la perspective est donc un des fondements du caractère véridique d'une représentation. La représentation ne peut atteindre une forme de vérité que dans la mesure où elle s'appuie sur une rationalisation de l'expérience subjective aussi complète que possible. Nous pouvons à présent récapituler ces trois rapports à la perspective de la manière suivante.

<b>Prémoderne</b>	<b>Moderne</b>	<b>Moderniste</b>
La perspective est accidentelle.	La perspective est rationnelle.	La perspective est rationnelle.
Elle ne restitue pas la véritable dimension des objets.	Elle restitue exactement les dimensions des objets, tels qu'ils sont perçus.	Elle ne restitue pas les caractéristiques de l'expérience subjective.
Elle est arbitraire par rapport à la vérité objective.	Elle est une représentation objective de l'espace perçu.	Elle est arbitraire par rapport à l'expérience subjective.
La vérité objective est extérieure à la perception.	La vérité consiste dans la rationalisation de l'expérience subjective.	La vérité réside dans la singularité de l'expérience perceptive.
La représentation doit produire ce qui est au-delà de la perception.	La représentation doit produire une construction rationnelle de l'espace perceptif.	La représentation doit produire sans médiation la vérité de l'expérience.

Nous sommes donc en présence de trois formes de «visions» différentes, impliquant chacune un rapport particulier entre vérité, perception et représentation. Mais, contrairement aux distinctions antérieures proposées par Panofsky, ces rapports à l'espace ne sont plus pensés seulement en termes de culture. C'est au contraire une analyse qui s'appuie sur les types de relations possibles entre vérité et représentation, et qui a donc un caractère structural. Elle rend ainsi possibles des regroupements qui dépassent largement les cultures. Par exemple, la position «prémoderne» regroupe l'art oriental, l'art de l'Antiquité classique, l'art du Moyen Âge et l'art «primitif»; tandis que la position moderniste regroupe l'art d'Europe du Nord, le maniérisme, l'art moderne et le point de vue de Panofsky lui-même. En plus de ne pas être à proprement parler culturelles, ces distinctions nous semblent contradictoires avec l'universalisation de la perspective. Si l'on entend par perspective une manière d'établir un rapport entre la perception et une forme de construction de l'espace, il n'y a en effet que la position «moderne» qui relève à proprement parler de la perspective. L'art «prémoderne» s'appuie sur des constructions, mais ces constructions tendent à éliminer la dimension contingente du point de vue et de la perception. L'art «moderniste», en revanche, part du point de vue individuel, mais il tend à éliminer toute forme de construction, afin d'exprimer la singularité de l'expérience sensible. Ainsi, le concept de perspective ne permet pas de qualifier toutes les formes de rapport à l'espace et aux représentations. Dans cette fin de texte, Panofsky nous livre donc l'esquisse d'une proposition théorique qui ne s'inscrit pas dans le cadre de réflexion développée dans *La Perspective comme forme symbolique* (*ibid.*).

Nous voudrions donc essayer de développer et de généraliser cette hypothèse. Nous nous appuierons pour cela sur les catégories proposées par Descola, afin de déterminer des correspondances possibles entre ces trois formes du rapport à l'espace et les quatre phénomènes de base identifiés par Cassirer. Dans l'art «prémoderne», la vérité est extérieure à la perception. La représentation ne manifeste donc une vérité que dans la mesure où l'image produite est moins accidentelle que ce qui est perçu. Mais, l'image elle-même reste quelque chose de contingent, elle ne peut être directement la vérité, puisque celle-ci ne relève pas de la contingence. Il ne peut donc y avoir que des rapports indirects entre l'image et la vérité, et non une véritable continuité. Pour le point de vue «moderne», en revanche, la construction géométrique permet de produire une continuité entre l'image et le réel.

De plus, dans la mesure où cette continuité est objective et démontrable, elle ne dépend pas de la subjectivité individuelle. Il y a donc une continuité au niveau des physicalités et une discontinuité au niveau des intériorités. Pour «le modernisme», il y a également une forme de continuité dans les physicalités, mais cette continuité est médiatisée par l'expérience subjective. Il y a donc à la fois continuité sur le plan des physicalités et celui des intériorités. La continuité entre vérité et représentation est donc complète. Pour déterminer la quatrième possibilité, nous pouvons simplement nous appuyer sur les possibilités combinatoires des quatre termes (continuité, discontinuité, intériorités, physicalités). Celle-ci consisterait à supposer une continuité au niveau des intériorités, et une discontinuité sur le plan des physicalités. L'ensemble de ces possibilités peut-être synthétisé dans le tableau suivant.

<p><b>?</b></p> <p>Continuité des intériorités Discontinuité des physicalités</p>	<p><b>Modernisme</b></p> <p>Continuité des intériorités Continuité des physicalités</p>
<p><b>Modernité</b></p> <p>Discontinuité des intériorités Continuité des physicalités</p>	<p><b>Prémodernité</b></p> <p>Discontinuité des intériorités Discontinuité des physicalités</p>

Chacune de ces catégories peut être mise en correspondance avec un phénomène de base:

- la première correspond au phénomène du «toi»,  
c'est-à-dire à l'identification à l'autre;
- le «modernisme» correspond au phénomène du «je»,  
c'est-à-dire à l'unité primordiale de la conscience;
- la modernité correspond au phénomène du «cela»,  
c'est-à-dire à l'espace pragmatique;
- la prémodernité correspond au phénomène du «ça»,  
c'est-à-dire à la forme, au sens que Cassirer donne à ce concept.

De manière tout à fait parallèle à ce que propose Descola, dans *La fabrique des images* (2010), nous avons donc quatre possibilités bien distinctes de rapport aux représentations. Toutefois, ces catégories ne correspondent pas aux différentes formes de figuration ontologique identifiées par Descola. Ce qui est en jeu ici n'est pas la manière dont un dispositif ontologique est rendu visible dans une représentation, mais bien plutôt les différentes formes de prégnance, ou les différentes formes d'identifications qui peuvent être produites par les représentations. L'exemple de la perspective permet d'illustrer la différence entre ces deux niveaux. Dans *Par-delà nature et culture* (2005), la perspective est pour Descola naturaliste, car elle permet de produire une continuité dans les physicalités et une singularisation du point de vue. Il y a donc une forme d'identité entre la structure de la perspective et la structure de l'ontologie<sup>11</sup>. Dans *La fabrique des images* (2010), en revanche, la perspective n'a pas un rôle déterminant dans la figuration naturaliste. Un dépassement des limites et des contraintes de la perspective est même nécessaire pour parvenir au genre *par excellence* du naturalisme, la peinture de paysage<sup>12</sup>. Le point de vue sur la perspective change toutefois complètement si l'on ne la considère plus du point de vue de l'ontologie, mais du point de vue des modes des prégnances qu'elle permet. Ce que montre l'analyse de Panofsky, c'est que la perspective :

- peut être appréhendée sur le plan empirique, comme une expression de la continuité spatiale ;
- peut être appréhendée sur le plan de la forme, au travers de la géométrie et des mathématiques ;
- peut être appréhendée comme expression de la singularité de l'expérience, au travers du phénomène du « je ».

Malgré la prédominance du naturalisme, ces trois rapports à la perspective ont coexisté dans le monde moderne. Ces trois formes de prégnances permettent d'expliquer que l'usage de la perspective n'ait pas été univoque, et qu'il ait suscité des désaccords et des débats. Notre hypothèse implique que les représentations peuvent ne pas être complètement conformes au dispositif ontologique. Puisque les phénomènes de base sont constitutifs de la subjectivité, ils ne dépendent pas du cadre ontologique. Une pratique artistique

11. Cf. I.1.4, « Les modalités à priori de l'identification », p. 124.

12. Cf. I.2.2, « Le débordement du cadre et le dépassement de la perspective », p. 138.



(et certainement tout type d'activité) peut ainsi mettre en tension l'ontologie et les phénomènes de base qui ne lui sont pas homogènes.

### 1.5.6

## Les quatre rapports à la représentation

Pour pouvoir généraliser notre réflexion, il nous faut commencer à réfléchir à une terminologie permettant de nommer chacun de ces rapports à la représentation. Les termes que nous avons utilisés pour le moment (prémodernité, modernité, modernisme), sont inappropriés, car ils impliquent l'idée d'une histoire linéaire passant de manière nécessaire par la modernité. Nous avons au contraire choisi de privilégier des termes renvoyant à des capacités génériques, repérables dans toutes les sociétés humaines. Nous proposons ainsi les termes d'*identification*, d'*incarnation*, d'*impression* et de *symbolisation*.

<p><b>Identification</b></p> <p>Continuité des intériorités Discontinuité des physicalités</p>	<p><b>Incarnation</b></p> <p>Continuité des intériorités Continuité des physicalités</p>
<p><b>Impression</b></p> <p>Discontinuité des intériorités Continuité des physicalités</p>	<p><b>Symbolisation</b></p> <p>Discontinuité des intériorités Discontinuité des physicalités</p>

**L'identification** correspond au fait de créer une continuité sur le plan des intériorités, mais une discontinuité sur le plan des physicalités. Le ressort principal de l'identification est la représentation d'êtres imaginaires dont les affects sont susceptibles d'entrer en résonance avec ceux du spectateur. Pour désigner cette catégorie, nous avons dans un premier temps pensé au terme de *figuration*, car on y entend le mot «figure», et que l'identification suppose

la médiation de figures. Nous avons toutefois renoncé à ce terme car, dans la mesure où il est utilisé par Descola pour désigner la «figuration ontologique». **L'incarnation** correspond au fait, pour un artefact, non pas de représenter une vérité, mais de l'être. La continuité sur le plan des intériorités et des physicalités fait que l'on n'est plus dans le registre de la représentation, qui suppose toujours une continuité partielle entre l'image et ce qu'elle représente. L'artefact *est* directement la chose, il ne joue pas le rôle d'une médiation vers la chose. C'est ce qui est en jeu dans l'idolâtrie et dans le fétichisme: un objet est pris pour la chose elle-même, et occupe la même fonction.

**L'impression** correspond à une continuité sur le plan des physicalités et à une discontinuité sur le plan des intériorités. Il s'agit de la trace concrète, ou de l'empreinte, produite par un phénomène. L'image produite par la lumière sur une plaque photosensible, ou en peinture la touche du peintre, relève ainsi de l'empreinte. La perspective participe de cette catégorie dans la mesure où elle est la formalisation d'une continuité directe entre l'espace et la surface de projection. D'une manière plus générale, on peut parler d'*impression* lorsqu'il y a une tentative de reporter, d'une manière plus ou moins formalisée, l'apparence d'un objet réel dans une représentation. Ainsi, la «ressemblance» relève de cette catégorie, car elle est une forme de continuité (plus ou moins forte) dans les physicalités. L'une des raisons qui nous ont fait hésiter par rapport au choix de ce terme est qu'il peut également désigner une expérience subjective, comme lorsque l'on dit que l'on «a l'impression» de quelque chose. Mais, désigner du terme d'impression une expérience sensible, c'est en fait mettre sur le même plan la subjectivité et la continuité sur le plan des physicalités. En ce sens, ce terme a un intérêt: il permet aussi de désigner le glissement possible entre l'empreinte et l'impression sensible, ou entre le rapport «moderne» et «moderniste» à la perspective dans l'analyse de Panofsky.

**La symbolisation**, enfin, désigne le fait pour un artefact de ne pas entretenir de relation de continuité avec la vérité qu'on lui suppose. Un symbole est toujours, en effet, relativement arbitraire, il est plutôt de l'ordre d'une association, métonymique ou métaphorique, que d'une véritable continuité. Il ne se situe donc pas sur le même plan ontologique que la chose qu'il désigne, il joue plutôt un rôle de substitut. Il est un renvoi à la chose, mais n'est pas dans une relation de continuité directe avec celle-ci.

Maintenant que nous avons défini notre terminologie, nous pouvons réfléchir à la manière dont il est possible de penser la relation entre ces catégories et les formes de représentations. L'une des premières choses importantes à remarquer est que la plupart des représentations combinent plusieurs de ces modalités, ou plusieurs formes différentes de prégnance. L'exemple de la peinture hollandaise<sup>13</sup> est de ce point de vue assez illustratif: il s'agit d'œuvres exprimant une très forte continuité dans les physicalités (impression), mais reposant également sur des mécanismes allégoriques (symbolisation). La peinture italienne du XV<sup>e</sup> siècle repose également sur une conjonction de plusieurs formes de prégnance: certains éléments comme les visages, les postures ou l'usage de la perspective sont très naturalistes (impression); il y a un travail sur la théâtralité permettant une projection dans les personnages (identification); il y a un nombre important de symboles et de signes renvoyant à des contenus mythologiques ou religieux (symbolisation); et enfin les œuvres manifestent un certain effet de « présence », raison pour laquelle certaines étaient présentes dans des lieux de cultes ou utilisées lors des cérémonies religieuses (incarnation). Non seulement une forme plastique peut donc combiner plusieurs formes de prégnance, mais il nous semble possible de faire l'hypothèse que ce qui caractérise un type de représentation est la manière dont elle combine et agence des formes de prégnances différentes.

La seconde chose que l'on peut remarquer c'est que, comme le montre l'analyse de Panofsky à propos de la perspective, une technique de représentation n'implique pas nécessairement une seule forme de prégnance déterminée. Cette pluralité de prégnances possibles est ce qui permet de comprendre qu'un type de représentation puisse se transformer dans l'histoire. C'est ce qui est en jeu dans l'analyse que propose Panofsky de la sculpture gothique: l'homogénéité de la surface, lorsqu'elle est transposée en sculpture, ne produit pas le même type de prégnance que la peinture symbolique et narrative du Moyen Âge. De la même manière, la représentation d'intérieurs clos transforme le statut de la surface du tableau et suscite ainsi une nouvelle prégnance: le plan devient un objet situé dans l'espace. On peut appliquer le même raisonnement à l'évolution de la perspective. Ainsi, un dispositif plastique exprimant la continuité spatiale, le point de fuite et le carrelage au sol, peut plus tard être appréhendé sur le plan symbolique, et permettre une

13. Cf. I.2.3, « Les limites de l'objectivation de la représentation », p. 144.

formalisation mathématique de l'espace. De la même manière, ce qui se présente comme une construction objective et rationnelle de l'espace peut être appréhendé comme relevant de l'expérience subjective, et traité artistiquement comme tel. Un même motif plastique peut donc changer de statut, et être à l'origine de développements variés, dans des champs d'activité différents. De sorte qu'une forme de représentation contient toujours en principe une pluralité de potentialités différentes, qui peuvent ou non être actualisées.

Le fait que la perspective n'est pas associée à une seule forme de prégnance implique qu'elle n'est, décidément, pas une forme symbolique, au sens où l'entend Panofsky. La perspective n'est pas réductible à l'expression d'une forme de rapport au monde déterminé, puisqu'elle peut être le support de plusieurs rapports possibles aux existants. C'est la raison pour laquelle, dans le monde moderne, plusieurs usages différents de la perspective, ou plusieurs rapports à l'espace, ont pu coexister sans pour autant s'annuler. D'une manière plus générale, notre proposition implique qu'une technique ne peut jamais à elle seule induire un rapport au monde. Elle peut certes induire, plus ou moins fortement, des usages. Mais ces usages peuvent toujours en principe diverger du fait de la pluralité des formes de prégnances. En ce sens, notre proposition exclut l'idée d'un complet déterminisme entre technique et ontologie ou, dans un vocabulaire marxiste, entre infrastructure et superstructure. Mais elle n'exclut pas pour autant que, dans une certaine mesure, un déterminisme de ce type existe. Car, si la technique ne prédétermine pas complètement les usages, elle les oriente néanmoins. Panofsky insiste bien sur le fait que la perspective transforme les possibilités artistiques: elle se constitue comme un «problème», et les artistes doivent composer avec elle. De plus, comme le remarque encore Panofsky, la «vision perspective» est incompatible avec certaines formes de représentation, notamment celles qui supposent un rapport au réel essentiellement symbolique (point de vue «pré-moderne»). Enfin, que la perspective soit appréhendée sur le plan empirique, symbolique ou subjectif, elle mobilise néanmoins le schème de la continuité des physicalités. C'est pourquoi, quel que soit le versant selon lequel elle est prise, la perspective participe néanmoins toujours du monde moderne. En ce sens, il y a bien une certaine forme de déterminisme entre technique et ontologie, mais c'est un déterminisme qui n'exclut pas des divergences possibles.

À ce stade de notre réflexion, le fait de parvenir à articuler le rapport entre représentation, ontologie, prégnance et phénomènes de base nous a

permis de résoudre les principaux problèmes que notre analyse du travail de Philippe Descola nous avait permis de faire émerger. Nous pouvons à présent comprendre :

- le fait que l'art ne soit pas entièrement déterminé par l'ontologie,
- le fait que l'art puisse participer de la mise en place d'une ontologie,
- la manière dont les formes de représentations peuvent se transformer.

Pour poursuivre notre réflexion, il nous faut maintenant nous demander ce que pourrait être une histoire de la perspective, envisagée au travers d'un tel dispositif.





||.

---

Un sujet  
de  
division





# La perspective comme querelle

Dans «Étude sur la perspective à la Renaissance 1956-1963» (1983 [1970], p. 278-293), une recension des principaux articles sur la perspective parus entre 1956 et 1963, Robert Klein introduit en ces termes les débats qui opposent les historiens d'art autour de ce sujet:

*Comme au temps où Donatello se moquait des exercices stériles d'Uccello, et où Antonio Manetti accusait Alberti d'avoir plagié Brunelleschi, ou encore plus tard lorsque Abraham Brosse se battait contre l'académie des Beaux-arts, il y a aujourd'hui une «querelle de la perspective». Cette discipline inoffensive a le don de stimuler les imaginations et de passionner périodiquement les esprits. Mais la querelle, aujourd'hui, met aux prises les historiens et non les inventeurs.*  
(Klein, 1983 [1970], p. 278)

Dans cette étude, Klein se propose de donner suite à un article de Marisa Dalai Emiliani «La question de la perspective», publié en 1961, la même année que la traduction en italien de *La Perspective comme forme symbolique* (Panofsky,

1991 [1927], p. 7-34)<sup>1</sup>. Le texte de Dalai Emiliani est à la fois une présentation de l'essai de Panofsky, une étude critique de ses sources, un bilan de ses apports et une analyse des débats qu'il a suscités. Klein, qui estime que cet article est la meilleure source d'information disponible sur le débat autour de la perspective, entend poursuivre ce travail de recension en couvrant la fin des années 50 et le début des années 60. Si l'article de Klein peut apparaître au premier abord comme une simple synthèse de travaux antérieurs, les quelques lignes que nous venons de citer suggèrent que son point de vue sur le débat historiographique autour de la perspective est en fait assez original.

Les historiens, tout d'abord, sont mis sur le même plan que les principaux protagonistes de l'histoire de la perspective en art (Donatello, Uccello, Manetti, Alberti, Brunelleschi, etc.). Mais le comportement de ces personnages évoque davantage une cour de récréation qu'un colloque scientifique: ils se moquent, s'accusent, se battent... Il ne s'agit pas d'un débat, mais d'une «querelle», terme qui suggère davantage des voies de fait qu'un dialogue rationnel apaisé. L'intérêt pour la perspective, en effet, n'est pas d'ordre intellectuel, mais passionnel. Ou, plus précisément, c'est une passion qui affecte la raison, la perspective a le pouvoir de «stimuler les imaginations» et de «passionner périodiquement les esprits». Il y a donc dans cette «discipline inoffensive» quelque chose qui concerne l'esprit, mais qui ne semble néanmoins pas pouvoir être tranché rationnellement. On ainsi lire ce court passage comme une forme de jugement concernant les travaux sur la perspective dont il est question dans l'article: ils prennent la forme d'argumentations scientifiques, mais il y a en leur fond un antagonisme qui n'est pas réfléchi, qui n'est pas clarifié en tant que tel. En ce sens, les débats autour de la perspective sont un symptôme du problème général qu'elle pose, et qui concerne aussi bien les historiens, les artistes, et les théoriciens. Parvenir à interpréter ce symptôme, ce serait donc clarifier simultanément ces débats et l'histoire de la perspective.

Ce caractère symptomatique des débats sur la perspective n'est que suggéré, qui plus est sur le ton de l'humour. Malgré quelques indications, Klein ne formule pas ce problème de manière explicite. Dans ce chapitre, nous voudrions toutefois essayer de montrer que ce passage n'est pas gratuit: il correspond à une conception théorique du problème de la perspective, et plus

<sup>1</sup>. Dans l'édition française de *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]), ce texte sert d'introduction à l'essai de Panofsky.

généralement à une théorie philosophique du rapport entre art et technique. Cet arrière-plan théorique permet de notre point de vue à Klein de penser le problème de la perspective de manière très différente de Panofsky et de surmonter les problèmes théoriques présents dans *La Perspective comme forme symbolique* (*ibid.*). Dans la suite de cette seconde partie, nous nous intéresserons à la théorie de la pratique proposée par Klein, dans les articles qu'il a consacrés à la phénoménologie husserlienne. Si le problème de l'art n'est pas directement abordé dans ces textes, nous pensons néanmoins que les thèses qu'ils présentent permettent de comprendre l'interprétation de la perspective qu'il développe. Notre hypothèse de travail est que Klein propose une théorie dialectique de la pratique qui permet de clarifier et de généraliser les problèmes théoriques que nous avons jusqu'ici rencontrés. Le propos de notre seconde partie sera organisé de la manière suivante. Dans le présent chapitre, nous nous concentrerons sur la manière dont Klein a interprété et est intervenu dans la «querelle de la perspective». Dans le second chapitre, nous nous intéresserons à la réception du travail de Klein, et à la poursuite de la querelle après son intervention. Puis, dans les deux chapitres suivants, nous proposerons une analyse de sa théorie de la pratique. Si notre première partie était essentiellement organisée autour de confrontations entre plusieurs points de vue, notre seconde partie ne sera donc organisée qu'autour d'un seul auteur. Le caractère dialectique de la pensée de Klein nous semble justifier ce parti pris: la contradiction ne se joue plus entre plusieurs protagonistes, elle devient interne à un même dispositif théorique. C'est pourquoi il est possible pour Klein de traiter la perspective comme une querelle.

### II.1.1

## **Le traité de Pomponius Gauricus dans l'histoire de la perspective**

Avant son article de 1963, Klein a publié en 1961 un autre texte consacré à la question de la perspective, «Pomponius Gauricus et son chapitre “de la perspective”» (*ibid.*, p. 237-277). Ce travail trouve son origine dans un séminaire tenu à l'École Pratique des Hautes Études durant l'année 1958-1959 et

dirigé par André Chastel<sup>2</sup>. Cet article est cependant loin d'être un simple texte de circonstance. Ainsi, pour André Chastel, «le grand article de 1961» (*ibid.*, p. 14) dépasse de beaucoup l'ambition qu'il fixait pour son séminaire, où il prévoyait de réfléchir sur l'idée, déjà présente chez Panofsky, d'une certaine autonomie entre les constructions d'atelier et la perspective savante et érudite d'Alberti. Chastel estime que Klein s'est «ingénié à faire surgir comme à plaisir des problèmes de tailles et d'ampleurs croissantes» du texte d'un «médiocre humaniste» (*ibid.*, p. 14), au point de mettre en cause la fonction et les orientations de l'art de la Renaissance. L'article de 1961 et celui de 1963 sont de notre point de vue assez complémentaires pour comprendre la manière dont Klein interprète le problème de la perspective. Dans le texte sur Gauricus, Klein prend position au sein de la «querelle de la perspective»: il propose une interprétation de l'histoire de la perspective et du problème de l'illusionnisme. Mais, il ne donne pas toutes les clés pour comprendre les enjeux polémiques que son intervention comporte. Dans son texte de recension, en revanche, Klein dégage les sujets principaux de controverse concernant la perspective, et autour de ceux-ci, s'attache à restituer les arguments opposés des auteurs qu'il étudie. Cet article permet donc de contextualiser l'intervention de Klein, et de comprendre certains partis pris du texte de 1961. Nous étudierons donc les deux textes conjointement, en nous permettant de faire des aller-retour entre les propositions théoriques de Klein, et la manière dont il comprend le débat dans lequel il se situe. Ceci nous permettra de donner un aperçu de la complexité de la «querelle de la perspective», au moment de l'intervention de Klein<sup>3</sup>.

**2.** Le travail initié lors de ce séminaire a abouti, quelques années plus tard, à la publication d'une édition complète, traduite et annotée du *De Sculptura* de Pomponius Gauricus (Gaurico, 1969 [1504]), signée conjointement par Robert Klein et André Chastel.

**3.** Parmi les auteurs que Klein discute, plusieurs n'ont pas été traduits en français. C'est le cas de la majorité des auteurs italiens, dont l'importance dans le débat est décisive: Decio Gioseffi (1957, 1958), Alessandro Parronchi (1964), Carlo Pedretti (1963), et Piero Sanpaolesi (1960 & 1962). L'impossibilité d'accéder à une partie très significative du corpus a fortement influé sur la manière dont nous allons aborder la «querelle de la perspective». Compte tenu du fait qu'il nous était de fait impossible de proposer un compte rendu exhaustif de la controverse nous avons opté pour la solution de la présenter au travers du point de vue de Klein. Ainsi, en ce qui concerne les textes auxquels nous n'avons pas eu accès, nous nous appuyons essentiellement sur la manière dont Klein les interprète. Il ne s'agit donc pas d'une description neutre de la «querelle de la perspective». Mais, si cette querelle ne peut se trancher de manière complètement rationnelle (c'est-à-dire si l'on accepte l'hypothèse de Klein), la prétention à une complète neutralité est de toute manière illusoire: il est préférable d'assumer le fait que toute description du débat suppose une prise de position à l'intérieur de celui-ci.

Dans *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]), Panofsky analyse assez longuement la construction perspective proposée dans le traité de Pomponius Gauricus (**fig. 36**). Il en reproduit même un passage entier dont il propose une traduction en vis-à-vis (*ibid.*, p.152-153). L'enjeu de son analyse est de déterminer si la méthode de construction exposée par Gauricus implique ou non un point de distance<sup>4</sup>. Au terme de son analyse, Panofsky répond à cette question de manière négative: le procédé décrit est de son point de vue identique à la *costruzione legittima*. Gauricus est un humaniste italien, il participe donc pour Panofsky de la même tradition qu'Alberti. Robert Klein a une lecture exactement contraire du texte de Gauricus: la méthode qu'il présente est de son point de vue sans rapport avec celle d'Alberti. Son analyse s'appuie sur le fait que dans le *De Pictura* (1999 [1435]), Alberti place dès le départ de sa construction la ligne d'horizon et le point de fuite. De plus, il s'appuie sur une représentation en élévation extérieure au tableau pour déterminer la réduction en profondeur du quadrillage au sol<sup>5</sup>. Or, d'après Klein, aucune de ces étapes n'est présente chez Gauricus. Son explication ne mentionne ni l'existence de l'horizon ni celle du point de fuite central, et elle ne nécessite pas de construction extérieure à l'image (**fig. 37-38**). Sa méthode utilise à la place un axe central, divisant le tableau en deux, et un point qui joue le rôle du point de distance. De plus, contrairement à Alberti, Gauricus ne prend à aucun moment la peine de justifier sa construction:

*Il est singulier que cette construction ait été réalisée sans aucune mention du point de fuite central ou de l'horizon; Gauricus semble décrire un procédé tout à fait mécanique, sans s'inquiéter des démonstrations mathématiques. (Klein, 1983 [1970], p. 260)*

Il est donc exclu pour Klein que Gauricus s'appuie sur Alberti. Car, même s'il avait mésinterprété la construction proposée dans le *De Pictura* (Alberti, 1999 [1435]), ou s'il avait voulu la simplifier, il n'en aurait certainement pas omis des éléments aussi fondamentaux que la ligne d'horizon et le point de fuite, qui sont indispensables à plusieurs étapes de la construction. Pour Klein, il ne peut donc ni s'agir d'un emprunt ni d'un développement de la *costruzione legittima*, car «l'évolution naturelle d'un procédé technique n'a jamais fait un pareil pas en arrière» (*ibid.*, p. 262).

4. Sur le problème du point de distance cf. I.5.3, «L'intuition de l'espace perspectif», p. 236.

5. Cf. I.5.3, «L'intuition de l'espace perspectif», p. 236.

Klein ne pense pas non plus que Gauricus ait pu inventer par lui-même un procédé perspectif. Ce dernier a en effet reçu une formation «humaniste et aristotélicienne» (*ibid.*, p. 241), et son rapport à l'art est donc fortement médiatisé par des intérêts littéraires. Ainsi, il ne s'intéresse pas aux problèmes mathématiques posés par la perspective, raison pour laquelle il ne propose à aucun moment une justification de sa construction. Ceci participe pour Klein d'une évolution plus générale: lorsque Gauricus écrit son traité, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, les écrits sur l'art changent de forme et de ton. Ce que Klein appelle le concept «d'art-science», c'est-à-dire la tentative de faire de l'art un moyen de connaissance, commençait alors à perdre du terrain. À l'approche rationnelle et objective de l'art, dont les «minutieuses recherches» (*ibid.*, p. 241) de Dürer et de Vinci sont les derniers grands exemples, succédait un nouveau modèle qui ne prenait plus appui sur l'étude de la nature, mais sur la rhétorique humaniste. Dans cette conception, la perspective est davantage une méthode pour produire l'unité et la vraisemblance d'une scène dramatique plutôt qu'un moyen de créer une véritable illusion spatiale. Certes, la référence à la rhétorique était déjà présente dans le traité d'Alberti. Mais, chez Gauricus, la relation entre la position du regard et le contenu narratif de la scène passe au premier plan par rapport aux considérations géométriques. Il propose une terminologie pour désigner les différents types de vue perspective, mais ces vues se différencient d'abord par le genre de scène qu'elles permettent de représenter plutôt que par leur construction spatiale. Gauricus distingue ainsi la perspective frontale (*optike*); la vue «à vol d'oiseau» (*katoptike*) qui permet de représenter un grand nombre de personnages et est donc adaptée aux scènes de bataille; et enfin la vue «par en dessous» (*anoptike*) qui est adaptée pour représenter un personnage majestueux, ou des apparitions célestes (*ibid.*, p. 243-244). La perspective de Gauricus est pour Klein une «perspective dramatique» (*ibid.*, p. 244): elle fait passer au premier plan la relation entre le sujet et l'effet dramatique du point de vue. Klein souligne le fait, assez remarquable, que Gauricus semble avoir une intuition de ce que pourrait être une «perspective globale», c'est-à-dire une perspective à trois points de fuite, permettant une complète mobilité du regard et une diversité des effets de mise en scène. Mais, il n'a manifestement pas les moyens techniques de l'élaborer, étant donné sa compréhension extrêmement sommaire des problèmes géométriques de la perspective. Gauricus anticipe donc sur

le développement de la perspective, tout en restant très en deçà de ce qui est déjà compris à son époque sur le plan géométrique.

*Il [Gauricus] ramasse au hasard des formules, qui sont souvent anachroniques ou enfantines; et il ne semble pas soupçonner que la perspective globale, dont il a une vague intuition, demande aussi de nouvelles solutions techniques. (Klein, 1983 [1970], p. 270)*

Mais, la négligence avec laquelle ce texte est composé est ce qui fait son intérêt historique. Parce que son œuvre n'est pas originale sur le plan géométrique, parce qu'elle ne manifeste pas une compréhension et un point de vue personnel, il est possible de la lire comme un document concernant les méthodes de perspectives pratiquées dans les ateliers d'artistes qui, parce qu'elles n'ont pas été théorisées, n'ont pas non plus été retenues par l'histoire. Le *De Sculptura* (1969 [1504]) ne présente du point de vue de Klein que des «fossiles», «mais ces éléments fossiles peuvent (...) apporter une information sur les débuts de l'histoire de la perspective» (1983 [1970], p. 257). Le traité de Gauricus permet donc de faire une sorte d'archéologie d'une pratique de la perspective antérieure à la découverte de la *costruzione legittima*, la «perspective bifocale». L'ouvrage est donc en quelque sorte entre deux temps: un témoignage sur les débuts de la perspective et une préfiguration de son évolution.

### 11.1.2

## Le rôle de perspective bifocale

L'hypothèse d'une perspective bifocale «officieuse» et «en marge de la théorie» est un problème très discuté au moment où écrit Klein, qui estime même que c'est le sujet sur lequel les historiens «ont fait de nos jours le plus d'hypothèses» (*ibid.*, p. 285). Cette méthode consiste à placer deux points de fuite sur le cadre de part et d'autre de l'image afin de construire un dallage (**fig. 39**). Ces deux points de fuite font office de point de distance, et permettent de construire des bâtiments, des plafonds, ou le pavage au sol (**fig. 42-43**). Il s'agit toutefois d'une construction d'atelier, et le rôle du point de distance n'est pas compris en tant que tel. Cette construction ne suppose ni une conception unifiée de l'espace ni une compréhension géométrique de la perspective. Concernant la perspective bifocale, Klein s'appuie notamment sur le travail



de John White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural* (2003 [1957])<sup>6</sup>, qui a mis en évidence la fréquence des volumes « prismatiques », c'est-à-dire dont les faces fuient à 45°, dans la peinture italienne avant Alberti (**fig. 40-41**). Pour White, le traité d'Alberti est contemporain d'un changement stylistique: une soudaine préférence pour les vues frontales, et pour les volumes fuyant vers le point de fuite central. Klein estime toutefois que la perspective bifocale a continué de se transmettre comme technique d'atelier, comme en témoignent le traité de Gauricus, et des œuvres plus tardives, comme l'*Annonciation* de Léonard de Vinci (**fig. 44**) et les vues architecturales des *Cités idéales* (**fig. 45**). L'existence de ce procédé perspectif permet à Klein d'interpréter deux « cas » importants sur le plan historique: les deux panneaux de Brunelleschi et certaines perspectives étranges de Paolo Uccello.

Les deux dispositifs illusionnistes de Brunelleschi, représentant le Baptistère de Saint-Jean (**fig. 46**) et la place du palais de la Seigneurie à Florence (**fig. 47**), sont d'une importance capitale dans l'histoire de la perspective. Ce serait à l'occasion de la conception de ces deux œuvres que Brunelleschi, si l'on en croit son biographe, aurait découvert les règles de la perspective (Hamou, 2007, p. 57). La question de savoir si les deux panneaux sont bien le moment de l'invention de la perspective a donc fait l'objet d'un débat intense parmi les historiens. Klein discute le point de vue de plusieurs auteurs sur cette question: Richard Krautheimer (1990 [1956]), Piero Sanpaolesi (1960), Alessandro Parronchi (1964) et Decio Gioseffi (1957). La thèse de Krautheimer est que Brunelleschi a employé des méthodes d'architecte: à partir de plans et d'élévations, il aurait tracé la pyramide visuelle, afin de déduire la manière dont les bâtiments se projettent sur l'écran de représentation. Brunelleschi aurait ainsi construit ses panneaux sans s'appuyer sur la géométrie perspective en tant que telle (la fonction de la ligne d'horizon, du point de fuite, etc.), mais en employant des méthodes géométriques plus traditionnelles. Sanpaolesi, en revanche, attribue à Brunelleschi l'invention de la *costruzione legittima*, une intuition de la méthode du point de distance, et même des raccourcis verticaux et latéraux. Pour Parronchi, l'invention de Brunelleschi trouve sa source dans les traités médiévaux, dont il a

6. Klein tient l'ouvrage de John White pour fondamental, autant sur le plan théorique que historique. Il estime notamment que, en ce qui concerne le problème de la perspective bifocale et de la perspective curviligne, c'est lui « qui a réuni le matériel illustratif autour duquel on discute depuis sept ans » (1983 [1970], p. 289).

travaillé à reconstituer l'influence dans l'art du quattrocento. Decio Gioseffi enfin, estime que Brunelleschi aurait peint le baptistère directement sur un miroir, sans aucune construction géométrique, ce qui explique l'emploi d'un second miroir, pour redresser l'image. Chacune de ces thèses porte sur le problème de l'invention: ces deux panneaux sont-ils l'invention de la perspective (Sanpaolesi), ou sont-ils au contraire simplement l'application d'un savoir déjà existant, que ce soit un savoir architectural (Krautheimer) ou le savoir des traités médiévaux de perspective (Parronchi), ou encore l'utilisation d'un expédient (Gioseffi)?

Dans l'article sur le traité de Gauricus, Klein tente d'apporter sa propre réponse à cette question, tout en proposant une synthèse des différentes hypothèses avancées. Pour Klein, le fait que les deux panneaux de Brunelleschi représentent des volumes «prismatiques» (c'est-à-dire dont les faces fuient à 45°) montre qu'il s'est appuyé sur la méthode de construction de la perspective bifocale. Toutefois, Klein estime également qu'il avait compris la signification du point de fuite central puisque, pour le premier panneau, il a positionné le regard au centre de l'image, là où se trouve le point de fuite. De plus, le fait qu'il ait été capable de calculer la distance à laquelle le miroir devait être positionné par rapport au spectateur montre qu'il devait avoir compris le rapport entre le point de distance et la distance focale. Toutefois, malgré les connaissances théoriques de Brunelleschi, Klein pense que le résultat de ses constructions n'était pas encore complètement maîtrisé en termes de perspective. Dans une perspective bifocale, puisque les points de distances sont placés sur les bords de l'image, la distance focale est déterminée par la largeur de l'image. Or, le premier panneau de Brunelleschi est un format carré, d'un demi *braccio*, ce qui implique donc une distance focale très courte. Par un raisonnement géométrique assez complexe (dont il admet en note ne pas donner toutes les clés<sup>7</sup>), Klein montre que, dans les conditions qui nous sont connues à l'entrée de la cathédrale Santa Maria Del Fiore, «il est impossible de mettre le miroir à une distance telle que l'image coïncide avec la vue réelle offerte au spectateur» (1983 [1970] p. 268). C'est ce qui pour Klein explique que Brunelleschi ait eu besoin de produire un second panneau: il cherchait à corriger ce qu'il y avait d'insatisfaisant optiquement dans le premier.

7. Klein, 1983 [1970], p. 269, note 1.

Pour Klein, Brunelleschi avait donc compris le rôle du point de distance. Seulement il n'avait pas compris que celui-ci n'était pas nécessairement au bord de l'image, mais pouvait être placé de manière arbitraire. Malgré sa compréhension des problèmes géométriques en jeu, il n'était donc pas capable de se détacher complètement du modèle de la perspective bifocale. Il avait donc «une information exacte sur le rôle de tous les éléments mis en jeu» (*ibid.*, p. 269), mais il n'était pas en mesure de comprendre leurs rôles de manière générale. Par la suite, le rôle d'Alberti fut d'«écarter la méthode artisanale du système bifocal» (*ibid.*, p. 269), pour ne se concentrer que sur le rôle du point de fuite et la construction s'appuyant sur une élévation latérale, qu'il pouvait démontrer. Ceci permit d'éliminer les problèmes causés par les distances focales trop courtes. La construction d'Alberti fut ainsi une «conquête théorique», mais simultanément une perte, puisqu'elle supposa «l'oubli du point de distance» (*ibid.*, p. 269). La perspective bifocale est donc bien ce qui est à l'origine de la perspective d'Alberti. Celui-ci, en rationalisant la construction de la perspective, a permis une nouvelle compréhension de l'espace, tout en provoquant la perte de certains éléments, qui ne seront redécouverts théoriquement que plus tard. Klein peut ainsi en conclure :

*En résumé, le système bifocal, connu depuis le XIV<sup>e</sup> siècle comme pratique d'atelier, est à l'origine du développement de la perspective. (Klein, 1983 [1970], p. 269)*

Le rapport de Paolo Uccello à la perspective est également un sujet très débattu par les historiens. Au moment où Klein écrit, il y a toutefois un consensus autour du fait qu'Uccello a une utilisation de la perspective singulière, qui n'est pas réductible à la construction albertienne.

*Tout le monde est d'accord, depuis White, à voir dans la perspective d'Uccello un développement original, plus souple dans l'application que le système classique. (Klein, 1983 [1970], p. 286)*

Mais l'interprétation de cet usage de la perspective ne fait pas consensus. Le débat s'est notamment concentré sur la manière dont est utilisée la perspective dans certaines œuvres, comme la *Nativité* de San Martino (**fig. 48**). Dans cette fresque, Uccello utilise les deux points de distance de part et d'autre de l'image comme deux points de fuite différents vers lesquels fuient les parties droite et gauche de la fresque. Cette construction produit l'impression d'une sorte de vue panoramique, comme si le spectateur pouvait faire tourner son

regard pour voir une partie ou l'autre de la scène. Plusieurs auteurs, comme Alessandro Parronchi (1964) et Decio Gioseffi (1957), y ont vu une tentative de produire une perspective binoculaire, c'est-à-dire une perspective pouvant s'adapter à la vision simultanée de chaque œil. Pour Klein toutefois, ce type d'hypothèse est « pratiquement invérifiable » (*ibid.*, p. 286). Il estime que l'interprétation de Gioseffi plus convaincante quand celui-ci avance qu'il ne s'agit pas de l'« invention d'une perspective différente » (*ibid.*, p. 287), mais bien plutôt d'« un jeu de bascule entre la fonction du point de distance et du point de fuite » (*ibid.*, p. 286). Pour Klein, la tentative d'Uccello n'est pas une forme nouvelle de perspective, mais plutôt une tentative de « réponse » au procédé d'Alberti. Uccello aurait essayé de montrer qu'il est possible d'articuler ensemble la perspective bifocale artisanale et la *costruzione legittima*.

*Uccello a pu vouloir montrer que le point de distance, ignoré dans la Della Pittura, peut aussi engendrer un système cohérent, avoir l'avantage de créer une construction auxiliaire et enfin de tenir compte de la mobilité de l'œil. (Klein, 1983 [1970], p. 264)*

L'interprétation de la prédelle de *La Profanation de l'hostie* (**fig. 49**) que propose Klein va dans le même sens. Certes, le choix d'utiliser le point de distance comme point de fuite permet de montrer les soldats frappant à la porte et peut donc être justifié par les éléments narratifs de l'image. Mais, cela peut aussi être perçu comme un jeu sur le rapport entre perspective classique et perspective bifocale. L'œuvre d'Uccello manifeste donc une intuition de ce qui ne sera compris que beaucoup plus tard sur le plan théorique: l'équivalence des points de fuite, « le fait que tout point de l'horizon devient, dès que l'œil s'y arrête, le point de fuite "central" » (*ibid.*, p. 286). Ainsi, de même que Gauricus à l'intuition d'une « perspective globale » dont il n'a géométriquement pas les moyens, Uccello a l'intuition d'une généralisation du concept de point de fuite, plus d'un siècle avant Guidobaldo del Monte<sup>8</sup>.

Gauricus, Brunelleschi, Alberti et Uccello sont donc, chacun à leur manière, des figures de transition. Ils reprennent des éléments de leur tradition en les transformant et leur donnant un nouveau sens. Ce faisant, ils anticipent et participent à la fois de la progressive rationalisation de la perspective. Pour Klein, la formalisation de la perspective a été très graduelle: c'est un processus dans lequel il y a eu des hésitations et des allers-retours. Une conquête

8. Cf. 1.5.3 « L'intuition de l'espace perspectif », p. 236.

théorique peut ainsi rester attachée à une forme ancienne (Brunelleschi) ou entraîner la perte d'intuitions présentes dans les constructions d'atelier (Alberti). Mais un usage intuitif (Uccello) ou naïf (Gauricus) de la perspective peut aussi anticiper une généralisation théorique de celle-ci. Le processus d'émergence de l'espace moderne est donc beaucoup moins univoque pour Klein que pour Panofsky. Il ne suppose pas une « pleine conscience »<sup>9</sup>, bien qu'il y ait des moments de prises de conscience; et il ne repose pas que sur l'intuition, bien que celle-ci joue un rôle important.

### II.1.3

## Les différences de perspective

Il n'y a donc pas pour Klein, contrairement à Panofsky, une opposition de deux rapports à la perspective correspondant à l'opposition de deux cultures. Si Panofsky tente de faire ressortir des oppositions culturelles massives, Klein est en revanche attentif aux détails et à l'hétérogène: une même culture peut de son point de vue être parcourue par des tendances et des aspirations divergentes. Ainsi, c'est la tradition italienne elle-même qui n'est pas homogène et qui est travaillée par l'opposition entre pratiques artisanales, intuition et rationalisation de l'espace. L'interprétation du traité de Gauricus manifeste bien l'opposition entre les deux auteurs: là où Panofsky essaie de rendre ce dernier conforme à son contexte culturel, Klein cherche en revanche à faire ressortir la singularité du texte. De plus, puisqu'il ne présuppose pas l'homogénéité de la culture, l'invention de la perspective est beaucoup moins problématique pour Klein que pour Panofsky. Quelque chose de nouveau peut apparaître au sein d'une culture, simplement parce qu'aucune culture n'est un tout cohérent et unifié. Par conséquent, Klein n'a pas besoin de substituer l'intuition à la formalisation de la perspective<sup>10</sup>. Pour lui, l'intuition anticipe la formalisation mathématique, mais elle ne la remplace pas ni ne la rend pas inutile.

La différence entre la pensée de Klein et celle de Panofsky se joue de notre point de vue à un niveau très profond: pour le premier, ce sont l'homogénéité et l'identité qui sont des principes explicatifs, pour le second ce sont

<sup>9</sup>. Cf. I.5.2, «Le problème de l'invention de la perspective», p. 230.

<sup>10</sup>. Cf. I.5.3, «L'intuition de l'espace perspectif», p. 236.

l'hétérogénéité et la différence<sup>11</sup>. L'homogénéité et l'identité d'une culture avec elle-même d'un côté, le travail des différences de l'autre. Pour Klein, toute invention dans le champ des pratiques artistiques suppose de la différence, car toute invention suppose un changement de point de vue. Le point commun entre Brunelleschi, Alberti, Uccello et Gauricus, c'est que chacun apporte à un moment donné un regard différent sur une pratique antérieure. Brunelleschi reprend une pratique artisanale, mais il l'aborde au travers de son savoir d'architecte et de ses connaissances géométriques. Alberti reprend l'invention de Brunelleschi, mais en tant qu'érudit et humaniste, il tente de dégager la perspective de son origine artisanale et de lui donner une base rationnelle. Uccello, qui connaît à la fois la *costruzione legittima* et les pratiques d'atelier, tente de réconcilier les deux systèmes dans une forme plus souple. Gauricus enfin, aborde la perspective au travers du prisme de la rhétorique et de ses intérêts littéraires, ce qui lui permet d'avoir l'intuition d'une «perspective globale». Dans chacun de ces cas, un décalage s'opère du fait qu'une pratique est abordée selon un autre point de vue ou, pour reprendre le vocabulaire de Cassirer, au travers d'un autre type de prégnance. C'est pourquoi intuition et invention ne sont pas fondamentalement séparées pour Klein: toutes deux impliquent en effet qu'une nouvelle potentialité soit aperçue dans une pratique, que cette potentialité se concrétise dans une forme transitoire et maladroite, comme chez Gauricus; ou qu'elle se concrétise dans une formalisation mathématique élaborée comme chez Vignola. Ce qui permet qu'il y ait des inventions, ce sont donc les différences entre les points de vue, liées aux différences entre les pratiques (art, architecture, mathématique, rhétorique, etc.). Ces divergences permettent, dans certaines circonstances, de produire une synthèse entre deux pratiques hétérogènes. Mais, cette synthèse ne doit pas être pensée comme la simple réconciliation entre deux pratiques, au sens où elle n'abolit pas la différence entre ces pratiques. Elle fait bien plutôt apparaître une nouvelle possibilité de pratique. Cette pratique, parce qu'elle apporte une différence, permet elle-même ensuite de nouvelles possibilités de synthèses. Ainsi, la perspective n'abolit pas la distinction entre art et mathématique, elle ouvre bien plutôt la possibilité de nouveaux rapports possibles entre ces deux pratiques, et ainsi à de nouvelles possibilités pratiques. Le processus commence donc par la différence et il finit par elle:

**11.** Cf. 1.5.2, «Le problème de l'invention de la perspective», p. 230; et 1.5.3, «L'intuition de l'espace perspectif», p. 236.

dans une culture (ou plus généralement dans une situation), il y a des différences, ces différences permettent des synthèses, ces synthèses produisent de nouvelles différences, ces différences permettent de nouvelles synthèses. Klein et Panofsky pensent donc l'histoire de manière on ne peut plus opposée. Il n'y a pas pour Klein de rapport à l'espace homogène caractérisant une culture et susceptible de s'exprimer dans les pratiques artistiques et dans le savoir scientifique. Il n'y a en fait pour Klein de rapport à l'espace qu'associé à des types particuliers de pratique, et non de rapport à l'espace en général. Cela n'interdit pas pour autant qu'une pratique particulière puisse jouer dans un moment historique un rôle central et avoir des conséquences dans de nombreuses disciplines. La perspective est l'exemple paradigmatique d'une pratique de ce type: elle a eu des conséquences en art, elle a permis l'élaboration d'instruments techniques, elle a servi de métaphore philosophique, etc. Seulement, la centralité d'une pratique n'implique pas l'unité du rapport à l'espace.

Malgré cette divergence, on pourrait s'attendre à ce que Klein, puisque l'hétérogénéité et la différence jouent un tel rôle dans sa pensée, partage avec Panofsky l'idée qu'il existe plusieurs formes de perspectives différentes. Toutefois, bien que cela puisse paraître paradoxal au premier abord, il n'en est rien. Au moment où écrit Klein, l'opposition entre perspective antique et perspective moderne a été délaissée par la plupart des chercheurs<sup>12</sup>, et l'intérêt s'est déplacé vers la recherche de plusieurs tendances opposées au sein de la perspective moderne. C'est l'une des raisons pour laquelle la question de la « perspective bifocale » a suscité un grand intérêt: elle permettait de retrouver une opposition entre deux perspectives différentes, dans le contexte italien. Klein discute plusieurs auteurs soutenant cette hypothèse, notamment Gioseffi (1957), dont nous avons déjà mentionné le travail, Liliane Brion-Guerry (1962) et Timothy K. Kitao (1962). Brion-Guerry voit dans le traité de Viator, *De Artificiali Perspectiva*, une « aventure spirituelle » (*ibid.*, p. 287), renversant les postulats d'Alberti en réintroduisant ce que la *costruzione legittima* exclut: la mobilité de l'œil, la temporalité, et la perspective curviligne. L'auteure reconnaît toutefois que cette interprétation ne s'appuie pas sur la construction présentée dans le traité, mais sur « quelques phrases du texte », qui sont pour Klein « susceptibles d'interprétations beaucoup plus simples »

12. Cf. II.2.1, « La réception du travail de Klein », p. 297.

(1983 [1970], p. 287). Le travail de Kitao porte sur le traité de Vignola. Dans son traité, ce dernier critique le fait que la perspective doivent être construite avec deux points de fuite, sous prétexte que l'homme à deux yeux. Kitao interprète cette critique comme une attaque contre la perspective bifocale et avance ainsi que Vignola a «freiné l'évolution de la perspective vers un système bifocal rationnel» (*ibid.*, p. 287). Pour Klein, cet argument n'est pas très solide: la méthode du point de distance est en effet expliquée et justifiée dans le traité de Vignola. Certes, le point de distance reste pour celui-ci subordonné au point de fuite, mais Klein met en doute le fait que cela soit suffisant pour retarder l'évolution d'une perspective bifocale rationnelle.

Klein estime donc qu'aucune preuve ne permet de conclure à l'existence d'une véritable perspective «anti-albertienne», et il ne souscrit pas à l'assimilation de la «perspective bifocale» à une perspective qui contesterait les partis pris de la *costruzione legittima*. Outre les débats portant sur l'interprétation des textes, nous pensons que le parti pris théorique de Klein permet de comprendre pourquoi il n'adhère pas à cette idée. Considérer la perspective bifocale comme une perspective anti-albertienne implique en effet de les traiter toutes deux comme des perspectives cohérentes, bien que s'appuyant sur des partis pris différents. Or, la perspective bifocale n'est pas une perspective cohérente. C'est une simple pratique d'atelier, une solution pratique qui ne s'appuie pas sur une conception rationnelle de l'espace et de la représentation. Considérer la «perspective bifocale» comme une perspective cohérente, au même titre que celle d'Alberti, revient donc à les homogénéiser, à négliger leur différence. Pour que la «perspective bifocale» soit une contestation ou une réfutation de la perspective d'Alberti, il faudrait qu'elle se situe sur le même plan que cette dernière, c'est-à-dire qu'elle soit une perspective formalisée. En pensant la perspective bifocale comme une perspective «anti-albertienne», on transforme donc en une opposition théorique la cohabitation de pratiques hétérogènes, et on annule donc une des différences qui permet de comprendre la complexité de la situation artistique de ce moment historique. Pour maintenir la singularité de ces deux pratiques, il est donc primordial d'affirmer qu'il n'y a, au sens strict, qu'une seule perspective rationnelle.

Pour Klein toutefois, le problème des perspectives «anti-albertienne» peut-être envisagé de manière différente. La *costruzione legittima* peut en effet donner lieu à des usages très variés: il est possible d'en utiliser le procédé



tout en réintégrant par des détails et des inflexions subtiles ce que la perspective albertienne exclut (le temps, la binocularité, la mobilité de l'œil, l'incurvation du champ visuel, etc.). Il n'y a donc qu'une seule perspective, mais cette perspective peut être altérée et modifiée de multiples façons, en fonction du style de l'artiste et des besoins de l'œuvre. Ces différents usages de la perspective permettent de suggérer ce qui est absent de la *costruzione legittima*, mais ce ne sont pas des perspectives au sens strict, c'est-à-dire des perspectives formalisées, c'est «une affaire d'art plutôt que de système» (*ibid.*, p. 288). Ainsi, la question de la multiplicité des perspectives est complètement transformée.

*La question «une ou plusieurs perspectives?» est en ce sens oiseuse: il y en a, si l'on veut, autant qu'il y a d'artistes ou de styles; et si l'on veut, il n'y en a qu'une, plus ou moins élargie et modifiée par chacun selon sa conception de la vision. (1983 [1970], p. 288)*

Nous voyons à nouveau ici qu'il n'y a pas pour Klein de «conception de la vision», et donc de rapport à l'espace unifié. Certes, la perspective manifeste une certaine «conception de la vision», sinon, il ne serait pas nécessaire de l'infléchir. Pour autant une grande diversité de «conceptions» peuvent s'exprimer par elle, au prix de quelques altérations du système. Klein estime que sa conclusion est «sans danger» (*ibid.*, p. 289), au sens où elle est en accord avec les œuvres et les documents connus, et permet de ne pas avoir à recourir à des hypothèses conjecturales. Toutefois, cette conclusion n'est pas réductible à un geste de prudence. Cette prise de position va en effet dans le sens d'une prise en compte de l'hétérogène: il y a une multiplicité d'usages singuliers de la perspective, mais la perspective albertienne elle-même est une singularité, et doit être comprise comme telle. Il est donc nécessaire de tenir compte des différents types de différences: les différences qui sont de l'ordre de l'usage et du style, et la différence entre une méthode rationnelle et des solutions intuitives et empiriques.

#### II.1.4

### **La controverse de la perspective curviligne**

Pour Klein, cette conclusion n'est toutefois pas valable en ce qui concerne la perspective curviligne. En effet, s'il n'est pas convaincu par la thèse d'une

perspective «anti-albertienne», Klein estime en revanche que les travaux de Panofsky (1996 [1940]) et de White (2003 [1957]) montrent de manière quasi indubitable que Léonard de Vinci a travaillé sur un système de perspective curviligne. Mais, qu'une telle perspective ait été envisagée n'implique pas que Léonard en ait réellement préconisé l'emploi ni qu'elle soit seulement praticable. Gioseffi (1957 & 1958) a ainsi critiqué le travail de White et s'est opposé à l'hypothèse de la perspective curviligne. Il a tenté de montrer dans son travail que la perspective curviligne ne produit pas une image plus conforme à la perception visuelle que la perspective linéaire. Marisa Dalai Emiliani (Panofsky, 1991 [1927], p. 7-35) a quant à elle tenté de répondre à cette critique, afin de défendre la relativisation de la perspective opérée par Panofsky. Klein intervient à ce moment de la controverse. Son parti pris n'est pas de se situer pour ou contre chacun de ces auteurs. Il propose au contraire, en développant une idée présente dans les travaux de Carlo Pedretti (1957 & 1963), une thèse permettant de concilier l'ensemble des arguments en jeu, tout en transformant la question de l'illusionnisme perspectif.

Suite à *La perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]), Panofsky a continué d'approfondir sa recherche sur la perspective, notamment dans *Le Codex Huygens et la Théorie de l'art de Léonard de Vinci* (1996 [1940]). Le *Codex Huygens* est un ensemble de copies de dessins annotés de Léonard de Vinci, réalisés durant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Panofsky estime que l'auteur de ce manuscrit «a eu accès aux originaux» et «transmet à la postérité une quantité considérable de matériau léonardesque, figuré et textuel, qui sinon serait demeuré inconnu» (*ibid.*, p. 15). Le cinquième livre de ce *codex* comprend une série de dessins présentant des recherches sur la représentation des figures humaines en raccourci (**fig. 50**). Dans ces œuvres, les déformations des figures humaines sont mesurées par les angles visuels plutôt que par rapport à une section plane de la pyramide visuelle. Il s'agit ainsi pour Panofsky de la seule tentative connue «d'appliquer méthodiquement les principes euclidiens au problème spécifique de la représentation des figures humaines» (*ibid.*, p. 69). Cette tentative reconduit donc «virtuellement à l'idée antique d'un champ de vision sphérique, impossible à projeter sur une surface plane» (*ibid.*, p. 69). Si Panofsky ne va pas jusqu'à affirmer que Léonard a essayé de formuler une véritable perspective sphérique, il n'en estime pas moins que la méthode présentée s'oriente vers «cette "perspective curviligne"»

qui se fit jour chez les grands mathématiciens du XVII<sup>e</sup> et qui ne fut élaborée qu'au XIX<sup>e</sup> siècle» (*ibid.*, p. 69).

Klein discute également le travail de John White sur ce sujet dans *Naissance et renaissance de l'espace pictural* (2003 [1957]). White désigne la perspective curviligne du nom de «perspective synthétique», car il s'agit de son point de vue d'une perspective qui permet de produire une synthèse entre la formalisation géométrique et l'expérience perceptive. White interprète ainsi l'œuvre de Paolo Uccello comme une réflexion sur les limites de la perspective albertienne, et une tentative de réconcilier l'expérience perceptive et la formalisation géométrique (*ibid.*, p. 221). Ainsi, si Vasari décrit, dans la *Vies des artistes* (2007 [1550]), les recherches d'Uccello avec ironie, c'est parce que son rapport à la perspective est dogmatique: «il [Vasari] n'a plus aucun doute sur sa propre pratique, et ne soupçonne même pas l'existence de tels problèmes» (2003 [1957], p. 223). Mais, pour White, il revient à Léonard de Vinci d'avoir été amené «à développer la théorie complète de la perspective que les œuvres d'Uccello et de ses précurseurs du XIV<sup>e</sup> siècle n'avaient fait qu'annoncer» (*ibid.*, p. 224). Outre le travail de Panofsky, White s'appuie sur un témoignage de Benvenuto Cellini, qui affirme avoir acquis une copie d'un manuscrit de Léonard pour un traité de perspective. D'après Cellini, ce manuscrit présentait un nouveau système perspectif, «le plus beau que quiconque au monde ait trouvé», permettant de produire non «seulement le raccourci de la longitude», mais aussi ceux de «la latitude et de l'altitude<sup>13</sup>» (*ibid.*, p. 224). Cellini a même envisagé de publier ce manuscrit de Léonard, mais il lui a malheureusement été volé avant qu'il n'ait le temps de le faire. White montre également, en s'appuyant sur des notes de Léonard des années 1513-14, que les recherches de ce dernier présentent une remise en cause de la perspective albertienne, ce qui appuie l'idée qu'il se dirigeait vers un système de perspective synthétique. Toutefois, la perte de cet ouvrage et la vie tumultueuse de Léonard expliquent que ses «théories inédites» (*ibid.*, p. 231), «étrangères aux modes de pensées usuels des hommes de la Renaissance» (*ibid.*, p. 232), n'aient pas influencé les artistes de cette période. White a néanmoins mis en évidence la présence de déformations qui attestent de l'usage au moins

**13.** La «longitude» correspond à la profondeur, la «latitude et l'altitude» à la largeur et à la hauteur. Cellini veut donc dire que la perspective de Léonard permettait d'obtenir un raccourci qui ne soit pas simplement en profondeur, mais aussi en hauteur et en largeur, ce qui ne peut être réalisé que par une projection sur une surface courbe.

partiel d'une perspective curviligne chez plusieurs artistes, notamment Jean Fouquet (**fig. 51**). Celui-ci propose, pour White, une « remarquable approximation de la perspective synthétique que Léonard de Vinci devait plus tard développer » (*ibid.*, p. 249).

Klein fait ensuite état des travaux de Decio Gioseffi (1957 & 1958), qui s'est vigoureusement opposé à l'hypothèse de la perspective curviligne et a tenté de réfuter le travail de White. Gioseffi conteste notamment les exemples de perspective curviligne présentés par White en arguant qu'il s'agit en fait de représentations exécutées à l'aide de miroirs convexes. Outre le débat sur ces exemples, Gioseffi développe un argument de portée plus générale: il récuse le fait que la perspective curviligne produise une impression visuelle plus juste pour le spectateur. Voici comment Klein résume sa démonstration:

*Une peinture exécutée selon le système curviligne ne répond en rien à ce que l'œil perçoit réellement – ne serait-ce que parce que cette peinture serait elle-même objet de vision et recevrait comme telle dans la vision les déformations latérales et verticales qu'elle doit représenter, il y aurait alors une double déformation, ou interférence des déformations différentes. (Klein, 1983 [1970], p. 289-290)*

Pour Gioseffi donc, il résulte de l'emploi de la perspective curviligne une image doublement fautive. Parce qu'elle applique à l'image la déformation que lui fait subir la perception visuelle, le spectateur voit en fait une image déformée deux fois, une fois par l'artiste, une seconde fois par sa propre perception. La perspective curviligne n'est donc pas plus objective, elle est en un certain sens plus subjective, puisqu'elle correspond à la vision de l'artiste et non à celle du spectateur. À l'inverse, la perspective linéaire, parce qu'elle produit une image exacte de l'intersection de la pyramide visuelle, permet au spectateur de recevoir exactement la même information lumineuse<sup>14</sup> qu'il recevrait devant une scène réelle. La perspective linéaire peut donc produire une illusion parfaite (ou quasi parfaite), à la condition que le regard du spectateur soit correctement positionné par rapport à l'image.

Enfin, Klein expose la réponse de Marisa Dalai Emiliani aux arguments de Gioseffi, présentée dans *La Question de la perspective* (Panofsky, 1991 [1927],

**14.** En faisant abstraction bien entendu de la qualité de l'intensité lumineuse et des inévitables différences introduites par l'artiste au cours de la réalisation de l'image. Mais ces détails ne participent pas de la structure géométrique globale de la scène, et peuvent donc être négligés dans ce débat.

p. 7-35). Dalai Emiliani admet que la perspective puisse produire une illusion convaincante d'un point de vue particulier. Mais, elle estime que cette condition de l'illusion est le point faible de la démonstration de Gioseffi. Car, une perspective n'est presque jamais vue depuis le point unique où elle produit une illusion exacte. Elle est le plus souvent vue de manière excentrée et produit donc une image déformée, qui ne correspond pas à la perception visuelle. Ainsi, parce que la perspective ne produit une illusion que dans une seule et unique condition, elle n'épuise le champ des recherches artistiques possibles concernant la représentation de l'espace. C'est pourquoi il n'y a pas pour Dalai Emiliani de « valeur scientifique absolue » (*ibid.*, p. 34) de la perspective. Ainsi, « le sens de la subtile analyse de l'espace de la perspective et du concept d'espace » (*ibid.*, p. 35) formulé par Panofsky repose précisément sur ce qui est au-delà de l'illusion ponctuelle produite par la perspective. Dalai Emiliani estime par ailleurs que le texte de Gioseffi participe d'une polémique « antipanofskienne » (*ibid.*, p. 33), au sens où il tente de revenir sur la relativisation de la perspective opérée par Panofsky, et de réaffirmer le « concept dogmatique de perspective » (*ibid.*, p. 33). Il s'agit de son point de vue d'une régression dans le débat sur la perspective: si l'on ne relativise pas la valeur de vérité de la perspective, on ne peut plus s'interroger sur les modalités différenciées de représentation de l'espace, et l'on perd les riches possibilités de recherches et de comparaisons ouvertes par le travail fondateur de Panofsky.

Dans cette controverse, l'attitude de Klein consiste à ne pas prendre parti pour ou contre la perspective curviligne, c'est-à-dire à ne pas se situer dans le « camp » de Panofsky, avec White et Marisa Dalai, ou dans le camp opposé, avec Gioseffi. Il accepte les arguments des deux partis: il admet qu'il y ait eu des recherches et une préoccupation des artistes pour la perspective curviligne, mais il ne remet pas en cause pour autant les arguments de Gioseffi. Klein commence par remarquer que le débat s'est en fait essentiellement concentré autour de Léonard de Vinci, car les documents et les témoignages dont nous disposons permettent de conclure de manière presque indubitable qu'il a fait des recherches autour de la perspective curviligne. Pour autant, il n'est pas certain qu'il en ait recommandé l'usage, et qu'il ait estimé qu'il s'agissait d'une méthode artistiquement valable.

*Personne ne doute que Léonard a envisagé la perspective curviligne; l'a-t-il pour autant recommandée aux peintres? White répond oui, Gioseffi*

*non; en fait, s'il a très probablement écrit un traité sur le système, il ne l'a appliqué dans aucune peinture. (Klein, 1983 [1970], p. 291)*

Sur ce point, Klein se réfère au travail de Pedretti (1963). Celui-ci fait une distinction entre l'attitude de Léonard vis-à-vis de la pratique artistique, et ses recherches sur les principes de la perspective<sup>15</sup>. Ainsi, si Léonard conseille aux peintres, pour éviter les déformations causées par la perspective, de simplement « esquisser la difficulté en choisissant des distances [focales] assez grandes » (Klein, 1983 [1970], p. 291); cela n'implique pas qu'il n'ait pas fait des recherches très approfondies sur le problème. Pedretti rattache le problème de la perspective curviligne aux expériences de Léonard avec des miroirs et avec ses observations astronomiques, pour montrer que ces expériences conduisent « naturellement au système curviligne » (*ibid.*, p. 291). Ainsi, le rapport de Léonard à la perspective n'est pas homogène: il est lui-même divisé entre deux tendances divergentes: une recherche objective sur l'optique et la perception, et une recherche proprement artistique sur la représentation. La division entre deux types de perspective ne travaille donc pas seulement à l'intérieur de la culture italienne, elle travaille également l'œuvre de Vinci lui-même. Ce qui pour Klein prouve cette dualité du rapport à la perspective chez Léonard est qu'il n'a pas seulement travaillé à un système de perspective curviligne. Comme l'a également montré Pedretti (1957) dans un travail antérieur, Léonard a aussi « été l'initiateur des anamorphoses » (*ibid.*, p. 291). On trouve en effet dans le *Codex Atlanticus* deux dessins, un visage d'enfant et un œil étiré (**fig. 52**), qui sont pour Jurgis Baltrušaitis les « plus anciennes anamorphoses actuellement connues » (2008 [1969], p. 50). On trouve également dans le traité de *La Peinture* (2004 [s. d.]), sur lequel André Chastel et Robert Klein ont également travaillé en collaboration pour mettre au point une édition critique, un texte et deux dessins décrivant le dispositif d'une anamorphose. Or, l'anamorphose n'est pas pour Klein un simple jeu artistique, elle est l'exacte antithèse de la perspective curviligne.

**15.** Daniel Arasse, dans sa présentation du travail de Panofsky sur le *Codex Huygens* (1996 [1940]), est du même avis que Klein et que Pedretti. De son point de vue, si Léonard est très proche de formaliser une perspective curviligne « il ne le fait jamais et à partir de 1500, ses dessins et peintures renoncent à la perspective géométrique au profit de la perspective aérienne, de la lumière et de la couleur - l'absence de toute architecture (et donc de toute géométrie) marquant la distinction qu'il opère désormais entre science (florentine) de la perspective et science de la peinture. » (*ibid.*, p. 6).

## II.1.5

## Une autre relativisation de la perspective

L'analyse de l'anamorphose proposée par Klein reprend la critique des arguments de Gioseffi proposé par Dalai Emiliani. Une perspective linéaire produit une illusion convaincante si, et seulement si, l'œil est positionné correctement par rapport à l'image (**fig. 53**). En ce sens, la perspective est comme une anamorphose, si ce n'est que dans l'anamorphose, ce principe est radicalisé. Une perspective n'est juste que du point de vue prévu par le regard, tandis que l'image d'une anamorphose n'est identifiable que du point de vue prévu par le regard, elle n'apparaît de tout autre point que comme un « gri-bouillage dépourvu de sens » (Klein, 1983 [1970], p. 277). De sorte que l'anamorphose est une sorte de caricature du potentiel illusionniste de la perspective. Mais, en plus d'exagérer ce qui est en jeu dans la perspective, l'anamorphose apporte aussi une preuve de son caractère illusionniste. Une image anamorphosique est une section de la pyramide visuelle, mais, contrairement à une perspective classique, il s'agit d'une section qui n'est pas perpendiculaire à la direction du regard. L'anamorphose montre donc que, si le regard est correctement positionné, une section de la pyramide visuelle, quelle que soit son orientation, nous apparaît bel et bien comme une image correcte et non déformée. Elle permet donc de faire une expérience concrète du fait que la perception repose sur des principes projectifs. Enfin, l'anamorphose permet de généraliser le problème de la perspective. La perspective classique est en effet un cas particulier de projection, puisque la section de la pyramide visuelle est perpendiculaire à la direction du regard; tandis que l'anamorphose est le cas général, puisque le plan de projection est orienté de manière arbitraire. L'invention de l'anamorphose correspond donc à un moment où l'idée de perspective accède à niveau supérieur de généralité: une perspective est une image projetée sur n'importe quel type de section de la pyramide visuelle. Si l'anamorphose est une forme ludique, elle est donc aussi une conquête théorique au même titre que, par exemple, la généralisation du point de fuite. C'est la raison pour laquelle Klein estime que l'anamorphose « résume » et « résout facilement tous les problèmes techniques de la perspective linéaire » (Klein, 1983 [1970], p. 277).

L'anamorphose permet aussi de comprendre qu'il y ait eu des tentatives de dépassement de la perspective. Le fait que les conditions de l'illusion soient si limitées et ne correspondent pas à la manière dont sont habituellement appréhendées les œuvres permet en effet de comprendre que les artistes, comme Uccello ou Léonard, aient pu chercher des formes de perspective qui puissent corriger de défaut. C'est la raison pour laquelle Klein accepte l'idée qu'il y a eu des recherches autour d'une perspective curviligne. Mais, puisque la perspective est pleinement objective, la limite de l'illusionnisme l'est également, et ce dépassement est en fait impossible. Le fait que la perception repose sur des principes projectifs implique qu'il n'est pas possible de dépasser le dispositif contraignant de l'anamorphose: une image ne peut être pleinement illusionniste que d'un seul point de vue, ou encore, il n'y a d'illusionnisme que ponctuel et limité. De sorte qu'il existe une limite objective du naturalisme de la représentation. L'anamorphose ne prouve donc pas seulement la perspective, elle prouve aussi qu'il ne peut pas y avoir de dépassement de la perspective qui aboutisse à une perspective objective. Klein peut donc aussi accepter les arguments de Gioseffi: la perspective curviligne est en fait une perspective subjective, puisqu'elle correspond à l'expérience perceptive de l'artiste plutôt qu'à celle du spectateur. Lorsque l'on tente de dépasser la perspective, on produit quelque chose qui n'a pas d'objectivité véritable, et qui ne parvient donc pas à faire système. L'anamorphose permet donc de comprendre que la division de l'art en deux possibilités antagoniques soit inéluctable. C'est pourquoi Klein souligne la différence, chez Léonard de Vinci, entre son approche artistique et ses recherches expérimentales sur la perspective. La thèse de Klein permet de produire une synthèse des arguments des différents protagonistes du débat sur la perspective curviligne:

- il existe une perspective objective (Gioseffi), *mais* elle n'est que très rarement satisfaisante (Dalai Emiliani), elle relève en définitive de l'anamorphose (Klein);
- la perspective curviligne essaie de dépasser les «défauts» de la perspective classiques (Panofsky, White), *mais* elle n'est pas applicable artistiquement (Pedretti, Klein) et elle n'est jamais objective (Gioseffi). Elle est en fait subjective (Gioseffi, Klein) et ne se constitue jamais à proprement parler comme une perspective à part entière (Klein).



Parce qu'il pense la perspective à partir de l'anamorphose, le point de vue de Klein sur l'objectivité de la perspective est complètement différent de celui de Panofsky. Pour Klein, ce n'est pas parce que la perspective n'est pas objective qu'il y a eu des tentatives de dépassement de celle-ci. C'est au contraire son objectivité propre qui induit la nécessité d'un tel dépassement. La seule manière d'intensifier l'illusion produite par la perspective est en fait de prendre le parti de son caractère anamorphosique, comme c'est le cas dans le trompe-l'œil. Et la seule manière de dépasser le caractère limité de telles illusions est de réintégrer dans l'œuvre l'expérience subjective de l'artiste. La première possibilité correspond aux dispositifs illusionnistes, qui fleurissent au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, la seconde culmine dans l'impressionnisme. D'une manière plus générale, la thèse de Klein permet de résoudre les difficultés théoriques que pose la perspective à l'histoire de l'art. Si Panofsky a proposé une relativisation de la perspective, c'est parce qu'admettre son objectivité induit de penser l'histoire de l'art sur le mode du progrès, comme une conquête progressive de l'objectivité dans la représentation. La relativisation culturelle de la perspective permet d'envisager l'histoire de l'art de manière moins linéaire, puisque le déterminisme culturel permet de disposer d'un principe explicatif qui n'est pas réductible à l'objectivité. Le problème de la position de Panofsky est qu'il devient impossible, dans ce cadre, de penser un quelconque rapport entre art et objectivité, bien que l'objectivité demeure nécessaire pour relativiser la perspective. Comme nous l'avons montré, Panofsky est obligé de postuler l'existence d'une perspective véritablement naturaliste, la perspective antique, tout en tenant cette perspective pour impossible, pour des raisons géométriques<sup>17</sup>. La solution de Klein permet d'éviter ce type de complications théorique. La perspective est de son point de vue complètement objective, de sorte qu'il n'est pas nécessaire de postuler l'existence d'une perspective qui le soit davantage. Mais, l'illusion qu'elle produit est insatisfaisante, ce qui permet d'expliquer qu'il y ait eu des tentatives pour produire d'autres perspectives. Enfin, la perspective confronte l'art aux limites de l'illusionnisme, au fait que ce dernier ne puisse jamais dépasser le statut d'anamorphose. La perspective correspond tout autant donc à la découverte d'un mode de représentation objectif qu'à la découverte des limites de cette objectivité

**16.** Klein mentionne par exemple les fresques de Véronèse à la Villa Barbaro et la fresque d'Andrea Pozzo, sur la voûte de l'église Saint-Ignace-de-Loyola à Rome.

**17.** Cf. I.3.3, « L'impossible perspective naturelle », p. 168.

et du fait qu'elle n'épuise pas le champ des possibilités artistiques. Elle ouvre donc de nouvelles possibilités et confronte l'art à de nouveaux problèmes, si bien qu'elle ne peut être la conclusion de l'histoire de la représentation. La thèse de Klein permet donc une autre relativisation de la perspective que celle proposée par Panofsky: puisque la perspective est anamorphosique, c'est-à-dire puisqu'elle est duelle, elle contient sa propre relativisation. En ce sens, l'anamorphose ne résout pas seulement «les difficultés techniques», mais aussi les difficultés historiographiques posées par la perspective.

Le caractère anamorphosique de la perspective permet également de comprendre le rapport de cette dernière au naturalisme. La perspective produit en effet une alternance entre une illusion convaincante et une image déformée. Elle permet donc de faire l'expérience à la fois d'une continuité du monde et de la différence entre l'objet qui produit cette impression de continuité et l'expérience perceptive. En d'autres termes, la perspective permet d'éprouver ce qui est constitutif du naturalisme: la continuité des physicalités et la différence entre l'intériorité et la continuité du monde. Il y a donc à ce niveau une véritable correspondance entre la perspective et l'ontologie naturaliste. Ce caractère anamorphosique de la perspective est ce que Philippe Descola, dans *La Fabrique des images* (2010), ne parvient pas à saisir. Descola remarque bien que la perspective n'est pas réductible à l'expression de la continuité des physicalités. Mais il estime que cette contradiction est résolue dans la peinture de paysage<sup>18</sup>, et plus généralement qu'il y a dans le naturalisme un devenir purement objectif des représentations. Descola ne comprend donc pas qu'il y a une contradiction entre l'objectivité et l'expérience, contradiction qui permet de comprendre pourquoi il y a dans le naturalisme des tendances figuratives divergentes. Si Klein parvient à comprendre l'antagonisme suscité par la perspective, c'est que son point de départ n'est ni la culture ni l'ontologie. Comme nous l'avons montré plus haut, il essaie au contraire de penser les rapports et les contradictions entre différentes formes de pratiques. De son point de vue, l'invention de la perspective n'est pas déductible d'un dispositif culturel général, mais plutôt des différences présentes dans une situation historique. La perspective, parce qu'elle peut susciter des formes de prégnances différenciées, a été l'objet de plusieurs types d'appropriations différentes, de sorte que son histoire est celle de l'affrontement entre

18. Cf. 1.2.2, «Le débordement du cadre et le dépassement de la perspective», p. 138.

plusieurs points de vue. Mais l'antagonisme produit par la perspective tient à son objectivité. Comme l'illustre le cas de l'anamorphose, c'est parce que la perspective est objective qu'elle peut susciter des formes différenciées de prégnance. En ce sens, le caractère réel de la perspective, c'est de produire de l'antagonisme. De ce point de vue, l'histoire de la perspective, c'est en quelque sorte l'histoire d'une contradiction qui travaille la culture, et c'est pour cela qu'elle est une « querelle ». L'objectivité n'est donc pas pour Klein quelque chose qui résout les contradictions, mais bien plutôt ce qui en produit de nouvelles. Malgré ce différend, il nous semble toutefois qu'il est possible de proposer une synthèse entre l'approche de Descola et celle de Klein. Car, l'antagonisme repéré par Klein tourne entièrement autour du problème de l'objectivité. De sorte que l'antagonisme ne s'oppose pas nécessairement à l'unité, il peut aussi être ce en quoi l'unité consiste. L'unité du naturalisme se caractérise ainsi par un certain type d'oppositions et de possibilités contrastées. Mais, c'est parce que Klein ne part pas de l'unité d'une culture qu'il parvient à mettre ces oppositions correctement en relief.

Bien que la thèse de Klein concernant l'anamorphose soit d'apparence modeste, elle n'en a pas moins une grande portée théorique, et elle constitue une issue possible à la « querelle de la perspective ». Dans ces deux articles, Klein reprend l'ensemble des thèmes traités dans *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]) : l'opposition entre les pratiques d'atelier et la perspective rationnelle, le rôle de l'intuition, le statut de la perspective curviligne, la limite de l'objectivité en art, etc. Mais, il déplace chacun de ces termes et leur apporte un éclairage nouveau, qui transforme complètement les problèmes théoriques en jeu. Son travail peut donc être lu comme une réponse, assez systématique, à l'essai de Panofsky. Mais, il ne s'agit en aucun cas d'une réponse frontale. Klein n'attaque en effet jamais directement Panofsky, ni sur le plan historique ni sur le plan théorique. Même lorsqu'il interprète le traité de Gauricus dans un sens complètement opposé à Panofsky, il ne prend pas la peine de signaler cette différence ni ses conséquences théoriques. Les deux articles de Klein *peuvent* donc se lire comme une réponse à Panofsky, mais cela nécessite de déplier les conséquences implicites d'un grand nombre d'arguments, souvent formulés de manière extrêmement dense et ramassée. Si Klein, par le biais de l'anamorphose, dégage une dualité constitutive de l'illusionnisme perspectif, il y a également dans son style une forme d'ambivalence. Son travail manifeste une réflexion de très grande ampleur sur le

problème de la perspective, mais celle-ci se dissimule dans un texte de recension et dans l'analyse du traité d'un « médiocre humaniste », pour reprendre l'expression de Chastel (Klein, 1983 [1970], p. 14). C'est certainement la raison pour laquelle, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, la tentative de synthèse proposée par Klein n'a pas rencontré un très grand écho ni reçu un accueil très favorable auprès des participants de la « querelle de la perspective ».

#### II.1.6

### **Vers une théorie anamorphosique de l'art**

La réflexion de Klein sur l'anamorphose, si elle permet de résoudre les problèmes historiographiques posés par la perspective, n'est toutefois pas réductible à une démonstration historique. Il y a, à l'arrière-plan de son analyse de la perspective, une réflexion plus générale sur l'illusionnisme et sur la représentation. Il faut sur ce point noter une différence entre le texte de 1961 et celui de 1963. Dans son article de recension, Klein se contente d'indiquer la distinction entre deux types de perspectives, représentés par l'anamorphose et la perspective curviligne, mais sans développer, autrement que par allusions, les conséquences théoriques d'une telle distinction. Dans son article sur le traité de Gauricus, en revanche, Klein formule de manière plus théorique le problème de l'illusionnisme et de l'objectivité en art. Pour conclure notre lecture du travail de Klein concernant la perspective, nous allons donc à présent nous intéresser à la réflexion qu'il développe autour de ce problème.

L'illusionnisme est le problème fondamental que pose la perspective, autant pour les historiens que pour les artistes. Ce problème ne se limite pas à la perspective, il peut concerner d'autres aspects de la représentation (la couleur, les matières, etc.), mais il se cristallise néanmoins particulièrement autour de celle-ci. Pour Klein, l'enjeu du problème est la manière dont il est possible de délimiter le réel médiatisé par la représentation.

*... si l'apparence visible présuppose la transformation subjective des impressions, doit-on, en art, rendre fidèlement le résultat de ce processus – les illusions optiques par exemple – ou doit-on peindre les « causes » reconstruites par le raisonnement en laissant à l'œil le soin*

*d'opérer sur les éléments ainsi dégagés les mêmes transformations que sur les données sensibles provenant du modèle? (Klein, 1983 [1970], p. 272)*

Si, donc la perception est un processus actif, si elle transforme l'information lumineuse reçue par l'œil, l'artiste doit-il reproduire ce processus d'interprétation, ou bien doit-il travailler à l'exclure et laisser l'œil du spectateur accomplir lui-même ce travail? Faut-il, en d'autres termes, intégrer ou exclure l'expérience subjective dans la production d'une œuvre? La difficulté vient du fait que chacune de ces positions est pleinement défendable. Si, en effet, l'artiste cherche à représenter le réel, alors il n'y a pas de raison a priori d'en exclure la perception.

*Puisque l'artiste doit «se mettre à la place de la Nature», en raisonnant à partir des causes, il ne doit pas se contenter de rester au seuil de la cornée: la «nature» continue à opérer à l'intérieur de l'œil puis dans l'esprit et le peintre doit suivre. (Klein, 1983 [1970], p. 274)*

Mais, si l'artiste intègre son expérience subjective dans la représentation, celle-ci perd son autonomie par rapport au sujet. Ainsi, en voulant rendre la projection plus objective, on lui fait perdre en fait son objectivité. Mais, si l'on exclut l'expérience subjective de la représentation, alors on ne s'intéresse qu'à une portion délimitée du réel. Et, puisque le choix de cette portion ne dépend que de la subjectivité elle-même, celle-ci, bien qu'absente, est présente négativement. Il y a donc dans les deux cas un renversement dialectique:

- la tentative de compléter l'objectivité fait perdre l'objectivité elle-même et se retourne en subjectivité;
- la tentative s'exclure la subjectivité produit une objectivité incomplète, c'est-à-dire une objectivité qui implique un point de vue, et donc qui implique un choix subjectif.

C'est pourquoi la perspective curviligne ne peut pas être objective: puisqu'elle tente d'intégrer l'expérience perceptive, elle se transforme en perspective subjective. À l'inverse l'illusionnisme est une objectivité incomplète, il suppose un point de vue déterminé, c'est pourquoi il est anamorphosique. L'argument de Klein est donc qu'il ne peut pas y avoir de complète objectivité. C'est ce qui lui permet de relativiser le rôle de la perspective en art: s'il n'y a pas d'objectivité complète, il n'y a pas non plus de résolution objective du problème de la représentation, et rien ne permet donc de choisir entre la «perspective objective» et la «perspective subjective». Ces deux choix sont tous

deux également valables et également problématiques. Mais cette impossibilité elle-même a une dimension véritablement positive. En effet, si le problème de la représentation ne peut pas être tranché objectivement, cela permet qu'une liberté artistique soit possible. Chaque artiste doit trouver par lui-même, dans sa pratique, une solution satisfaisante à l'antinomie illusionniste. C'est certainement pourquoi Klein est si attentif aux inflexions individuelles du système perspectif.

L'argument de Klein n'implique pas pour autant que l'objectivité est impossible ni qu'elle soit une simple vision du monde. Son point de vue est au contraire compatible avec la pensée scientifique. En effet, comme le montre Cassirer<sup>19</sup>, le savoir scientifique se caractérise par le fait qu'il dépend de dispositifs conceptuels et expérimentaux spécifiques. Chaque discipline scientifique correspond à une certaine manière de mettre en forme une portion de réel et non le réel dans sa totalité. Or, s'il n'est pas possible de totaliser l'objectivité, alors l'objectivité dépend toujours d'un point de vue, ou encore il n'est jamais possible d'exclure complètement le sujet. C'est pourquoi le projet de Cassirer est d'élaborer une phénoménologie de la connaissance: ce n'est qu'en intégrant les formes préscientifiques de connaissance qu'il est possible de totaliser le savoir. S'il n'y a pas d'objectivité sans sujet, ou s'il n'y a pas de continuité des physicalités sans discontinuité des intériorités, alors le naturalisme est une ontologie qui ne peut pas se totaliser. Nous retrouvons ici de manière spéculative l'argument que nous énoncions plus haut concernant la perspective: le naturalisme est une ontologie divisée et donc une ontologie qui produit de l'antagonisme. Cet antagonisme peut prendre des noms différents: il peut être l'opposition entre empirisme et idéalisme, ou entre perspective «objective» et «subjective», ou encore, comme nous l'avons relevé dans notre lecture du texte de Descola sur le naturalisme dans *La fabrique des images* (2010, p. 73-97), entre science et divertissement<sup>20</sup>. Mais, quelle que soit la forme que prend le conflit, le point important est qu'il est constitutif du naturalisme. Puisque celui-ci ne peut pas se totaliser, il produit de l'antagonisme. Il est donc en un certain sens anamorphosique puisqu'il produit des points de vue divergents et inconciliables. Le problème repéré par Klein autour de l'illusionnisme est donc un problème très général qui travaille l'ensemble de la culture moderne.

19. Cf. I.4.1, «L'unité de l'Être et les formes symboliques», p. 183.

20. Cf. I.2.4, «Le clivage entre science et divertissement», p. 148.

Après avoir dégagé la contradiction interne de l'illusionnisme, Klein complique son argument. Non seulement il y a, entre perspective « objective » et perspective « subjective », un retournement de l'objectivité en subjectivité, mais chacune des deux formes fait en fait intervenir l'objectivité et la subjectivité, à un niveau différent. Car, si l'on ne prend pas en compte les déformations induites par la perception visuelle au moment de la production de l'image, on compte sur le fait que le spectateur les produira au moment où il fera l'expérience de celle-ci. À l'inverse, si l'on reproduit les déformations perceptives dans l'image, le spectateur n'a plus à les produire lui-même, et l'image n'est donc pas conforme à son expérience. Ainsi :

*L'attitude objective et scientifique qui refuse de reproduire les aberrations et la faiblesse de la vision est obligée de compter sur elles pour la perception de l'œuvre; l'attitude analytique qui les incorpore à l'œuvre doit nier l'existence du spectateur. Ce dilemme révèle la profonde ambigüité de toute perspective en art, et non pas seulement dans les arts du dessin. (Klein, 1983 [1970], p. 275)*

Le problème de ces deux positions est donc qu'il y a toujours à la fois une intégration et une exclusion de l'expérience subjective. Dans le premier cas, il y a une négation de l'expérience de l'artiste et une intégration de l'expérience du spectateur; dans le second, il y a une intégration de l'expérience de l'artiste et une négation de celle du spectateur. En ce sens, l'expérience subjective est toujours présente, elle est inéliminable dans la représentation. Mais, il est également possible de dire que l'expérience subjective n'est en fait jamais présente à proprement parler. Dans le premier cas, elle n'est en effet présente que de manière négative. Elle est soustraite à l'œuvre et c'est le spectateur qui doit ajouter sa propre expérience à la représentation. Dans le second cas en revanche, il y a bien une expérience subjective qui est médiatisée par l'œuvre. Mais, pour le spectateur, cette expérience ne correspond pas à son expérience immédiate, l'image ne « s'efface » pas, comme dans le cas de l'illusion. On ne partage donc jamais directement l'expérience de l'artiste, on ne fait que l'expérience d'un objet qui témoigne de cette expérience. Or cet objet ne peut pas être identique à l'expérience subjective, car ce qui définit l'expérience est qu'il est impossible de l'appréhender directement comme objet. Il en résulte que si l'expérience subjective est inéliminable de l'œuvre, elle est tout aussi bien inintégrable. Elle ne peut jamais être présente que sous une forme négative ou sous une forme objectivée. Il y a ici un véritable point de

butée de la représentation: elle requiert l'expérience subjective qu'elle ne peut ni véritablement exclure ni véritablement intégrer. En ce sens, la «querelle de la perspective» est absolument indépassable.

Pour désigner la perspective objective et la perspective subjective, Klein utilise les termes d'«illusion» et de «participation».

*L'intégration de la perspective achoppe ainsi sur l'illusion, elle se heurte d'un autre côté au problème de la «participation». (Klein, 1983 [1970], p. 275)*

Ce qui distingue l'illusion de la participation, c'est que la prégnance symbolique de l'image n'est pas la même pour le spectateur et pour l'artiste. L'illusion produit pour le spectateur (au moins momentanément) un véritable équivalent du réel, elle relève donc d'une forme d'*incarnation*, c'est-à-dire d'une continuité sur le plan des physicalités et de l'intériorité. En revanche, pour l'artiste, elle relève de l'*impression*, c'est-à-dire d'une continuité dans les physicalités qui exclut sa propre intériorité. Dans le cas de la participation, la relation s'inverse. L'œuvre est (au moins momentanément) pour l'artiste un véritable équivalent de son expérience perceptive, elle est donc de l'ordre de l'*incarnation*. Mais, pour le spectateur, l'œuvre est en revanche appréhendée de manière objective comme une *impression* de l'expérience de l'artiste. Cette différence de prégnance symbolique n'est pour autant pas réductible au rôle qui est occupé par rapport à l'image. Les rôles d'artiste et de spectateur peuvent en effet se combiner chez une même personne: l'artiste est le premier spectateur de son œuvre, et le spectateur peut s'identifier, momentanément, à un artiste. Plus qu'un problème de rôle, il s'agit donc en fait de deux types de rapport à l'image, qui se retrouvent dans la polysémie du terme lui-même. D'un certain point de vue, une image est une expérience subjective qui engage le sujet, comme lorsque l'on parle d'une image mentale; de l'autre elle est aussi objet, par exemple un tableau ou une photographie. Or, cette différence de statut est précisément ce qui est en jeu dans l'anamorphose. Le déplacement spatial qu'elle suscite correspond en effet à un changement de prégnance: d'un point de vue spécifié, on est le sujet de l'illusion; de tous les autres points de vue, on voit objectivement le dispositif qui produit l'illusion, un agrégat de formes qui ne font pas image. Ainsi, non seulement l'anamorphose permet de comprendre ce qui est en jeu dans la perspective, mais, puisqu'elle fait intervenir un changement de prégnance, elle donne aussi un modèle pour penser le rapport aux images en général. Il s'agit d'une



manière générale de formuler ce que Descola remarque à propos de la peinture hollandaise: le véritable plaisir de l'illusionnisme, ce n'est pas l'illusion elle-même, c'est le plaisir de voir de l'extérieur ce qui cause l'illusion, c'est-à-dire le tableau comme objet. De la même manière, pour une perspective «subjective», le plaisir ne consiste pas seulement à éprouver l'expérience de l'artiste, mais aussi à voir l'objet concret et singulier qui en témoigne.

La manière dont Klein envisage le rapport aux représentations rejoint la manière dont il comprend l'évolution de la perspective. En effet, comme nous l'avons montré plus haut<sup>21</sup>, ce qui produit la transformation historique de la perspective ce sont des changements de points de vue sur une même pratique. C'est ce qui est en jeu dans l'interprétation du rôle de Brunelleschi, d'Alberti, d'Uccello, de Vinci ou de Gauricus: chacun apporte un point de vue et une interprétation particulière de la perspective. C'est au travers d'un changement de prégance que de nouvelles potentialités peuvent être aperçues dans une pratique, et donc que des développements originaux de celle-ci peuvent advenir. Il y a donc une cohérence théorique du parti pris de Robert Klein: toute représentation peut susciter plusieurs points de vue, et cette pluralité de points de vue permet d'expliquer à la fois le problème de l'illusionnisme et les transformations historiques de la représentation. Les deux articles de Klein contiennent donc l'embryon d'une théorie anamorphosique de l'art. Certes, cette théorie n'est présente que de manière implicite et allusive. Dans la suite de cette partie, nous tenterons cependant de montrer la cohérence du dispositif théorique de Klein, et ses implications philosophiques.

21. Cf. II.1.3, «Les différences de perspective», p. 272.





# L'ambivalence de la perspective

Si l'intervention de Klein dans la « querelle de la perspective » a suscité la réaction de plusieurs historiens, la proposition théorique présente dans son travail semble être passée relativement inaperçue. Aucun historien, à notre connaissance, n'a ainsi développé l'idée que la perspective puisse susciter plusieurs types différents de prégnance, et que ce soit le moteur de son histoire. Au contraire, l'évolution de la recherche sur la perspective semble plutôt être allée dans le sens d'une spécialisation: de la même manière que les artistes ont tendance à privilégier une forme de rapport à la perspective, les historiens ont généralement un abord de la question qui est prédéterminé par un phénomène de base particulier. De sorte que même lorsque le débat autour de la perspective n'est pas polémique, comme au moment où écrit Klein, il y a une forme d'antagonisme latent entre des approches qui, parce qu'elles ne traitent qu'un aspect spécifique de la perspective, sont mutuellement exclusives.

Dans ce chapitre, nous commencerons par nous intéresser à la manière dont la contribution de Klein a été reçue et interprétée au travers de l'examen d'un texte de Marisa Dalai Emiliani (Argan et al., 2004, p. 71-90) proposant une recension du débat sur la perspective entre les années 1960 et 1968. Puis, nous nous intéresserons à la manière dont s'est prolongé ce débat au travers d'une analyse des contributions de quatre auteurs: Martin Kemp (1990), Pierre Francastel (2006 [1970]), Hubert Damisch (2012 [1987]), et Ernst Gombrich (1988)<sup>1</sup>. Ce que nous proposons n'est en aucun cas une recension exhaustive de la controverse depuis la fin des années soixante-dix. Le nombre de contributions qu'il serait nécessaire d'analyser pour produire un tel travail et le caractère très intriqué des discussions nous ont dissuadés de procéder de la sorte. Nous avons au contraire choisi de nous intéresser de manière plus approfondie à quelques auteurs, en essayant de montrer dans chaque cas les problèmes théoriques posés par leurs partis pris de recherche. Notre choix a été déterminé par le fait que chacun des auteurs en question privilégie très nettement un phénomène de base dans son analyse de la perspective. Ils sont donc représentatifs des différentes orientations possibles que peut prendre le discours sur la perspective, et de la manière dont il se polarise.

Notre objectif est de prouver que si chacune de ces approches a permis d'approfondir la connaissance de ce problème artistique, elles produisent également des difficultés théoriques du fait qu'elles négligent les autres prégnances que la perspective peut susciter. L'ambivalence de la perspective est donc irréductible: elle ne peut jamais être réduite à un seul phénomène de base. Malgré le nombre et la variété des travaux sur la perspective, ce qui manque sur le plan théorique est la possibilité de penser la relation entre ces différents points de vue, tout en maintenant leur différence. Notre hypothèse de travail est que c'est justement ce que permet l'approche philosophique de Robert Klein, dont nous essayerons dans les chapitres suivants de reconstruire le dispositif théorique.

**1.** Nous avons au départ prévu d'intégrer au moins le double d'auteurs à cet échantillon. Mais, nous avons préféré privilégier un petit nombre d'études plus approfondies plutôt qu'un grand nombre d'analyses plus schématiques. Parmi les auteurs que nous avons pensé dans un premier temps étudier, nous pouvons citer notamment Rudolf Arnheim (1974), Kirsti Andersen (2007), Hans Belting (2012), Samuel Edgerton (2009), Bruno Latour (2015) ou encore Maurice H. Pirenne (1970).

## II.2.1

## La réception du travail de Klein

En 1968, Marisa Dalai Emiliani a publié une nouvelle recension du débat historiographique autour de la perspective «La Question de la perspective – 1960-1968» (Argan et al., 2004, p. 71-90), texte dont le titre renvoie à son travail antérieur «La Question de la perspective» (Panofsky, 1991 [1927]) auquel Klein se proposait de donner une suite dans son article de 1963. L'article s'ouvre sur une citation de Samuel Y. Edgerton :

*Les lecteurs, nous l'espérons, seront tolérants à l'égard d'un texte supplémentaire sur la perspective<sup>2</sup>. (Argan et al., 2004, p. 71)*

Pour Dalai Emiliani, cette phrase fait état, de manière «aimablement ironique» d'une forme de saturation du débat sur la perspective: celui-ci serait dans une «impasse» (*ibid.*, p. 71). Elle avance, dans l'introduction de l'article, deux raisons expliquant cet état de fait. La première est l'inflation du nombre des publications qui participent de la polémique autour de la perspective. Dans cette prolifération, le débat perd de sa clarté, et la controverse semble devenir une sorte de fin en soi. La seconde raison est le caractère extrêmement technique de la discussion, qui ne porte presque plus que sur des problèmes de construction, et transforme ainsi le débat en une «discipline désormais clairement et uniquement “pour initiés”» (*ibid.*, p. 71). Dalai Emiliani se propose donc dans son article de participer à une réorientation de la discussion sur des questions plus fondamentales, permettant au débat de repartir sur une base saine.

Pour l'auteure, la confusion du débat vient en grande partie d'une forme d'oubli de l'apport de *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]). Ce texte «très documenté et révolutionnaire, rigoureux et troublant» constitue encore à ses yeux le «guide et le timon» de toute recherche sur la représentation géométrique de l'espace» (*ibid.*, p. 72). L'originalité de ce travail vient essentiellement du fait d'avoir «contesté l'unicité» (*ibid.*, p. 73) de la perspective, en démontrant l'hétérogénéité de l'espace mathématique et de l'espace perceptif. Ce faisant, Panofsky a transformé ce qui semblait être un simple instrument objectif de représentation en un «haut fait stylistique et culturel»

2. «*Readers, I hope, will be tolerant of yet another article on perspective.*»

(*ibid.*, p. 73). L'intervention de Panofsky a ainsi permis d'élever le débat sur la perspective «à un plan plus haut de médiation théorique» (*ibid.*, p. 73). Dans la première phase de réception du travail de Panofsky, ce geste de relativisation a inspiré principalement trois chercheurs: John White, Decio Gioseffi et Pierre Francastel<sup>3</sup>. Il s'agit d'un premier moment «fécond», ou la stimulation épistémologique du texte de Panofsky a inspiré des recherches originales et indépendantes.

Le premier changement dans le débat sur la perspective intervient au moment où Gioseffi<sup>4</sup> entreprend de critiquer la relativisation de la perspective proposée par Panofsky. Ce changement se situe sur deux plans. Premièrement, l'opposition entre perspective antique et perspective moderne disparaît complètement du travail des historiens d'art. Parallèlement, la question de la perspective antique cesse d'être débattue par les archéologues, alors que ceux-ci avaient un temps participé aux discussions portant sur la perspective. La grande opposition historique dont Panofsky a fait l'hypothèse et qui polarise son essai n'est donc plus à l'ordre du jour, ce qui fait que le débat perd une partie de son enjeu théorique. Le second aspect de cette transformation est que, du fait de l'influence de Gioseffi, l'interrogation sur des types d'espaces différents disparaît également de la littérature. La conséquence de ces changements est que le débat se concentre essentiellement sur la tradition italienne, et sur quelques figures clés – Brunelleschi, Uccello, Alberti, Vinci, etc. La question de la perspective, qui avec Panofsky était un moyen de compréhension des spécificités culturelles de la représentation de l'espace à l'échelle de l'histoire, se resserre donc sur une période assez courte et sur un ensemble de problèmes et de figures relativement restreint. Il ne permet plus un dialogue entre différentes disciplines (archéologie, histoire de l'art, histoire des sciences, histoire des idées, etc.), il s'est transformé en une querelle purement philologique portant sur l'analyse de quelques œuvres et l'exégèse de quelques traités. Dalai Emiliani ne critique donc pas directement les arguments de Gioseffi. Le fait que sa contribution ait fait perdre au débat sur la perspective ses enjeux théoriques fondamentaux est à soi seul une remise en cause suffisante.

**3.** Marisa Dalai Emiliani cite dans son article un grand nombre d'articles dont la plupart ne sont pas traduits en français. Il ne nous a donc pas semblé utile de reproduire l'ensemble des références bibliographiques. Pour les références des travaux de ces trois auteurs cf. Argan et al., 2004, p. 72.

**4.** Pour les références des travaux de Gioseffi sur cette question cf. Argan et al., 2004, p. 75.

*Mais repousser cette même hypothèse [l'hypothèse de Panofsky] sur la base d'un appareil philologique rigoureux et imposant, pour revenir à affirmer le réalisme absolu et l'efficacité atemporelle d'un unique système de construction perspectif et central, signifiait nier la relativisation historique féconde opérée par Panofsky et en réfuter les ouvertures interprétatives vitales. (Argan et al., 2004, p. 73)*

Le diagnostic de Dalai Emiliani est donc que l'enlisement du débat est lié à la perte d'un cadre théorique général, permettant de donner une portée historique et théorique au problème de la perspective, et d'articuler des types de recherches diversifiés.

C'est dans ce contexte de resserrement du débat qu'apparaît l'opposition entre perspective bifocale et perspective classique, que Dalai Emiliani qualifie ironiquement de « bipolarité » (*ibid.*, p. 80) perspective. Cette hypothèse a été travaillée par plusieurs chercheurs dont notamment White, Sanpaolesi<sup>5</sup>, Parronchi<sup>6</sup> et Klein. Pour Dalai Emiliani, le travail de Klein se distingue de ces autres contributions, dans la mesure où il « se rattache à une tradition historiographie différente de celle ouverte par Panofsky » (*ibid.*, p. 80). White se situe en effet dans l'héritage direct de Panofsky, et il a notamment soutenu l'hypothèse de la perspective curviligne. Sanpaolesi a quant à lui travaillé sur les rapports entre l'optique médiévale et les premiers développements de la perspective au *trecento*. Son parti pris théorique est proche de celui de Panofsky dans la mesure où il tente de penser le rapport entre l'optique théorique et la figuration artistique. Parronchi s'est également intéressé au rapport entre la *perspectiva naturalis*, l'étude de la perception, et les pratiques artistiques, notamment dans l'art du *quattrocento*. Dalai Emiliani formule quelques réserves à l'égard de son travail, mais elle reconnaît le caractère novateur et stimulant de ses recherches, qui poursuivent la réflexion sur la différence entre plusieurs types de spatialité, et notamment sur l'opposition entre vision binoculaire et monoculaire. Son appréciation du travail de Klein est en revanche bien plus mitigée. Elle reconnaît le caractère « brillant » de l'article de 1963, mais elle lui reproche une certaine forme de désinvolture.

*Klein aime les thèses extrêmes, le paradoxe, privilégie un type de discours sans préjugés et, à la limite, provocateur. (Argan et al., 2004, p. 81)*

5. Pour les références des travaux de Sanpaolesi cf. Argan et al., 2004, p. 77.

6. Pour les références des travaux de Parronchi cf. Argan et al., 2004, p. 78.



Elle estime notamment que, dans sa recension de la querelle de la perspective, Klein a tendance à simplifier de manière excessive les positions des différents acteurs. Dans l'ensemble, Dalai Emiliani n'est pas convaincue par l'hypothèse d'une tradition de la perspective bifocale, qu'elle désigne de « soi-disant tradition figurative » (*ibid.*, p. 83), pas plus que par l'opposition entre une perspective humaniste et une perspective artisanale. En plus de son caractère problématique, cette thèse est pour elle en grande partie responsable de la focalisation actuelle du débat sur la perspective sur des problèmes techniques. Ainsi, la manière dont Klein interprète la perspective albertienne...

... *ne manqua pas de provoquer une réaction immédiate. Ainsi s'annonça une nouvelle phase du débat à caractère strictement technique.*  
(Argan et al., 2004, p. 83)

L'intervention de Klein n'a donc pas été lue comme une contribution théorique au débat sur la perspective. Elle a au contraire concentré la discussion sur des problèmes de construction, et est responsable de l'impasse dans laquelle le débat se trouve. Du point de vue de Dalai Emiliani, sortir le débat de son impasse signifie sortir de la discussion sur la « bipolarité » perspective, c'est-à-dire sur l'opposition entre deux traditions différentes de la perspective, et revenir à la « voie claire » (*ibid.*, p. 74) ouverte par Panofsky. Dalai Emiliani mentionne ainsi dans la suite du texte plusieurs auteurs ayant cherché à répondre à Klein, parmi lesquels Parronchi<sup>7</sup>, Grayson<sup>8</sup> et Edgerton. L'article d'Edgerton en question, « Alberti's Perspective: A New Discovery and a New Evaluation » (1966), commence par la phrase que Dalai Emiliani cite en ouverture de son texte. Elle prend donc assez manifestement le parti d'Edgerton qui, dans ce texte, propose une critique de la thèse de Klein.

Edgerton s'appuie sur la découverte d'une phrase dans plusieurs manuscrits du *De Pictura*, qui mentionnerait le point de distance. Ceci remettrait en cause l'argument de Klein, consistant à opposer la tradition de la perspective bifocale et de la perspective « savante », ignorant le point de distance. L'argument d'Edgerton est qu'Alberti n'était pas seulement un intellectuel humaniste, étranger aux pratiques d'ateliers. Il se figure au contraire Alberti comme quelqu'un qui connaissait les artistes et était donc parfaitement au fait des pratiques d'ateliers, et qui auraient réalisé une synthèse entre ces pratiques et des savoirs scientifiques (optiques et géométriques). Alberti se serait

7. Pour les références du travail de Parronchi sur ce sujet cf. Argan et al., 2004, p. 83.

8. Pour les références du travail de Grayson sur ce sujet cf. Argan et al., 2004, p. 84-86.

consciemment adressé aux artistes, ce qui expliquerait qu'il ait par moment simplifié quelque peu son explication de la construction d'une perspective. La *costruzione legittima* n'est donc pas une abstraction détachée de la pratique, elle intègre au contraire les contraintes de l'usage artistique du procédé, et permet aux artistes de disposer d'un outil efficace de construction de l'espace et de composition du tableau.

*La construction perspective d'Alberti, tout comme sa pensée, était une synthèse entre l'approche scientifique et la sensibilité artistique.*  
(Edgerton, 1966, p. 14)

Il n'y a donc pas pour Edgerton plusieurs traditions de la perspective et il remet en doute l'existence d'une perspective bifocale, dont il n'existe pas pour lui de preuve historique définitive. Si opposition il y a, elle ne se situe pas entre perspective bifocale et perspective albertienne, mais plutôt entre l'optique médiévale, dont serait issue la notion de point de fuite, et les pratiques d'atelier. Alberti serait ainsi parvenu à produire une synthèse de ces deux traditions.

La critique d'Edgerton, si elle remet en cause la manière dont Klein interprète le rôle d'Alberti, ne remet en revanche pas en question son dispositif théorique. En effet, si Alberti n'est pas unilatéralement du côté de la science humaniste, c'est néanmoins sa position particulière qui lui permet de faire une synthèse entre les pratiques d'atelier et l'optique médiévale ou la géométrie euclidienne. Il y a donc bien une différence de point de vue, permettant une synthèse nouvelle. Mais, la différence entre Klein et Edgerton est que pour ce dernier, la perspective n'est pas intrinsèquement antagonique. Elle est au contraire une technique qui permet une réconciliation entre la science et l'art. Ce que Edgerton conteste, c'est donc le fait qu'il soit possible de penser l'histoire de la perspective au travers de la différence entre plusieurs points de vue. Du fait de sa mort prématurée en 1967<sup>9</sup>, Klein n'a pas eu l'occasion de répondre aux arguments d'Edgerton que ce soit sur le plan théorique ou sur le plan historique. Toutefois, l'édition critique du traité de

9. «*Alberti's perspective construction, like his own intellect, was a synthesis of science and artistic sensitivity.*»

10. Robert Klein s'est donné la mort en 1967, alors qu'il effectuait un séjour à la Villa I Tatti à Florence, où il travaillait à une nouvelle interprétation des *Tarrochi* de Mantegna. Pour plus d'information sur les circonstances de la disparition tragique de Klein, on peut se référer à l'avant-propos de Henri Zerner dans, *L'esthétique de la technè*, la thèse inachevée de Klein récemment publiée par Jérémie Koering (2017).

Gauricus, mise au point par André Chastel et Robert Klein, comporte en note une réponse aux arguments de Grayson et de Edgerton, très probablement ajoutée par Chastel (1969 [1504], p. 169). Celui-ci se borne à remarquer que même si les arguments philologiques avancés sont justes, il reste à expliquer pourquoi Alberti ne fait que mentionner, au détour d'une phrase, l'existence du point de distance, au lieu d'en exposer directement la construction. Il s'agit en effet d'une méthode plus directe et plus facile à mettre en œuvre que la *costruzione legittima*, autant sur le plan géométrique que pour un usage artistique. Et, il faudrait également expliquer pourquoi la version italienne du traité d'Alberti, plus particulièrement adressée aux artistes, omet précisément cette construction. Enfin, il faudrait pouvoir trouver une explication au fait que le traité de Gauricus, postérieur de plus d'un demi-siècle au *De Pictura*, puisse ignorer complètement la construction d'Alberti et s'appuyer sur une méthode à ce point différente. Ceci implique que cette construction n'était pas si répandue parmi les artistes, et qu'il existait d'autres sources d'informations et d'autres méthodes concurrentes. Du point de vue de Chastel, la controverse autour de la perspective bifocale était donc très loin d'être tranchée.

À la fin de son texte, Dalai Emiliani avance que «le problème exige une mise au point radicalement nouvelle» (Argan et al., 2004, p. 90), ce qui veut dire pour elle un retour aux thèses principales de Panofsky, mais s'appuyant sur de nouveaux matériaux historiques. Elle propose ainsi deux pistes de recherches susceptibles de débloquent la situation. La première serait une poursuite de l'étude, commencée par Parronchi, des rapports entre optique médiévale et perspective, et d'une manière plus générale, une mise au point des sources médiévales de la perspective. La seconde serait un réexamen de l'œuvre de Jean Pellerin Viator. Dans la mesure où celui-ci participe de la tradition de l'art d'Europe du Nord, Dalai Emiliani estime certainement que cela permettrait de redonner une actualité à l'opposition culturelle et géographique proposée par Panofsky. Mais, si Dalai Emiliani plaide pour un retour aux thèses de Panofsky contre celles de Klein, il n'est pas sûr que Panofsky lui-même aurait soutenu un tel point de vue. D'après André Chastel, ce dernier avait été très fortement impressionné par l'article de Klein sur le traité de Gauricus. Les thèses développées par Klein ont «étonné puis convaincu Panofsky lui-même», au point que par la suite, celui-ci «ne devait plus ménager à Klein son amitié» (1983 [1970], p. 14). Malheureusement, Panofsky est

mort en 1968, l'année de publication de l'article de Dalai Emiliani, et n'a pas donc pu donner son propre jugement sur la « querelle » ou « la question » de la perspective. Klein est quant à lui mort en 1967, sans avoir eu l'occasion de répondre aux critiques de Dalai Emiliani. Par la suite, la proposition théorique de Klein n'a pas été, à notre connaissance, reprise ou même analysée de manière méthodique.

Il est quoi qu'il en soit difficile de ne pas être d'accord avec le diagnostic de Dalai Emiliani: à ce moment de la « querelle de la perspective », la discussion devient extrêmement confuse et semble être dans une impasse. Le débat exige donc certainement une mise au point nouvelle, mais la question est de savoir sur quelle base théorique une telle mise au point est possible. Pour Dalai Emiliani, il n'y a pas de problème intrinsèque dans la position de Panofsky, et il est donc possible de revenir à la relativisation culturelle proposée dans *La perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]). L'impasse dans laquelle s'est engagé le débat sur la perspective n'a donc de son point de vue rien de nécessaire: il s'agit d'une simple déviation par rapport à une « voie claire » (*ibid.*, p. 74) à laquelle il suffit de revenir. Il n'y a donc pas de rapport entre l'histoire de la perspective et le débat dont elle est l'objet. Mais une telle position n'est-elle pas une régression par rapport au travail de Panofsky lui-même? Car, Panofsky reconnaît le fait que la perspective produise de l'antagonisme, bien qu'il interprète cet antagonisme au travers de catégories culturelles. C'est le sens de l'opposition entre la perspective italienne et la perspective d'Europe du nord, et c'est aussi ce que Panofsky développe dans la fin de son texte autour des différents rapports à la perspective<sup>11</sup>. De plus Panofsky adopte dans son essai un ton polémique, et nous avons essayé de montrer qu'il prend assez clairement parti pour une des possibilités artistiques qu'il décrit<sup>12</sup>. Ce qui rattache le travail de Klein à celui de Panofsky, c'est que Klein a tenté de généraliser la dimension polémique de la perspective. Or, s'il y a quelque chose d'indubitable dans l'histoire de la perspective, c'est qu'elle a suscité de forts antagonismes, que ce soit parmi les artistes ou parmi les historiens. Klein est à notre connaissance le seul auteur à avoir posé véritablement ce problème, et à avoir considéré la « querelle » historiographique autour de la perspective comme un fait significatif, participant pleinement de son histoire.

11. Cf. I.5.4, « La perspective comme problème artistique », p. 241-246.

12. Cf. I.5.5, « Critiques et rejets de la "vision perspective" », p. 246-252.

## II.2.2

## Quatre points de vue sur la perspective

Si la perspective est un sujet polémique, c'est parce qu'elle peut susciter des formes de prégnances différentes, et n'est donc jamais réductible à un seul point de vue sur le monde. Sans un dispositif théorique permettant de penser la coexistence de plusieurs prégnances, l'intérêt pour la perspective est donc toujours guidé par un parti pris qui prédétermine la manière de problématiser son histoire. Dans ce qui suit, nous allons ainsi nous intéresser à quatre recherches qui privilégient chacune une forme de prégnance spécifique pour aborder la perspective. Dans la multitude des contributions qu'il nous aurait été possible d'analyser, notre choix a été guidé par la clarté du parti pris des auteurs auxquels nous allons nous intéresser. Chacun des auteurs que nous allons aborder privilégie très nettement un phénomène de base au détriment des autres. Si ces travaux ne sont pas représentatifs de l'ensemble des développements de la recherche sur la perspective ils sont donc de notre point de vue représentatifs de la manière dont peut se polariser le débat sur la perspective. Ainsi, parmi les auteurs que nous allons étudier :

- Martin Kemp (1990) privilégie la dimension objective de la perspective, c'est-à-dire le phénomène du « cela » ;
- Pierre Francastel (1989 [1970]) privilégie la dimension subjective et sociale de la perspective, c'est-à-dire le phénomène du « toi » ;
- Hubert Damisch (2012 [1987]) privilégie la dimension symbolique de la perspective, c'est-à-dire le phénomène du « ça » ;
- Ernst Gombrich (1988) privilégie le fait que la perspective met en jeu l'expérience sensible, c'est-à-dire le phénomène du « je ».

Le fait que la perspective soit abordée en fonction d'une forme de prégnance spécifique concerne tout autant les artistes que les historiens qui ont travaillé sur la perspective. C'est pourquoi Klein considère que la « querelle de la perspective » les met sur le même plan. Les historiens n'ont donc ni un point de vue surplombant ni une position privilégiée dans cette controverse : ils sont pris dans les mêmes problèmes que les artistes auxquels ils s'intéressent, problèmes qu'ils tentent de clarifier depuis leurs points de vue et avec leurs méthodes. À ce titre, le discours historique participe autant du problème de la perspective que n'importe quelle autre pratique. Toutefois, la spécificité de ce

discours est qu'il permet de produire des synthèses d'œuvres et de pratiques, et que ces regroupements permettent par eux-mêmes de clarifier le problème. En un sens, c'est au travers de l'histoire de l'art que le caractère problématique de la perspective est devenu manifeste au XX<sup>e</sup> siècle, à une époque où ce problème est très loin d'être un sujet de préoccupation dominant pour les artistes. C'est donc le déplacement de la querelle dans le champ du discours historique qui a permis de mettre véritablement à jour les contradictions en jeu. Les quatre travaux que nous allons aborder ne sont donc pas seulement des points de vue historiques détachés des pratiques, ce sont aux contraires des synthèses de quatre versants de l'histoire de la perspective, de quatre possibilités de développement dont elle est porteuse.

### II.2.3

## **La perspective comme procédé technique**

Lorsque l'on se concentre sur la dimension objective de la perspective, ou sur le phénomène du « cela », deux grands partis pris sont possibles. Le premier consiste à s'appuyer sur des arguments objectifs, ou naturalistes, pour critiquer la perspective et montrer qu'elle n'est pas objective. C'est notamment la position de Panofsky. Mais à partir des mêmes prémisses, il est également possible de développer cette hypothèse dans une autre direction que ne le fait Panofsky. Si, en effet, la perspective ne correspond pas aux données objectives de la vision, il doit être possible d'élaborer une perspective sphérique, véritablement naturaliste. Plusieurs auteurs, inspirés par Panofsky, ont tenté de réaliser un tel programme. On peut citer notamment André Barre et Albert Flocon dans *La perspective curviligne* (1967), Bernard S. Bonbon dans *La Géométrie sphérique tridimensionnelle* (1985) ou encore Xavier Bolot dans *Dessiner en perspective réelle* (2007). Quel que soit leur intérêt pratique, ces approches ont deux limites :

- la première, avancée par Gioseffi et reprise par Klein, est qu'une perspective curviligne n'est pas plus proche de la perception visuelle, mais correspond au contraire à une vue doublement déformée<sup>13</sup>;

13. Cf. II.1.4, « La controverse de la perspective curviligne », p. 276-282.

– la seconde, comprise par Panofsky, est que s’il existe une perspective objective, alors il est possible de penser objectivement le problème de la représentation, et il n’y a pas de place pour une liberté artistique<sup>14</sup>.

Le second positionnement, lorsque l’on adopte un point de vue qui privilégie l’objectivité, est de considérer la perspective classique comme étant par elle-même objective, et comme participant d’une recherche d’objectivité. Il s’agit donc de revenir sur la relativisation opérée par Panofsky, et de proposer une histoire où l’objectivité est le critère dominant. Les travaux de Samuel Y. Edgerton<sup>15</sup> et de Martin Kemp nous semblent particulièrement représentatifs de cette orientation. Ces deux auteurs mettent en effet l’accent sur les rapports entre l’histoire des arts et l’histoire des sciences. La thèse générale qu’ils défendent est que la perspective introduit en art un critère d’objectivité, critère qui a eu une profonde incidence sur le développement de notre culture. Nous avons choisi de nous intéresser plus particulièrement à un ouvrage de Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (1990).

Cette monographie retrace l’histoire des différentes constructions, procédés et machines à perspective, depuis les premières expériences de Brunelleschi jusqu’à l’invention de l’appareil photographique. Comme son titre l’indique, le livre traite des rapports entre arts et sciences, ou plus précisément d’un souci d’objectivité qui a été commun à la science et à l’art.

*Ce livre est fondé sur l’hypothèse rudimentaire – et il n’y a certainement pas d’hypothèse plus rudimentaire que celle-ci – qu’il existe une certaine affinité entre les principaux objets d’études et d’analyses dans les arts visuels et dans la science en Europe, de la Renaissance jusqu’au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. (Kemp, 1990, p. 1)*

L’hypothèse de Kemp est donc qu’il y a eu, pendant une période donnée, une certaine analogie entre les activités artistiques et scientifiques. Mais, son

14. Cf. I.3.3, «L’impossible perspective naturelle», p. 168-172.

15. Outre l’article que nous discutons dans la première section de ce chapitre, Edgerton a consacré plusieurs ouvrages à l’histoire de la perspective, dont notamment: *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (1975), *The Heritage of Giotto’s Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution* (1991), *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe* (2009).

16. «This book is founded upon the gross premise – and premises probably do not come any grosser – that there is a special kind of affinity between the central intellectual and observational concerns in the visual art and the sciences in Europe from the Renaissance to the XIX<sup>e</sup> century.»

approche de ce problème n'est pas théorique. Il ne tente pas de définir ce que peuvent être l'art et la science, il s'intéresse plutôt aux cas concrets où artistes et scientifiques ont utilisé des procédés, des méthodologies, ou des formes de raisonnements semblables, et ont éventuellement débattu entre eux. Kemp se propose d'analyser les outils et les méthodes au travers desquels les artistes «ont consciemment poursuivi des objectifs que nous considérons aujourd'hui comme scientifiques au sens large<sup>17</sup>». Il tente de prendre au sérieux le fait qu'il y a eu un projet illusionniste dans l'art, et que les artistes ont activement recherché des manières de représenter le réel. Kemp ne s'intéresse donc aux pratiques artistiques que dans la mesure où elles mettent directement en jeu l'objectivité, et il se concentre sur les contributions où il y a un lien clair entre une volonté scientifique et une pratique artistique documentée par des écrits, que ce soit des traités, des documents biographiques, des lettres, etc. L'histoire proposée par Kemp n'est donc pas une histoire de l'«espace pictural»<sup>18</sup>, ou des différentes manières possibles de représenter l'espace. Son approche est donc très différente de la direction de recherche ouverte par Panofsky.

La méthode de Kemp, pour prouver son «hypothèse rudimentaire», consiste à produire une série de cas pour lesquels des documents attestent de manière non ambiguë d'une recherche d'objectivité de la part d'artistes ou de théoriciens. Il s'agit donc d'une monstration plutôt que d'une démonstration.

*Le type d'analyse proposé dans cette étude a été essentiellement descriptif, et peut être défini comme une forme de «monstration». Cette approche, qui a des qualités positives, donne l'impression d'une induction objective à partir des preuves disponibles, dans un style qui aurait été reconnu par la communauté scientifique de l'époque à laquelle nous nous sommes intéressés<sup>19</sup>. (Kemp, 1990, p. 334)*

Kemp ne se contente donc pas de s'intéresser à la dimension objective de la perspective. Il s'y intéresse également de manière empirique, en appliquant des critères d'objectivité susceptible de convaincre les praticiens dont il

17. «... consciously aspired toward goals that we would now regard as scientific in a broad sense...»

18. «Pictorial space», *ibid*, p. 7.

19. «This kind of analysis offered in this study has been predominantly descriptive, and may be termed a form of intellectual "pointing". This approach, with its positivist qualities, convey an air of objective induction from the available evidences, in a manner that would have been recognizable to the scientific community in the eras with which we have been concerned.»



étudie les travaux: il intègre donc la forme d'objectivité de son propre objet d'étude. Du fait de ce parti pris, Kemp ne problématise pas les exemples qu'il décrit. *The Science of Art* (*ibid.*) traite un nombre impressionnant de sujets: Kemp parcourt tous les grands traités de perspective, et toutes les inventions importantes entre le XV<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, et ce dans presque toute l'Europe. Parmi tous les ouvrages sur la perspective, c'est certainement un de ceux qui couvrent le champ le plus vaste, et de la manière la plus détaillée. Mais, puisque l'ensemble de ces sujets est traité de manière descriptive, le livre n'est qu'une longue succession de preuves de l'hypothèse initiale. C'est certainement pourquoi l'ouvrage n'a pas de conclusion, et simplement une *coda*: son analyse «ouvre un grand nombre de problèmes plutôt qu'elle ne referme les questions par des réponses définitives<sup>20</sup>» (*ibid.*, p. 334). Dans cette *coda*, Kemp reconnaît toutefois que son approche, malgré son apparence de neutralité, suppose un certain nombre de partis pris ou de présupposés qu'il se propose de discuter pour clore son texte. Ces partis pris concernent essentiellement trois problèmes: la manière dont il est possible d'expliquer historiquement le développement de la perspective (1), le caractère objectif de l'illusion perspective (2), et le rapport entre art et science (3).

1. Du fait de son approche descriptive, Kemp se concentre sur les caractéristiques des pratiques artistiques et scientifiques auxquelles il s'intéresse sans chercher à reconstituer les causes permettant d'expliquer leur émergence. Attribuer une cause suppose en effet une interprétation du phénomène qui va au-delà de sa simple description. Pour Kemp, il n'est possible ni de déterminer l'ensemble des causes qui ont pu permettre le développement de la perspective ni de choisir parmi la multiplicité des causes en jeu lesquelles sont les plus décisives. Ce sont en définitive les partis pris et «l'intuition de l'historien<sup>21</sup>» (*ibid.*, p. 335) qui l'amènent à privilégier un type de cause au détriment des autres. Ainsi, concernant les expériences autour de la perspective menées par Brunelleschi, Kemp mentionne quelques causes permettant de rendre compte de leur possibilité: le développement des mathématiques appliquées encouragées par l'essor des activités commerciales au XV<sup>e</sup> siècle, ainsi que la redécouverte par les humanistes des textes scientifiques antiques. Mais aucune de ces causes n'est pour Kemp suffisante à elle

20. «... opens up a host of issues rather than closing up questions with definitive answers.»

21. «... the historian's intuition...»

seule: le développement du commerce dans les autres sociétés européennes, notamment aux Pays-Bas, et l'intérêt pour les textes antiques dans le monde arabe n'ont pas donné lieu à des expériences comparables. Toutefois, si l'histoire de la perspective en art n'est pas réductible à une série de causes, ce n'est pas simplement du fait de la complexité et de l'intrication des processus historiques. C'est aussi que l'objectivité de la perspective elle-même, une fois qu'elle a été reconnue, s'est constituée comme une cause du développement historique de l'art. Kemp estime en effet que les expériences de Brunelleschi sont extérieures à la fonction normale de l'art au XV<sup>e</sup> siècle. De sorte que l'adaptation de ces idées nouvelles dans le champ de l'art a demandé un type de recherches et d'efforts artistiques nouveaux, sans précédent dans l'histoire des arts. Cette discontinuité historique permet d'expliquer que la perspective ait « sa propre histoire<sup>22</sup> » (*ibid.*, p. 335), histoire qui ne peut pas être ramenée à un ensemble de causes extérieures. C'est donc parce qu'elle est objective que la perspective a une histoire autonome, qui est en définitive l'histoire du rapport entre art et objectivité.

- 2.** Il est donc absolument nécessaire pour Kemp de défendre l'objectivité de la perspective contre sa réduction à une forme culturelle. De son point de vue, cette idée est moderne, elle ne participe pas de la séquence historique à laquelle il s'intéresse. Certes, des artistes comme Piero della Francesca ou Léonard de Vinci ont critiqué certaines caractéristiques de la perspective linéaire. Mais pour Kemp, ces critiques participaient de recherches empiriques sur les moyens de produire une illusion convaincante, elles ne débouchaient pas sur un renoncement au critère d'objectivité. Le déni du caractère objectif de la perception visuelle est bien plutôt le fait des historiens modernes. Dans sa forme radicale, cette relativisation implique que les différentes manières de percevoir l'espace peuvent varier absolument d'une culture à l'autre, sans être contraintes par les caractéristiques objectives de notre appareil perceptif. La perception ne serait donc le fait que de « systèmes représentationnels<sup>23</sup> » (*ibid.*, p. 336) déterminés culturellement et ayant chacun leur propre structure. Kemp admet que la perception puisse, dans une certaine mesure, se transformer historiquement. Mais un complet

22. « ... its own special history... »

23. « Representational system »

relativisme priverait l'histoire qu'il propose de son « moteur », puisque la recherche d'objectivité dans l'art serait sans fondement. Kemp reste toutefois assez prudent quand il s'agit de définir en quoi l'objectivité de la perspective consiste. L'hypothèse qu'il avance est que les images en perspective imposent certaines contraintes à notre appareil perceptif: même lorsqu'elles comportent des déformations et des distorsions, nous ne pouvons nous empêcher de les voir comme des formes spatialisées. Kemp avance que ce qui produit cet effet est qu'une image en perspective « imite certaines caractéristiques de la gamme d'informations visuelles qui nous est présentée et qu'elle le fait d'une manière qui exploite un ensemble de réflexes perceptuels fondamentaux qui sont en deçà des conditionnements culturels<sup>24</sup> » (*ibid.*, p. 337). De sorte que si une image en perspective n'est pas une réplique exacte de la perception visuelle, elle n'en a pas moins un contenu objectif qui n'est pas réductible à un déterminisme culturel<sup>25</sup>. Il reste toutefois encore un argument, qui est pour Kemp « l'argument historique le plus fort<sup>26</sup> » (*ibid.*, p. 336), en faveur de la relativisation de la perspective. Si la perspective a bel et bien un fondement objectif, comment expliquer qu'elle n'ait été développée que dans une seule tradition artistique et dans « un intervalle de temps et d'espace aussi limité<sup>27</sup> » (*ibid.*, p. 336)? La réponse de Kemp à cet argument consiste à critiquer son présupposé implicite. Si l'on considère que la représentation est le seul but possible de l'art, alors le fait que la perspective n'ait été développée que dans une culture est un problème. Mais, si l'on considère au contraire que la représentation n'est pas la seule fonction possible d'une image, alors le problème disparaît. Kemp considère ainsi que dans la majorité des cultures, c'est la dimension symbolique et signifiante des images qui prime sur leur fonction représentative. Pour que l'illusionnisme puisse se constituer comme un objectif artistique valable, il faut donc

24. « ... it does ape certain features of the array of visual information presented to us and it does so in such a way as to exploit a set of fundamental perceptual responses which ultimately lie beyond cultural conditioning. »

25. Cet argument est assez proche de celui développé par Ernst Gombrich dans ses ouvrages, notamment *L'art et l'illusion* (2010 [1959]). Nous proposons une analyse de la position de Gombrich dans la 6<sup>e</sup> section de ce chapitre, p. 333-343.

26. « *The strongest historical argument...* »

27. « ... a historically and geographically limited range... »

un contexte historique extrêmement particulier<sup>28</sup>. C'est pourquoi la recherche d'une certaine forme d'objectivité en art a demandé des circonstances spécifiques, et les efforts continus de plusieurs générations d'artistes. Il faut noter qu'il y a ici une légère contradiction avec la manière dont Kemp défend l'autonomie de l'histoire de la perspective. D'un côté il nous dit que la perspective a sa propre histoire du fait de son objectivité. De l'autre il nous dit que pour que l'objectivité soit un but artistique, il faut un contexte historique particulier. Ainsi, la perspective ne peut pas ne pas avoir sa propre histoire (sans quoi cela revient à ne pas prendre en compte son objectivité), mais en même temps elle ne peut pas ne pas dépendre d'un contexte historique (sans quoi cela revient à universaliser la représentation). Ce problème théorique ne nous semble pas insurmontable, mais le résoudre implique au minimum de définir précisément la notion d'objectivité, ce qui est impossible dans le cadre d'une recherche strictement empirique.

- 3.** Enfin, Kemp expose dans les dernières pages de sa conclusion la manière dont il conçoit le rapport entre science et art. Son argument est que la différence entre ces deux types de pratiques ne tient pas à la nature de l'activité proprement dite. D'un côté, l'art n'est pas uniquement de l'ordre du sensible et de l'intuition: tout le matériel présenté par Kemp tend à montrer que dans certaines circonstances, les artistes peuvent intégrer des procédures et des modes de pensée susceptibles de relever d'une activité scientifique, dans le sens moderne du terme. De l'autre côté, l'activité scientifique n'est jamais purement rationnelle: elle intègre toujours des hypothèses, des intuitions, des pré-supposés, etc. Si une distinction entre ces deux activités existe, elle ne peut donc passer par le critère de rationalité. Kemp ajoute à cela que les expériences subjectives associées à l'art et à la science ne sont pas davantage un critère de distinction. L'activité scientifique ne mobilise en effet pas seulement la pensée rationnelle, les processus de pensée inconscients peuvent y intervenir. Ainsi, l'état provoqué par une découverte scientifique peut dans certains cas être comparé à «une forme

**28.** L'argument développé par Kemp est proche de la critique que nous avons proposée de la position de Panofsky. Nous avons en effet essayé de montrer que pour relativiser la perspective, il était obligé de faire de la représentation le dénominateur commun de toutes les formes d'arts. Cf. I.3.5, «La perspective généralisée», p. 177- 179.

d'extase<sup>29</sup> » (*ibid.*, p. 339) et il existe de nombreux récits de scientifiques se réveillant le matin avec la solution toute faite d'un problème difficile. Pour Kemp, la différence entre l'art et la science ne se situe donc pas au niveau de l'activité, mais au niveau de la finalité de cette activité. Bien que sa méthode de recherche soit empirique, son point de vue sur cette question est en fait assez kantien : l'art et la science diffèrent du fait de leurs finalités respectives.

*Bien que nous n'ayons que peu de sympathie pour l'idée d'une « autonomie de l'expérience esthétique » qui vient de la philosophie kantienne, nous pensons que l'idée de « finalité sans fin » a beaucoup de mérite<sup>30</sup>. (Kemp, 1990, p. 339)*

Kemp compare une expérience de psychologie de la perception et un tableau illusionniste en perspective. Ces deux objets peuvent utiliser des procédés et susciter des expériences visuelles tout à fait similaires. Mais le tableau, même s'il est destiné à servir des intérêts sociaux (glo-rification, édification, etc.) à son terme dans l'expérience perceptive qu'il suscite, tandis que l'expérience scientifique tente de mettre au jour des relations de cause à effet entre les différents mécanismes en jeu dans la perception visuelle. L'histoire proposée par Kemp est donc une histoire « de l'ensemble des *moyens*<sup>31</sup> » (*ibid.*, p. 341) qui ont été partagés par la science et l'art, moyens qui ont été utilisés pour produire des objets différents du point de vue de leurs finalités.

Bien qu'il n'intervienne que dans les toutes dernières pages de *The Science of Art* (*ibid.*), cet argument a un statut particulier par rapport au projet de l'ouvrage. Car, s'il n'était pas possible de faire une distinction entre art et science, alors il n'y aurait pas d'enjeu dans le fait de montrer qu'il y a eu, au travers de certaines pratiques, des rapports entre ces deux disciplines. Sans une différence constitutive, ces rapports n'ont pas à proprement parler d'intérêt. Seulement, la description d'un objet ne permet pas d'en établir de manière certaine la finalité. Comme le remarque Kemp, une même image peut tout autant servir dans une expérience scientifique qu'être utilisée à des fins de contemplation. Ou encore, une même construction géométrique peut tout

29. «... a form of subconscious rapture... »

30. «Little sympathy though I have for the idea of the "autonomous aesthetic experience" which have arisen from Kant's philosophy, I do think that this idea of the "purposeless purposefulness" of art has much merit. »

31. «... a set of means... »

aussi bien servir à une démonstration géométrique et permettre de construire l'espace d'un tableau. D'un point de vue empirique, il y a une indistinction entre l'art et la science, et cette indistinction qui est en fait le sujet du travail de Kemp. Mais, dans son dispositif théorique, il est impossible de fonder la distinction qui donnerait à cette indistinction son intérêt. Car déterminer la finalité d'œuvres d'art et d'expériences scientifiques exigerait un tout autre type d'approche. Il faudrait en effet définir à la fois des usages sociaux et pouvoir donner des définitions conceptuelles générales des capacités que ces finalités impliquent. Des problèmes sociologiques et philosophiques de ce type tombent hors du cadre méthodologique de Kemp. Sa méthode ne lui permet donc pas de rendre compte de l'enjeu de son propre travail. Nous touchons ici à une des limites de ce qu'il est possible de dire du problème de la perspective lorsque l'on privilégie sa dimension strictement objective, ou le phénomène du « cela ».

#### 11.2.4

### **La perspective comme fait social**

Lorsque l'on adopte un point de vue qui privilégie les relations subjectives, ou le phénomène du « toi », la perspective est considérée comme une forme de représentation déterminée par un certain type de rapports sociaux. La perspective est donc un fait social avant d'être un procédé technique objectif. Panofsky est le premier à avoir formulé systématiquement un point de vue de ce type, raison pour laquelle, comme le souligne Marisa Dalai Emiliani, son travail a constitué une rupture dans le champ des recherches sur l'histoire de la perspective. Lorsque Philippe Descola mentionne Panofsky, dans *Par-delà nature et culture* (2005), c'est cette dimension du travail de Panofsky qui l'intéresse. Pour Dalai Emiliani, dans la première phase de réception de *La Perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]), trois chercheurs ont inscrit leurs travaux dans la ligne de recherche ouverte par Panofsky: Pierre Francastel, Decio Gioseffi et John White. Nous nous intéresserons plus particulièrement ici au travail de Francastel, au travers des *Études de sociologie de l'art* (1989 [1970]). Dans cet ouvrage, qui rassemble une série de textes écrits entre 1951 et 1969, Francastel discute le problème de la représentation de l'espace et du temps dans les arts, de la Renaissance jusqu'à l'art moderne.

Nous concentrerons plus particulièrement notre attention sur le chapitre 1 «valeurs socio-physiologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance» (*ibid.*, p. 44-131), paru initialement en 1963 dans l'*Année sociologique*, la même année, donc, que le texte de recension de Klein sur la querelle de la perspective (1983 [1970]).

L'un des intérêts de ce texte est que Francastel y discute les méthodes et les fondements théoriques possibles d'une «sociologie de l'art». Il commence par constater que l'intégration des recherches sur l'art dans les sciences sociales n'est pas, dans le contexte où il écrit, sans poser problème. La sociologie de l'art lui semble manquer d'une problématique propre, susceptible d'approcher le phénomène artistique de manière pertinente. Pour Francastel, ceci vient du fait que l'art est globalement considéré comme une activité seconde, et que l'on juge donc pertinent de l'analyser à l'aide de critères et de catégories formés dans d'autres disciplines de recherche comme la sociologie ou la psychologie. Or, la sociologie de l'art n'est pas pour Francastel une sociologie appliquée à l'art, elle doit au contraire partir de son objet (l'art) pour élaborer ses méthodes et ses concepts. De manière plus générale, Francastel estime que, du fait du fait de l'influence de la cybernétique dans le champ des sciences sociales, l'art est trop souvent analysé en termes d'information et de communication. Il y a de son point de vue un «néo-platonisme» implicite qui domine la recherche sur l'art: celui-ci est généralement réduit à un assemblage de messages ou de symboles. Considéré ainsi, l'art n'a plus de rapport avec la matière, ou avec une pratique technique. Or Francastel estime que comprendre la spécificité de l'art dans le champ des activités humaines nécessite une véritable prise en compte du caractère concret du travail artistique.

*Le jour où quelqu'un m'aura démontré qu'un vase est constitué par un fond d'une certaine forme auquel le potier a ajouté une panse, ensuite un col, puis un orifice, et éventuellement une anse, je me tiendrai pour convaincu. Mais il me suffit, en attendant, de regarder un potier qui place sur la sellette une poignée de terre et qui avec la main dégage, dans une expérience tâtonnante, une forme indéterminée jusqu'au dernier instant et que commandent autant une habileté manuelle que la volonté de reproduire soit un modèle concret soit un certain modèle abstrait, pour être convaincu que, dans la forme où l'on prétend la transposer de quelques autres domaines à celui de l'art, la doctrine*

*de l'information est inadéquate pour expliquer la genèse des choses figuratives. (Francastel, 2006 [1970], p. 45-46)*

Si l'on considère ce qui précède, notre catégorisation du travail de Francastel peut paraître problématique: il s'intéresse à la dimension concrète des pratiques artistiques et semble très loin de réduire l'art à un fait social. Cependant, il ne s'agit ici que d'une déclaration de principes en début de texte. Nous verrons que les choses se compliquent dans la suite de l'article. Francastel considère donc qu'il y a une spécificité de la pratique artistique: l'art est un mode particulier de la pensée, qu'il qualifie du terme de «pensée plastique». Son hypothèse générale est qu'il y a trois grands types de pensées, qui sont les trois «puissances de l'esprit humain» (*ibid.* p. 47): la pensée verbale, la pensée mathématique et la pensée plastique. Dans ce découpage, la pensée verbale est ce qui détermine les rapports sociaux, la pensée mathématique est la pensée abstraite ou symbolique, et la pensée plastique est la pensée propre à la pratique des arts, c'est-à-dire à un travail sur les formes. Ces catégories ne sont pas, au premier abord, très différentes de la théorie des phénomènes de base, proposée par Cassirer. Néanmoins, il n'y a pas de correspondance exacte entre ces deux découpages: pour Cassirer, par exemple, le langage est du côté de la forme (ou du «ça»), tandis que le rapport à l'autre (le phénomène du toi) ne dépend pas directement du langage. Mais, ce que partagent Cassirer et Francastel, c'est l'idée que les capacités qu'ils identifient sont irréductibles, c'est-à-dire qu'aucune ne peut servir de principe explicatif dernier et subsumer les deux autres. De sorte que la pensée abstraite ne peut pas être tenue pour un principe explicatif plus fondamental que la pensée verbale ou la pensée plastique. Ainsi:

*L'abstraction n'engendre pas la découverte du schème explicatif de l'univers. Pas plus dans le domaine de la science que dans celui de l'art. (Francastel, 2006 [1970], p. 46)*

C'est la raison pour laquelle la théorie de l'information ne peut jamais expliquer l'art en tant que tel, et que les mathématiques ne peuvent expliquer les faits sociaux: chacun de ces domaines à une forme d'autonomie. De la même manière, la pensée plastique a ses propres conditions et son propre mouvement, dont aucune des deux autres formes de pensée ne peut rendre compte.

C'est pourtant à la science que Francastel se réfère pour justifier le fait qu'il aborde l'art au travers des notions de temps et d'espace. Il estime en effet que les certitudes concernant ces notions ont été très fortement ébranlées



par la science moderne: ce qui pendant des siècles, avait fait figure d'évidences indiscutables a été profondément remis en question par les découvertes d'Einstein concernant la relativité et les travaux mathématiques sur les espaces à plus de trois dimensions. Au premier abord, cet argument semble contradictoire avec ce qui précède. Francastel vient en effet de nous expliquer que la science ne peut servir de modèle explicatif à l'art, et que l'abstraction n'a pas de vérité ontologique absolue. Toutefois, ces découvertes ne l'intéressent pas tant par leur contenu, que parce qu'elles ont permis de remettre en cause ce qui était communément admis de l'espace et du temps. De sorte qu'elles ont fait apparaître ce qu'il y avait de culturel et d'historiquement déterminé dans les conceptions antérieures du temps et de l'espace.

*Au contraire, le changement de valeurs, la nouveauté révolutionnaire des systèmes de relation qui surgissent dans notre conscience, nous amène à justifier la portée purement historique de catégories de l'esprit considéré jusqu'ici comme fournissant les cadres sensibles et intellectuels de toutes les civilisations. (Francastel, 2006 [1970], p. 46)*

Si l'espace et le temps sont des élaborations culturelles, il est donc possible d'analyser, dans une série de contextes sociaux, la manière dont ces deux termes sont mis en jeu par les activités artistiques. En un certain sens, Francastel radicalise la démarche de Panofsky: ce n'est pas seulement la perception et la représentation de l'espace qui sont relativisés, mais, de manière plus générale, le rapport entre temps et espace.

C'est sous cet angle que Francastel s'intéresse à l'art du début de la Renaissance et à l'apparition de la perspective. Il estime que le rôle attribué à la perspective dans l'art est, d'une manière générale, surestimé. S'il considère que l'existence d'un courant de spéculation, inspiré par Euclide, sur la projection et l'unité de l'espace est «au-dessus de toute discussion» (*ibid.*, p. 100), il n'en remet pas moins en cause l'idée que ce courant de pensée soit homogène au phénomène artistique.

*Il s'agit d'un courant, théorique et empirique à la fois, que les artistes considéraient avec un mélange d'admiration et de méfiance, qu'ils mettent à contribution simultanément avec d'autres, mais qui ne peut en aucun cas être tenu pour la source vive de l'imagination. (Francastel, 2006 [1970], p. 100)*

Pour Francastel, il n'est pas possible d'expliquer la richesse et la variété des recherches artistiques de cette période par un ensemble de préoccupations

ou de recherches géométriques. Même un artiste aussi intéressé par la perspective que Piero della Francesca ne subordonnait pas, pour Francastel, tous les aspects de ses œuvres à cette méthode. Les artistes de ce début de XV<sup>e</sup> siècle étaient plus souples que leurs successeurs : ils pouvaient apprécier cette méthode nouvelle, mais simultanément en utiliser d'autres, ou ne l'utiliser que partiellement. C'est pour Francastel les artistes des générations suivantes, en particulier les académiciens, qui ont tenté de codifier les recherches artistiques de la période précédente « en les justifiant de manière géométrique » (*ibid.*, p. 101). Ce faisant, ils ont développé un rapport dogmatique à la perspective et ont méconnu la spécificité d'une véritable démarche artistique. En effet :

*Le rôle des artistes n'est pas de transposer en termes picturaux ou formels des idées, des valeurs, des spectacles élaborés en dehors d'eux. Il existe une pensée plastique à travers laquelle s'élaborent des systèmes interprétatifs du monde extérieur. (Francastel, 2006 [1970], p. 101)*

Les académiciens sont donc comparables aux sociologues ou aux historiens d'art qui utilisent des catégories extérieures pour interpréter les œuvres. En imposant à la pensée plastique une formalisation mathématique préexistante, ils lui ont fait perdre sa spécificité et sa capacité d'invention. L'art, pour Francastel, n'est jamais l'application d'une formule toute faite, mais une recherche tâtonnante et originale, qui cherche à donner une forme singulière aux rapports de l'espace et du temps. La perspective ne permet donc pas à elle seule d'expliquer l'espace-temps propre de la Renaissance, et elle ne constitue même pas une véritable discontinuité historique. Francastel estime ainsi qu'il n'y a « aucune rupture entre Giotto et Masaccio et qu'en réalité le XV<sup>e</sup> siècle européen constitue l'accomplissement des efforts entamés, en Italie et ailleurs dès l'époque de Giotto... » (*ibid.*, p. 100).

Pour Francastel, cette survalorisation de la perspective est présente dans le travail de Panofsky. Il estime que ce dernier réduit en effet ce qu'il y a de nouveau dans l'art du XV<sup>e</sup> siècle à une simple méthode, ou à un procédé de construction.

*La transformation décisive aurait ainsi consisté dans l'élaboration de la méthode rendant possible d'une manière quasi automatique le transfert sur un support à deux dimensions d'ensembles pourvus par la nature de stabilité, indépendamment de toute activité du cerveau humain. Dans cette vue, l'univers est positivement constitué d'objet*

*correspondant à un découpage considéré comme privilégié et conforme au point de vue humain. (Francastel, 2006 [1970], p. 103)*

Ce qui est remarquable dans ce passage, c'est que la perspective est assimilée à un automatisme. Elle est une simple méthode de «transfert» sur un plan d'objets spatiaux. Elle ne permet donc pas de comprendre quelque chose de l'espace ou des propriétés d'une projection et, plus généralement, elle ne suppose aucune intelligibilité du monde. C'est la raison pour laquelle les objets représentés existent de manière positive, indépendamment de tout point de vue humain. Or, pour Francastel, toute position réaliste est idéaliste: les objets ne peuvent pas avoir d'existence autonome en dehors de nos actes de conscience. Une image en perspective est donc «un simulacre d'objet ayant une existence en soi» (*ibid.*, p. 103), ce qui en fait une forme radicalement idéaliste. Bien que cela soit en apparence paradoxal, c'est parce qu'elle est un procédé mécanique, parce qu'elle reproduit l'apparence des objets sans nécessiter une «activité du cerveau humain», que la perspective est idéaliste. Pour Francastel, la perspective ne fait jamais que «doubler le réel» (*ibid.*, p. 103), elle ne permet pas de l'élaborer.

Francastel oppose à cette simple reproduction du réel l'élaboration d'une combinatoire permettant d'agencer et de mettre en relation «des fragments ordinairement isolés, étrangers les uns aux autres dans l'expérience visuelle.» (*ibid.*, p. 113). De son point de vue, le travail de la pensée plastique consiste toujours dans l'élaboration d'un matériel figuratif et dans l'invention de manières de l'associer. Dans l'art du XV<sup>e</sup>, par exemple, il existe un matériel figuratif commun aux artistes (la ville, le rocher, l'arbre, l'autel, la porte, la colonne, etc.), des «types de compositions» qui reviennent de manière récurrente et «une certaine rhétorique du récit par les images enchainées» (*ibid.*, p. 79). C'est pourquoi on assiste dans cette période à «la création d'un langage» artistique, c'est-à-dire à une invention qui se situe «à la fois sur le plan de l'invention des éléments significatifs et sur celui de la liaison des épisodes» (*ibid.*, p. 79). La représentation du réel n'est donc pas pour Francastel un problème d'objectivité. Le réel, en effet, doit toujours être élaboré de manière signifiante et c'est pourquoi le véritable illusionnisme est un «un illusionnisme de l'imaginaire» et non un «illusionnisme de la vision» (*ibid.*, p. 115). Cette combinatoire de signes, ou ce «langage» artistique permet pour Francastel de «fixer des valeurs spatio-temporelles» correspondant à une forme d'intelligibilité du monde, c'est-à-dire «à la mémoire commune d'un certain groupe

et à la capacité d'intervention de ce groupe sur l'ordre physique et sur l'ordre humain qui l'entoure» (*ibid.*, p. 104). En d'autres termes, la figuration est ce qui permet, pour un collectif, d'humaniser le monde.

*L'image n'est plus ici un double de l'immanence, elle ne remplace pas une vision; elle définit une conduite, informe le réel; elle ne possède pas une valeur symbolique, elle rassemble les termes de l'imaginaire, d'un langage humain articulé et ordonné. Le temps et l'espace s'y intègrent non comme des valeurs absolues, mais en fonction de la réflexion personnelle de l'artiste et de la mémoire collective d'un groupe donné.*  
(Francastel, 2006 [1970], p. 80)

L'espace n'a donc pas d'existence absolue, il n'existe qu'au travers d'un ensemble de médiations: des signes, un langage, une mémoire collective. Il est le fruit d'un travail social. Dans un tel dispositif, le problème de la représentation de l'espace ne peut donc pas être un problème technique. De plus, puisque la représentation d'un espace-temps est le dénominateur commun de toute œuvre, et que cette représentation ne peut-être technique, c'est en fait l'ensemble de la technique qui est disqualifiée dans l'analyse des œuvres d'art. Car, s'il ne peut exister d'articulation de signe sans une base technique, les articulations entre signes ne sont pas réductibles aux faits techniques. La technique n'est donc pas, pour Francastel, du côté du sens, de sorte qu'elle ne peut être porteuse d'une vision du monde. Ainsi, on peine à trouver dans son texte des observations concrètes sur les qualités techniques des œuvres qu'il étudie. Par exemple, lorsque Francastel analyse la peinture de Giotto, son propos tourne entièrement autour de la manière dont celui-ci se positionne par rapport aux grands courants religieux de son temps. Il estime ainsi que ce qui a poussé le peintre florentin à «renouveler l'espace-temps de sa peinture» est le «dogme christologique sur lequel repose également la hiérarchie sociale de l'univers» (*ibid.*, p. 73). Il ne parle ni de la facture, ni des couleurs, ni du dessin, ni d'aucun élément plastique concret de ses œuvres. Bien que pour Francastel un potier fabrique un vase en travaillant avec la matière et non avec un répertoire de formes, les peintres semblent toutefois davantage travailler avec des significations qu'avec des pinceaux et des pigments.

Arrivé à ce point, il nous semble possible de dégager deux thèses fondamentales du dispositif théorique de Francastel. La première est que ce sont les signes plastiques, et non les techniques, qui ont la capacité de produire un espace-temps spécifique. La seconde est que cet espace-temps est

entièrement du côté du sens et d'une activité consciente. Ce qui tombe en dehors du cadre d'analyse de Francastel, c'est le négatif de ces deux thèses: le fait que la technique puisse produire un espace-temps inconscient et non immédiatement signifiant. Or, il se trouve qu'un tel effet de la technique intervient dans son texte, lorsque Francastel expose son cadre méthodologique. Il déplore en effet à cette occasion que, pour la plupart de ses contemporains, le rapport aux images ne soit plus un rapport temporel, mais un rapport instantané. Dans les époques antérieures, les images induisaient au contraire une temporalité. Elles étaient les dépositaires d'une tradition et portaient «toute une série de sens allégoriques ou allusifs», de sorte qu'il «ne venait à personne l'idée de contester leur valeur de langage» (*ibid.*, p. 57). Dans la période contemporaine, en revanche, ce rapport temporel aux images s'est rompu. Les spectateurs pensent avoir directement accès au sens des images, sans avoir besoin d'aucune médiation interprétative. Chacun s'imagine donc pouvoir comprendre l'art et en parler, comme si la signification des signes plastiques était transparente. En somme, l'art n'est plus considéré comme quelque chose qui nécessite un apprentissage, ce qui implique qu'il ne peut plus jouer véritablement le rôle d'un langage partagé. La cause de ce phénomène, pour Francastel, ne fait pas de doute.

*Pour nos contemporains, la photographie et le film constituent le point de départ de toute réflexion sur les arts. C'est la photo qui a répandu cette idée d'une lecture globale, instantanée, automatique de toute image. La multiplication des signes a eu, dans ce domaine comme ailleurs, pour résultat de changer la nature même du signe et de l'activité perceptive. (Francastel, 2006 [1970], p. 57)*

La technique a donc pour Francastel un rôle uniquement négatif. Elle a vidé l'art de son contenu temporel propre et de la possibilité de le lire comme un langage. Non seulement nous ne pouvons plus comprendre les formes d'arts qui obéissent à d'autres logiques temporelles que la nôtre, mais c'est le statut même de l'art qui est rendu problématique. Car, dans une époque dominée par l'instantanéité, les œuvres ne peuvent être correctement déchiffrées. En perdant leur dimension temporelle, elles perdent aussi leur contenu, et leur capacité à manifester une vision du monde. L'art produit par la technique correspond donc à une absence de vision du monde. Le problème de cette interprétation est que lorsque Francastel critique la photographie, l'objet de sa critique est précisément la vision du monde qu'elle véhicule. L'argument

qu'il avance est le même que pour la perspective: la photographie reproduit les objets visibles sans intervention d'une conscience humaine et en ceci elle «laisse croire que le découpage phénoménologique de l'univers correspond non pas aux réalités de la vie active et réflexive de l'Homme mais aux intentions de la nature» (*ibid.*, p. 59). La photographie fait donc croire que le réel existe «en soi», ce qui est pour Francastel le comble de l'idéalisme.

*Nous vivons une nouvelle forme d'anthropomorphisme radicale. Ce n'est plus aux dieux, ni à Dieu que nous attribuons les mêmes intérêts et le même type de connaissance qu'aux hommes, mais à la matière.*  
(Francastel, 2006 [1970], p. 60)

Francastel reconnaît donc implicitement ce qu'il reproche à Panofsky. Il admet que la perspective et la photographie ont bien induit une forme nouvelle de rapport aux images et au monde, qui n'a rien à voir avec celui des époques antérieures. Simplement, pour Francastel, cette vision du monde est... philosophiquement fautive. C'est une vision du monde qui n'en est pas une. Francastel se met donc dans une position de juge par rapport aux visions du monde portées par les pratiques artistiques. De ce point de vue, son travail relève davantage de la critique d'art que de l'histoire ou de la sociologie.

Pour sauver la dimension sociale de l'espace et du temps, Francastel est donc obligé d'exclure complètement la technique de la production du rapport au monde. La technique ne fait pas partie de la culture, puisque la culture n'est constituée que de significations et de langages. De sorte que la culture n'a aucune base technique. Nous laissons ici le soin au lecteur de déterminer si une telle position n'est pas en définitive plus idéaliste que celle que Francastel critiquait au départ.

### II.2.5

## **La perspective comme fonction symbolique**

Lorsque l'on adopte un point de vue qui privilégie la forme, ou le phénomène du «ça», la perspective est avant tout considérée comme un système ayant un type d'organisation et de cohérence propre. C'est de ce point de vue que la perspective peut être considérée comme une forme symbolique, au sens que Cassirer donne à ce concept. Depuis ce point de départ, deux grands partis

pris nous semblent possibles. Le premier consiste à s'intéresser à l'histoire de la perspective sur le plan géométrique, en privilégiant la manière dont elle a été formalisée par rapport à la manière dont elle a été utilisée par les artistes. Kirsti Andersen propose dans *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge* (2007) une histoire de ce type. Son ouvrage retrace l'évolution de la théorisation de la perspective depuis les traités d'Alberti et de Piero della Francesca au XV<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux traités de Lambert et de Monge au XIX<sup>e</sup>, en passant par tous les auteurs importants ayant fait des recherches sur le sujet comme Guidobaldo, Stevin, Desargues ou encore Taylor. Dans sa conclusion, Andersen met toutefois en doute le fait que sa recherche permette de comprendre le problème que pose la perspective pour la pratique artistique. Elle remarque ainsi que les traités de perspective les plus intéressants sur le plan théorique ne semblent pas avoir rencontré un grand écho auprès des praticiens. De son point de vue, il n'existe pas de preuves montrant que ces traités aient été lus par les artistes ni qu'ils aient influencé leurs pratiques de quelque manière que ce soit. Les traités de perspective ont multiplié les solutions originales et ingénieuses pour résoudre de très difficiles problèmes de construction. Mais Andersen estime qu'il est assez probable que ces trouvailles n'aient en fait jamais été mises en pratique.

*La question cruciale est de savoir, cependant, si quelqu'un a ressenti le besoin de mettre en pratique ces merveilleuses théories. Mon sentiment est que personne ne l'a fait<sup>32</sup>. (Andersen, 2007, p. 720)*

Andersen estime que savoir construire un simple quadrillage perspectif et avoir une compréhension approximative des concepts de points de fuite et de ligne d'horizon est amplement suffisant pour n'importe quel besoin artistique. Elle mentionne ainsi le cas des cours de perspective donnés par Turner à la Royal Academy, où celui-ci utilisait un schéma (**fig. 54**) assez élémentaire de Vredeman de Vries (**fig. 55**), vieux de plus de deux siècles. Si la perspective *comme forme* a eu une importance dans l'histoire des arts, il semble qu'il ne faille pas la réduire strictement à sa formalisation géométrique. Il faut donc partir du principe que sa logique et sa cohérence vont au-delà de ce qui est

**32.** L'ouvrage de Kirsti Andersen n'ayant pas été traduit en français, voici la version originale de la citation dont nous proposons une traduction ci-dessus. «*The big question is, however, whether anyone felt the need to put any of those marvelous theories into practice. My feeling is that no one did.*»

mathématiquement formalisable. Cette seconde ligne de recherche a été formulée par Hubert Damisch dans *L'Origine de la perspective* (2012 [1987]). Pour Damisch, la forme de la perspective met en jeu quelque chose qui a trait au regard, mais qui n'est ni réductible à l'objectivité de la vision ni à l'optique géométrique. Nous nous intéresserons ici aux trois premiers chapitres de son ouvrage, dans lesquels il expose son parti pris théorique: «À la croisée des chemins» (*ibid.*, p. 23-43), «La perspective, chose du passé» (*ibid.*, p. 44-64), «Le savoir et la vérité» (*ibid.*, p. 64-79).

Dans les premières lignes de son ouvrage, Damisch fait part de l'impatience qui l'a souvent saisi à la lecture de textes de recherche concernant la perspective. Il déplore qu'un sujet aussi «éminemment spéculatif» (*ibid.*, p. 7) que la perspective n'ait donné lieu, malgré quelques exceptions, qu'à deux types de discours:

- d'un côté des recherches historiques, dans lesquelles l'enjeu philosophique n'est pas traité;
- de l'autre des textes où la dimension polémique l'emporte sur les exigences d'objectivité et de rationalité du discours scientifique.

La perspective est donc soit l'objet de recherches érudites, soit l'objet de polémiques, mais ces deux points de vue manquent pour Damisch ce qui fait son intérêt et sa spécificité. En effet, si l'on s'en tient strictement à l'histoire de l'art, l'intérêt de la perspective est assez limité et il n'est que trop facile d'en limiter la portée. Au quattrocento, il n'y a en effet eu que peu d'œuvres où la perspective ait été appliquée de manière complètement rigoureuse, et ce sur une assez courte période. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, un grand nombre d'artistes délaissent complètement la perspective, ou ne lui font jouer qu'un rôle très secondaire. Ceci peut laisser penser que la perspective n'a été en fin de compte rien de plus qu'un style passager, ou une sorte d'effet de mode. De sorte que Damisch se demande si ce n'est pas l'histoire elle-même qui occulte l'enjeu propre de la perspective.

*Au point que la question ne puisse être éludée plus longtemps: et si c'était l'histoire, au moins une certaine manière d'histoire qui fonctionnait, au regard de la perspective, comme un obstacle épistémologique. (Damisch, 2012 [1987], p. 26)*

Si l'on s'intéresse en revanche à la dimension polémique de la perspective, l'obstacle n'est pas directement l'histoire, mais un type d'interprétation de la perspective. Damisch fait ici référence à une controverse qui a eu lieu dans les



années soixante-dix. En s'appuyant sur le fait que l'appareil photographique et les caméras cinématographiques sont construits sur le même principe qu'une perspective centrale, plusieurs auteurs ont avancé que «la photographie et le film véhiculent spontanément, et pour ainsi dire mécaniquement, de l'idéologie bourgeoise» (*ibid.*, p. 9). Pour Damisch, une telle argumentation revient à considérer que la perspective n'est «qu'une forme de représentation conventionnelle et pour une part arbitraire» (*ibid.*, p. 11) qui ne correspond qu'à un moment particulier de l'histoire: la première émergence d'une conscience de classe bourgeoise. Si ce discours est différent du discours historique, l'argument général n'en est pas moins historique, puisque l'on ne considère la pertinence de la perspective que relativement à un contexte historique donné. Damisch, estime que c'est du point de vue de l'histoire de l'art que cette position n'est pas tenable. Il y a en effet eu, comme le montre Klein, une multiplicité de rapports et d'interprétations de la perspective qui ne sont pas compréhensibles si l'on estime que la perspective était un simple effet de l'idéologie humaniste. De sorte que «vouloir réduire la perspective dans des termes qui sont ceux de la critique des idéologies, c'est s'interdire de rien comprendre à sa fortune historique» (*ibid.*, p. 11).

La perspective a donc un statut historique particulier. Une interprétation correcte de celle-ci devrait ne pas la réduire à un contenu historique déterminé tout en permettant de comprendre la spécificité de son histoire. La raison de ce statut historique paradoxal tient au fait que la consistance symbolique de la perspective ne dépend pas de l'histoire. Damisch s'appuie ici sur les arguments de Benveniste concernant le langage: parce que le langage est symbolique, il fonctionne de manière synchronique et il n'a donc pas de dimension historique propre. La perspective, puisqu'elle est également une structure synchronique, n'est donc pas affectée par le temps. L'histoire peut éventuellement être le cadre de sa transformation, mais elle ne peut en être la cause. Si la perspective se transforme, ce ne peut donc être que du fait des propriétés internes de sa structure. Dire que la perspective fonctionne de manière symbolique implique donc qu'elle n'est pas un objet historique comme les autres. Pour Damisch, c'est Panofsky qui a le premier introduit ce problème dans le champ de l'histoire de l'art, et c'est pourquoi toute recherche sur la perspective reste soumise «à la juridiction» (*ibid.*, p. 23) de son travail. En reprenant à Cassirer le concept de forme symbolique, Panofsky a en effet permis de poser la question de la consistance propre de la perspective.

Certes, Damisch estime que de nombreux aspects du texte sont devenus problématiques. Il considère ainsi que l'assimilation de l'image visuelle et de l'image rétinienne est aujourd'hui intenable. Il regrette également qu'un esprit de l'envergure de Panofsky se soit perdu dans des conjectures concernant la perspective curviligne. Il admet aussi que la définition que Panofsky donne du concept de forme symbolique est plutôt vague, et que ce dernier n'a qu'une compréhension limitée de la philosophie de Cassirer. Enfin, Damisch est également critique par rapport à l'interprétation de la perspective comme *Weltanschauung*, et de l'hégélianisme implicite et finalement un peu simpliste de Panofsky. Mais, malgré ces faiblesses, Damisch estime que la question de la dimension symbolique de la perspective travaille le texte de l'intérieur et que l'ignorer revient à manquer le geste interprétatif que Panofsky opère, et sa possible fécondité. Il estime notamment que tous les passages traitant de l'invention tâtonnante de la perspective «représentent une contribution de première importance à la "philosophie des formes symboliques", et mieux encore à une anthropologie culturelle, au sens le plus fort et le plus radical du terme» (*ibid.*, p. 37). Toutefois ce qui est en jeu dans ces moments du texte, ce n'est pas l'Histoire de la perspective, ce sont *des histoires*. Des histoires de découvertes: la découverte du point de fuite, l'unification du plan du sol, la découverte du point de distance, etc. Dans chacune de ces histoires, la puissance démonstrative de la perspective, c'est-à-dire sa dimension symbolique a, pour Damisch, joué à plein. La perspective, parce qu'elle fonctionne de manière synchronique, n'a pas *une* histoire, mais les effets de vérité de sa forme sont en jeu dans de multiples histoires. La lecture de *La perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]) proposée par Damisch est ainsi complètement à l'opposé de celle de Marisa Dalai Emiliani: l'essai de Panofsky ne permet pas de situer la perspective dans une grande histoire, allant de l'Antiquité à la modernité. Considérer la perspective comme forme symbolique implique au contraire de délaissier le grand récit historique pour s'intéresser à une histoire en pointillés.

Si Damisch estime que la «leçon de Cassirer» (*ibid.*, p. 42) garde son actualité, notamment parce qu'elle permet à l'histoire de l'art de se défaire d'une conception désuète du symbolisme, ce n'est néanmoins pas vers sa philosophie qu'il se tourne pour définir la dimension symbolique de la perspective. Car, si la perspective pouvait être considérée sur le même plan que les autres formes symboliques (le mythe, le langage et la science), il serait

possible de l'analyser en termes de signes. Or, Damisch estime que le fonctionnement de la perspective appartient à un autre registre symbolique. La perspective ne peut être assimilée à un langage, car les contraintes formelles qui lui sont propres ne sont pas comparables à une syntaxe. Elle n'est pas non plus un code, car ceci impliquerait qu'elle ne soit composée que de combinaisons d'éléments discrets. Ni langue ni code, son fonctionnement symbolique est d'une autre nature.

*Elle n'a pas pour but de permettre la production d'énoncés, de propositions picturales. Sa valeur est essentiellement réflexive et régulatrice – ce qui suffit à définir un certain régime de la peinture, sinon de la représentation. (Damisch, 2012 [1987], p. 45)*

La perspective est donc un dispositif régulateur, elle fournit un certain nombre de règles auxquelles une représentation doit satisfaire; et ce dispositif est réflexif, il permet en retour de comprendre ou de rendre compte de la représentation elle-même. Plutôt qu'un code ou qu'un langage, la perspective est pour Damisch un paradigme. La définition de ce terme proposé par Thomas Kuhn, « un modèle de pratique scientifique qui s'inscrirait de façon normative à l'origine d'une tradition cohérente » (*ibid.*, p. 47) s'applique de son point de vue à la perspective: elle est une pratique qui a valeur de modèle, qui a une fonction normative, et qui conditionne un certain type de développement dans l'histoire des représentations.

Mais, dire que la perspective est un paradigme ne veut pas dire pour Damisch que la construction géométrique soit elle-même le paradigme. Cette dernière est plutôt un moyen permettant de formaliser la relation entre le regard et l'image, et c'est cette relation qui a pour Damisch valeur de paradigme. Car c'est la relation au regard qui permet de rendre compte de la raison d'être de l'image, et donc qui donne à la construction géométrique sa dimension réflexive. La perspective permet en effet de donner à voir dans l'image quelque chose qui n'y était pas visible auparavant. Elle permet, au travers du point de fuite, de montrer l'emplacement du regard. Si la perspective peut être comparée à un langage, c'est précisément sur ce point: le point de fuite permet d'inscrire dans l'image sa propre condition, le regard; tout comme le « je » permet de désigner le sujet de l'énonciation.

*La perspective, encore une fois, n'est pas un code; mais elle a ceci de commun avec la langue que en elle et par elle s'institue, se constitue, sous l'espèce d'un point, une instance analogue à celle, dans la langue,*

*du «sujet», de la «personne», toujours posé en relation avec un ici ou un là. (Damisch, 2012 [1987], p. 76)*

Puisque l'emplacement du point de fuite dans l'image conditionne l'apparence des objets représentés, la perspective rend manifeste la relation entre le regardeur et ce qu'il voit. Et de la même manière que le sujet induit par le «je» est impersonnel et distinct du corps parlant, le regard induit par le point de fuite n'a besoin d'aucun corps, il est le simple effet d'une disposition graphique au sein de l'image. Il s'agit donc d'un regard qui est l'effet du dispositif symbolique. Le sujet induit par la perspective est donc un sujet ponctuel et non substantiel. Sur ce point, Damisch s'appuie sur les remarques que Jacques Lacan, dans le séminaire XI *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1990 [1973]) consacre au regard et à la perspective. Dans la septième leçon de ce séminaire, Lacan souligne le rapport entre la réduction du regard à un point dans une perspective, et le sujet cartésien qui est «une sorte de point géométral, de point de perspective»<sup>33</sup> (*ibid.*, p. 100). Pour Lacan, l'intérêt de la perspective est que la formalisation géométrique produit un regard complètement détaché de l'activité perceptive concrète. C'est une vue qui est le pur effet d'un système, tout comme le sujet cartésien est un pur effet du discours. Lacan s'appuie sur le texte de Diderot, la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749). Son argument est que le schéma perspectif, du fait de sa consistance logique propre, pourrait parfaitement être reconstruit par un aveugle; de la même manière que pour Descartes, dans la *Dioptrique*, «l'action des yeux» peut être «représentée comme l'action conjuguée de deux bâtons» (Lacan, 1990 [1973], p. 100). La perspective est donc un regard-objet, un dispositif automatique et aveugle. Damisch souscrit à l'analyse générale de Lacan, bien qu'il souligne le caractère anachronique du rapprochement entre le sujet cartésien et la perspective. Mais c'est sur la dimension «aveugle» du dispositif perspectif que leurs points de vue divergent. Car pour Damisch, la perspective «est faite pour donner à voir», elle permet d'inscrire quelque chose de nouveau dans «l'ordre du visible» (*ibid.*, p. 68). La perspective ne peut donc être pour lui réduite à un instrument ou une machine. Elle n'est pas non plus complètement réductible au

**33.** Voici la citation complète : « C'est dans Vignola et dans Alberti que nous trouvons l'interrogation progressive des lois géométrales de la perspective, et c'est autour de ces recherches sur la perspective que se centre un intérêt privilégié pour le domaine de la vision - dont nous ne pouvons pas ne pas voir la relation avec l'institution du sujet cartésien, qui est lui aussi une sorte de point géométral, de point de perspective. » (Lacan, 1990 [1973], p. 100)

symbolique, car le fait que le sujet puisse voir son regard figuré par un point dans l'image produit un effet de fascination, qui est de l'ordre de l'imaginaire. Le regardeur est attiré par sa trace dans l'image «comme Narcisse l'est par son reflet spéculaire» (*ibid.*, p. 68). La perspective est donc dans une position intermédiaire: elle attise l'imaginaire, tout en ayant une consistance symbolique. Elle permet donc de faire l'expérience de la disjonction entre l'imaginaire suscité par l'image, et un regard ponctuel et purement symbolique. Elle rend ainsi manifeste la division du sujet, c'est-à-dire la différence irréductible entre l'imaginaire et le symbolique.

La manière dont Damisch analyse le fonctionnement symbolique de la perspective permet de comprendre pourquoi l'approfondissement de la théorie géométrique ne lui apporte que peu de choses sur le plan artistique: dès l'invention du point de fuite, la différence entre la dimension symbolique et imaginaire du regard est déjà présente. Le développement de la théorie géométrique apporte une meilleure compréhension de l'espace perspectif et des propriétés d'une projection, mais elle ne transforme pas fondamentalement ce que la perspective met en jeu. Le savoir géométrique manque la disjonction entre l'imaginaire et le symbolique que la perspective donne à voir, cette «vérité dont aucun savoir ne répond» (*ibid.*, p. 77). Si la perspective permet de faire des «démonstrations», c'est parce qu'elle met en jeu cette différence irréductible et qu'elle la fait jouer dans l'image. De telles démonstrations ne sont pas mathématiques, elles touchent bien plutôt au rapport entre le regard et la subjectivité. C'est ce type de démonstrations que Damisch entreprend d'analyser, en commençant par les dispositifs expérimentaux de Brunelleschi et en terminant par *Les Ménines* de Velásquez<sup>34</sup>. La manière dont Damisch formule l'enjeu de la perspective permet également de comprendre pourquoi des images dont la construction géométrique n'est pas rigoureuse peuvent relever du paradigme perspectif. En effet, même dans une construction approximative du point de vue géométrique, le regard peut être situé dans l'image, pourvu qu'il y ait un point de fuite. Et dans le cas d'une construction ambiguë,

**34.** Pour Damisch, l'histoire de ces démonstrations, puisqu'elle met en jeu la division du sujet, est «pour une part polémique» (*ibid.*, p. 78). La division du sujet étant ce qui ne peut pas être directement reconnu, ce que la perspective fait apparaître peut donner lieu à des dénégations. L'interprétation de Damisch permet donc de rendre en partie compte du caractère polémique des débats sur la perspective. Toutefois, Damisch est sur ce point moins radical que Klein. Il estime en effet que sa propre élaboration théorique permet d'aborder le problème de manière non polémique. L'antagonisme n'est donc pas pour lui absolument constitutif de la perspective.

s'il y a par exemple deux points de fuite plutôt qu'un seul, l'ambiguïté elle-même devient expressive. Elle peut par exemple figurer un déplacement du regard, comme dans certaines œuvres de Paolo Uccello. Enfin, en inversant ou en ignorant le rôle des éléments constitutifs d'une perspective, on reste tributaire du dispositif perspectif. De sorte que le refus du dispositif est conditionné par le dispositif lui-même. Il existe donc de nombreuses manières de faire jouer le dispositif perspectif au sein d'une œuvre.

*Tantôt, le jeu du paradigme ne se laissera deviner qu'à quelques repères peu cohérents (...); et tantôt la référence au modèle revêtira les allures, sinon de son refoulement ou de sa dénégarion, au moins de sa négation caractérisée, et qui demandera alors à être interprétée en tant que telle. (Damisch, 2012 [1987], p. 46)*

En tant que paradigme, la perspective comprend donc sa propre négation. Toute tentative d'aller au-delà du jeu de contraintes qu'elle exerce n'est qu'une manière de rendre ces contraintes manifestes sous forme négative. Ainsi, le fait que dans l'art moderne un grand nombre d'artistes aient tenté de «récuser la perspective», de «travailler à la défaire» ou de «s'employer à la déconstruire» (*ibid.*, p. 63) prouve que le rapport à la représentation est resté, au XX<sup>e</sup> siècle, en très grande partie médiatisé par le dispositif perspectif. Or, Damisch estime que l'idée d'un dépassement de la perspective a joué un rôle très important dans la manière dont les historiens ont abordé le problème de la perspective. Parce que la perspective semblait remise en cause par l'art moderne, elle pouvait apparaître comme un moment clos dans l'histoire de la représentation, comme «une chose du passé» (*ibid.*, p. 44). Pour Damisch, ceci a beaucoup contribué à faire de la perspective un sujet attrayant pour les historiens: elle se présentait comme un objet historique clairement délimité, facilement identifiable et qu'il était possible de définir de manière plus rigoureuse et plus univoque qu'un style. Panofsky lui-même cite d'ailleurs dans *La perspective comme forme symbolique* (1927 [1991]) un texte d'El Lissitzky, dans lequel celui-ci appelle à faire «voler en éclats le "centre optique"» (*ibid.*, p. 51). Mais, pour Damisch, il n'est plus aujourd'hui possible de simplement s'appuyer sur l'optimisme des avant-gardes. Les comparaisons entre la théorie de la relativité, les géométries non euclidiennes et le cubisme, qui sont un lieu commun de la littérature critique des années vingt, ont perdu pour Damisch leur crédibilité. La prégnance de la photographie, du cinéma, et des images de synthèse montrent «la puissance d'information» (*ibid.*, p. 49)

du paradigme perspectif «à la fin du siècle qui s'est ouvert sous le signe des *Demoiselles d'Avignon* et de la théorie de la relativité» (*ibid.*, p. 53). La fin de la clôture historique de la perspective requiert donc de penser différemment son rapport à l'histoire.

Pour Damisch, le principal reproche adressé à la perspective par les artistes modernes est qu'elle est un système de règles rigides et contraignantes qui s'opposent à la liberté et la spontanéité du geste artistique. Cette dimension de «contrainte insupportable» est de son point de vue illustré par une gravure de Dürer, *Homme dessinant une femme couchée* (**fig. 56**), que l'on «invoque régulièrement» (*ibid.*, p. 58) dans les débats sur la perspective.

*Elle montre en effet le peintre pris dans un véritable carcan, astreint qu'il est à dessiner les contours du modèle (nu) qui lui fait face, en le considérant au travers d'un écran transparent et quadrillé, l'œil rivé à la pointe d'un stylet et le menton solidement maintenu par un tasseau. (Damisch, 2012 [1987], p. 61)*

Mais, une telle image n'est pas pour Damisch une représentation adéquate de la perspective, car elle ne donne à voir ni sa dimension régulatrice ni sa dimension réflexive. Au contraire, elle transforme la perspective en une simple opération mécanique de rapport de figures sur une surface. Elle ne représente pas tant la perspective elle-même qu'un expédient permettant de ne pas y recourir.

*Or, l'image de Dürer, loin de rendre compte de l'opération de la perspective (...), décrit au contraire l'appareil auquel devait recourir le peintre s'il voulait faire l'économie d'une construction raisonnée et obtenir une perspective correcte, conformément au principe du velum mis au point par Alberti. (Damisch, 2012 [1987], p. 61)*

Il s'agit donc d'une manière d'éviter la perspective, d'en «faire l'économie». Et ceci pour au moins deux raisons. La première est que le paradigme de la perspective, puisqu'il intègre sa propre négation, est beaucoup plus souple que ce que l'image laisse à penser. La seconde est que la perspective est réduite ici au rang de moyen, de méthode pour représenter un objet. Son intérêt spéculatif et sa dimension démonstrative sont donc complètement mis de côté. C'est une telle réduction de la perspective, et non la perspective elle-même, qui est pour Damisch idéologique. Car, ce que cette interprétation de la perspective fait disparaître, c'est la division du sujet et le trouble subjectif que la perspective induit. Lorsque la perspective est traitée comme moyen, le sujet

redevient maître de lui-même. Il s'astreint certes à une discipline rigoureuse, mais il n'en maîtrise pas moins l'opération. Une telle réduction de la perspective se manifeste de manière exemplaire dans les *Vies* de Vasari: l'auteur y relègue la perspective «au rang d'une simple technique», tandis qu'il «poursuit de ses sarcasmes ceux, comme Uccello, qui lui ont accordé plus de temps et de peine qu'elle n'en méritait» (*ibid.*, p. 66). Et c'est un tel abaissement de la perspective qui a ensuite été relayé et institué par les Académies. Pour Damisch, l'académie n'a pas fait de la perspective un dogme, contrairement à ce que Francastel avance. Elle a au contraire relégué la perspective au rang de simple outil. La perspective n'est donc laborieuse que d'un point de vue extrêmement partial et partiel. Damisch estime que lorsque l'enjeu de la construction est correctement compris, la perspective ouvre au contraire tout un champ de possibilités et de libertés nouvelles. Pour illustrer cette liberté, Damisch choisit une seconde gravure qu'il oppose à celle de Dürer. Il s'agit d'une œuvre d'Abraham Bosse intitulé *Les Perspectiveurs* (fig. 57), qui montre trois personnages, dans un décor géométrique abstrait, dont le regard est représenté par des fils tendus dans l'espace formant leurs pyramides visuelles. Ces personnages ne sont plus contraints par un dispositif, ils déplacent librement leur regard autour d'eux.

*... les «perspectiveurs» y évoluent à leur gré sur le terrain, chacun promenant avec soi, et dirigeant où bon lui semble sa propre pyramide visuelle, dont les fils se nouent au point de l'œil. (Damisch, 2012 [1987], p. 61)*

Ces deux images montrent donc d'un côté le travail laborieux, contraignant et mécanique; de l'autre des regards «en promenade», parcourant librement l'espace. D'un côté le travailleur astreint à une forte discipline; de l'autre des flâneurs, dont les fils des rayons visuels flottent au vent comme des fumées de cigarette. L'opposition entre ces deux images met en scène une sorte de lutte des classes: les travailleurs manuels sont opposés aux travailleurs intellectuels. La distinction de ces deux rapports à la perspective est moins anecdotique qu'il ne peut paraître, car c'est sur ce point que se joue la différence entre les interprétations de Lacan et de Damisch. Pour Lacan, la perspective est un mécanisme automatique, aveugle, et a-subjectif. Pour Damisch au contraire, la perspective n'est pas un art mécanique, mais un art libéral: elle a une dimension intellectuelle et permet de donner à voir une vérité propre au sujet.



Il est toutefois possible de renverser quelque peu l'interprétation de ces deux images. Certes, la gravure Dürer représente un personnage contraint à une activité laborieuse. Il est même possible de le voir comme un prolétaire: quelqu'un dont le savoir-faire a été intégré dans un dispositif technique qu'il ne comprend pas et qui est donc astreint à une tâche servile et pénible. Il ne s'agit pas d'un sujet en position de maîtrise, mais d'un sujet divisé. La gravure elle-même met en scène cette division: l'image est coupée en deux par l'écran quadrillé qui sépare le dessinateur de la femme dénudée au corps ondoyant. Le sujet est donc séparé de l'objet de son désir. Toutefois, il n'est pas sûr que cette image ne soit pas elle-même une démonstration. Car comprendre la perspective, ce n'est pas seulement comprendre la relation entre l'image et le regard induite par la construction géométrique. Comprendre la perspective c'est aussi comprendre qu'une construction géométrique peut être strictement équivalente à un procédé mécanique. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle de nombreux traités de perspective exposent le fonctionnement de perspectographes. Comprendre que la construction raisonnée d'une perspective peut être réduite à un moyen mécanique peut être l'aboutissement de sa compréhension théorique. Il n'est pas impossible que ce soit la raison pour laquelle Dürer ait fait figurer cette image dans son traité: elle démontre quelque chose de la perspective. Ce qui est en jeu, c'est une certaine équivalence entre le symbolique et le réel empirique: le symbolique n'est pas quelque chose d'abstrait qui transcende le réel, c'est au contraire quelque chose qui peut être converti en un simple procédé, ou un simple mécanisme. Loin d'être une simple réduction de la perspective à un moyen servile, la gravure de Dürer donne donc à voir conjointement la division du sujet et une forme de rapport entre le symbolique et le réel. Intéressons-nous maintenant à la gravure d'Abraham Bosse. Celle-ci, par opposition, représente des sujets en position de maîtrise: ils se penchent vers le bas et dominant donc ce qu'ils voient, ce qui dénote une forme de supériorité. Il est possible de voir dans ces personnages des figures de possédants: les regards qu'ils projettent sur le sol découpent des portions d'espace qui évoquent des parcelles de propriétés immobilières. Toutefois, il n'est pas évident que l'image ne figure que la dimension intellectuelle de la perspective. Les fils tendus, bien qu'ils aient une apparence plus légère et aérienne que le cadre imposant au travers duquel le dessinateur regarde son modèle, n'en sont pas moins un dispositif technique. Ils montrent une équivalence entre les tracés géométriques d'une

perspective, les rayons lumineux qui parviennent à l'œil, et des objets physiques. La dimension objective et concrète de la perspective est donc autant en jeu que sa dimension intellectuelle. Si l'image figure bien une forme de domination du monde, celle-ci n'est pas seulement symbolique, elle est aussi objective.

Pour Hubert Damisch, la perspective met en jeu l'écart entre l'imaginaire et le symbolique. Ce que son parti pris ne lui permet pas de concevoir, c'est que la dimension objective de la perspective induise aussi une division. De notre point de vue, il n'est pas possible de complètement dissocier ce qui dans la perspective relève de l'imaginaire, du symbolique, et de l'objectivité. Car pour que la perspective puisse donner à voir un écart entre le symbolique et l'imaginaire dans une image, il faut en premier lieu que le regard accepte cette image comme une représentation de l'espace. Et il faut qu'il soit capable de déterminer la position qu'il occupe, ou qu'il devrait occuper par rapport à cet espace. S'il n'y avait pas une équivalence possible entre la construction géométrique et notre perception du monde objectif, autrement dit si la perspective n'avait pas une certaine objectivité, elle n'aurait par conséquent aucune capacité démonstrative. Et, si elle n'avait pas de capacité démonstrative, elle ne serait pas réflexive, et elle ne pourrait donc avoir valeur de paradigme. Le point de vue d'Hubert Damisch suppose donc l'objectivité de la perspective, bien qu'il ne puisse véritablement l'intégrer dans son dispositif de pensée.

### 11.2.6

## **La perspective comme expérience**

Lorsque l'on aborde la perspective sur le plan de l'expérience subjective, en privilégiant le phénomène du «je», la construction rationnelle de l'espace passe au second plan par rapport à l'expérience perceptive du regardeur. Pour ce point de vue, la question de la perspective n'est réductible ni à un problème technique ni à une construction géométrique. Le problème est davantage l'impression de spatialité produite par une image, quels que soient les moyens employés pour la produire. L'œuvre de Ernst H. Gombrich nous semble particulièrement représentative de ce type d'approche. L'un des intérêts des

travaux de Gombrich est qu'il a été en dialogue avec de nombreux psychologues spécialistes de la perception visuelle notamment James J. Gibson<sup>35</sup>, Julian Hochberg<sup>36</sup> ou encore Richard L. Gregory<sup>37</sup>. Gombrich a également inspiré des recherches en psychologie de la perception, notamment celle de Maurice H. Pirenne<sup>38</sup>. Enfin, il a tenté de répondre aux approches sémiologiques du problème de la perspective, en particulier aux travaux de Nelson Goodman<sup>39</sup>. La réflexion de Gombrich sur la perspective est présentée dans deux de ses ouvrages, *L'Art et l'illusion* (2010 [1959]) et *The image and the eye* (2002 [1982]), ainsi que dans de nombreux articles. Nous nous intéresserons ici à un texte assez tardif publié dans *Les Cahiers du Musée National de l'Art Moderne*, « Voir la nature, voir les peintures » (1988, p. 21-43)<sup>40</sup>. Cet article est issu d'une conférence au Musée d'art moderne où Gombrich propose une synthèse de la réflexion qu'il a menée sur la perspective tout au long de sa carrière, depuis *L'Art et l'illusion* (2010 [1959]). Il y revient notamment sur la controverse autour de la perspective curviligne, initiée par le travail de Panofsky, et sur le rapport entre le naturalisme et la perspective. Gombrich tente de proposer une issue à ces débats théoriques : une manière de concevoir la représentation qui permette de penser la manière dont fonctionne le

**35.** Gombrich et Gibson ont échangé et débattu ensemble sur le problème de la perception visuelle. Ils ont notamment échangé des lettres sur ce sujet, et ont fait des comptes rendus de leurs ouvrages respectifs. L'ensemble de ces échanges a été rassemblé par Richard Woodfield et peut être consulté sur le site *The Gombrich Archive* (<https://gombrich.co.uk/>), dans la section « Gombrich / Gibson dispute ».

**36.** Ernst H. Gombrich et Julian Hochberg ont participé, en compagnie de Max Black, à une série de conférences organisées par The John Hopkins University sur le thème de la perception visuelle. L'objectif de ces conférences était de présenter les points de vue d'un historien d'art (Gombrich), d'un psychologue (Hochberg) et d'un philosophe (Black) sur le problème de la perception. Ces trois conférences ont été publiées dans *Art, Perception and Reality* (1970).

**37.** Richard L. Gregory et Ernst H. Gombrich ont coédité un livre portant entièrement sur le problème de l'illusion, *Illusion in Nature and Art* (1973). Ce livre a pour origine une exposition organisée par Roland Penrose à l'Institut d'art contemporain de Londres. Outre les articles de Gombrich et de Gregory, il comprend aussi des contributions de Colin Blakemore, Howard E. Hinton, Jan B. Deregowski, et Roland Penrose.

**38.** Bien que son point de vue et ses méthodes soient différents, Pirenne (1970) estime que Gombrich est le premier à avoir traité le problème de la perspective de manière satisfaisante. Gombrich de son côté a été très réceptif aux travaux de Pirenne : il considère que son livre est « l'un des meilleurs ouvrages dans ce domaine » (Gombrich, 1988, p. 24).

**39.** Dans un recueil d'essais publié à l'occasion des soixante-cinq ans de Nelson Goodman, *Logic and Art. Essays in Honor of Nelson Goodman* (1972), Gombrich a essayé de répondre aux critiques que lui a adressées Goodman dans *Langage de l'art* (2011 [1976]). L'article en question est intitulé « The "What" and the "How": perspective representation and the phenomenal world » (*ibid.*, p. 129-149).

**40.** Ce texte est issu d'une conférence donnée le 22 octobre 1987 au Musée national d'art moderne.

naturalisme en art, sans le détacher artificiellement des autres types de pratiques artistiques.

Le point de départ de Gombrich est que, au niveau de notre perception immédiate, nous ne voyons pas directement la perspective. Il cite un passage des *Éléments de la philosophie de Newton*<sup>41</sup> de Voltaire (1738) pour illustrer cet argument. Voltaire part du fait que les objets ne changent pas de taille lorsqu'il se déplace dans le champ visuel. Qu'il soit proche ou loin de nous, un homme est toujours vu de la même taille: il ne devient pas un géant ou un nain lorsqu'il se déplace dans l'espace. Ce fait a été étudié en psychologie de la perception, où on le désigne comme le principe de la «constance de grandeur» (*ibid.*, p. 22). À première vue, ce principe semble invalider l'utilisation de la perspective: si nous voyons toujours les objets de la même taille, quelles que soient leurs positions, pourquoi faudrait-il faire varier leur taille en fonction de leurs distances? Mais Gombrich tente de montrer que ce n'est pas la seule interprétation possible de ce phénomène. Certes, on ne «voit» pas directement la perspective dans notre champ visuel, mais la perspective n'en détermine pas moins «ce que l'on ne voit pas», au sens de ce qui n'est pas visible. Ainsi, la portion d'espace que masque un objet dans notre champ de vision est strictement déterminée par les lois de la perspective. Pour vérifier ce fait, Gombrich propose à ces auditeurs une expérience:

*... vous prenez deux pièces de monnaie de dimensions différentes et tenez la plus petite entre les doigts de la main droite et la plus grande entre ceux de la main gauche. Maintenant, vous fermez un œil et vous essayez d'aligner les deux pièces de façon à ce que la plus petite, qui doit être plus près de votre œil, couvre, ou occlue, exactement la plus éloignée. La distance à laquelle ce phénomène se produira peut aussi être calculée par l'application de la géométrie descriptive. Mais maintenant ôtez la petite pièce, ou déplacez la plus grande vers le côté sans en changer la distance. Vous serez surpris de découvrir que Voltaire avait raison et que la plus grande paraît toujours plus grande bien que vous veniez de prouver que leurs dimensions descriptives sont exactement les mêmes. (Gombrich, 1998, p. 23)*

Les deux principes sont donc vrais en même temps: la perspective détermine notre perception visuelle, tout en nous étant invisible. S'il était possible de

41. Il s'agit de la graphie employée dans l'ouvrage pour «Newton».

montrer que la perspective permet également de comprendre le principe de conservation des grandeurs, alors cela tendrait à prouver que notre vision repose bien sur les principes de la perspective. Pour prouver cela, la stratégie argumentative de Gombrich consiste à montrer qu'une image en perspective suscite le même processus de compensation qu'un objet vu dans des conditions naturelles. En effet, si l'on parvient à montrer que l'on ne voit pas la perspective dans une image en perspective, alors cela implique que notre perception peut indifféremment interpréter une scène réelle ou une image, et donc que la perspective est bien conforme à notre perception. C'est par cet argument que Gombrich tente de trancher «la bataille entre les curvilinéaristes et les rectilinéaristes» (*ibid.*, p. 24), c'est-à-dire la bataille entre ceux qui, suivant Panofsky, croient aux courbures du champ visuel et ceux qui, suivant Gioseffi, n'y croient pas.

Pour prouver son argument, Gombrich se rapporte à une expérience d'un psychologue britannique, Robert Thouless, déjà présentée dans *L'Art et l'illusion* (2010 [1959], p. 255-278). L'expérience consiste à présenter à des sujets une pièce de monnaie posée sur une table, à différentes distances, puis de leur demander de choisir parmi plusieurs ellipses dessinées laquelle se rapproche le plus de la forme perçue. Le résultat de l'expérience est que les sujets sous-estiment systématiquement le raccourci de l'ellipse et choisissent toujours une ellipse plus arrondie (**fig. 58**). Il y a donc une compensation visuelle des déformations induites par la perspective. À première vue, cet argument va plutôt dans le sens de l'affirmation de Voltaire: nous ne voyons pas la perspective. Mais, Gombrich montre que l'on peut reproduire cette expérience avec des images et obtenir le même résultat. Il prend l'exemple d'un dessin naturaliste où le cerceau d'un enfant est dessiné en perspective et le compare à un dessin plus «naïf», fait par un enfant, et présentant le même sujet (**fig. 59 a & b**). Les deux ellipses de ces dessins sont identiques, mais dans un cas on a l'impression d'un vrai cerceau circulaire, tandis que dans l'autre on a l'impression d'un tracé maladroit ou d'une simple ficelle qui pend. Cela tend à montrer que nous appliquons à l'image une interprétation contextuelle: nous voyons le cerceau comme un cercle lorsque l'ellipse est spatialisée, tandis que nous ne voyons qu'une ellipse aplatie dans un dessin bidimensionnel. Le second exemple que présente Gombrich pour appuyer son argument est le tableau de Renoir, *Le Déjeuner des canotiers* (**fig. 60**). Il avance que dans cette image, les regardeurs ont tendance à voir tous les visages de la même

taille. Or, si l'on mesure chacune des figures, les dimensions des visages des personnages du premier plan et de l'arrière-plan varient du simple au double. Nous appliquons donc devant le tableau les mêmes mécanismes de compensations que devant une scène réelle. Or, ceci est pour Gombrich très important sur le plan artistique, car cela influe sur l'effet que l'image produit sur le regardeur. Si Renoir avait peint les visages de ses personnages à la même échelle, l'impression produite par le tableau aurait été tout autre.

*Que serait-il arrivé si Renoir avait écouté Voltaire et les [les personnages] avait tous peints à la même échelle? Évidemment, le tableau serait devenu un primitif, peut-être charmant, mais incapable de nous faire pénétrer dans ses profondeurs et participer activement à la scène.*  
(Gombrich, 1998, p. 28)

Bien que la perspective ne soit pas directement visible, ni dans le champ visuel ni dans une image, elle n'en transforme pas moins l'effet que peut produire sur nous une représentation. Elle nous permet de « participer » à une scène, ce qui implique qu'elle permet à l'image de mettre en jeu notre corps et de l'inclure dans la scène représentée. Les images en perspective mettent donc en jeu les mêmes mécanismes que la perception spatiale. L'invisibilité de la perspective permet également de répondre à l'une des questions que se pose Martin Kemp dans sa conclusion<sup>42</sup> : pourquoi la perspective n'a été inventée que dans une seule perception artistique ? La réponse de Gombrich est que puisque la perspective ne se « voit » pas, il est impossible de la déduire directement de la perception visuelle. Historiquement, il a ainsi fallu une longue recherche tâtonnante sur les formes et sur les effets perceptifs qu'elles sont susceptibles de produire, pour parvenir à une construction géométrique générale.

Pour désigner l'effet de spatialité produit par une image en perspective, Gombrich utilise le concept d'*affordance*, proposé par le psychologue américain James J. Gibson et traduit ici par le terme *accordance*<sup>43</sup>. Dans la théorie

<sup>42</sup>. Cf. 11.2.3, « La perspective comme procédé technique », p. 305-313.

<sup>43</sup>. Ce terme a été traduit de plusieurs manières en français. Il est parfois employé tel quel, sans traduction, notamment dans des articles de psychologie. Dans la traduction française de *Approche écologique de la perception visuelle* (Gibson, 2014 [1979]) le terme est traduit par *invite*. La raison de ce choix est qu'une *affordance* est une caractéristique, ou un ensemble de caractéristiques, susceptible de produire chez un être vivant un certain type de comportement. Mais ce comportement n'est pas déclenché de manière obligatoire, c'est pourquoi les caractéristiques en question *invite* à une forme de comportement, sans y contraindre. Bien que cette traduction nous semble pertinente, parce qu'elle permet d'éviter les *affordances* comme de purs automatismes, elle nous semble néanmoins un peu problématique dans le contexte que nous traitons. Car, l'effet de naturalisme d'une œuvre, par exemple, est quelque

de Gibson, le concept d'accordance est lié au concept d'*invariant*. Le point de départ de Gibson est que le modèle de l'image fixe n'est pas adapté pour penser le processus perceptif. Tous les objets sont vus dans des séquences de perceptions qui impliquent le mouvement de l'observateur. Dès lors, ce qui permet d'identifier les objets n'est pas une image (ou plusieurs), mais des séries d'invariants, c'est-à-dire de propriétés de l'objet qui ne varient pas, ou qui varient de manière prévisible, lorsque le regard se déplace. Un rapport de proportion, une gamme de couleurs, la fréquence d'une texture, sont des exemples d'invariants possibles pour la perception visuelle. Les propriétés et les objets du monde objectif sont donc associés à des séries d'invariants qui permettent de les identifier. Une accordance permet de désigner un invariant, ou un ensemble d'invariants, qui s'accorde à un certain type de comportement. Ainsi, pour reprendre un exemple de Gibson, un terrain sans obstacle s'accorde à un déplacement en ligne droite, tandis qu'un terrain encombré s'accorde à la recherche de chemins permettant de contourner les obstacles. Ou encore, la perception d'un terrain humide s'accordera avec une démarche lente et précautionneuse, tandis qu'un sol sec et ferme s'accorde avec une démarche rapide. Certaines accordances peuvent requérir de la réflexion, comme l'accordance d'un objet technique, d'autres sont intériorisées de manière inconsciente, comme le fait de protéger son visage lorsque l'on tombe ou de baisser son centre de gravité lorsque l'on est déséquilibré. Les accordances ne sont pas pour Gibson de simples faits psychiques : ce sont bien plutôt des associations entre des propriétés objectives du monde et des réactions typifiées du corps. C'est ce qui est en jeu, du point de vue de Gombrich, dans la peinture. Une peinture naturaliste présente ainsi des accordances, c'est-à-dire des formes qui produisent un certain type de réponse de notre système perceptif, de manière automatique ou inconsciente. Le problème de l'illusion n'est donc pas la confusion entre la représentation et la chose réelle. Il s'agit bien plutôt du fait que les représentations peuvent déclencher des réactions similaires à celles produites par la chose réelle.

C'est la raison pour laquelle le naturalisme n'est pas, pour Gombrich, réductible à une copie de la nature. Les vrais artistes ne peignent pas ce qu'ils voient, ils peignent ce que le tableau produit comme expérience, ce qu'il « fait

---

chose qui se joue au niveau inconscient, et qui est donc beaucoup plus proche d'un automatisme que d'une *invite*. Nous avons donc décidé de conserver le néologisme d'*accordance*, utilisé ici par le traducteur de la conférence.

voir». L'image n'est pas un double du réel, c'est un objet fabriqué, mais qui peut produire chez le regardeur des effets perceptifs similaires à ceux suscités par la «nature». La représentation de l'espace ne se limite toutefois pas pour Gombrich au problème de l'échelle des objets dans l'image. De nombreux autres aspects de l'œuvre peuvent permettre de faire sentir l'espace: les textures, l'éclairage, les nuances de tons, etc. Chacun de ces indices contribue à produire l'effet de spatialité que l'œuvre suscite. Puisque l'image n'est pas une simple copie de la nature, les artistes ne peuvent se contenter d'imiter le réel pour découvrir ce type d'effet. Ils doivent au contraire les découvrir, en expérimentant sur eux-mêmes les effets produits par les formes. La raison en est que les accordances peuvent ne se fonder que sur une très vague ressemblance visuelle, voir ne pas du tout ressembler à la chose dont elles tiennent lieu. Gombrich prend l'exemple d'une scène de *La Ruée vers l'or*, où Charlot imite une danse avec deux petits pains dans lesquels il a planté des fourchettes (**fig. 61**). Ce «bricolage» ne ressemble pas, bien entendu, à des jambes et des pieds humains, mais le mouvement produit une accordance suffisante pour nous y faire voir une danse de manière irrésistible. Gombrich estime que ce mécanisme est notamment à l'œuvre dans les jouets d'enfants. Il mentionne ainsi l'exemple du *hobby horse*, auquel il a consacré un essai<sup>44</sup>. Il s'agit d'un jouet composé d'un simple bâton surmonté d'une tête de cheval sculpté, généralement de manière assez schématique (**fig. 62**). Cet objet ne ressemble certes pas à un cheval, mais, du fait de ses accordances, il peut tenir lieu de cheval dans les jeux d'un enfant. Ce cas illustre bien le fait que la ressemblance visuelle n'est pas le seul facteur déterminant: les accordances motrices jouent également un rôle fondamental. Les jeux de ce type sont, pour Gombrich, l'œuvre de l'imagination. Il veut dire par là qu'ils ne sont pas subis, mais inventés, ils impliquent une recherche et un comportement actifs. En utilisant un cheval de bois, l'enfant n'est pas «victime» d'une illusion qui lui fait prendre un simple bâton pour un cheval. Au contraire, il fait jouer le rôle de cheval à ce modeste objet parce qu'il y reconnaît des accordances qui rappellent un vrai cheval. Il ne s'agit donc pas d'un objet simplement conventionnel, le *hobby horse* n'est pas un cheval simplement parce que l'enfant a décidé qu'il l'était. C'est grâce aux accordances motrices qu'il permet et au rapport au corps qu'il engage qu'il peut tenir lieu de cheval. Le

44. Cf. «Méditation sur un cheval de bois ou les origines de la forme artistique», dans *Méditation sur un cheval de bois* (Gombrich, 2003 [1963], p. 1-11).



concept d'accordance permet donc de penser des types d'effets, et des rapports à des objets très différents. De ce point de vue, entre un spectacle de guignol et une peinture de Rembrandt, il y a une différence de degrés, mais non de nature: ces deux formes mettent en jeu des accordances, simplement des accordances de types différents. L'impression de présence suscitée par un personnage peint est une réponse du corps, elle n'est en cela pas fondamentalement différente de l'éclat de rire qui nous saisit lorsque guignol tabasse le gendarme. Ce point est fondamental parce qu'il implique que le naturalisme n'est pas essentiellement différent des autres types d'art. Il repose sur le même mécanisme, simplement il ne met pas en jeu les mêmes effets. Gombrich estime ainsi que c'est parce que le travail de l'imagination n'est pas suffisamment pris en compte que les discussions autour de l'illusionnisme sont si compliquées et si confuses.

*Je suis convaincu que nous ne pouvons pas éliminer la fonction de l'imagination d'une discussion quelconque au sujet de l'art – l'imagination que Baudelaire appelait «la reine des facultés». Il me semble que c'est parce qu'ils n'ont pas reconnu le rôle et la fonction de l'imagination que tant de malentendus se sont produits entre moi et mes critiques qui ont nié que regarder des peintures ou d'autres images supposait une illusion. (Gombrich, 1998, p. 34)*

L'argument développé pour le cheval de bois est en effet directement transposable à la peinture. Nous ne confondons jamais vraiment une image avec ce qu'elle représente. Mais, nous faisons jouer à l'image le rôle d'un équivalent parce qu'elle suscite en nous des réactions similaires à celles que nous aurions devant un objet réel. Et les formes qui suscitent de telles réactions ne sont pas données telles quelles. Les artistes doivent inventer des accordances en s'appuyant sur leur imagination, c'est-à-dire sur leur capacité à découvrir des correspondances entre des formes et des expériences. Ainsi:

*Beaucoup d'objets ont de multiples accordances et c'est la marque d'une imagination fertile d'en découvrir de nouvelles. Il est caractéristique des artistes qu'ils aient conservé cette capacité enfantine de découvrir et d'exploiter ces accordances, ces possibilités inattendues. (Gombrich, 1998, p. 32)*

Le concept d'accordance permet également à Gombrich de se démarquer radicalement de l'approche sémiotique de l'art. Il se réfère notamment à l'ouvrage de Nelson Goodman, *Langage de l'art* (2011 [1976]), dont un sous-chapitre est

consacré à la perspective (*ibid.*, p. 39-46). Pour Goodman, la perspective est, comme toutes les autres formes artistiques, un système de signes arbitraires qui n'a pas de rapport direct avec l'expérience ou avec le monde objectif. La représentation consiste donc toujours en un agencement de signes, c'est-à-dire de formes qui n'ont qu'un rapport conventionnel aux objets qu'elles représentent. Ces signes n'ont pas par eux-mêmes de raison d'être, ils sont inventés par les artistes avant d'être acceptés comme une nouvelle norme. Gombrich ne nie pas la pertinence de ce type d'analyse à un certain niveau. Mais, il ne pense pas que cela permette de penser le problème de la représentation, car les accordances ne sont pas, à l'évidence, de l'ordre du signe. Elles sont bien plutôt des réponses du corps, elles concernent l'expérience sensible du sujet, elles ne sont pas des conventions sociales. Pour prouver que la perspective ne peut être comprise comme un système sémiotique, Gombrich utilise un argument très proche de celui de Damisch, mais dont il tire des conclusions radicalement opposées. Gombrich avance qu'une image en perspective induit toujours un point de vue spécifique: elle ne montre pas seulement des objets, mais aussi un point de vue situé dans le même espace que ces objets. Ainsi, la perspective est proprioceptive, elle correspond à une position du corps dans l'espace. Or cette dimension proprioceptive est, pour Gombrich, très différente de l'activité consistant à décoder ou à lire une image. Il prend l'exemple de la photographie: il n'y a pas de correspondance directe entre chaque nuance de gris présent individuellement et les informations spatiales. Et il n'existe pas non plus de système combinatoire permettant d'associer des séries de valeurs de gris pour aboutir à une interprétation spatiale. C'est l'ensemble des nuances de l'image, et leurs rapports mutuels, qui nous donnent une information sur la position du regard. Alors que pour Damisch, le problème de la position du regard peut être pensé au travers de la position d'une série d'éléments discrets (le point de fuite, la ligne d'horizon, le point de distance, etc.), Gombrich estime que l'appréhension proprioceptive de l'image implique une prise en compte globale de l'image qui ne peut être comprise de manière symbolique. Comme preuve de son argument, Gombrich présente plusieurs exemples de dispositifs non artistiques où des images sont utilisées pour susciter des sensations corporelles. Il mentionne ainsi une attraction foraine, la « balançoire enchantée ». Il s'agit d'un cabinet dont les parois se déplacent pour simuler l'impression de balancement. Les déplacements des images peintes sur les parois sont ainsi suffisants pour donner l'impression

d'un mouvement dans l'espace. Gombrich prend également l'exemple des simulateurs de vol (**fig. 63**), destiné à entraîner les pilotes. Il estime qu'ils ne pourraient permettre un entraînement satisfaisant s'ils ne produisaient pas une véritable impression de mouvement dans l'espace. Ces exemples tendent donc à montrer que la perspective est bien une accordance, et que c'est ce qui permet d'expliquer ses effets illusionnistes.

Pensée au travers du concept d'accordance, la perspective n'a pas vraiment de spécificité. Elle est un des effets que peuvent produire les formes plastiques, un effet spécifique puisqu'il implique la perception spatiale, mais qui n'est pas d'une autre nature que la gamme variée des effets que les œuvres ou les jeux peuvent produire. De notre point de vue, ceci est à la fois la force et la faiblesse du dispositif théorique de Gombrich. La force, car cela permet de ne pas isoler le naturalisme, et de le penser sur le même plan que l'ensemble des autres pratiques artistiques. Mais la faiblesse aussi, car il n'est plus possible par conséquent de penser la singularité de la perspective, et donc de comprendre pourquoi elle a constitué une discontinuité historique. Car, si la perspective est un événement dans l'histoire des arts, c'est précisément parce qu'elle n'est pas complètement réductible à l'expérience sensible:

- elle permet de produire une image de manière complètement mécanique, sans que la subjectivité intervienne (phénomène du cela);
- elle produit une nouvelle forme de représentation de l'espace, complètement différente des anciennes conceptions sociales de la spatialité (phénomène du toi);
- elle a une consistance symbolique, ce qui lui permet d'être utilisé à des fins démonstratives (phénomène du ça).

Ce qui échappe donc au dispositif théorique de Gombrich, c'est le fait que la perspective excède le champ de l'art. Elle est une technique qui a été inventée par des artistes, mais qui, comme le montre Kemp, peut avoir d'autres finalités que la production d'un effet artistique. La manière dont Gombrich considère la perspective n'est en définitive pas très différente de la manière dont elle était traitée par dans le discours académique. Comme le montre Damisch, le point de vue académique ne fait pas de la perspective un dogme. Il consiste bien plutôt à traiter la perspective comme un moyen, mais un moyen parmi d'autres, qui n'a pas de privilèges particuliers. De sorte que la dimension objective et symbolique de la perspective est neutralisée au profit

de l'effet artistique. Ainsi, en réduisant la perspective à un usage strictement artistique, on occulte ce qu'il y a en elle de plus spécifique: le fait qu'elle puisse produire une multiplicité de prégnances.

### 11.2.7

## La perspective comme problème ontologique

Ce parcours nous a permis de vérifier le fait que la perspective peut bien relever de quatre formes différentes de prégnance, ou des quatre phénomènes de base définis par Cassirer. Aucun de ces points de vue n'est en définitive plus juste que les autres, chacun révèle une dimension de la perspective, mais tous posent aussi des problèmes pour son intelligibilité. Car, le fait de réduire la perspective à une seule de ces dimensions entraîne dans chaque cas, comme nous avons essayé de le montrer, des contradictions ou des difficultés théoriques. Ce qui caractérise justement la perspective c'est qu'il est impossible de réduire son ambivalence constitutive. Pour résumer, nous pouvons dire que:

- la perspective est un fait technique et qu'elle a sa place dans une histoire des techniques et des procédés scientifiques, *mais* qu'elle n'est pas réductible à sa dimension technique;
- la perspective, parce qu'elle introduit une nouvelle conception de l'espace, est un fait social, *mais* elle n'est pas réductible à sa dimension sociale;
- la perspective a une consistance symbolique et une puissance démonstrative, *mais* elle n'est pas réductible à sa dimension symbolique;
- la perspective participe de notre rapport inconscient à l'espace et au monde, *mais* elle excède aussi le domaine de l'expérience sensible.

La perspective résiste donc aux différentes tentatives de l'interpréter puisqu'elle est irréductible aux différentes manières de se rapporter au monde et d'organiser le rapport aux existants. Il est donc possible de dire que la perspective est un problème ontologique: elle n'est pas complètement situable ontologiquement, elle ne peut jamais être ramenée à un principe ontologique univoque. Elle porte donc une dimension d'altérité: elle n'est jamais complètement appropriable et elle n'est donc jamais complètement humaine. C'est

pourquoi la perspective ne peut, en définitive, qu'être un sujet polémique: il n'y a aucun point de vue qui permettrait de trouver un accord entre les différentes interprétations dont elle est susceptible. La perspective est donc quelque chose qui advient dans l'histoire, mais qui n'est pas réductible aux formes de pratiques, aux formes de représentation, ou aux conceptions du monde existantes. C'est pourquoi le statut historique de la perspective est difficile à éclaircir: elle ne peut pas découler de manière nécessaire de pratiques ou de traditions antérieures. La perspective émerge au contraire de la tension entre plusieurs points de vue antagoniques. Mais cette émergence n'est pas nécessaire. Car, il ne peut y avoir de rapport de causalité direct entre l'invention de la perspective et son contexte, sans quoi la perspective serait déductible de l'analyse de ce contexte, et donc réductible aux principes ontologiques le structurant. Il est de ce point de vue possible de définir la perspective comme un événement, c'est-à-dire comme l'apparition dans l'histoire de quelque chose qui est irréductible à l'histoire antérieure<sup>45</sup>.

Arrivé à ce point, l'enjeu théorique le plus important nous semble être de ne pas homogénéiser la perspective. Il faut parvenir à résister à la tentation théorique qui consisterait à postuler un cinquième point de vue, permettant de subsumer les quatre autres. Pour ce faire, il nous faut disposer d'une théorie permettant de penser la coexistence et le rôle des quatre points de vue liés aux phénomènes de base dans le processus de l'histoire des arts<sup>46</sup>. Ou encore, il faut pouvoir penser une histoire structurée par l'antagonisme entre plusieurs points de vue. Ni le dispositif théorique de Descola ni celui de Cassirer ne proposent de théorie de ce type. Descola a en effet un point de vue d'ensemble sur les ontologies qui exclut l'histoire. Il ne s'intéresse pas directement aux tensions et aux antagonismes qui peuvent parcourir un même dispositif ontologique. Cassirer, quant à lui, repère bien le fait qu'un même

**45.** Cette manière d'utiliser le concept d'évènement nous est inspirée par le travail d'Alain Badiou, bien que notre approche et notre manière de traiter les problèmes soient très différentes. Dans la pensée de Badiou, un évènement est quelque chose qui advient dans une situation, mais qui n'est ni réductible ni déductible des principes qui structurent cette situation. Pour une présentation approfondie de ce concept, on peut se rapporter au chapitre IV de *L'Être et l'évènement* (1988, p. 193-220).

**46.** Nous employons ici l'expression «histoire des arts» dans un sens inclusif. Si l'*Art* au singulier désigne les œuvres et les pratiques qui se rattachent à la tradition des beaux-arts, *les arts* constituent un ensemble plus ouvert: il peut s'agir de toutes activités nécessitant une maîtrise ou un savoir-faire. En ce sens, la géométrie ou la rhétorique, deux disciplines importantes dans l'histoire de la perspective, sont des arts, au même titre que l'art de peindre ou de sculpter.

objet puisse susciter des formes de prégnances différentes. C'est le sens de l'exemple de la ligne courbe dans le tome III de *La philosophie des formes symboliques* (Cassirer, 1972 [1929])<sup>47</sup>. Mais, sa conception de l'histoire, ou de la «phénoménologie de la connaissance» ne repose pas sur cet antagonisme. De son point de vue, le moteur de l'histoire est bien plutôt le passage d'une forme à une autre, par exemple le passage du mythe au langage. Or, ce passage est déterminé par ce que les formes symboliques ont en commun. Le mythe, par exemple, élabore des entités qui ont une certaine généralité, et qui préfigurent les catégories générales permises par le langage. La manière dont Cassirer conçoit l'histoire repose donc sur la similarité des formes symboliques plus que sur leurs différences. Si l'introduction du concept de phénomène de base dans le tome IV de *La philosophie des formes symboliques* (1996 [1940]) induit une différence irréductible entre certaines formes de prégnance, Cassirer n'a pas développé à cette occasion une nouvelle conception de l'histoire.

Reste à se demander s'il existe dans le travail de Klein lui-même quelque chose comme un dispositif théorique permettant de rendre compte de la manière dont il aborde le problème de la perspective. Au premier abord, la réponse à cette question n'est pas évidente. Dans les articles qu'il consacre à la perspective, Klein semble en effet plutôt construire ses catégories en fonction de son objet d'étude qu'en fonction de problèmes théoriques plus fondamentaux. De plus, les arguments de ses textes sont en grande partie implicites. Par exemple, le lien que nous avons fait entre la manière dont Klein conçoit l'histoire de la perspective et les différents rapports à la représentation est très loin d'être évident en première lecture. Quant aux textes philosophiques de Klein, ils traitent de problèmes assez spécifiques de la phénoménologie husserlienne et il n'est pas facile de saisir leurs rapports avec le reste de ses travaux historiques et philologiques. Nous proposons néanmoins faire le pari qu'il y a dans les travaux de Klein une cohérence, et qu'une interprétation de ses textes philosophiques pourrait permettre de donner une consistance théorique à la manière dont il envisage la pratique artistique.

**47.** Nous commentons cet exemple dans notre première partie. Cf. I.4.4, «Prégnance et schématisation», p. 196-201.



# Praxis et aliénation

L'une des particularités de Klein, par rapport à la plupart des historiens d'art, est que la philosophie a joué un rôle déterminant dans son parcours. Outre qu'il a obtenu une licence de philosophie à l'université de Bucarest en 1947<sup>1</sup>, Klein a également été très marqué par sa rencontre avec l'œuvre de Husserl. Dans la préface de *La forme et l'intelligible* (Klein, 1983 [1970]), André Chastel estime que la phénoménologie husserlienne a eu pour Klein une « importance fondamentale » et qu'elle a joué un « rôle ascendant » (*ibid.*, p. 9) dans le développement de sa pensée. Ce rapport très fort de Klein à la philosophie n'est toutefois pas directement manifeste dans la plupart de ses textes. André Chastel relate qu'il ne l'a pas remarqué au premier abord, d'autant que Klein n'en laissait rien paraître dans son travail quotidien d'assistant de

1. Cf. « Notice biographique » dans *La forme et l'intelligible* (Klein, 1983 [1970]), p. 487-488.



recherche<sup>2</sup>. Ainsi, Chastel n'a vu pendant longtemps en Klein que «l'homme des trouvailles ingénieuses et des citations brillantes, et celui que ne rebutait pas, par exemple, la tâche ingrate d'établir l'index des livres d'érudition.» (*ibid.*, p. 9). Et bien que Chastel ait pleinement reconnu du vivant de Klein la valeur de son travail, c'est n'est qu'en réunissant ses articles après sa mort qu'il a véritablement pris conscience de l'ampleur théorique et de la cohérence de celui-ci. Pour Chastel, si l'œuvre de Klein n'apparaît pas, au premier abord, comme relevant de la philosophie, c'est que Klein se refusait à «généraliser "au hasard"» (*ibid.*, p. 10) ou à partir d'un dispositif théorique préétabli. Sa méthode consistait bien plutôt à faire émerger un problème original et inattendu de la lecture de textes ou de documents en procédant à «une sorte d'extraction chirurgicale» (*ibid.*, p. 10). Cette capacité de plonger au cœur des matériaux historiques pour y découvrir des nœuds de problèmes inaperçus est pour Chastel ce qui fait l'originalité de la démarche de ce «philosophe-né» entré «dans le domaine des historiens d'art» (*ibid.*, p. 10). Les travaux de Klein ne sont donc ni de la philosophie appliquée à l'histoire de l'art ni une histoire philosophique de l'art. Ils sont bien plutôt des tentatives de montrer que des problèmes philosophiques sont au travail dans des situations historiques déterminées. Ainsi :

*L'originalité de Klein tient au fait qu'il ne prétendait plus être philosophe, au sens commode du mot, pas plus qu'il ne s'engageait à être normalement historien. (Klein, 1983 [1970], p. 27)*

Ce positionnement n'est pas sans rappeler celui de Michel Foucault, pour qui l'importance de la phénoménologie a d'ailleurs également été déterminante. Mais, si cette analyse de la démarche de Klein est séduisante, ne masque-t-elle pas en définitive la systémativité de sa pensée? Le refus d'élaborer un dispositif théorique stable n'a-t-il pas été une posture de circonstance, permettant à Klein de ne pas exposer directement, ou de retarder l'exposition, de sa propre élaboration philosophique? La part de l'œuvre philosophique publiée de Klein est assez réduite. Elle ne se compose que de deux articles, qui terminent le recueil publié par Chastel: «Appropriation et aliénation» (*ibid.*, p. 459-472) et «Les Limites de la morale transcendantale» (*ibid.*, p. 473-485). Ces deux textes sont contemporains des travaux de Klein sur la perspective,

<sup>2</sup> Klein a travaillé comme assistant de recherche d'André Chastel à l'École pratique des hautes études en sciences sociales de 1962 à sa mort. Cf. «Notice biographique» dans *La Forme et l'intelligible* (Klein, 1983 [1970], p. 487-488).

puisqu'ils sont datés respectivement de 1961 et 1965. Notre hypothèse de travail est qu'ils contiennent l'esquisse d'une théorie de la pratique, qui permet de comprendre la manière dont Klein aborde la question de l'art, en particulier dans ses textes sur la perspective. Nous analyserons donc dans le présent chapitre « Appropriation et aliénation » (*ibid.*) et consacrerons le chapitre suivant à une lecture de « Les Limites de la morale transcendantale » (*ibid.*). Ceci nous permettra de finalement revenir à notre question : la manière dont il est possible de penser le statut et l'histoire de la perspective en art.

Avant de commencer notre analyse de la pensée philosophique de Klein, nous voudrions faire une dernière remarque concernant son orientation générale. Jérémie Koering, dans son texte de présentation de la thèse inachevée de Klein, *L'Esthétique de la technè* (Klein, 2017), souligne le fait que le parti pris théorique de ce dernier « constitue une réponse aux occultations quasi systématiques » (*ibid.*, p. 28) des problématiques techniques par les historiens de l'art de la Renaissance. Toutefois, il remarque également que le corpus de Klein, s'il n'est pas restreint à la littérature artistique, ne mentionne pas les textes où se posent les véritables problèmes techniques de l'époque : les traités de mécanique, d'hydraulique, de métallurgie, etc. Cette incapacité à intégrer les enjeux inhérents à ce type de textes tient pour Koering au dispositif de pensée de Klein. Dans la mesure où l'éthique a été l'une de ses préoccupations majeures, Klein tente toujours d'articuler les problèmes techniques et la possibilité d'une conduite éthique. Il pense donc toujours l'art en fonction du sujet humain et de ses actes de conscience. De sorte qu'il n'y a pas de place dans sa pensée pour une technique radicalement indifférente à la subjectivité.

*Ce penchant éthique de Klein, que d'aucuns pourraient considérer comme un « dévers », a néanmoins une autre conséquence : le maintien de l'art dans le giron d'une philosophie de la conscience (proche de la phénoménologie de Husserl), encore attachée au primat du sujet pensant. Pour Klein, l'art est par et pour une conscience, il est « intersubjectivation ». (Klein, 2017, p. 30)*

Pour Koering, Klein ne peut donc pas vraiment prendre en compte l'objectivité d'une pratique, puisque son dispositif de pensée l'amène à ne la penser que du point de vue d'un sujet. Bien que son travail soit précurseur d'un regain d'attention pour le problème de la technique en histoire de l'art, il doit donc être dépassé pour que soient pris en compte de manière conséquente les problèmes qu'il a contribué à réhabiliter. Du point de vue de Koering, le

«penchant éthique de Klein» explique également qu'il ne soit pas parvenu à intégrer les problématiques mises à jour par le structuralisme. L'idée d'un art ou d'une œuvre «sans sujet» est effectivement extérieure à son cadre de pensée.

Cette critique est à un certain niveau incontestable. Il ne saurait être question de remettre en cause l'importance de la phénoménologie dans l'élaboration philosophique de Klein. De plus, c'est un fait qu'il n'a pas adopté le vocabulaire et les méthodes du structuralisme, dont il a pourtant été contemporain. Enfin, sa conception de l'art, comme nous allons essayer de le montrer, est effectivement construite autour du problème de l'intersubjectivité. Mais, nous voudrions essayer de remettre en cause le fait qu'il s'agisse, en définitive, d'une limite de sa pensée. Il ne nous semble pas certain, en effet, que la référence à Husserl soit nécessairement incompatible avec une démarche structurale. Philippe Descola, qui s'inscrit incontestablement dans la tradition structuraliste, explique ainsi, dans un entretien donné à la revue *Tracés*, que l'expérience de pensée qui lui a permis de déduire les quatre schèmes ontologiques lui a été inspirée par sa lecture de Husserl<sup>3</sup>.

*Si l'on part de ce constat, on peut faire une expérience de pensée, qui m'a été inspirée par Husserl d'une certaine façon. On peut supposer une sorte de sujet, abstrait, parachuté dans le monde, et qui n'aurait pas de connaissance préalable de ce monde. Pour établir une distinction entre le soi et le non-soi, ce sujet abstrait n'a comme équipement que deux outils (c'est ce que nous dit Husserl, finalement): son corps et son intentionnalité. Si tel est le cas, ce sujet abstrait, pour établir une distinction entre le soi et le non-soi, ne peut finalement faire que quatre figures. Ces figures, je les appelle des «modes d'identification»; ce sont des façons à la fois de s'identifier et d'identifier autrui. (Descola, 2007, p. 237)*

Notre hypothèse de travail est que la manière dont Klein interprète la pensée de Husserl permet d'établir un pont entre le dispositif théorique de Descola et les problèmes théoriques que nous avons mis à jour dans notre première partie. Ainsi, bien que les problèmes de l'éthique et de l'intentionnalité soient

<sup>3</sup> Il faut également noter que le chapitre de *Par-delà Nature et culture* (2005) où il expose son dispositif ontologique a pour épigraphe une citation des *Méditations cartésiennes* (Husserl, 1992 [1953]): «Quiconque veut vraiment devenir philosophe devra "une fois dans sa vie" se replier sur soi-même et, au-dedans de soi, tenter de renverser toutes les sciences admises jusqu'ici et tenter de les reconstruire.» (Descola, 2005, p. 133).

centraux pour Klein, nous voudrions essayer de montrer que son travail peut néanmoins participer d'un débat avec le structuralisme.

### II.3.1

## L'aliénation dans la sphère du moi-propre

Dans «Appropriation et aliénation» (1983 [1970], p. 459-472), le problème général de Klein est de déterminer comment il est possible de concevoir une conduite éthique dans la phénoménologie husserlienne<sup>4</sup>. Ceci implique de poser le problème de la liberté, puisqu'un acte ne peut avoir une dimension éthique s'il ne met pas en jeu la responsabilité du sujet, et donc une libre décision de celui-ci. Dans ce texte, Klein procède de manière négative. Il ne cherche pas tant à déterminer ce en quoi pourrait consister une conduite éthique qu'à décrire les mécanismes d'aliénation susceptibles de restreindre la liberté du sujet. Dans la première partie de son article, Klein montre la relation que Husserl établit entre la constitution de l'*ego* et la constitution du monde. C'est du fait de cette relation qu'un risque d'aliénation existe: l'opération par laquelle le moi se structure lui donne également un monde, monde qui détermine à son tour ses possibilités d'action. De sorte qu'un moi complètement structuré correspondrait également à un monde complètement organisé. Dans une telle situation, les actes du sujet seraient entièrement déterminés par le monde, le sujet serait donc complètement aliéné. Pour que le

4. Dans cet article, Klein s'appuie sur plusieurs textes de Husserl :

- Plusieurs passages des *Méditations cartésiennes* (1992 [1953]).
- Un passage de *Ideen II*, traduit en français sous le titre *Recherches phénoménologiques pour la constitution. Livre second.* (1996 [1952]).
- Des passages de *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* traduit en français sous le titre *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1989, [1954]).
- Un livre de Gerd Brand, *Welt, Ich und Zeit Welt, Ich und Zeit. Nach unveröffentlichten Manuskripten Edmund Husserls* (1955), inédit en français. Le titre de cet ouvrage pourrait être traduit par *Le Monde, le moi et le temps. D'après des manuscrits inédits d'Edmund Husserl.*

Klein se réfère systématiquement aux versions originales de ces textes en allemand. Du fait de la barrière linguistique, nous n'avons donc pas pu faire le travail consistant à rechercher les passages cités par Klein dans les textes originaux. Nous ne commenterons donc pas la manière dont Klein utilise les citations qu'il introduit dans son article. Nous nous concentrerons plutôt sur le dispositif théorique qu'il construit et la conception de l'aliénation qu'il propose.

sujet dispose d'une certaine marge de liberté, il lui faut ne pas être complètement homogène au monde, ce qui est antinomique avec la manière dont le moi se constitue. La résolution de cette difficulté suppose le passage du moi pur, ou de l'*ego* transcendantal, à l'intersubjectivité. Dans cette première section, nous laisserons toutefois de côté le problème de l'intersubjectivité pour nous concentrer sur la manière dont, au niveau du moi pur, les concepts d'*ego*, de monde et d'aliénation s'articulent.

Klein commence son texte en remarquant que, dans la phénoménologie husserlienne, les notions de permanence et d'identité sont articulées à un troisième terme, l'avoir. Pour Husserl, l'avoir se constitue par la possibilité de pouvoir répéter une même expérience. Lorsque, par une décision, le moi reconnaît cette possibilité indéfinie de répétition, il fonde une « évidence ». Les évidences acquises par le moi constituent des parts immuables de celui-ci : ce sur quoi il peut, et pourra, toujours revenir. Pour désigner cette part dorénavant permanente du moi, Husserl utilise le terme d'*habitus*. L'*habitus* fait parti de mon moi, il définit donc ce que je suis. Mais l'*habitus* est aussi une capacité, car la répétition me permet d'anticiper et donc de prévoir des phénomènes. C'est donc au travers de la constitution d'*habitus* que les objets peuvent acquérir une permanence et une stabilité. De sorte que l'ensemble des *habitus* constitue des cadres d'expériences au travers desquels le moi peut prévoir et anticiper le comportement des objets extérieurs et les effets de ses propres actions. L'*habitus* a donc deux faces : il définit à la fois ce que je suis et ce que je peux, mon être et mes capacités.

*Le fait premier, irréductible et plutôt mystérieux du habitus signifie en somme que la proposition « j'ai » implique « je peux retrouver » et « je peux retrouver » implique permanence et identité aussi bien du moi que des objets. (Klein, 1983 [1970], p. 460)*

Identité et capacités se co-impliquent donc : toute autodéfinition du moi transcendantal est aussi la définition d'un ensemble d'objets existant pour ce moi, et de possibilités d'action sur ces objets.

Pour distinguer ces deux faces de l'avoir, identité et capacités, Klein utilise les termes de propriété et de possession. Les propriétés sont du côté de l'être du sujet, de ce qui le caractérise en propre ; tandis que les possessions sont ce dont le sujet peut disposer. L'intérêt d'une telle distinction est que ces deux parts de l'avoir n'évoluent pas de la même manière au cours de l'histoire du sujet. Le moi, pour Husserl, n'est pas quelque chose de figé. Il

peut en effet à tout moment s'enrichir de nouveaux *habitus*, en découvrant de nouveaux types de répétitions. Mais, il peut également perdre un *habitus*, s'il advient que quelque chose dont la répétition était tenue pour acquise en vienne à ne pas se répéter. Toutefois, cet *habitus* n'est pas purement et simplement perdu. Car, pour que le moi puisse avoir conscience de son identité, il lui faut avoir conscience de ses transformations successives. Un moi qui ne pourrait saisir sa continuité dans le temps n'aurait en effet aucune permanence, et aucune conscience possible de son devenir. L'identité de mon moi implique donc une «solidarité avec mon passé» (*ibid.*, p. 459). De sorte qu'une évidence perdue se conserve en moi sous une forme négative: elle est «barrée», ou «biffée».

*La possibilité de changer ne m'est pas refusée; je peux à tout moment «barrer» une évidence passée. Mais, je ne peux «barrer» le fait d'avoir eu cette évidence, ni, sauf exception, le fait que je sais l'avoir eu. (Klein, 1983 [1970], p. 459)*

L'identité du moi inclut donc l'histoire de sa propre transformation. «Ce que j'avais» définit tout autant mon identité que «ce que j'ai». De sorte qu'il y a deux types de permanences et deux formes d'identité: celle qui découle de la répétition pure, et celle qui découle de l'histoire du moi. Il y a une dissociation «entre l'identité du permanent ou "objective" et l'identité "historique" ou du vécu» (*ibid.*, p. 461). Ces deux identités relèvent chacune d'une partie différente de l'avoir. Le vécu du moi est ce qu'il a de plus propre, puisqu'il ne peut le partager avec aucun autre existant. De sorte que sa dimension historique fait partie de ses propriétés. À l'inverse, l'identité liée à la répétition définit les capacités du moi, et fait donc partie de ses possessions. Puisque les possessions perdues se conservent comme propriétés, ces deux parts de l'avoir ne sont pas liées au moi de la même manière. Je peux en effet perdre ou acquérir de nouvelles possessions au cours de mon histoire. En revanche, il n'est pas possible de perdre une propriété. L'histoire du moi est donc ce qui constitue sa part stable, ce qui ne peut pas être transformé.

*Ces deux formes d'identité correspondent à deux formes de solidarité avec mon passé, signalées plus haut: l'identité historique répond à l'ineffaçable, au fait que je suis et serais toujours celui qui a vécu tel moment; l'identité du permanent répond à l'évidence acquise ou à la décision prise, qui m'appartient sans doute, mais que je peux barrer (tout comme l'objet permanent peut cesser d'exister). (Klein, 1983 [1970], p. 462)*

Klein illustre la division de l'avoir entre propriété et possession par l'aphorisme suivant: «l'homme en possession de ses facultés n'est pas leur propriétaire» (*ibid.*, p. 460). L'homme possède en effet ses facultés, qui sont les cadres d'expériences constitués par ses *habitus*. Mais ses facultés peuvent se transformer dans le temps. Elles ne lui sont donc pas inaliénables. Elles ne sont pas, comme l'histoire de son vécu, ses propriétés.

Propriété et possession induisent deux rapports différents du moi à lui-même, et deux rapports différents à la temporalité. En effet, «l'identité objective est toujours complète dans le vécu, par la reconnaissance directe (...) de l'objet intentionnel permanent», tandis que «l'identité historique est médiate» (*ibid.*, p. 461). L'identité liée aux possessions est toujours complète, car mes *habitus* me permettent à tous moments de mobiliser mes facultés et mes capacités d'anticipation. Mon histoire, en revanche, ne m'est pas directement accessible. Car, si je pouvais actualiser directement un état antérieur de mon moi, j'effacerais ce faisant mon état actuel, et je perdrais la capacité de ressaisir mon passé comme passé. Le moi ne peut donc pas revivre un état antérieur, il doit le reconstituer au travers de son organisation présente. Or cette reconstitution ne peut pas se faire sans perte. Lorsque la forme actuelle du moi est très différente de ses formes passées, il ne peut y avoir qu'une reconstruction parcellaire et imparfaite. C'est ce qui permet de comprendre, au niveau de l'*ego* transcendantal, le mécanisme de l'oubli. La structure du moi induit donc une différence entre le présent et le passé: le présent est complet et immédiat tandis que le passé est incomplet et médiatisé. Mais, ceci n'est qu'une première approximation, car le rapport du moi à la temporalité est en fait plus riche. Propriétés et possessions induisent en effet des formes de temporalités de nature différente. Les possessions, en tant que capacités, déterminent mon présent: elles sont tout ce que je peux faire. Mais elles déterminent aussi un passé et un avenir: elles sont tout ce que j'aurais pu faire et tout ce que je pourrais faire. Le temps des possessions est déduit de la nécessité de la répétition. C'est tout ce que la répétition permet d'anticiper, aussi bien dans le passé, que dans le présent et dans l'avenir. Il s'agit donc d'une temporalité circulaire, où tout revient inéluctablement, et dans laquelle il ne peut y avoir de nouveauté. La temporalité des propriétés, en revanche, n'est pas circulaire, elle est linéaire. Elle suppose en effet un passé dans lequel le moi se transforme. Elle suppose donc aussi un présent où le moi diffère de ses formes passées et, par projection, un avenir où

le moi continue de se transformer. C'est un temps qui a donc le changement pour condition. Du côté des possessions, nous avons donc la complétude et une temporalité circulaire tandis que du côté des propriétés, nous avons l'incomplétude et le temps linéaire. Par rapport au problème de l'aliénation, cette distinction est cruciale. L'identité liée aux possessions est en effet close sur elle-même, tandis que l'identité liée aux propriétés est ouverte à la différence et au changement.

Ceci a des conséquences sur la manière dont le moi, dans la sphère formée par son intentionnalité, c'est-à-dire la sphère déterminée par son avoir, forme le monde. Pour Husserl, la « sphère du moi-propre » (*Eigenheitssphären*), ou « sphère primordiale » ne doit pas être confondue avec l'intériorité du moi. L'*ego* transcendantal n'est, par définition, pas déterminé par le monde objectif. Il se constitue au travers de sa propre activité, de ses décisions et de ses appropriations. Mais, si la manière dont peuvent se former les objets ne dépend d'aucune circonstance contingente, les objets particuliers que le moi forme effectivement dépendent de son expérience. De sorte que la sphère du moi-propre comprend tout ce que le moi, au travers de ses expériences concrètes, parvient à constituer comme objet. Ceci inclut notamment son corps propre, et tous les objets qui y sont attenants. La sphère du moi-propre est donc ce qui permet l'accès au monde objectif. La manière dont il est possible de penser le passage de la sphère du moi à la sphère de l'objectivité est un problème crucial et difficile dans la philosophie de Husserl, que nous aborderons dans notre prochaine section. Pour le moment, nous voudrions seulement examiner ce que peut être le rapport entre le moi et le monde au niveau de la sphère primordiale. Au premier abord, on pourrait penser que les propriétés, puisqu'elles ne concernent que l'histoire du moi, ne participent pas directement du monde. Le monde, en effet, est ce qui m'est donné dans le présent, de manière immédiate. Il relève donc de mes possessions: il est la somme de tous les phénomènes que je peux anticiper. Mais, un monde de ce type serait en fait complètement aliénant. Dans un tel monde, toutes mes possibilités seraient prédéterminées à l'avance par mes *habitus* et rien, pas plus les objets que moi-même, ne pourrait être autre. Ce serait donc un monde où je ne pourrais pas avoir d'histoire, et donc pas non plus d'identité. J'y serais un être *sans qualités*, enfermé dans une temporalité circulaire. Pour éviter une telle situation, le monde doit intégrer mes propriétés. Il doit donc, comme le moi, être historique. Pour Husserl, le monde est ainsi « l'horizon dernier



de tout vécu», et il permet de «dépasser le désaccord» (*ibid.*, p. 464) des différents états successifs du moi. Ceci implique que le monde ne peut jamais être complet. Car, puisque la relation à mon passé est toujours médiante et qu'il ne m'est pas possible de connaître la totalité de mon histoire, alors il ne m'est pas non plus possible de connaître la totalité du monde. Il y a un horizon, une limite de ce que je peux connaître du monde, qui est constitutive de la structure de mon moi. Cette manière de penser le problème du monde transforme radicalement le sens de l'opposition entre immanence et transcendance. Il est en effet impossible de déterminer *a priori* ce qui relève de l'un ou l'autre de ces deux domaines. Car l'immanence, c'est-à-dire ce qui est dans le monde, dépend des possessions et des propriétés du moi. De sorte que ce qui était transcendant peut devenir immanent et vice-versa. L'horizon du monde se déplace donc au fil des transformations de l'avoir.

Mais, pour Klein, le fait que le monde soit historique n'est pas une garantie suffisante contre l'aliénation. Car, qu'il se transforme ou non, le monde détermine ce qu'il m'est possible de faire en son sein. Par conséquent, même si le monde intègre l'histoire du moi, il tend néanmoins à limiter sa transformation. On pourrait même dire qu'il est la limite des possibilités de transformation du moi: ce qui est hors du monde, c'est ce que le moi ne pourrait pas être. À ceci s'ajoute que l'accès du moi à son passé devient de plus en plus difficile au fur et à mesure que se renforcent les *habitus*. Car, plus les appropriations se renforcent, plus il est difficile de retrouver les formes antérieures du moi et, avec elles, les formes antérieures du monde. Plus le monde repose sur des évidences solides, plus il est cohérent et organisé, et plus il a tendance à se réduire aux seules possessions. À la limite, un monde complètement stable interdirait au moi la moindre modification.

*Nous avons répété que l'appropriation est réciproque; le mouvement qui me donne un monde me donne aussi à ce monde. Chaque pas qui me constitue comme personne, chaque habitus, semble en même temps un pas vers l'aliénation. Le passé dépose en moi des cadres d'expériences futures, des réactions typisées, des attentes qui faussent l'expérience: à la limite on peut imaginer qu'il rogne complètement ma liberté de décision, et que mes tours d'esprit, mes sensibilités particulières, etc., finissent par me transformer en automate dont les réactions seraient entièrement prévisibles. (Klein, 1983 [1970], p. 469)*

Dans une telle situation, où l'avoir ne serait plus composé que de possessions, le moi perdrait, avec la conscience de son historicité, son identité et sa conscience de soi. Il perdrait également son propre présent, car un présent « non-orienté vers un futur qui l'accomplit et change par là le sens du passé », c'est-à-dire non orienté par une transformation du moi, « ne saurait être vécu comme présent » (*ibid.*, p. 469). Le moi serait alors enfermé dans une temporalité circulaire et livrée à une répétition indéfinie. Il se réduirait à une somme de capacités sans conscience, ou à une série de comportements automatiques. Un tel état, s'il s'actualisait, serait « la négation de la vie même » (*ibid.*, p. 469), car une chose « entièrement déterminée par son passé et par les circonstances présentes serait morte »<sup>5</sup> (*ibid.*, p. 470). Klein rapproche cet état extrême du moi de la manière dont Hegel conçoit la dialectique de la « conscience malheureuse »<sup>6</sup>. Pour Hegel, cette forme de conscience implique que le sujet est à la fois complètement autonome et complètement déterminé. Pour accomplir sa liberté, il cherche à se réaliser comme quelque chose d'universel. Il doit donc tenter d'éliminer tout ce qui en lui relève de la contingence et sacrifier

5. La manière dont Klein problématise l'aliénation n'est pas sans évoquer la manière dont Freud conçoit la pulsion de mort dans *Au-delà du principe de plaisir* (2002 [1923]). Pour Freud, la pulsion de mort consiste dans le fait que le moi se referme complètement sur lui-même, et répète indéfiniment un comportement autodestructeur. Il ne nous semble pas impossible que Klein fasse intentionnellement référence au texte de Freud. Ce dernier a en effet recours à une hypothèse biologique pour expliquer la pulsion de mort : il postule qu'elle est une propriété fondamentale du vivant, qui se manifeste déjà au niveau cellulaire (*ibid.*, p. 308-311). Or, pour décrire l'aliénation, Klein a également recours à une métaphore biologique : « Mais cela n'empêche pas que la vie du moi appropriant peut être définie comme une tendance vers l'aliénation, à peu près comme la nutrition de la cellule dans l'organisme peut être définie comme tendance vers un équilibre osmotique avec le milieu – équilibre qui, s'il était réalisé, serait la mort. » (Klein, 1983 [1970], p. 470). Or, ce type de vocabulaire est assez inhabituel dans les écrits de Klein. De plus, l'idée d'un « équilibre osmotique » avec le milieu n'est pas sans évoquer l'hypothèse freudienne. En effet, l'idée générale de Freud est que les pulsions permettent à un organisme vivant d'abaisser sa tension interne en revenant à un état antérieur. Or, l'état premier pour un être vivant, qui correspond à l'abaissement maximum de la tension, serait la matière inanimée, et donc la mort. De sorte que, si l'on suit Freud, la pulsion tendrait effectivement vers un état d'équilibre entre le vivant et son milieu. Notre propre réflexion sur le travail philosophique de Klein nous a conduits à faire l'hypothèse que le dispositif théorique qu'il propose pourrait permettre de comprendre à nouveaux frais les problèmes présentés par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (2002 [1923]). Nous avons même à un moment pensé aborder cette question dans le présent chapitre. Nous y avons finalement renoncé, car une telle discussion entre les pensées de Freud et de Klein rallongerait beaucoup notre texte sans rien apporter de vraiment significatif par rapport aux problèmes généraux que nous essayons de traiter.

6. Pour une exposition détaillée de cette dialectique, on peut se reporter au chapitre « Liberté de la conscience de soi ; stoïcisme, scepticisme et conscience malheureuse » de la *Phénoménologie de l'esprit* (Hegel, 1992 [1807]).

les particularités de son moi singulier à des principes universels. Ce faisant, le sujet abdique en fait de toute liberté possible, car il se laisse complètement déterminer par des principes extérieurs à lui-même. Il devient donc équivalent à un pur être objectif. De la même manière, si mes possessions me conditionnaient totalement, alors « tout en n'obéissant qu'à moi-même, je serais totalement déterminé; et l'achèvement de ma personnalité me réduirait en chose » (*ibid.*, p. 470).

Pour Klein, si ce mouvement vers l'aliénation est une tendance fondamentale de l'*ego* transcendantal, il n'en est pour autant qu'une tendance. Klein juge en effet que l'aliénation complète ne peut jamais complètement s'actualiser, qu'elle est « irréalisable » (*ibid.*, p. 470). Car le moi n'est jamais uniquement dans sa sphère propre, il participe aussi, de manière constitutive, du monde intersubjectif. Pour Husserl, le passage de la sphère propre à la sphère intersubjective est en effet ce qui permet à l'*ego* de sortir de sa clôture sur lui-même. C'est pourquoi la fondation de l'intersubjectivité est un problème absolument crucial dans sa philosophie. Klein reprend la manière dont Husserl conçoit l'intersubjectivité, mais il s'en démarque sur un point essentiel: si l'intersubjectivité permet dans un premier temps de sortir de la sphère du moi-propre, elle reproduit dans un second des possibilités d'aliénation nouvelles. Pour bien clarifier les enjeux de cet écart théorique, nous allons commencer par présenter la manière dont Husserl conçoit la fondation de l'intersubjectivité, avant de nous intéresser à la manière dont Klein pense la reconduction de l'aliénation dans le monde intersubjectif.

### II.3.2

## La fondation de l'intersubjectivité

Husserl, au début de la cinquième des *Méditations cartésiennes* (1992 [1953]), se demande si la prétention de la phénoménologie transcendantale à « résoudre des problèmes touchant à l'être objectif » (*ibid.*, p. 149) n'est pas exorbitante. Comment, en effet, la démarche phénoménologique peut-elle échapper au risque du solipsisme alors qu'elle consiste toute entière en une déduction de l'*ego* transcendantal? La réponse de Husserl est que l'on peut surmonter cette difficulté si l'on parvient à montrer qu'il est possible de fonder, de manière transcendantale, la possibilité d'un *alter ego*. En effet, s'il est possible

de montrer que de l'altérité non seulement peut exister, mais existe nécessairement dans la sphère du moi-propre, alors celle-ci n'est pas close sur elle-même. Elle est constitutivement ouverte, et cette ouverture peut permettre d'accéder à la fois au monde objectif et à un monde partagé par une communauté humaine. Seulement, comment parvenir à déduire le principe d'une telle ouverture? Ce problème est difficile, car il implique de prouver la présence, dans la sphère du moi-propre, de quelque chose d'irréductible à l'appropriation. Or, puisque toute la constitution du moi s'opère par le mécanisme de l'appropriation, une telle possibilité est paradoxale. Comment le moi, dans sa sphère propre, peut-il être en rapport avec quelque chose qui lui échappe, qui lui est étranger? Nous exposerons dans ce qui suit la manière dont Husserl entreprend de résoudre ce problème dans la suite de cette cinquième méditation<sup>7</sup>.

La première étape de l'argumentation de Husserl est de montrer que l'historicité du moi fonde la possibilité de l'altérité. Le moi, en effet, se transforme, il diffère dans le temps. Du simple fait de son histoire, et de sa conscience de son histoire, il intègre donc de l'altérité. Seulement, il y a ici une difficulté. Certes, mon moi présent intègre tout une série de moi « autres », mais ceux-ci sont néanmoins internes à la sphère du moi-propre. Or, pour que ces moi puissent constituer une altérité véritable, il faudrait qu'ils ne participent pas, ou du moins pas complètement, de cette sphère. La solution de ce problème tient au mécanisme de l'oubli. Comme nous l'expliquions dans

7. John Tryssesoone, dans « Les chemins de l'intersubjectivité dans la philosophie de Husserl » (2006), montre que Husserl était critique par rapport à la réduction égologique du cogito telle qu'elle est présentée dans les *Méditations cartésiennes* (2008 [1953]) et dans *Ideen I* (1985 [1913]). La limite de cette approche a poussé Husserl à proposer d'autres « parcours rédactionnels » permettant de « saisir la sphère de l'expérience transcendante dans son infinité aussi bien temporelle qu'intersubjective » (Tryssesoone, 2006, p. 27). Il propose ainsi une lecture de trois textes d'Husserl proposant une approche différente du problème de l'intersubjectivité que les *Méditations cartésiennes* (2008 [1953]):

- *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie* (1991 [1973]);
- *Philosophie première II (1923-24). Théorie de la réduction phénoménologique* (1990 [1959]);
- *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendante* (1989 [1954]).

Dans la mesure où Klein, dans sa construction, s'appuie uniquement sur la constitution de l'ego, nous avons toutefois estimé que nous pouvions nous contenter d'exposer la manière dont Husserl traite le problème de l'intersubjectivité dans les *Méditations cartésiennes* (2008 [1953]). Élargir la discussion à d'autres textes de Husserl nous aurait obligés à une discussion prolongée avec l'œuvre de ce dernier qui nous aurait quelque peu éloignés de notre sujet principal. Il s'agirait toutefois un approfondissement intéressant de la discussion.

la section précédente, le moi ne peut pas revivre directement ses états passés. Il ne peut que les reconstituer de manière partielle au travers de son état actuel. Ceci implique donc qu'une part de mon histoire peut me devenir étrangère, et donc que des moi « autres » et inaccessibles peuvent participer de mes propriétés. Le premier autre, c'est donc l'autre que j'ai été, et dont je ne peux plus complètement me souvenir. Cela permet de comprendre que l'*ego*, dans sa structure propre, comporte la possibilité de l'intersubjectivité. C'est ce qui rend possible « la constitution d'un domaine nouveau et infini de "l'étranger à moi", d'une nature objective et d'un monde objectif en général » (*ibid.*, p. 175). Une fois fondée la possibilité de l'altérité, il reste encore à comprendre comment il est possible de l'attribuer à un autre empirique. Ou, comment est-il possible de faire un lien entre l'altérité de mes moi et l'autre que je rencontre comme un corps, « en chair et en os » (*ibid.*, p. 177), dans mon expérience. La solution de ce problème passe par le concept d'apprésentation, qu'Husserl a présenté dans les méditations précédentes. Pour Husserl, un objet n'est jamais appréhendé de manière intégrale dans l'expérience empirique. Je ne peux en avoir qu'une image partielle ou, comme le dit Husserl, je ne peux voir qu'une de ses « faces ». L'identité de l'objet est donc au-delà de toute perception. Mais la « face » que je perçois tient lieu de l'objet lui-même, car j'ai au préalable établi une association entre l'identité pure de l'objet et les multiples perceptions que je peux en avoir. Husserl transpose cette idée au rapport entre l'altérité et le corps de l'autre: de la même manière qu'une face de l'objet apprésente son identité, le corps de l'autre apprésente son intentionnalité. Mais Husserl s'empresse d'ajouter que le problème est en fait plus compliqué. Parce que dans le cas d'un objet, il m'est possible de vérifier que mes perceptions l'apprésentent de manière effective. En modifiant ma perception de l'objet, par exemple en tournant autour, je peux vérifier que l'identité que j'avais attribuée sur la base de mes perceptions était fondée. En revanche, dans le cas de l'altérité, il est impossible d'opérer une telle vérification. Tout ce que je puis vérifier, c'est l'identité du corps de l'autre comme objet, et non son intentionnalité. Comment, dans ce cas, puis-je confirmer dans mon expérience que la liaison entre le corps de l'autre et son intentionnalité est fondée? La solution de Husserl consiste à dire que la liaison entre l'*ego* et le corps est déjà réalisée par le moi dans la sphère du moi-propre. Dans cette sphère, je suis en effet capable de distinguer mon corps des autres objets du monde parce que je suis capable de m'auto-affecter (me toucher, me voir, etc.). Or, puisqu'elle

met en jeu un acte intentionnel (je me touche, je me vois), l'auto-affectation permet de lier ensemble le corps et l'intentionnalité. Et elle permet également de constituer le corps comme un objet spécifique de la sphère du moi-propre, consistant en une synthèse des auto-affectations possibles du moi. Un être capable d'opérer par lui-même une telle liaison entre son corps et son *ego* transcendantal est dans le vocabulaire de Husserl, un « organisme ». Dès lors, du fait de la ressemblance du corps de l'autre avec le mien, je peux projeter sur lui cette qualité. Je peux « concevoir “par analogie” ce corps comme un autre organisme » (*ibid.*, p. 180). Et une fois que le corps de l'autre est reconnu comme le porteur d'une intentionnalité, son comportement peut être interprété sur le modèle du mien, comme une manifestation de cette intentionnalité. Au travers de la manière dont l'autre se comporte, il est ainsi possible de vérifier que l'« accouplement » (*ibid.*, p. 182) entre son corps et son intentionnalité est fondé. Dans la mesure où le comportement de l'autre ne m'est pas complètement compréhensible, et donc que son intentionnalité excède mes appropriations, l'autre constitue à l'intérieur de ma sphère quelque chose qui m'échappe.

*Autrement dit, une autre monade se constitue, par appréhension, dans la mienne. (Husserl, 1992 [1953], p. 188)*

Comme nous l'avons vu, cette appréhension de l'autre est comparable à l'expérience de la mémoire. De la même manière que ma propre histoire ne m'est jamais complètement accessible, le corps de l'autre présente quelque chose qu'il m'est impossible d'appréhender de manière immédiate.

*De même que mon passé, en tant que souvenir, transcende mon présent vivant comme sa modification, de même l'être de l'autre que j'appréhende transcende mon être propre au sens de « ce qui m'appartient » d'une manière primordiale. (Husserl, 1992 [1953], p. 188)*

Une fois la possibilité de l'intersubjectivité établie, il ne reste plus qu'à déterminer comment peut se constituer une nature objective, transcendant la nature telle qu'elle existe dans la sphère de mon moi-propre. Pour Husserl, c'est à nouveau le concept d'organisme qui permet de fonder cette possibilité. En effet, l'autre n'appréhende pas seulement son intentionnalité au sein de la sphère du moi-propre. Au travers de son intentionnalité, il présente également toute son activité potentielle « sur la Nature qu'il perçoit » (*ibid.*, p. 199). Le corps de l'autre présente ainsi sa propre nature, telle qu'il l'a constituée dans sa sphère propre. La question est donc de savoir quel peut être le

rapport entre ma nature, telle que je l'ai moi-même constituée, et la nature apprésentée par l'autre. Or, l'autre n'a pu se constituer une nature qu'au travers de l'activité concrète de son corps, et des appropriations que cette activité a permises. Et, puisque ce corps est similaire au mien, alors cela implique que sa nature est également semblable à la mienne. La nature apprésentée par l'autre est par conséquent aussi «ma» nature, mais vue depuis une autre perspective. Ainsi:

*... par le fait même de l'apprésentation et de son unité nécessaire avec la présentation qui l'accompagne (grâce à laquelle seulement l'autre et son ego concret peuvent exister pour moi) l'identité de ma nature primordiale et de la nature représentée par les autres est nécessairement établie. (Husserl, 1992 [1953], p. 201)*

Du fait de l'existence de l'autre, tout objet constitué dans la sphère primordiale se charge d'«une seconde couche, simplement apprésentée, provenant de l'expérience de l'autre» (*ibid.*, p. 202). L'objet naturel se constitue donc de l'«unité synthétique d'identité» (*ibid.*, p. 202) entre cette seconde couche et la première, formée dans ma sphère propre. En d'autres termes, l'autre apprésente son propre point de vue sur les objets, et leur confère ainsi un statut objectif. La possibilité du monde objectif est donc indissociable de la possibilité de l'altérité.

À partir du moment où l'intersubjectivité est fondée, il est possible d'imaginer des actes sociaux, et sur cette base la formation d'une communauté sociale. Une telle communauté implique de nouvelles appropriations et notamment la constitution «*d'un milieu spécifiquement humain, et, plus précisément d'un monde de la culture et de son objectivité propre, quoique limitée.*<sup>8</sup>» (*ibid.*, p. 214). À partir de ce qui précède, il est facile de comprendre pourquoi le monde de la culture a une objectivité. En effet, l'objectivité de la nature, tel qu'elle est constituée par l'intersubjectivité, «se reproduit, *mutatis mutandis*, pour les objectivités de degrés supérieurs» telles que celles qui composent le «monde des hommes et de la culture» (*ibid.*, p. 203). Mais, pourquoi Husserl estime-t-il qu'il ne s'agit que d'une objectivité «limitée»? Si l'objectivité se transmet des objets naturels aux objets culturels, ces derniers ne devraient-ils pas pleinement participer du monde objectif? Pourquoi opérer une telle distinction? La première raison est que pour Husserl, la sphère

8. Ce passage est souligné par Husserl dans le texte.

culturelle est seconde par rapport au monde objectif. Elle ne peut s'édifier que sous condition de l'objectivité. De sorte qu'elle peut participer du monde objectif, mais qu'elle ne peut pas avoir une objectivité propre. La seconde raison est que la sphère culturelle n'est pas fondée de manière transcendantale, contrairement à l'objectivité. Elle se forme au contraire au travers d'un travail humain empirique. La nature est donc universelle, tandis que la culture est seconde et contingente.

*Certes, le propre de la sphère de l'universalité inconditionnée (...) est que a priori, chacun vit dans la même nature commune à tous que, grâce à la communauté essentielle de sa vie avec celle des autres, il la transforme, par son action individuelle et commune avec d'autres en un monde de culture – aussi primitive soit-elle – revêtu de valeur pour l'homme. (Husserl, 1992 [1953], p. 214)*

Toutes les sociétés humaines partagent donc la même nature. Ceci n'interdit pas le fait que l'on puisse imaginer des sociétés très différentes les unes des autres, tout comme il est possible d'imaginer des personnalités très différentes les unes des autres. Mais pour Husserl, toutes ces cultures et tous ces individus partagent le même monde objectif.

L'unicité de la nature est pour Husserl un des « résultats métaphysiques » (*ibid.*, p. 224) les plus importants de ses médiations. Cette unicité implique qu'il ne peut exister plusieurs mondes. Ou encore, elle implique qu'il ne peut exister plusieurs monades qui soient absolument indépendantes les unes des autres et qui constituent chacune par elle-même « un monde propre » (*ibid.*, p. 225). Du point de vue de Husserl, une telle possibilité n'est pas « quelque chose de concevable » (*ibid.*, p. 225). Du point de vue phénoménologique en effet, tout objet ne peut exister que comme une modalité spécifique de l'expérience du moi. Toute monade existante doit donc pouvoir être en relation avec moi-même. Or, l'accès au monde objectif est fondé de manière transcendantale, il est constitutif de mon *ego*. De sorte que des monades apprésentées dans ma sphère propre sont nécessairement incluses dans le monde objectif où je suis moi-même inclus. Il n'y a donc rien qui puisse échapper au domaine de l'objectivité. C'est pourquoi Husserl rejette l'hypothèse d'une multiplicité de mondes comme « un pur non-sens » (*ibid.*, p. 225).

*Il ne peut donc, en réalité, y avoir qu'une seule communauté des monades, celle de toutes les monades coexistantes; par conséquent un seul monde objectif, un seul et unique temps objectif, un seul espace*



*objectif, une seule Nature; et cette seule et unique Nature, il faut qu'elle existe, s'il est vrai que je porte en moi des structures qui impliquent la coexistence d'autres monades. (Husserl, 1992 [1953], p. 225-226)*

Pour Husserl, il est seulement possible que des mondes différents existent s'ils n'entretiennent absolument aucun commerce avec des êtres humains, si par exemple ils appartiennent «au monde des astres invisibles» (*ibid.*, p. 226). Mais, tout monde avec lequel nous pouvons avoir un rapport fait nécessairement partie de la nature objective. Il ne peut donc y avoir qu'un seul monde. Ce qui est perçu comme des mondes différents, ce ne sont jamais que des «ambiances» (*ibid.*, p. 225) d'un même monde objectif commun.

Cette thèse de l'unicité du monde est ce qui distingue la pensée de Husserl de celle de Klein et de Descola. Du point de vue du dispositif théorique de Descola, le seul monde existant pour Husserl à toutes les caractéristiques du monde naturaliste. Il est en effet fondé sur la continuité des physicalités (la reconnaissance de la similarité entre mon corps et le corps de l'autre) et sur la discontinuité des intériorités (l'intentionnalité de l'autre est appréhendée, mais elle n'est jamais directement accessible). De plus, ce monde suppose l'universalité de la Nature et la dissociation entre nature et culture. Ce que Husserl propose est donc la théorie d'un monde particulier, le monde occidental, plutôt qu'une théorie générale de la manière dont il est possible de constituer le monde. Vis-à-vis de la pensée de Klein, la possibilité de l'aliénation suppose qu'une monade puisse effectivement s'isoler de la communauté des autres monades et exister de manière autonome. Certes, Klein admet que l'aliénation est un cas limite, qui ne peut être actualisé. Mais le fait même de poser l'aliénation comme une possibilité implique une distance vis-à-vis de la pensée de Husserl. Car, pour Husserl, une hypothèse de ce type est absolument dénuée de fondement. Pour Klein, l'aliénation est une possibilité dont il faut penser les conséquences, tandis que pour Husserl, le résultat de ses médiations est de montrer qu'il ne s'agit pas d'une possibilité envisageable. Dans la section suivante, nous tenterons de déterminer comment il est possible pour Klein de tenir l'aliénation comme une possibilité effective tout en restant fidèle à la construction proposée par Husserl.

## II.3.3

## L'ouverture de la sphère primordiale

Dès que l'on envisage la possibilité de l'aliénation, on est forcé de choisir entre deux solutions. Soit il n'est pas possible de fonder l'intersubjectivité de manière transcendantale, et dans ce cas le sujet est constitutivement aliéné: il est entièrement déterminé par ses *habitus* et ne peut rien concevoir en dehors de sa sphère propre. Soit il est possible de fonder l'intersubjectivité de manière transcendantale, mais, dans ce cas, l'intersubjectivité est inconditionnelle et l'aliénation devient constitutivement impossible. Le sujet ne peut alors se refermer intégralement dans sa sphère propre, et c'est la raison pour laquelle Husserl réfute la possibilité d'une pluralité de mondes. Dans ces deux possibilités, ce qui est impossible est que l'aliénation puisse advenir comme un événement dans l'histoire du sujet. Or, c'est précisément la thèse que Klein tente de soutenir. Son argument est que l'intersubjectivité elle-même peut, dans certaines conditions, se transformer en aliénation. Mais, l'intersubjectivité ne se dégrade pas en une forme aliénée du fait de l'intervention d'un principe extérieur à elle. C'est au contraire le principe même qui rend possible un acte éthique dans la sphère intersubjective qui rend également possible une clôture aliénante de celle-ci. Dans un geste très hégélien, Klein montre donc qu'il y a là une possibilité de coïncidence des contraires: l'altérité, qui permet dans un premier temps d'échapper au solipsisme est ce qui dans un second temps peut le reconduire. C'est pourquoi il peut exister une dialectique de l'intersubjectivité, bien que celle-ci soit fondée de manière transcendantale. La démonstration de Klein procède en trois temps. Tout d'abord, Klein montre comment l'altérité permet effectivement de sortir de l'aliénation possible au sein de la sphère du moi-propre. Le point de vue de l'autre permet d'accéder à une nouvelle forme d'identité, qui est irréductible à celle qui se constitue au sein de la sphère primordiale. Dans un second temps, il explique en quoi l'intersubjectivité reconduit une possibilité de dépendance complète du moi par rapport au monde. Si en effet, dans le monde intersubjectif, mon identité dépend de ce que je suis pour autrui, alors le point de vue de l'autre peut m'imposer intégralement une conduite. Dans un troisième temps, Klein présente son argument décisif. Pour préserver une liberté possible, il faut parvenir à montrer que le moi, bien qu'il dépende de la sphère intersubjective

n'en dépend pas intégralement. Or, le principe qui permet au moi de ne pas être réductible à l'intersubjectivité est aussi ce qui induit la possibilité d'une nouvelle forme d'aliénation. C'est ici qu'il y a une coïncidence des contraires qui permet une reconduction de l'aliénation dans la sphère intersubjective. Nous présentons dans ce qui suit les détails argumentatifs de chacune des étapes du raisonnement de Klein.

Klein commence donc par montrer en quoi l'intersubjectivité, lorsqu'elle est constituée, permet d'échapper à l'aliénation de la sphère du moi-propre. Son argument est que le point de vue intersubjectif permet deux choses : il permet au moi d'accéder à la fois à son identité objective et à de nouvelles possibilités de transformation. Le mécanisme du souvenir, que nous avons exposé dans les deux sections précédentes, permet de comprendre la relation entre l'intersubjectivité et l'identité objective. Comme nous l'avons vu, ce que je peux revivre de mon passé est déterminé par mes possessions, de sorte que celles-ci sont comme un filtre entre moi et mes propriétés. Je ne puis donc avoir un accès complet à mon identité puisque celle-ci est toujours médiatisée par l'état actuel de mon avoir. Mais, le point de vue de l'autre sur moi-même n'est pas biaisé de la sorte. Car l'autre voit mes actions sans le filtre imposé par mon passé, sans les cadres d'anticipation que les appropriations antérieures ont déposées en moi. Du point de vue de l'autre, je ne suis pas divisé. Pour lui, mon identité est historique, elle ne participe pas de ses possessions, et le mécanisme de l'oubli ne s'y applique donc pas. C'est pourquoi « j'ai définitivement oublié une partie considérable de ce qu'autrui a pu connaître de moi » (*ibid.*, p. 460). Ce que l'autre apprésente dans ma sphère propre, ce n'est donc pas seulement la nature objective, c'est aussi l'entière de mon histoire, et donc mon identité véritable. C'est la raison pour laquelle « l'accession à l'intersubjectivité décentralise le monde de la conscience » (*ibid.*, p. 467). L'altérité est ainsi le médium de la connaissance de soi. C'est ce qui permet d'expliquer comment s'opère le passage du moi pur au caractère empirique ou aux dispositions psychologiques du moi concret.

*Le habitus husserlien appartient à l'« âme » telle qu'elle surgit dans l'auto-objectivation de la monade; la disposition et le caractère empirique n'apparaissent que dans une perspective extérieure d'emblée, et possible seulement après le passage au point de vue intersubjectif. (Klein, 1983 [1970], p. 462)*

Ainsi, je n'ai un caractère, ou une personnalité que d'un point qui intègre déjà l'intersubjectivité comme constitutive de moi-même. Si le passage par l'intersubjectivité n'était pas nécessaire pour « me connaître moi-même », ceci induirait un risque de cercle logique dans l'avoir. Car l'identité est définie par l'avoir et, réciproquement, l'avoir définit l'identité. De sorte que ce que l'avoir a, c'est l'identité elle-même, qui se définit par le fait d'avoir. Ce que « j'ai » est donc ce que je suis, le fait d'avoir. « J'ai » donc mon « je » (mon identité), qui lui-même « a ». « J'ai » implique donc que « j'ai », qui implique que « j'ai », qui implique que « j'ai », etc. Ainsi, sans « le détour par une objectivation » (*ibid.*, p. 462), l'immédiateté du rapport à l'avoir impliquerait « un avoir de mon avoir, et ainsi de suite à l'infini<sup>9</sup> » (*ibid.*, p. 463).

L'identité intersubjective, puisqu'elle n'est pas directement appropriable, ne participe pas de mes possessions, mais de mes propriétés. Il s'agit donc d'une identité historique, et non d'une identité déterminée par la répétition. Je ne peux en effet anticiper complètement les conséquences de mon action sur autrui, car cela impliquerait que l'autre est déjà approprié dans la sphère de mon moi-propre. Ce n'est que dans l'après-coup, une fois que ses conséquences sont manifestes, que je peux m'apercevoir de ce en quoi consistait vraiment mon acte. Je ne peux donc pas savoir directement ce que je suis pour autrui quand j'agis, mais seulement ce que j'ai été au moment où j'agissais. Ainsi, la connaissance de soi est toujours rétroactive dans le monde intersubjectif. De plus, puisque mon identité intersubjective est historique, il est possible qu'elle se transforme. Ce que j'ai été pour l'autre, il est possible que je ne l'aie pas toujours été, ou que je ne le sois déjà plus. Ou encore, ce que je suis pour autrui, je pourrais ne plus l'être, ou plus généralement, je pourrais ne pas l'être. Ceci implique aussi que je pourrais devenir ce que je ne suis pas encore. Le point de vue intersubjectif ne permet donc pas seulement d'accéder à une connaissance objective de soi, il permet également d'accéder à de

<sup>9</sup> Klein ne délie pas les conséquences de cet argument, mais ce rapport direct à l'avoir est une nouvelle possibilité d'aliénation dans la sphère du moi-propre. Si le premier type d'aliénation consistait en une réduction du moi à ses possessions, il s'agit ici au contraire d'une réduction du moi à ses propriétés. Puisque celles-ci ne sont plus appréhendées par le filtre des possessions, le moi est une identité complète, sans manque. Dans une telle situation, je serais une pleine identité sans capacité, au lieu d'une somme de capacités sans identité. Mais, cette identité serait en fait totalement vide, car elle ne pourrait consister qu'en une suite de renvois successifs (j'ai mon avoir qui est mon identité, qui est mon avoir, qui est mon identité, etc.). Il y a donc ici une coïncidence des contraires : la pleine identité est en fait une identité vide et sans consistance. De sorte que l'oubli est constitutivement nécessaire à l'identité.

nouvelles virtualités de soi-même: une pluralité de moi potentiels devient envisageable. Je peux donc me projeter dans une identité différente de celle que j'ai présentement aux yeux d'autrui. Je peux désirer devenir autre et travailler à me transformer. Mais cette possibilité de transformation du moi induit également un risque nouveau: il est possible que se produise une discordance dans mon identité intersubjective. En effet, puisque je ne peux anticiper les conséquences de mes actes, il est possible que l'un d'eux me transforme aux yeux de l'autre en une personne autre que celle que je pensais être. Cet autre moi, conséquence de mon action, est un moi étranger, que je ne peux directement m'approprier. Klein utilise l'exemple du remords pour illustrer ce mécanisme.

*L'expérience la plus courante d'un fait conscient qui ne se laisse pas intégrer est celle du remords: la faute commise «est là», présente «en personne» dans ma conscience et dans mon passé, comme un morceau de réalité inappropriable: il n'y a pas d'identité concevable entre celui que je suis pour moi et celui qui a commis la faute dont je me repens. (Klein, 1983 [1970], p. 466)*

En causant à l'autre un tort dont je ne me pensais pas capable, j'ai produit un nouveau moi avec lequel je ne peux me réconcilier. La douleur morale causée par le remords résulte d'une contradiction entre la manière dont je m'étais approprié une situation intersubjective et ce qu'elle s'avère être effectivement, du fait de la réaction de l'autre. Une crise de ce type peut me donner l'occasion de transformer mon auto-définition. Je peux par exemple essayer de réparer le tort commis, afin de tenter de réconcilier mon identité intersubjective ancienne et mon identité présente. C'est-à-dire que je peux entreprendre un nouvel acte qui transforme à nouveau ce que je suis pour l'autre. Mais il existe aussi une autre possibilité: c'est de ne pas reconnaître le tort causé à l'autre. Dans ce cas, mon identité reste cohérente: je ne considère pas l'évènement comme faisant partie de mon histoire (ou alors il en fait partie, mais dépourvu de la contradiction dont il est porteur) et je n'ai rien à faire pour transformer mon auto-définition. Je continue simplement d'être fidèle à mon identité antérieure, sans tenir compte de l'altérité. Au premier abord, il semble que la première solution soit morale, tandis que la seconde est immorale. Dans la première, je tente de faire évoluer mon auto-définition en fonction de ce qui advient dans le monde intersubjectif; dans la seconde, je m'enferme simplement dans mon auto-définition en ignorant l'appréhension de

l'altérité, et je régresse donc dans la sphère de mon moi-propre. Si l'on suit ce raisonnement, il faudrait, pour éviter le solipsisme, prendre le plus possible en compte le point de vue de l'autre, ou intégrer autant que faire se peut ce qui vient de la sphère intersubjective. Si cette déduction semble logique, c'est précisément ce raisonnement que Klein tente de remettre en cause dans son article. Il veut montrer qu'il est en fait possible de complètement renverser l'argument: la sphère intersubjective peut elle-même être aliénante, tandis que la fidélité à une auto-définition peut-être la condition d'un acte éthique.

#### II.3.4

### La dialectique de l'intersubjectivité

Nous arrivons maintenant à la seconde étape de l'argumentation de Klein. Après avoir expliqué pourquoi l'intersubjectivité permet de résoudre le problème de l'aliénation dans la sphère du moi-propre, Klein entreprend de démontrer que cette solution est toutefois insuffisante. Il commence donc par exposer pourquoi la liberté ne peut exister dans la sphère primordiale. Puis il transpose son raisonnement au monde intersubjectif, afin de montrer qu'il obéit aux mêmes mécanismes. Enfin, il présente la condition permettant que, malgré tout, un acte éthique puisse exister.

Il y a dans la sphère primordiale une circularité des visées intentionnelles que Klein synthétise par la formule suivante: «je suis dans le monde dans la mesure où il m'intéresse» (*ibid.*, p. 464). Ceci implique que le monde ne se donne jamais comme une totalité. Il ne se donne qu'en fonction d'une certaine visée, ou d'une certaine forme d'intérêt du moi pour un objet (ou un ensemble d'objets). Ainsi, la conscience est toujours intéressée par quelque chose: «le présent vécu comprend ce qui est sous une forme ou une autre *actuel* pour moi (...) et exclut ce qui n'éveille pas l'intérêt» (*ibid.*, p. 464). Cet intérêt est déterminé par l'identité de mon moi, «toute visée suppose un statut du sujet, qui agit en tant que concerné» (*ibid.*, p. 465). Or, l'identité dépend des propriétés et implique donc l'histoire du moi. Mais, comme nous le montrons plus haut, le monde dépend également de mes propriétés: il est l'horizon de tous mes présents, ou des différents vécus successifs de mon moi. De sorte que le monde et l'identité du moi sont dans un rapport de détermination réciproque, ils se co-impliquent. L'histoire de l'ensemble de mes

appropriations passées permet donc à la fois de rendre compte de la visée du moi et du monde dans lequel cette visée a lieu. Ainsi, le moi n'est pas une entité antérieure au monde, et il ne lui est donc pas possible de décider « de quel point de vue il veut le vivre et quel intérêt il veut y prendre » (*ibid.*, p. 465). C'est pour cela qu'il ne peut pas exister de libre arbitre dans la sphère primordiale. Si, dans la philosophie de Husserl, une sortie de la sphère du moi-propre n'était pas possible, ceci induirait une insoluble difficulté théorique.

*Formulé en ces termes, il y aurait un problème ouvert et insoluble: car expliquer les « choix » de la conscience par la situation objective de la personne « moi » dans le monde, par ses « intérêts » objectifs ou par des données extérieures de toutes sortes, serait rouvrir la porte au dilemme de l'épistémologie classique, plaçant la conscience comme une chose dans le monde et face au monde; mais renoncer à toute motivation des « décisions » de la conscience serait renoncer à comprendre l'appropriation et revenir aux impasses de l'idéalisme. (Klein, 1983 [1970], p. 465)*

Ainsi, il n'est pas possible d'expliquer une décision du moi pur par des données du monde objectif, car ce serait renier purement et simplement le projet de la phénoménologie transcendantale. Mais, abandonner toute possibilité de motivation des décisions du moi pur n'est pas non plus une solution. Car le moi deviendrait alors purement indéterminé, et ses décisions seraient inexplicables.

Le passage au monde intersubjectif permet partiellement de régler ce problème. Car, le fait que l'identité du moi puisse devenir contradictoire lui donne un motif pour agir et pour se transformer. Toutefois, Klein montre que ceci ne suffit pas pour régler le problème. Son argument est qu'une même circularité est à l'œuvre dans la sphère du moi-propre et dans la sphère intersubjective, où le rapport entre la visée et le monde devient le rapport entre les tâches et la situation. Tâches et situations sont corrélatives: puisque ma conscience est toujours intéressée, toute situation intersubjective est définie par « l'intérêt que j'y prends » et elle exige de moi « une attitude qui lui réponde » (*ibid.*, p. 467). À toute situation correspond donc une autodéfinition du moi, et des tâches à accomplir pour pouvoir être conforme à mon identité sociale. En d'autres termes, « toute situation m'assigne un rôle » (*ibid.*, p. 467). Ce rôle varie suivant les situations, il peut inclure des actions relativement triviales, comme faire attention en traversant la route; mais aussi des actes plus complexes, comme agir en fonction de ses opinions politiques. Il y a donc

une co-implication dans le monde intersubjectif entre ce que je suis, ce que je fais, et les différentes situations que je traverse.

*Cette corrélation est en quelque sorte le ego cogito cogitatum de la praxis, travail ou devoir. «Je» ne suis pensable sans ce que «j'ai», c'est-à-dire au sens le plus fort du mot, «ce à quoi je tiens» à chaque instant; et ce à quoi je tiens m'impose, suivant mon rôle, d'«agir comme...», sous peine de me renier. (Klein, 1983 [1970], p. 467)*

Mon identité m'assigne donc un rôle dans chaque situation. Ceci implique qu'il ne peut y avoir dans de décisions libres dans le monde intersubjectif. À ceci s'ajoute le fait que la répétition de situations similaires dans la sphère intersubjective peut amener le sujet à contracter un nouvel *habitus*. Le rôle à tenir dans une situation devient alors une possession, et non une propriété. Dans ce cas, la dimension d'altérité présente dans la situation intersubjective se dissipe. Les situations deviennent pour le sujet de simples «signaux de tâches» auquel il répond de manière automatique.

*Dans le monde intersubjectif, les tâches me sont imposées par ma situation en fonction d'une conscience virtuellement commune. Le mécanisme abrégiateur des habitus y joue aussi bien que dans le monde propre, et des actions ou des tâches peuvent devenir intersubjectivement des tâches pour moi, sans que j'aie à reconnaître et à vivre comme virtuellement nôtres les situations dont elles sont l'expression pratique. Une fois pour toutes, je me suis en partie identifié à autrui, je peux saisir immédiatement la conduite que m'impose sa perspective. (Klein, 1983 [1970], p. 468)*

Je peux donc agir en fonction d'une situation intersubjective, sans la vivre comme effectivement intersubjective. Puisque l'intersubjectivité est fondée de manière définitive, et puisque je suis immédiatement dans le monde intersubjectif, alors celui-ci peut m'imposer de manière tout aussi immédiate une conduite. Il y a ici une coïncidence des contraires: la fondation transcendante de l'intersubjectivité se retourne en possibilité d'aliénation. Lorsqu'un *habitus* d'une situation intersubjective se forme, celle-ci peut se vider de sa substance. La limite entre la sphère intersubjective et la sphère primordiale n'est donc pas fixe pour Klein. Elle se déplace au fur et à mesure que des *habitus* des situations intersubjectives se constituent, et que le moi les transforme en possessions. Lorsque, dans une situation intersubjective, l'altérité n'est plus apprésentée pour le sujet, celui-ci régresse en fait dans la sphère



de son moi-propre. Dans une telle situation, un ensemble de tâches s'impose au moi et détermine mécaniquement sa conduite. Le moi devient parfaitement conforme aux situations qu'il traverse et, comme la conscience malheureuse, il perd toute liberté possible.

Pour désigner ce rapport aux tâches intersubjectives, Klein parle de «(quasi-) devoirs» et de «(quasi-) valeurs» (*ibid.*, p. 468)<sup>10</sup>. Il ne s'agit effectivement pas de véritable devoir, ou de véritables valeurs, car aucun de ces deux concepts n'a de sens s'il ne met pas en jeu la responsabilité du sujet, et donc sa liberté. Le plan éthique, pour Klein, «suppose sans doute ce mécanisme et l'intègre», mais il le dépasse. Ce qui constitue la différence entre ces deux plans est le rapport du sujet aux situations. Les tâches, en effet, découlent directement des situations auxquelles le sujet participe. La responsabilité, en revanche, ne dépend pas d'une situation particulière, elle est inconditionnelle. Elle me lie à un objet, quelle que soit la situation. Si je me définis comme responsable de quelque chose, cela implique que, quelles que soient les situations dans lesquelles je me trouve, je devrais continuer à être responsable. Si jamais il advenait que, dans une situation particulière, je faillisse à ma responsabilité, alors il s'avèrerait que je n'étais pas, en fait, responsable. De sorte la responsabilité implique une auto-définition de mon moi qui transcende les situations particulières du monde intersubjectif. Ainsi, la responsabilité ne peut pas être réduite à une tâche, ou à une série de tâches. On est responsable vis-à-vis d'un objet, mais les actes engagés par cette responsabilité ne peuvent être définis à l'avance. De sorte que les tâches impliquées par une responsabilité ne peuvent pas être fixées une fois pour toutes. La responsabilité participe des propriétés du moi, mais elle ne peut participer de ses possessions. Le «mécanisme abrégiateur des *habitus*» n'a donc pas de prise sur elle.

**10.** Klein propose ici un nouveau rapprochement entre l'œuvre de Freud et celle de Husserl : «C'est ici que s'ébauche le passage vers l'éthique : on se souvient que le Surmoi, chez Freud, est l'instance paternelle intériorisée.» (Klein, 1983 [1970], p. 468). Pour Klein, le surmoi est donc une identification qui est passée toute entière du côté des possessions, et qui est donc devenue aliénée : elle détermine la manière à son insu dont le sujet réagit aux différentes situations intersubjectives. Il serait de notre point de vue très intéressant de confronter de manière plus approfondie la pensée de Freud et celle de Klein. Nous faisons l'hypothèse que des mécanismes psychiques fondamentaux de la métapsychologie freudienne comme l'introjection, le refoulement, la dénégation et le clivage pourraient trouver une explication dans le dispositif théorique de Klein. Comme nous le disions à propos de la pulsion de mort (*cf.* note 5, p. 359), nous avons préféré ne pas intégrer ce type de discussion dans notre texte, car elles n'auraient rien apporté directement au problème que nous essayons de traiter.

*On remarquera qu'il n'y a pas ici de habitus ou d'abréviation car la responsabilité n'est pas une essence.*

Ainsi, les tâches peuvent devenir des automatismes tandis que les responsabilités ne le peuvent pas.

Si la responsabilité ne peut pas devenir une possession, elle n'est pas non plus réductible à une autodéfinition du moi dans le monde intersubjectif. En effet, mon rôle, et par conséquent mon identité dans le monde intersubjectif dépendent toujours de la manière dont je m'approprie une situation. Or, puisque la responsabilité transcende l'ensemble des situations du monde intersubjectif, l'identité qu'elle définit ne peut pas non plus participer de ce monde. Accepter une responsabilité ne peut se faire que pour soi-même, par fidélité à soi-même, et non pour autrui. Le choix de cette auto-définition provient de la sphère de mon moi-propre.

*Une certaine obstination déraisonnable, quelque chose comme de manger un plat parce qu'il a été payé, ou de vouloir à tout prix réparer sa moto soi-même, est la première reconnaissance de ma dette envers le monde que j'habite; elle concrétise mon lien pratique avec mon Eigensphäre [sphère du moi-propre], et devient ainsi la condition de la praxis dans le monde intersubjectif. (Klein, 1983 [1970], p. 467-468)*

Le sujet peut donc ne pas se laisser dicter sa conduite par le monde intersubjectif parce que son identité pour lui-même et son identité pour autrui sont constitutivement différentes. Cette discordance est la condition de la praxis, car elle me permet de m'engager dans des actions qui ne sont pas conformes à une situation, et donc qui peuvent tendre à la transformer. Si les actes qui découlent de la responsabilité ne sont pas libres à proprement parler, ils permettent toutefois d'échapper au déterminisme de la sphère intersubjective. De sorte que l'intersubjectivité permet d'échapper à l'aliénation du moi pur, tandis que le moi pur permet d'échapper à l'aliénation intersubjective. Le moi n'est jamais libre à proprement parler, ou sens où il pourrait choisir quelque chose indépendamment de toute causalité. Mais, du fait de l'hétérogénéité de deux régimes de causalités auquel il est soumis, le sujet humain n'est jamais complètement prédéterminé. Parce qu'il existe une discordance entre le moi pur et le monde intersubjectif, de l'imprévu peut se produire: de nouvelles identités, de nouvelles tâches et de nouvelles situations.

Seulement, puisque la responsabilité implique une fidélité à un rôle qui transcende les situations intersubjectives, elle permet également de ne

pas tenir compte de la dimension intersubjective d'une situation, et donc de ne pas tenir compte de l'altérité. L'absolue fidélité à une responsabilité implique que je ne prends en compte que ma propre identité. Cette fidélité produit donc une négation de l'altérité, et une régression dans la sphère du moi-propre. Le sujet «s'aliène sciemment»: la persévérance dans son identité devient alors une «obéissance aveugle qui se tourne contre son principe» (*ibid.*, p. 471). Il y a ici une nouvelle coïncidence des contraires: ce qui permet au sujet de s'autodéterminer devient le principe même son aliénation. La responsabilité, qui rend effective la possibilité d'un acte éthique, rend également possible une clôture du moi sur lui-même. Pour illustrer ce renversement, Klein donne l'exemple de l'aliénation partisane. Le choix d'adhérer à une organisation politique est au départ un choix libre, au travers duquel le moi accepte une responsabilité dans le monde intersubjectif. Mais, dans un second temps, la nécessité d'une fidélité à ce choix rend l'accès à l'intersubjectivité difficile: le partisan «devient incapable de l'effort de liberté nécessaire pour comprendre l'adversaire et pour lui appliquer les mêmes mesures qu'à son propre camp» (*ibid.*, p. 471). De sorte que l'exercice de la liberté conduit toujours à son épuisement, à un «état où le sujet ne peut plus rien comprendre, s'engager à rien parce qu'il est déjà complètement engagé, comme une chose, dans le monde auquel il appartient» (*ibid.*, p. 471). Du point de vue de Klein, ce mécanisme est absolument général. Dans une note, il remarque que l'on peut observer «avec une régularité surprenante» que même «les moins totalitaires des idéologies» servent à justifier les actes qu'elles avaient au départ pour vocation d'empêcher (*ibid.*, p. 471). Il existe tellement d'exemples de ce type que Klein estime que le destin de toute fidélité à une responsabilité est toujours l'aliénation. Du fait de ce mouvement dialectique de la responsabilité, la possibilité de la praxis, dans la sphère intersubjective, est extrêmement précaire. Elle ne peut exister sans l'engagement que suppose la fidélité à une auto-détermination, mais cette fidélité rend le sujet incapable d'accéder à l'altérité elle-même.

*L'aliénation totale est au bout de l'appropriation: c'est la formule qui embrasse tous les types envisagés. Elle répond à une vérité d'expérience courante, au dilemme connu de toute morale: refuser la marche vers l'aliénation, «réserver sa liberté», c'est se condamner au scepticisme inactif; «engager sa liberté», c'est risquer l'aveuglement par l'intérêt ou la conviction idéologique. (Klein, 1983 [1970], p. 471-472)*

De sorte que finalement, même dans la sphère intersubjective, le sujet peut à tout moment régresser dans un monde clos sur lui-même, et rien ne lui permet de se garantir contre une pareille possibilité. Il n'y a donc en définitive aucune garantie véritable contre l'aliénation. C'est ce qui rend pour Klein le problème de la morale extrêmement difficile: il n'existe en effet « aucune valeur, aucun devoir, qui échapperait à cette difficulté et que l'on puisse prescrire en toute tranquillité » (*ibid.*, p. 471). De sorte que la morale ne peut en fait rien recommander: elle ne peut conseiller de ne pas s'engager, pas plus qu'elle ne peut conseiller de s'engager, car dans chacun des cas le sujet risque de perdre sa liberté<sup>11</sup>. C'est sur le constat de cette difficulté que se conclut le texte.

Contrairement à Husserl, Klein ne pense donc pas que la fondation transcendantale de l'intersubjectivité soit une garantie suffisante de son effectivité. Rien ne permet en effet de garantir qu'elle ne se transforme pas en son contraire, une forme de subjectivité aliénée et une régression dans le solipsisme. Et cette possibilité concerne tout autant le sujet que les collectifs. Comme le montre l'exemple de l'aliénation partisane, des groupes humains entiers, pour peu qu'ils partagent une même auto-définition, peuvent devenir aveugles à toute altérité. Alors que Husserl exclut la possibilité qu'une monade puisse se clore sur elle-même, la possibilité de l'aliénation implique au contraire que toute une communauté humaine peut se refermer sur un monde autonome, sans pour autant être aussi éloignée de nous que « des astres invisibles » (Husserl, 1992 [1953], p. 226).

### II.3.5

## Les deux faces de l'aliénation

Dans « Appropriation et aliénation » (*ibid.*), Klein identifie donc deux types d'aliénation possibles dans la sphère intersubjective:

1. l'aliénation qui est liée au rapport entre situation et tâches, qui fait que le sujet intègre ce qu'il doit faire comme un automatisme;
2. l'aliénation qui est liée à la responsabilité, qui pousse le sujet à se figer dans une auto-définition.

<sup>11</sup>. Klein développe plus en détail ce problème dans le texte « Les limites de la morale transcendantale » (*ibid.*, p. 473-485), que nous aborderons dans le chapitre suivant. Cf. II.4, « La pratique comme morale », p. 387.

Toutefois, Klein ne précise pas le rapport qui peut exister entre ces deux formes d'aliénation. Sont-elles similaires, ou bien sont-elles radicalement différentes? Au premier abord, il peut sembler qu'il s'agisse de deux formes assez opposées, puisqu'elles impliquent toutes deux une part différente de l'avoir: la première implique en effet la manière dont les situations sont appropriées, et donc les possessions; tandis que la seconde implique l'identité du sujet, et donc les propriétés. Toutefois, il nous semble possible de montrer que la différence entre ces deux types d'aliénation est plus poreuse qu'il n'y paraît au premier abord.

1. Concernant le premier cas, il faut remarquer que les tâches et les situations supposent une auto-définition du sujet. Lorsque le sujet subit les tâches que lui impose une situation, il subit également le rôle et l'identité qu'il a dans cette situation, puisque rôle et situation se co-impliquent. Or, ce rôle implique une intersubjectivité qui n'est pas véritable, puisqu'elle a été soumise au «mécanisme abrégiateur» de l'habitus. L'altérité n'est plus représentée dans la situation, de sorte que le sujet est en fait enfermé dans la sphère de son moi-propre. Par conséquent, il est également enfermé dans le rôle, ou dans l'auto-définition acquise par le moi dans sa propre sphère. Le moi tend donc à se figer dans sa propre identité.
2. À l'inverse, lorsque le sujet est figé dans une identité, ses actes dans une situation donnée s'imposent à lui de manière de plus en plus mécanique. Car la seule chose qui empêche aux tâches de s'imposer immédiatement est l'altérité: puisque l'autre ne peut pas être approprié, il n'est pas possible d'anticiper les effets de mes actes sur lui, et il n'est donc pas possible d'anticiper «ce qu'il faut faire» dans une situation intersubjective. Lorsque l'intersubjectivité tend à disparaître, ce qu'il faut faire dans une situation ne dépend plus que de ce qui est déjà approprié, de sorte que ce qui est à faire s'impose de soi-même au sujet. Les situations tendent donc à impliquer immédiatement des tâches.

Il existe donc une identité entre ces deux types d'aliénation: en répétant un comportement de manière mécanique, j'intègre aussi une identification; lorsque j'intègre une identification, mes comportements deviennent de plus en plus mécaniques. Ou encore, une activité aliénée produit une auto-définition, et une autodéfinition produit une activité aliénée. Ceci s'explique par le fait que dans la sphère propre comme dans la sphère intersubjective, il existe

la même co-implication entre mon comportement et mon identité: «ce que je fais» définit «ce que je suis» et «ce que je suis» définit «ce que je dois faire».

Il n'y a donc pas deux, mais bien une seule forme d'aliénation dans la sphère intersubjective. De même, il n'y a pas deux aliénations différentes, une dans la sphère intersubjective et une dans la sphère du moi-propre. En effet, dans la sphère intersubjective, l'aliénation consiste dans le fait que l'intersubjectivité disparaît, elle n'est plus appréhensible, de sorte que le sujet régresse en fait dans la sphère de son moi-propre. L'aliénation est donc toujours en définitive un enfermement du moi en lui-même, ou un solipsisme. Ce qui cause l'aliénation, c'est que la situation intersubjective est partiellement appropriée par le sujet, et que cette appropriation partielle tient lieu de l'intersubjectivité elle-même. L'intersubjectivité s'intègre alors dans la part permanente de l'avoir, elle devient une possession et non une propriété. Elle n'est donc plus quelque chose qui participe de l'histoire du sujet et de son identité, elle participe au contraire des attributs permanents du monde. Elle devient donc extérieure à la manière dont le sujet se définit. Le mécanisme de l'oubli permet, une fois de plus, de comprendre comment le rôle du sujet dans la sphère intersubjective peut se dissocier de son identité. Puisque certaines parties de l'identité peuvent devenir inaccessibles, il est également possible pour le sujet d'oublier les raisons qui le poussaient à agir dans une situation intersubjective particulière. De sorte que l'*habitus* se conserve, sans que le sujet ne puisse plus expliquer pourquoi il agit ainsi. Il nous semble ainsi possible de définir trois degrés différents de l'aliénation, dépendant du degré de renforcement de l'*habitus*. Pour illustrer cette progression, nous reprendrons l'exemple utilisé par Klein de l'aliénation partisane<sup>12</sup>.

1. Au premier degré de l'aliénation, le sujet est encore capable d'expliquer ce qui motive ses actes et ce qui l'a poussé à choisir son engagement. La continuité de son histoire n'a donc pas encore été altérée par la transformation de son moi. En revanche, il ne fait déjà plus le lien entre son autodéfinition et la pleine responsabilité de ses actes. Aussi problématiques que soient ses actions, elles lui semblent requises par la situation pour maintenir sa fidélité à la cause qu'il a choisie. De sorte que ce n'est pas vraiment lui, mais les circonstances extérieures qui le

12. Il serait à vrai dire possible d'y substituer l'obéissance à n'importe quel principe social faisant autorité: des lois, des institutions, des coutumes, etc.

poussent à agir. Quoi qu'il fasse, son identité demeurera donc inchangée. Dans cette situation, le sujet n'est déjà plus en mesure de saisir les effets intersubjectifs de ses actes, et donc sa véritable identité.

2. Au second degré, le sujet n'est plus capable d'expliquer ce qui a motivé sa fidélité à la cause qu'il a choisie, ou à son auto-définition. La seule chose qu'il puisse encore énoncer est une justification générale de la justesse de la cause, où la dimension subjective de son adhésion disparaît. À ce stade, le sujet ne peut donc plus ressaisir le lien entre son histoire et son comportement actuel. La cause est devenue un principe dont la validité est indépendante de son histoire personnelle. Elle devient donc un principe universel: «tout le monde devrait faire cela». Le sujet ne peut donc plus envisager un point de vue autre ou un engagement subjectif différent du sien.
3. Au troisième degré, le sujet ne sait plus vraiment pourquoi, ni à quoi, il obéit. Non seulement les raisons qui l'ont poussé dans son choix ne lui sont plus accessibles, mais le raisonnement qui a motivé sa décision n'est même plus intelligible. La manière de penser du moi qui a fait le choix diffère trop de celle du moi actuelle pour qu'il lui soit possible de comprendre à nouveau ce qui l'a poussé à agir de la sorte. À ce stade, il y a une complète dissociation du sujet et de ses actes. Son comportement devient un pur automatisme: quelque chose qu'il fait sans pouvoir en rendre compte.

C'est ici qu'il nous semble possible d'établir un lien entre la pensée de Klein et celle de Descola. Il est en effet possible de comprendre les schèmes de la pratique comme relevant de ce troisième degré de l'aliénation. Les différentes modalités de l'identification relèvent en effet d'un choix très ancien dans l'histoire du sujet. Il s'agit même d'un choix «premier» puisqu'il conditionne le rapport qu'il est possible d'entretenir avec n'importe quel existant. Cette «décision» a été prise à un moment où le moi était encore à une forme embryonnaire de son développement. De sorte que ce choix a été oublié et qu'il est impossible au sujet de le retrouver dans sa mémoire. C'est pourquoi les ontologies déterminent profondément les agissements du sujet: elles sont devenues des automatismes comportementaux, des séries de réactions et d'anticipations qui s'appliquent quelle que soit la situation. Ceci permet aussi de comprendre pourquoi les ontologies ne peuvent pas être facilement verbalisées, autrement que par des rationalisations *a posteriori*.

Lorsque l'on réfléchit en termes de « décision », ou de « choix » du sujet, il est toutefois difficile de comprendre comment les ontologies peuvent ne pas seulement concerner des individus, mais définir des comportements sociaux dans des groupes humains pouvant inclure un très grand nombre d'individus. Mais ceci ne nous semble pas être une difficulté insurmontable. En effet, comme nous le montrions au début de cette section, l'aliénation peut fonctionner dans deux sens opposés. L'intégration d'une auto-définition peut induire un comportement aliéné et, réciproquement, un comportement aliéné induit une auto-définition. Je peux, par la simple répétition machinale de geste, acquérir de nouvelles possessions. Ce faisant, je peux acquérir de nouvelles anticipations, et donc de nouvelles possibilités d'actes intentionnels. Et puisque je deviens capable de choses nouvelles, ce n'est pas seulement mon moi pur qui se transforme, mais aussi mon rôle et mon identité dans le monde intersubjectif. De sorte qu'il suffit de faire l'hypothèse d'un certain degré de mimétisme comportemental pour que des formes d'identifications puissent se transmettre dans un groupe humain. À partir de là, il nous semble même possible de faire un pas de plus: non seulement une identification peut se transmettre, mais elle peut aussi permettre une reconnaissance de l'autre en tant qu'*alter ego*. Car, puisque je me suis approprié le comportement de l'autre, puisque nous partageons le même *habitus*, je peux reconnaître ses agissements comme des actes intentionnels. De sorte que sur la base de cette reconnaissance, je peux lui attribuer une intentionnalité et le reconnaître comme une altérité. Et une fois que l'autre est perçu comme un *alter ego*, alors une identité entre ma nature et la sienne devient possible. En partageant un même *habitus*, nous partageons en effet, au moins partiellement, une même manière de constituer la nature. Le mimétisme nous semble donc une autre manière possible de fonder l'intersubjectivité. L'avantage de cette démonstration, par rapport à celle de Husserl, c'est qu'elle n'implique pas le rapport au corps propre. Comme nous l'avons montré, la manière dont Husserl fonde l'intersubjectivité est naturaliste dans sa forme, elle suppose la continuité des physicalités (la ressemblance des corps), et les discontinuités des intériorités (l'autonomie de l'*ego*). Si en revanche le mimétisme est la condition de l'identification, alors c'est au travers d'un *habitus* que je reconnais l'autre et non par son corps. De sorte que n'importe quelle forme d'appropriation, et donc n'importe quelle modalité d'identification aux existants, peut devenir le support de l'identification à l'autre. Il peut donc y avoir une



co-implication entre l'identification à l'autre et de l'identification aux existants, ou entre le fait de reconnaître l'autre comme altérité et d'adopter son rapport au monde. Toutefois, cette identification sera ensuite oubliée, et cette modalité d'identification deviendra une part aliénée de mon avoir, indépendante de mon identité. Ainsi, une manière d'organiser la nature peut se transmettre, de manière non discursive, au sein d'un collectif.

On pourrait objecter à notre solution que l'identité entre deux *habitus* ne permet pas de fonder la différence, et donc ne suffit pas à fonder l'altérité. Mais, ceci ne nous paraît pas difficile à réfuter. On peut commencer par remarquer que chez Husserl lui-même, c'est l'identité de mon corps et du corps de l'autre qui est le fondement de l'intersubjectivité. Or, le corps n'est pas simplement le corps inerte. C'est un corps qui a été approprié dans la sphère du moi-propre, et donc qui est porteur de tous mes *habitus*. Et ceci est également valable pour la reconnaissance du corps de l'autre. C'est un corps qui manifeste par son comportement une intentionnalité, et donc un ensemble d'appropriations. De sorte que notre solution n'est en réalité pas très différente de celle de Husserl, simplement elle fait l'économie de la référence au corps. Certes, le mimétisme suppose une certaine similarité corporelle, au moins du point de vue moteur. Mais cette similarité est beaucoup plus inclusive que le fait de reconnaître seulement le corps des autres êtres humains comme porteur d'une intentionnalité. Ceci permet de comprendre que l'intersubjectivité puisse inclure, comme dans les sociétés animistes, une partie significative du monde animal. Mais, revenons à l'objection que nous avons formulée, et essayons d'y répondre de manière plus frontale. Certes, je reconnais l'intentionnalité de l'autre sur la base d'une identité entre nos appropriations. Mais, l'altérité est constitutive de ma propre intentionnalité, puisque l'historicité de mon moi est la condition de mon identité. De sorte que si je reconnais une intentionnalité à l'autre, je dois aussi lui reconnaître la capacité de se transformer. Si l'autre peut être comme moi, cela implique qu'il puisse aussi être différent. Ainsi, l'identité peut permettre une présentation de la différence, et donc de l'altérité.

Au travers de Descola, nous sommes revenus au problème du monde, et à la question posée par Husserl: peut-il exister plusieurs mondes? Ce dernier, nous l'avons vu, répond à cette question de manière négative. Pour Klein et pour Descola, en revanche, il est possible pour des groupes humains de cohabiter tout en vivant dans des mondes différents, clos sur eux-mêmes.

Ne pas accepter cette conclusion revient, du point de vue de la pensée de Klein, à ne pas prendre complètement au sérieux le problème de l'aliénation, et donc le problème éthique qu'elle pose. Du point de vue de Descola, ne pas l'accepter revient à refuser d'envisager que des manières autres d'envisager le monde puisse exister. Ceci revient donc à refuser de prendre en compte la différence de l'autre dans le monde intersubjectif. Toutefois, l'accepter pleinement n'est pas sans poser de difficultés théoriques. Car, si l'on admet qu'un collectif humain peut se clore sur lui-même, appartient-il alors à la même nature objective que les autres groupes humains? À première vue, une telle question paraît absurde. Nous ne pouvons sérieusement concevoir le fait que, par exemple, des lois physiques différentes s'appliquent à un collectif, simplement parce qu'il est aliéné, ou parce qu'il vit dans une autre ontologie que la nôtre. Toutefois, si l'on répond à cette question de manière positive, on revient en fait à la proposition de Husserl: il n'y a qu'une seule nature, et donc un seul monde objectif, mais dans ce monde peuvent coexister plusieurs interprétations, ou plusieurs « ambiances » (Husserl, 1992 [1953], p. 225), de la nature objective. Mais, si l'on accepte cet argument, l'aliénation n'existe plus comme une véritable possibilité. Ceci pose le problème du rapport entre nature et culture: les cultures sont-elles de simples constructions sociales érigées sur fond d'une même nature objective, ou bien sont-elles vraiment des mondes propres et autonomes? La manière dont Klein conçoit l'aliénation nous semble permettre de sortir de cette difficulté. Car l'aliénation est une objectivation de la subjectivité. Une subjectivité aliénée n'est donc pas quelque chose de subjectif dans un monde objectif, mais quelque chose qui relève directement de l'Être objectif. Les formes d'identifications aliénées, qu'il s'agisse d'une névrose, d'une ontologie ou d'une idéologie politique, participent, de ce point de vue, du réel. Mais non du réel au sens où elles seraient toutes également incluses dans le monde réel, mais bien plutôt au sens où chacune constitue une monade, ou une entité réelle et autonome. Puisque la subjectivité peut à tout moment s'objectiver, la différence entre subjectivité et objectivité, et donc la différence nature et culture, ne peut pas être fixée une fois pour toutes. Pour Klein, la subjectivité n'échappe pas purement et simplement au domaine objectif, elle n'y échappe que dans certaines conditions, très spécifiques. De sorte que le moi n'est pas toujours et inconditionnellement un sujet. Il n'accède à une véritable subjectivité que dans certaines circonstances, impossible à définir à l'avance. La subjectivité

est donc quelque chose d'évènementiel: parfois, la responsabilité, c'est-à-dire la fidélité à l'identité du moi-propre, qui est le principe même de l'aliénation, peut ouvrir la possibilité d'une véritable praxis.

### II.3.6

## L'art et l'objectivité

Au terme de cette lecture d'«Appropriation et aliénation» (1983 [1970]), nous pensons avoir apporté la démonstration que, contrairement à ce qu'affirme Jérémie Koering, la pensée de Klein n'est pas réductible à une «philosophie de la conscience» (Klein, 2017, p. 30). Nous sommes en revanche d'accord avec Koering lorsqu'il affirme que pour Klein «l'art est par et pour une conscience, il est "intersubjectivation"» (*ibid.*, p. 30). À la seule réserve que l'art, pour Klein, peut participer de l'intersubjectivation, mais qu'il ne participe pas que de cela. Klein cherche en effet à fonder une pensée éthique de l'art. L'art, de son point de vue, est un cas particulier de pratique, et il tente de penser les conditions dans lesquelles cette pratique peut ne pas être aliénée, ou peut être une vraie praxis. Lorsque l'art n'est pas aliéné, il peut effectivement permettre au moi de sortir de sa sphère propre: il peut être une ouverture vers l'intersubjectivité, ou une forme d'intersubjectivation. Mais, du fait de la dialectique de l'intersubjectivité, si l'art peut produire de l'intersubjectivation, il peut aussi produire son contraire, c'est-à-dire de l'aliénation. De la même manière que la possibilité d'une pratique non aliénée est extrêmement précaire, la possibilité que l'art soit une véritable intersubjectivation l'est également. Il est donc parfaitement concevable qu'une majeure partie des pratiques artistiques ne produise strictement aucune intersubjectivation, ou seulement de manière très résiduelle. Néanmoins, et c'est là que pour Klein le problème de l'art garde un lien avec la conscience, l'intersubjectivation reste une possibilité de la pratique artistique et de l'expérience de l'œuvre d'art, et c'est cette possibilité qu'il est important de penser. L'art peut permettre, même s'il s'agit de quelque chose de rare, une expérience de l'altérité.

Le fait que l'art puisse ne pas participer de l'aliénation est, de notre point de vue, la différence essentielle entre la manière dont Klein et Descola approchent le problème de l'art et de la représentation. D'une certaine manière, ce qui intéresse Descola est la part aliénée de l'art: le fait qu'il relève, dans

une très large mesure, d'identifications figées et stéréotypées. Ceci s'explique par son point de vue anthropologique: il privilégie les grandes régularités dans la manière de concevoir le monde et d'envisager le rapport aux existants par rapport à la singularité. Comme nous avons essayé de le montrer, l'approche de Klein n'exclut pas cela: l'art peut, comme n'importe quelle pratique, relever dans une très large mesure de l'aliénation, ou de déterminismes sociaux. Mais, ce qui intéresse vraiment Klein est la dimension éthique de l'art, le fait qu'il ne relève pas exclusivement de l'aliénation. L'art peut donc, pour Klein, outrepasser parfois les identifications collectives ou intersubjectives. De sorte qu'il ne relève pas *que* de l'ontologie, bien qu'il en relève dans une assez large mesure.

À l'inverse, c'est parce que la pensée de Klein intègre l'objectivité qu'elle permet de dépasser les difficultés théoriques sur lesquelles bute Panofsky dans *La perspective comme forme symbolique* (1991 [1927]). Comme nous l'avons montré dans notre première partie, le rôle de l'objectivité est problématique dans le texte. Panofsky a en effet besoin de l'objectivité pour démontrer que la perspective n'est pas véritablement objective, ou véritablement naturaliste. Mais, simultanément, il exclut complètement l'art de l'objectivité, pour n'en faire qu'une question de style. De sorte que la représentation de l'espace ne relève plus que de la culture, et non plus de la science ou de la technique<sup>13</sup>. Le dispositif théorique de Klein permet une approche des problèmes tout autre. Puisque toute appropriation peut devenir aliénante, alors n'importe quelle pratique artistique peut, virtuellement, devenir quelque chose d'objectif, ou de purement mécanique. Il n'est donc même pas nécessaire qu'un dispositif géométrique aussi rigide que celui de la perspective contraigne le geste artistique pour que l'art soit aliénant. Il tend, comme toute pratique, à le devenir de lui-même. L'objectivité est donc un des moments du devenir de l'art. Mais, cette aliénation peut-elle-même se retourner en quelque chose de positif. C'est parce que l'art peut être une forme complètement aliénée que la fidélité à ses principes peut, dans certaines circonstances, produire des formes qui échappent aux déterminismes sociaux.

**13.** Cf. I.3.3, «L'impossible perspective naturelle», p. 168; et I.3.4, «Une perspective qui n'en est pas une», p. 172.



# La pratique comme morale

Klein conclut «Appropriation et aliénation» (Klein, 1983 [1970]) en remarquant la difficulté d'une morale prenant appui sur la pensée phénoménologique: elle ne pourrait conseiller ou prescrire aucun devoir, puisque tout devoir peut à tout moment se transformer en aliénation. De sorte qu'il s'agirait d'une morale sans véritable contenu, et sans utilité pratique. Cependant, il ne s'agit pas du seul problème que la morale pose à la phénoménologie transcendante. De nombreuses autres difficultés rendent problématique l'élaboration d'une morale dans ce cadre théorique. Le second texte philosophique de Klein, «Les limites de la morale transcendante» (*ibid.*, p. 473-485), écrit en 1965 en collaboration avec Ngô tieng Hiên<sup>1</sup>, est entièrement consacré à ce

<sup>1</sup>. Le fait que Ngô tien Hiên et Klein ont collaboré à l'écriture de ce texte est précisé en sous-titre de l'article. Il ne nous a toutefois pas été possible d'apprendre quelle a été la part respective de chacun des auteurs ni quelles étaient leurs relations au moment de l'écriture de l'article. Le texte lui-même ne dépareille pas par rapport aux autres écrits de Klein, tant au

problème. L'intérêt de cet article est qu'au travers du cas de la morale, Klein tente de déterminer les limites de la phénoménologie husserlienne, ce qui ne peut pas être traité dans son dispositif conceptuel. Puisqu'une morale d'inspiration phénoménologique ne peut se constituer comme système, Klein propose qu'il est possible de la comprendre comme une pratique: elle permet de s'interroger sur les causes d'une conduite, mais elle ne peut le faire que de manière contingente et rétroactive. Il y a donc dans cet article une critique implicite de la phénoménologie transcendantale: elle ne peut devenir une philosophie complète, puisqu'il lui est impossible de produire une véritable théorie morale. Toutefois, ce texte ne nous semble pas réductible à une telle critique. L'intérêt de la démarche de Klein est en effet qu'il démontre les limites de la phénoménologie par les moyens de la phénoménologie: il propose donc une déduction transcendantale de l'impossibilité de la morale. Mais, l'impossibilité d'une morale transcendantale, ou d'une morale universelle, n'est pas l'impossibilité de la morale. Au travers de sa déduction, Klein montre la nécessité d'une morale fondée sur la pratique, qui n'est pas réductible à la réflexivité du cogito. Nous proposons donc de lire l'argument de Klein comme l'esquisse d'une théorie de la pratique, d'inspiration hégélienne, impliquant une dialectique de l'acte et de la reconnaissance. Nous tentons ensuite de montrer que cette conception de la pratique peut être mise en rapport avec la théorie des phénomènes de base proposée par Cassirer. En effet, puisque l'intersubjectivité doit être pensée comme une pratique, elle suppose un ensemble de conditions spécifiques. Pour qu'il puisse y avoir une reconnaissance de l'acte, il faut notamment que celui-ci puisse être appréhendé par le sujet à plusieurs niveaux différents. La pratique suppose donc la distinction de plusieurs domaines d'intelligibilité qu'il nous semble possible de faire correspondre avec les différents phénomènes de base. Par le biais de Cassirer, il nous est donc ainsi possible d'établir un lien entre la pensée de Klein et celle de Descola. Notre proposition théorique est que la manière dont Klein conçoit la reconnaissance permet de penser différemment le problème des ontologies.

---

niveau du style d'écriture que des préoccupations. Il y a de plus une grande continuité entre les problèmes traités dans cet article, et ceux traités dans «Aliénation et appropriation» (*ibid.*). Dans la mesure où Ngô tien Hiên n'est pas signalé comme coauteur du texte, nous avons donc pris le parti de le lire comme un texte de Klein lui-même. Des informations supplémentaires sur les circonstances de cette collaboration pourraient bien entendu nous amener à réviser notre jugement.

## 11.4.1

## L'identité de la morale et de la conscience

Dans «Les limites de la morale transcendantale» (Klein, 1983 [1970]), Klein essaie de penser ce que pourrait être une morale qui ne reposerait pas sur un fondement mythique. De son point de vue, la dimension mythique de la morale réside dans le fait qu'elle doive être instaurée. Le mythe suppose toujours une forme de dualisme: la morale doit être extérieure au monde humain, elle doit reposer sur un ordre qui le transcende. Penser la morale sans le mythe, c'est donc penser une morale qui soit pleinement humaine et qui ne repose pas sur l'autorité d'entités ou de principes dominant les hommes. Il faut donc parvenir à «démystifier» la morale, ce qui est différent du fait de la démythifier.

*Démystifier cette morale ne signifie pas démythifier. Nous voulons dire que si l'on enlève l'instauration sous toutes ses formes, et avec toutes ses conséquences, on ne la livre pas pour autant à une critique naturaliste de type nietzschéen ou au calcul benthamiste des avantages.*  
(Klein, 1983 [1970], p. 473)

La démythification fait reposer la morale sur les caractéristiques propres de la conscience, tandis que la démythification consiste à démontrer qu'elle est extérieure à la conscience. La démythification est donc beaucoup plus proche du mythe qu'il ne peut paraître au premier abord. Elle induit en effet également un dualisme: elle consiste à montrer que la morale est une forme de mensonge, qu'elle ne peut participer véritablement de la subjectivité humaine et qu'elle doit donc être imposée. Une telle dénonciation de la morale peut s'appuyer sur des arguments sociologiques (la morale correspond aux intérêts d'un groupe, d'une caste ou d'une classe), historiques (la morale a été instaurée dans des circonstances particulières, qui ne sont plus les conditions présentes), économiques (la morale n'est que l'intérêt personnel bien compris), ou naturalistes (la morale est un cadre artificiel, qui ignore les désirs, les pulsions ou les besoins réels du corps). Mais, quels que soient les arguments mobilisés, la conséquence est toujours la même: la morale est étrangère à la subjectivité. La démythification, au contraire, consiste dans le fait de montrer que la morale est irréductible à l'ensemble de ses déterminismes. Démythifier la morale, c'est essayer de prouver qu'elle n'est pas quelque chose d'extérieur et d'imposé, mais qu'elle participe pleinement de la conscience humaine. Une



morale démythisée doit être inhérente à la subjectivité, elle doit « découle[r] de la nature même de la conscience » (*ibid.*, p. 473). Une telle morale est transcendantale, au sens que Husserl donne à ce terme. Elle est en effet inhérente à la subjectivité et n'est déterminée par rien qui lui soit extérieur. Pour prouver qu'une telle morale est possible, il faut parvenir à montrer que la manière dont se constitue l'*ego* implique la morale de manière nécessaire. De sorte que la conscience morale ne doit pas être un type spécialisé de conscience, elle doit au contraire être équivalente à la conscience de soi. Pour prouver cela, Klein reprend l'interprétation de la philosophie de Husserl qu'il a proposée dans « Appropriation et Aliénation » (*ibid.*). Le problème de la morale est donc étagé en deux niveaux: la sphère du moi propre et la sphère intersubjective. Nous exposerons dans ce qui suit ce qui permet, à chacun de ces deux niveaux, de fonder la possibilité de la conscience morale.

Pour poser le problème de la morale dans la sphère du moi propre, Klein repart du concept de responsabilité. Les situations, dans la mesure où elles sont appropriées, induisent que j'y occupe un rôle déterminé et donc que j'y remplisse un certain nombre de tâches. Ces tâches définissent ce que je suis dans la situation, mais elles ne sont pas encore des responsabilités. Pour qu'une responsabilité apparaisse, il faut que plusieurs tâches interfèrent entre elles dans une même situation. Ceci met le sujet dans une situation de perplexité, puisqu'il ne peut savoir lequel des deux rôles est vraiment le sien. Ces deux rôles ont été appropriés par le moi, ils sont donc tous deux une part de ses possessions. En choisissant l'un d'eux, le sujet renonce donc à une part de son avoir. Ce choix est historique, il s'inscrit dans les propriétés du sujet, et transforme donc son identité. Au moment du choix, le sujet devient responsable, au sens où son choix détermine sa nouvelle identité. De plus, puisque l'identité ainsi définie est historique, elle peut à tout moment se transformer. Pour la conserver, le sujet devra réitérer des choix attestant de son attachement à celle-ci. C'est ainsi que peut se constituer une fidélité à soi-même, qui est comme nous l'avons vu précédemment la condition de la praxis<sup>2</sup>. Bien entendu, tous les choix du sujet ne le déterminent pas de la même manière. Certains sont temporaires et ne définissent l'identité que de manière superficielle. D'autres sont beaucoup plus durables et la définissent en revanche de manière très profonde. Mes choix peuvent tout autant concerner des actions

2. Cf. II.3.4, « La dialectique de l'intersubjectivité », p. 371.

futiles, comme le fait de « manger une pomme » (*ibid.*, p. 475), que des choix de vie fondamentaux. Mais, quelle que soit l'importance respective de chacune de ces décisions, chacune implique à un degré différent ma responsabilité. Il y a donc dans mon identité toute une stratification de choix qui définissent ce que je suis. Cette manière de définir la responsabilité dans la sphère du moi propre n'implique pas encore qu'elle ait une dimension morale particulière. Elle est simplement la conséquence du fait que les actes du sujet déterminent son identité. Ceci relève davantage de la conscience de soi que de la morale.

*Jusqu'ici, il n'a été question explicitement ni de morale ni d'autrui, mais uniquement de la nature de la conscience, telle que chacun l'éprouve dans les actes moralement neutres aussi bien que dans ceux qualifiés de moraux. (Klein, 1983 [1970], p. 476)*

Pour le moi pur, il y a donc une équivalence entre la conscience et la responsabilité. Mais pour que cette dernière acquière dimension spécifiquement morale, il faut passer de la sphère du moi-propre à la sphère intersubjective.

L'intersubjectivité est indispensable à la constitution de la morale proprement dite, et ce pour plusieurs raisons. La première est que si l'altérité n'est pas appréhendée, alors l'autre ne peut pas être reconnu comme une altérité, et donc comme un sujet à part entière. La seconde raison est que l'intersubjectivité permet de fonder l'objectivité. Elle permet donc que ce que j'ai constitué dans la sphère de mon moi propre ait une existence autonome et puisse concerner autrui. De plus, une fois que l'objectivité est fondée, elle s'étend comme le montre Husserl aux « objets idéaux » (Husserl, 1992 [1953], p. 206) : elle permet donc de fonder l'objectivité des concepts et des valeurs morales. Enfin, le point de vue de l'autre permet au sujet de se voir de l'extérieur. De sorte qu'il appréhende, comme nous le montrions dans le chapitre précédent, l'identité objective du sujet. L'intersubjectivité permet ainsi au sujet d'envisager ce que peut être sa conduite du point de vue d'autrui. C'est pourquoi elle est « le fondement de la critique des actes moraux » (Klein, 1983 [1970], p. 476). L'intersubjectivité est donc ce qui permet de faire tenir ensemble toutes les pièces nécessaires à la construction d'une pensée morale : elle permet que l'autre soit considéré comme sujet, que mes actes le concernent, que des valeurs morales puissent exister, et que je puisse avoir un regard critique sur ma propre conduite. Or, l'intersubjectivité est inhérente à la subjectivité. Comme le montre Husserl, elle est une caractéristique constitutive de l'*ego*. Elle est à la fois ce par quoi le sujet peut appréhender ce qui lui est extérieur,

et aussi ce par quoi il peut lui-même s'envisager depuis un point de vue extérieur. Klein propose ainsi de considérer l'intersubjectivité comme équivalente à la réflexivité.

*Cette capacité de changer le point de vue est propre et essentielle à la conscience (nous l'assimilerions volontiers à la réflexion, l'acte double fondamental de se détacher de la situation et de revenir sur elle; une conscience irréfléchie serait impensable). (Klein, 1983 [1970], p. 476)*

L'identité intersubjective implique donc à la fois la responsabilité du sujet et sa réflexivité. Dans le monde intersubjectif, la responsabilité implique que je me demande ce que ma conduite produit pour autrui, et que j'assume le rôle que cela me donne dans les situations où je suis engagé. De sorte que l'identité du moi découle directement de la morale. Si une morale transcendantale est possible, elle doit donc pouvoir être déduite toute entière du concept de responsabilité, et la « notion limite d'une morale "pure" » (*ibid.*, p. 477) doit pouvoir être conçue comme l'horizon de la responsabilité morale. Dans cet article, Klein n'entre pas toutefois dans le détail d'une telle construction. Il s'intéresse en effet davantage aux limites de la morale transcendantale qu'à une complète démonstration de sa possibilité. Mais, avant d'aborder les objections possibles à la démythisation de la morale, il souligne néanmoins deux points qui lui semblent critiques pour fonder la possibilité des jugements moraux.

Le premier point concerne la possibilité de généralisation de la morale transcendantale. Celle-ci a en effet sa source dans des situations contingentes: on est responsable vis-à-vis de certaines personnes, et envers des objets spécifiques. Comment la morale transcendantale peut-elle donc dépasser ce caractère particulier? Or, Klein montre qu'à la fois ceux envers qui je suis responsable et ce envers quoi je suis responsable peuvent très bien être appréhendés de manière générale. Pour la responsabilité envers les personnes, l'argument de Klein est que le sujet n'est jamais responsable qu'envers lui-même. L'altérité n'est que le moyen par lequel il peut prendre conscience de sa responsabilité, elle n'est pas la cause de la responsabilité. De plus, le point de vue de l'autre, tel qu'il est appréhendé dans la sphère de mon moi-propre, est générique. L'altérité n'a en effet pas d'autre caractéristique que celle d'être extérieure au moi. Ce point de vue abstrait peut « dans sa généralité vague, jouer le rôle d'instance » (*ibid.*, p. 477), et permettre de fonder la conscience morale. À partir du moment où l'intersubjectivité est fondée, la responsabilité envers moi-même implique donc que je suis responsable envers autrui en général.

La généralisation de l'objet de la responsabilité ne pose pas davantage de difficulté. Puisque mon identité dépend de l'objet vis-à-vis duquel je suis responsable, celui-ci m'oblige à porter une attention vigilante à mon rôle. Car, dès que je manque à ma responsabilité, je produis un moi inappropriable, contraire à mon identité. Or, comme nous l'avons vu dans le cas du remords, une telle contradiction peut être vécue par le sujet de manière douloureuse. Il me faut donc savoir à tout moment ce que ma responsabilité implique, et comment il m'est possible de ne pas y faire défaut.

*La condition de toute responsabilité, et par là de toute moralité est alors une sorte de clairvoyance: je dois savoir exactement ce que je suis et à quel point je suis responsable pour cet objet dans les choix entre mes tâches tout le long du futur impliqué. (Klein, 1983 [1970], p. 477)*

La responsabilité induit donc un rapport critique et introspectif envers soi-même. Et puisque la responsabilité implique que je sache ce que je suis dans virtuellement toutes les situations, l'objet qui suscite cette activité introspective importe peu. Quel que soit cet objet, la fidélité à l'identité qu'il définit implique que je prenne conscience de moi-même de manière complètement générale. L'objet de la responsabilité est donc en lui-même indifférent, la seule chose importante est qu'il entraîne le sujet dans un interminable questionnement sur soi. Ainsi, non seulement la généralisation de la responsabilité est possible, mais elle est en fait inhérente à la responsabilité elle-même. De sorte que si la morale transcendantale pose des difficultés théoriques, la généralisation n'en fait pas partie. Elle découle au contraire de ses concepts fondamentaux.

Le second point concerne la manière dont il est possible d'évaluer la dimension morale d'un acte. Une telle évaluation dépend de la manière dont le sujet appréhende l'intersubjectivité. En effet, plus je suis capable de prendre en compte le point de vue d'autrui, plus je me rapproche d'une perception exacte de mes actes et de ce que je fais aux autres. De sorte que l'«on doit s'attendre à ce que le degré d'intersubjectivation soit une mesure adéquate de la moralité» (*ibid.*, p. 478). Or, puisque la conscience intersubjective est identique à la réflexivité, plus le moi à un rapport réflexif à lui-même, et plus il peut être à même de juger du caractère moral de ses actes. C'est pourquoi «la bêtise n'est pas moralement indifférente» (*ibid.*, p. 478): elle est un obstacle à la moralité. Encore une fois, il y a une complète équivalence entre la morale

et la conscience de soi: le caractère moral de mes actes n'est rien d'autre que mon propre degré de conscience.

*En d'autres termes (et c'est ce qu'il fallait démontrer) «l'indice de moralité» d'une action apparaît, à ce stade de notre examen, comme ni plus ni moins que l'indice de conscience du moi qui l'effectue. (Klein, 1983 [1970], p. 478)*

Ainsi, le mouvement au travers duquel le moi s'approprie et produit son identité est constitutivement moral.

#### II.4.2

### **Les limites de la morale transcendantale**

Après avoir esquissé le schéma de ce que pourrait être une morale transcendantale, Klein entreprend de démontrer pourquoi «elle est à la fois nécessaire et impossible» (*ibid.*, p. 474). Il dégage ainsi une série de points d'achoppement qui font que la morale transcendantale ne peut devenir un système cohérent. Klein cherche à démontrer que la pensée phénoménologique ne peut ni donner lieu à une véritable philosophie morale ni se substituer à la morale, dans son sens courant. Dans son raisonnement, il nous semble possible de dégager cinq arguments principaux qui montrent l'impossibilité de fonder la morale transcendantale.

#### II.4.2.1 **L'impossibilité de généraliser la responsabilité**

Le premier argument concerne l'objet de la responsabilité. Dans la mesure où cet objet se constitue dans le vécu du sujet, il s'agit toujours de quelque chose de particulier. Je ne peux être tenu responsable que vis-à-vis de quelque chose qui, dans mon histoire personnelle, a joué un rôle dans mon identité. Certes, le questionnement sur sa propre responsabilité peut permettre de la généraliser. Mais, si l'objet de ma responsabilité perd sa singularité et son lien avec mon vécu, alors il perd aussi son lien avec mon identité. En effet, si l'objet de la responsabilité en venait à s'universaliser, il ne pourrait plus être choisi de manière contingente, et il ne pourrait donc plus me définir comme singularité. La généralisation de la responsabilité produit donc sa propre négation, car si la responsabilité n'a plus de lien avec mon identité, alors je ne suis plus moi-même responsable.

*Strictement parlant, on ne peut même pas qualifier de moral ou immoral ce qui n'est pas une tâche pour moi, reconnue par moi comme telle; l'universalité d'une valeur morale ou d'un devoir serait une contradiction. (Klein, 1983 [1970], p. 480)*

Il y a donc une limite à l'élargissement de la responsabilité. Si elle perd complètement son lien avec mon vécu, elle devient une part permanente de mon avoir, et passe donc de mes propriétés à mes possessions. Elle ne fait plus alors partie de mon identité, mais des propriétés génériques du monde. Passé un certain seuil, l'élargissement de la responsabilité produit donc de l'aliénation. Mais, il y a plus. En faisant de ma responsabilité une norme universelle, non seulement j'aliène une part de mon identité, mais je me prive aussi de la possibilité de comprendre l'autre. Car, une fois cette norme acceptée, je ne peux plus concevoir que le comportement de l'autre puisse être déterminé par autre chose que par elle. Je ne suis donc plus en mesure d'apprécier la singularité de ses actes, et donc l'altérité de l'intentionnalité qu'ils appréhendent. De sorte que je ne peux plus véritablement prendre en compte autrui dans les situations intersubjectives concrètes. Par conséquent, la morale transcendantale ne peut prétendre fonder aucun principe universel ou aucune valeur autonome sans se nier elle-même, c'est-à-dire sans se transformer en aliénation. Il s'agit donc d'une morale qui ne peut pas se généraliser. Elle manque, par conséquent, «de tout coefficient politique» (*ibid.*, p. 479), car elle ne peut jamais produire de règles ou de valeurs valables pour tous. Pour ne pas entrer en contradiction avec elle-même, elle doit rester absolument du côté de la singularité.

#### 11.4.2.2 **L'impossibilité de délimiter la responsabilité**

Le second problème de la morale transcendantale est qu'elle ne définit pas précisément les situations et les actes auxquels elle peut s'appliquer. Elle peut en effet potentiellement concerner n'importe quelle situation dans laquelle le sujet est engagé. De sorte qu'elle «risque de s'appliquer à des actes aussi divers et éloignés du domaine considéré comme moral que la conduite d'une voiture dans une ville à circulation intense» (*ibid.*, p. 479). Conduire prudemment engage certes ma responsabilité vis-à-vis d'autrui. Mais cela ne suppose que l'application de quelques règles élémentaires de prudence, cela ne m'engage pas à une réflexion sur moi-même, sur mon rapport à l'autre et sur ce que pourrait être un comportement moral. C'est donc une forme très

inférieure de responsabilité, qui peut (et même qui doit) devenir complètement routinière. Délimiter un domaine spécifiquement moral supposerait donc de pouvoir discriminer entre plusieurs types de responsabilités : celles qui n'engagent que la simple acceptation d'un usage commun, et celles qui impliquent de véritablement prendre en compte autrui, dans sa singularité. Du point de vue de la morale courante, il y a une différence entre avoir un accident de voiture à cause d'une conduite imprudente et, par exemple, insulter ou blesser volontairement quelqu'un. Dans le premier cas, le tort n'est pas intentionnellement dirigé contre l'autre, tandis que dans le second c'est autrui comme personne qui est directement visé. Si, du point de vue de la morale transcendantale, il n'est pas possible de différencier ces deux types de situations, c'est parce que l'intersubjectivité est d'abord abstraite, il s'agit d'un pur point de vue extérieur. De sorte qu'il n'y a pas vraiment de différence entre l'autre intervenant comme point de vue sur la situation et l'autre y intervenant comme personne concrète.

*Plus fondamentalement, la faute est au fait que dans la morale transcendantale on rencontre autrui d'abord sous l'aspect formel, comme une sorte d'expérience mentale, un « point de vue extérieur sur moi et les objets du monde », alors qu'il entre dans la morale vécue comme une personne dont les affaires sont devenues les miennes, et qui est elle-même un élément de ma situation. (Klein, 1983 [1970], p. 479-480)*

Pour pouvoir résoudre cette difficulté, il faudrait donc qu'il soit possible de lier, de manière nécessaire, l'intersubjectivité en général avec le point de vue singulier dont l'autre, dans une situation particulière, est porteur. Or, Klein estime qu'une telle liaison n'est jamais complètement possible dans la morale transcendantale. Sa possibilité impliquerait de « faire intervenir une délimitation extérieure et empirique de l'objet de la conduite morale (autrui comme personne) » (*ibid.*, p. 479).

L'argument de Klein peut paraître au premier abord surprenant. En effet, la fondation de l'intersubjectivité proposée par Husserl dans les *Méditations cartésiennes* (1992 [1953]) repose sur un « accouplement » entre le corps de l'autre et son intentionnalité. Je projette en effet sur l'autre la capacité, que j'ai d'abord reconnue pour moi-même, de lier ensemble concrètement mon corps et mon intentionnalité. De sorte que c'est l'autre concret, l'autre que je rencontre comme corps, qui est porteur d'une intentionnalité. Pourquoi Klein estime-t-il dans ce cas qu'il n'y a pas de liaison *a priori* entre l'altérité

dont l'autre est porteur et son existence empirique? Bien qu'il ne donne pas ici le détail de son raisonnement, nous pensons qu'il est possible de le reconstituer de la manière suivante. L'altérité, tel qu'elle se constitue au travers de l'identification au corps de l'autre est d'abord une pure virtualité. L'autre apprésente effectivement une intentionnalité, mais cette intentionnalité est complètement indéfinie. Il s'agit d'une altérité générique: elle est seulement une «inconnue» de la situation, elle n'a aucune qualité spécifique. Ce n'est que dans le vécu que l'autre peut acquérir, au travers des expériences que je partage avec lui, une identité singulière. L'intersubjectivité est donc d'abord abstraite, elle ne devient concrète que de manière historique et contingente. Le fait que l'altérité soit fondée de manière transcendantale n'est donc pas une garantie du fait que je prenne effectivement en compte le point de vue de l'autre, que je le considère comme une personne singulière. Une telle prise en compte, puisqu'elle suppose une expérience historique, ne peut par conséquent jamais être absolument garantie. Car, si cette possibilité pouvait être garantie de manière absolue, alors cela impliquerait que l'identité de l'autre n'est pas une singularité, ce qui serait une négation de l'intersubjectivité concrète. De sorte qu'une liaison nécessaire entre l'intersubjectivité abstraite et de l'intersubjectivité concrète correspondrait en fait à une aliénation. Une telle liaison ne peut donc se produire que de manière contingente, elle ne peut jamais devenir un principe permettant de délimiter *a priori* le champ d'application de la morale.

#### 11.4.2.3 **Le caractère injustifiable de la responsabilité**

Le troisième argument porte sur la manière dont il est possible de motiver les actes moraux. Il consiste à dire que la morale transcendantale ne permet pas d'analyser les motivations des actes du sujet. Car, si tout acte est une manifestation de la conscience de soi du sujet, alors sa motivation n'est rien d'autre que la conscience elle-même. Tout acte du sujet est donc moral, du fait de l'équivalence de la morale et de la conscience de soi. Et tout acte est donc aussi nécessairement un acte libre, car, si les actes de conscience pouvaient être déterminés, alors l'*ego* ne serait pas transcendantal. La conséquence de ceci est qu'une analyse concrète des motivations d'un acte devient complètement impossible. La morale transcendantale ne peut s'intéresser qu'à la pure conscience du sujet, elle doit faire complètement abstraction des différents déterminismes qui peuvent influencer sur ces décisions.



*En ignorant toute réduction naturaliste, psychologique ou sociologique des prises de conscience, la morale transcendantale célèbre de mauvaise foi une lucidité incomplète et impossible. Elle se trouve toute entière suspendue à un comme si qu'elle ne peut pas défendre. (Klein, 1983 [1970], p. 481)*

Cependant, si la morale transcendantale tentait d'intégrer ces différents déterminismes, elle perdrait «le sens même qui est son objet» (*ibid.*, p. 481). Car, si la conscience peut être causée par autre chose qu'elle-même, alors l'équivalence entre la conscience et la morale s'effondre. La morale perd en effet son sens si le sujet ne peut choisir ses actes. L'absolue liberté des actes de conscience est donc une illusion nécessaire, et «une philosophie phénoménologique doit accepter cette illusion comme une donnée» (*ibid.*, p. 482). Mais, ce faisant, il lui est impossible d'analyser les motivations des actes, ce qui l'empêche de devenir une philosophie morale à proprement parler.

Klein généralise ensuite son argument. S'il n'est pas possible de motiver les actes particuliers, il n'est pas non plus possible de motiver les actes de conscience en général. Considérons les deux types d'actes fondamentaux que la responsabilité implique: la fidélité à l'identité dans la sphère propre, la réflexivité dans la sphère intersubjective. Pour parvenir à motiver ces deux types d'actes, il faudrait pouvoir montrer qu'ils sont causés par des mécanismes plus fondamentaux, quelle que soit leur nature. Or, ceci est impossible. En effet, le moi pur se définit comme une pure identité à lui-même, il ne peut donc pas être décomposé. De même, la réflexivité est la propriété première et constitutive de la conscience, il n'est pas possible de l'en séparer. S'il était possible d'expliquer l'identité et la réflexivité par d'autres principes, ces principes devraient donc eux-mêmes présupposer ce qu'ils sont supposés expliquer. De sorte que du point de vue de la morale transcendantale, la conscience ne peut être causée par rien d'autre que par elle-même. C'est là le principe de sa cohérence, mais aussi ce qui produit son «apparente mauvaise foi» (*ibid.*, p. 482).

#### II.4.2.4 **La rétroactivité de la responsabilité**

Le quatrième argument porte aussi sur la motivation des actes du sujet, mais le problème est cette fois-ci abordé sur le plan de la structure de l'intentionnalité. Klein rappelle que l'*habitus* est inobservable pour le sujet. L'avoir, comme nous l'avons déjà montré, n'est pas transparent à lui-même. Mes différentes

appropriations ne me sont pas directement accessibles, elles ne se manifestent que dans les actes qui les mettent en jeu. De sorte que lorsque je choisis entre deux tâches, il ne s'agit pas d'un choix à proprement parler, mais d'un choix rétroactif.

*Être fidèle « à moi-même » ou « me renier » sont donc, rigoureusement parlant des qualifications impropres, qui n'ont de sens qu'après coup, lorsque je constate qu'en choisissant suivant tel ou tel engagement j'ai, ou je n'ai pas, introduit dans mon passé un moi en contradiction douloureuse avec ce que je prétendais être et que je ne peux m'empêcher de prétendre être encore. (Klein, 1983 [1970], p. 483)*

Le sujet n'est donc jamais en position de choisir entre une identité et une autre. Il ne peut que faire siennes des décisions qui ont déjà été prises. Ou encore, les choix ne deviennent des choix qu'une fois que le sujet les accepte comme tels. Mais, si l'on admet qu'il ne peut y avoir de choix libre du sujet, alors il ne peut pas y avoir non plus de responsabilité au sens propre, et la morale transcendantale est sans objet. Il faut donc postuler une transparence de l'avoir qui est en contradiction avec le dispositif théorique de la phénoménologie. Klein remarque que dans l'expérience empirique, le problème se pose toutefois de manière moins aigüe. En effet, il ne nous est que rarement donné de faire des choix absolument décisifs pour le devenir de notre identité. Dans la vie quotidienne, nous ne faisons souvent que réaffirmer de manière continue un engagement par rapport à des décisions prises depuis longtemps. Le fait, par exemple, d'être capable de se lever tous les matins manifeste la fidélité à un type de vie et d'occupations que l'on a choisis auparavant. Au travers de ces choix fréquemment répétés, « on apprend à se connaître » (*ibid.*, p. 483), de sorte que le sujet peut progressivement s'approprier l'identité qui est en jeu dans ses choix. Toutefois, si cela permet rendre le postulat de la morale transcendantale un peu moins invraisemblable, cela ne résout en rien la difficulté logique.

*Si la contradiction ne devient flagrante que dans quelques cas exceptionnels, cela ne l'empêche pas de vicier la morale transcendantale sur le plan logique. (Klein, 1983 [1970], p. 483)*

Pour pouvoir se concevoir comme une morale, l'approche phénoménologique doit donc feindre d'ignorer une part fondamentale de sa propre construction.

#### II.4.2.5 **L'incommensurabilité de l'intersubjectivité**

Le dernier argument porte sur la mesure de l'intersubjectivité. Pour qu'il soit possible d'évaluer des actes sur le plan moral, il faut en effet pouvoir déterminer le degré de conscience de l'intersubjectivité qu'ils manifestent, puisque « l'objectivité et l'universalité du comportement moral sont (...) renforcées à mesure que s'élargit la conscience » (*ibid.*, p. 483). Il faut donc se demander de quelle manière il est possible de mesurer le niveau d'intersubjectivité d'un acte. À première vue, on pourrait être tenté de penser l'élargissement de l'intersubjectivité en termes quantitatifs. Plus le nombre de points de vue que l'on prend en compte est important, plus on se rapproche d'une responsabilité générale, et donc plus l'acte est moral. Klein estime toutefois que le nombre ne peut être une mesure adéquate de l'intersubjectivité. Car en additionnant des points de vues, on suppose une identité entre eux. On nie donc leur caractère singulier, c'est-à-dire précisément ce que la morale est supposée prendre en compte. Ainsi :

*Une morale de caste n'est pas supérieure à une morale de mère au foyer, sous prétexte que la caste est plus nombreuse que la famille. (Klein, 1983 [1970], p. 484)*

Le problème, c'est que le choix d'un autre critère d'évaluation ne règle en rien le problème. Car toute mesure du niveau d'intersubjectivité suppose en définitive une quantification de celle-ci. Or, la quantification implique le comparable, elle implique donc que l'autre n'est pas une personne singulière. Toute évaluation du caractère moral d'un acte implique par conséquent une négation de l'intersubjectivité concrète. La morale transcendantale est donc une morale qui ne peut juger le degré de moralité des actes, et donc qui ne peut émettre le moindre jugement moral.

Klein conclut sur le fait que la morale transcendantale, en tant que système, pose des problèmes tout à fait insolubles. En effet, si l'on reprend chacun des arguments proposés :

- elle ne peut fonder aucun principe, ou aucune valeur (1);
- il n'est pas possible de circonscrire son champ d'application (2);
- elle n'est pas capable de motiver les actes moraux (3);
- elle est en contradiction avec la structure de l'intentionnalité (4);
- elle ne permet aucun jugement moral (5).

Néanmoins, ces problèmes se dissipent si l'on comprend la morale transcendantale comme une pratique, et non comme morale pleinement constituée. Si la morale transcendantale ne peut être fondée, elle peut au moins être une morale concrète, portant sur les vécus dans leurs singularités, et permettant une réflexion *a posteriori* sur la dimension morale des conduites. Lorsqu'elle est comprise de la sorte, les objections adressées à la morale transcendantale tombent d'elles-mêmes : en effet, elles « ne visaient que le système, et non l'exercice critique ». (*ibid.*, p. 485). La valeur de la morale transcendantale, c'est qu'elle permet d'envisager les problèmes moraux sous un angle singulier et elle offre ainsi des possibilités d'introspection et questionnement spécifiques. Mais, elle ne peut en aucun cas prétendre faire autorité et surplomber les autres pratiques. Il s'agit d'une morale qui est tout entière du côté de la singularité, et non de l'universalité. Elle ne pourrait donc jamais devenir dominante sans se renier.

*La démythisation de la morale est possible et utile, mais elle n'a pas le droit d'invoquer une morale démythisée; ou si l'on veut, l'édifice d'une morale démythifiée n'existe que comme une ombre un peu inconsistante derrière une démythisation nécessaire. La démythisation n'offre pas le projet d'une pensée totale, mais la direction d'un exercice. (Klein, 1983 [1970], p. 485)*

Le texte s'achève sur la reconnaissance de la fragilité et de la précarité de cet exercice.

### II.4.3

## Les limites transcendantales de la conscience

Au premier abord, la conclusion de Klein peut paraître assez modeste. Le fait que la morale transcendantale ne puisse être qu'une pratique implique en effet qu'elle ne peut déboucher sur une construction philosophique de portée générale. De plus, le fait même que cette morale garde une valeur pratique semble indiquer que Klein ne remet pas en cause les postulats et les méthodes de la phénoménologie transcendantale. Ceux-ci gardent une pertinence, bien qu'il faille circonscrire des limites de leur champ d'application. Toutefois, lorsque l'on essaye de dégager les conséquences de la conclusion de

Klein, on s'aperçoit que la critique de la phénoménologie transcendantale qu'il formule est en fait d'une très grande radicalité. Car, si celle-ci ne peut rendre compte systématiquement d'un problème d'aussi important que celui de la morale, alors elle est une construction philosophique très incomplète. Elle ne peut remplir la tâche que lui assigne Husserl dans *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1989 [1954]): refonder l'unité du savoir et de la pensée rationnelle. Pour Husserl, la division de la science moderne en disciplines séparées et le divorce entre les sciences exactes et la spéculation philosophiques ont fait perdre à la conscience européenne son unité. Son projet philosophique consiste donc à tenter de lui redonner un fondement rationnel. Pour ce faire, il cherche à montrer que toutes les élaborations scientifiques trouvent leur origine dans la manière dont se constitue le moi, au travers de son activité propre. Pour Husserl, il existe une liaison nécessaire entre le monde de l'expérience, ou le monde vécu, et les évidences scientifiques; et cette liaison peut devenir le principe de l'unité du savoir. Mais si, comme le montre Klein, la phénoménologie n'est pas en mesure d'élaborer théoriquement une part aussi significative du monde vécu que celui des relations sociales et des problèmes moraux qu'elles induisent, alors sa prétention à opérer une liaison entre le monde de l'expérience et la pensée scientifique devient caduque. Dès lors, elle ne peut plus reconstituer rationnellement l'unité de l'expérience et elle perd ce qui constituait pour Husserl sa tâche historique et son intérêt philosophique vital. Ceci est à soi seul une remise en cause importante de la phénoménologie husserlienne, mais il y a plus. Car, comme le montre Klein, la morale et la conscience ne sont, d'un point de vue phénoménologique, qu'une seule et même chose. De sorte que dire que la phénoménologie ne peut traiter de manière systématique le problème de la morale revient en fait à dire qu'elle ne peut traiter de manière systématique le problème de la conscience. Or, si elle ne peut traiter du problème de la conscience, la phénoménologie est absolument sans objet, puisqu'elle est toute entière une philosophie de la conscience. La démonstration de Klein expose donc le talon d'Achille de la phénoménologie: le point de faiblesse qui peut faire s'écrouler tout son édifice théorique.

Klein n'abandonne pas pour autant les concepts et le vocabulaire de la phénoménologie husserlienne, pas plus qu'il ne remet ouvertement en cause son cadre méthodologique. S'il critique la phénoménologie transcendantale, il le fait au travers de ses propres méthodes: il tente de démontrer ses

apories par des déductions transcendantales. De sorte que «Les limites de la morale transcendantale» (Klein, 1983 [1970]) pourrait aussi bien être intitulé «Les limites transcendantales de la morale». Et, du fait de l'équivalence entre morale et conscience, le titre pourrait encore être transformé en «Les limites transcendantales de la conscience». Ce que Klein propose dans ce texte est donc une déduction transcendantale du caractère incomplet de la conscience, ou encore une déduction de la nécessité de l'aliénation. De sorte qu'il y a une grande complémentarité entre ses deux écrits philosophiques. Dans «Appropriation et aliénation» (*ibid.*), Klein montre que le risque de l'aliénation est inhérent à la manière dont se constitue l'avoir; tandis que dans «Les limites de la morale transcendantale» (*ibid.*), il montre que l'aliénation participe de manière constitutive de la subjectivité. Klein esquisse donc, au travers de ces deux textes, les contours d'une théorie phénoménologique de l'aliénation. Ce que son travail tend à montrer, c'est que la phénoménologie transcendantale n'est pas seulement une théorie de la conscience, elle peut aussi être interprétée comme une théorie de l'aliénation, ou plus précisément du lien entre conscience et aliénation, ces deux composantes de la subjectivité étant pour Klein indissociablement liées l'une à l'autre. Pour revenir au second texte philosophique de Klein, les conséquences des arguments qu'il présente vis-à-vis du problème de la conscience ne sont pas, en première lecture, immédiates. Pour dégager les implications de son raisonnement, il faut opérer toute une série de déplacements et de transpositions. Si l'équivalence entre morale et conscience est vraie de manière générale, il nous faut donc encore déterminer ces conséquences dans le détail, pour chacun des arguments du texte. Dans ce qui suit, nous allons donc reprendre un à un les cinq arguments proposés par Klein afin d'essayer de déduire ce qu'ils impliquent vis-à-vis de l'aliénation et de la conscience de soi.

#### 11.4.3.1 L'impossibilité de généraliser la responsabilité

L'impossibilité de généraliser l'objet de la responsabilité implique qu'il ne peut exister de valeurs ou de principes universels sans aliénation. Il n'y a donc que les *habitus* qui peuvent fonder des valeurs universelles. Dans la sphère intersubjective, l'aliénation est liée au fait que le rapport entre situation et tâche peut se transformer en *habitus*, et donner lieu à des comportements automatiques. Une fois aliénés, ces comportements deviennent une part atemporelle et inconditionnée du moi, qui n'a plus de liens avec l'identité. Cette part du

moi perd donc son caractère historique, elle devient une propriété générique du monde, et acquiert par là une valeur universelle. Les valeurs morales d'un collectif sont donc le miroir de ses tâches aliénées, ou de ses *habitus* sociaux. L'aliénation est aussi la condition de l'existence d'identités collectives, dans la mesure où de telles identités supposent des propriétés qui ne sont pas singulières et qui s'appliquent indifféremment à tous les membres du groupe. De même, toute action collective suppose de l'aliénation, puisqu'elle suppose des valeurs capables de rassembler et fédérer les membres d'un groupe. Ceci implique qu'il ne peut y avoir de politique, même au sens d'une politique d'émancipation, sans un minimum d'aliénation. Toutefois, si le collectif induit toujours de l'aliénation, l'identité du moi pur en induit tout autant. De sorte qu'il n'y a pas de raisons de privilégier l'identité propre à l'identité intersubjective et vice-versa. Toutes deux peuvent être un principe d'aliénation, mais toutes deux peuvent également être un principe d'émancipation. De la même manière que la fidélité du sujet à son identité peut lui permettre d'échapper à l'aliénation du collectif, la fidélité à une identité collective peut permettre au sujet d'échapper à l'aliénation de sa propre identité. En fait, toute identité est nécessairement aliénante, et ce n'est que parce le sujet est divisé entre deux formes d'identités différentes que l'aliénation à l'une peut lui permettre d'échapper, temporairement, à l'aliénation de l'autre.

#### II.4.3.2 **L'impossibilité de délimiter la responsabilité**

Du fait de l'impossibilité de délimiter la responsabilité, le sujet ne peut jamais déterminer les situations qui impliquent sa responsabilité morale et celles qui ne l'impliquent pas. En effet, le fait de transcender les situations particulières est la définition même de la responsabilité. Seulement, si le principe de responsabilité était sans limites, alors le sujet pourrait complètement ignorer les situations dans lesquelles il se trouve et les tâches qu'elles lui imposent. Il se refermerait par conséquent dans une complète identité à lui-même. Un certain degré d'aliénation est donc nécessaire au sujet: il faut que certaines choses ne relèvent pas de lui et de sa responsabilité. Dans le monde intersubjectif, ce sont les *habitus* qui permettent de délimiter la responsabilité. Certaines situations tendent en effet à impliquer de manière impérative des tâches, et donc à produire des automatismes comportementaux. L'exemple de la conduite, utilisé par Klein, illustre cet argument. Si conduire une voiture ne fait pas partie du champ de la morale courante, c'est parce qu'il s'agit

d'une activité qui est en grande partie automatisée, et qui n'implique que très faiblement la conscience de soi. D'autres activités, en revanche, n'imposent de manière impérative aucune tâche, de sorte qu'elles impliquent davantage la responsabilité du sujet. C'est donc en définitive l'aliénation qui permet de définir le champ de la responsabilité morale. La conséquence de cet argument est que le contenu de la morale est toujours arbitraire, puisqu'il dépend des *habitus* sociaux, et donc des pratiques concrètes des différents collectifs d'individus. Il n'est donc jamais possible de complètement lier l'intersubjectivité abstraite et l'intersubjectivité concrète, c'est-à-dire l'autre comme instance et l'autre tel que je le rencontre dans mon expérience. En effet, puisque le contenu de la morale est déterminé par la part permanente de l'avoir, il ne se rattache pas à des expériences vécues par le sujet de manière singulière, de sorte qu'il s'impose à lui de manière inconditionnelle. Par conséquent, il est impossible de rendre compte de la nécessité de la morale sans postuler un certain dualisme. Puisqu'elle ne peut participer du monde humain et de son histoire, elle ne peut être justifiée que de manière mythique. Ici, la tentative de démythisation de la morale se renverse donc en son contraire. Loin de montrer que la morale peut tout entière être déduite des propriétés de la conscience, nous arrivons à la conclusion que les propriétés de la conscience permettent de déduire la nécessité du fondement mythique de la morale.

#### 11.4.3.3 **Le caractère injustifiable de la responsabilité**

Puisque la conscience est la seule motivation possible des actes du sujet, celui-ci doit ignorer tout ce qui le détermine et qui le pousse à prendre ces décisions. Au premier abord, ceci semble contradictoire avec le fait que la conscience de soi est réflexive. La réflexivité implique en effet que le sujet se voit de l'extérieur, et tente d'identifier ce qui motive ses propres décisions. Mais, cette contradiction se dissipe lorsque l'on considère les limites de la réflexivité. Car, lorsque le sujet reconnaît qu'une de ses décisions a été influencée par une circonstance extérieure, cette reconnaissance ne peut jamais être complète. En effet, s'il reconnaît alors une certaine part de ce qui détermine sa conduite, il ne peut reconnaître ce qui le pousse à une telle reconnaissance. Le sujet ne peut comprendre la raison pour laquelle cette prise de conscience est, à ce moment-là, nécessaire à son identité. Et, même s'il en venait à comprendre cette nécessité, il serait alors possible d'appliquer à cette nouvelle prise de conscience le même raisonnement qu'à la précédente.



De sorte que, quel que soit le niveau de réflexivité sur soi-même dont le sujet est capable, il ne peut jamais prendre conscience de la cause de sa réflexivité elle-même. Au niveau de la conscience réflexive, le noyau de l'identité est donc vide: il n'est pas possible d'aller jusqu'au bout de la connaissance de soi. Il y a par conséquent au cœur de la subjectivité quelque chose de nécessairement non réflexif, et donc d'aliéné. C'est pourquoi la conscience de soi suppose toujours un peu de mensonge, ou un peu de mauvaise foi, puisqu'il ne peut exister de conscience de soi parfaitement transparente à elle-même. Mais cette mauvaise foi est absolument nécessaire: elle est le fondement de toute identité, et donc de toute conscience.

#### II.4.3.4 **La rétroactivité de la responsabilité**

Du fait de l'opacité de l'avoir, le sujet ne peut connaître directement son identité. Pour savoir qui il est pour les autres, il lui faut donc agir dans une situation concrète. L'identité du sujet passe donc nécessairement par la pratique: il n'y a qu'au travers de ses agissements concrets qu'il peut connaître son identité. Mais, si l'identité découle des actes, cela implique que le sujet ne prend pas véritablement de décisions quand il agit. Ses actes ne deviennent des décisions que lorsqu'il en reconnaît la responsabilité, et que cette responsabilité devient la condition d'une nouvelle identité. Il n'y a donc de décision que de manière rétroactive, ce qui rend problématique, comme le montre Klein, le principe de responsabilité lui-même. De plus, puisque l'identité ne peut se constituer que par la pratique, elle ne peut jamais se stabiliser de manière définitive. L'autre ne peut en effet me donner qu'une confirmation partielle de mon identité. Mais, puisque cette dernière est toujours ouverte à la transformation, elle n'appartient jamais complètement au sujet. Il y a donc toujours quelque chose d'indéfini dans l'identité, que ce soit au niveau de la conscience réflexive ou de la pratique. Toutefois, comme le montre Klein, le problème de la motivation des actes se pose de manière moins aigüe dans la pratique. En réactualisant fréquemment sa solidarité à des prises de décisions anciennes, on apprend à anticiper les conséquences de ses choix, et l'identité qu'ils induisent. Ceci ne permet pas de résoudre la difficulté logique posée par l'acte, mais cela permet de donner à l'identité un noyau stable. Car, la réactualisation d'une même décision peut, passé un certain seuil, devenir un *habitus*. La pratique peut donc déposséder le sujet d'une part de ses décisions. Une fois le sujet aliéné, ces décisions se transforment en quelque chose

de permanent, qui ne dépend pas de son histoire. Cette conscience de soi aliéné est ce qui détermine le sujet et qui échappe à sa conscience réflexive. Le noyau de l'identité est donc nécessairement constitué par l'aliénation.

#### II.4.3.5 **L'incommensurabilité de l'intersubjectivité**

S'il n'est pas possible d'évaluer le degré d'intersubjectivation qu'un acte manifeste, alors il ne m'est pas possible de savoir à l'avance l'identité que cet acte implique. De sorte qu'il ne m'est pas possible de connaître à l'avance de quoi je serai responsable en commettant un acte. Comme nous l'avons montré, ceci peut être déduit de l'opacité de l'avoir. Mais, il est possible d'en proposer une autre démonstration: la responsabilité elle-même est ce qui rend l'évaluation de l'acte impossible. En effet, la responsabilité implique que chacun de mes actes transforme mon identité. Mais, avec mon identité, c'est mon point de vue sur la situation intersubjective lui-même qui se transforme. De sorte que l'acte transforme ce par rapport à quoi il doit être jugé. Il n'est pas possible de juger du degré d'intersubjectivation d'un acte puisque l'acte modifie l'intersubjectivité elle-même. Tout jugement moral suppose donc un point de vue abstrait, extérieur à l'intersubjectivité concrète. Il implique donc une négation de ce qui est l'objet même de la morale. Toutefois, cette négation a aussi un caractère nécessaire. En effet, de la même manière que les valeurs universelles peuvent permettre au sujet de se décentrer de l'identité de son moi-propre, le jugement moral peut aussi lui permettre de ne pas avoir une confiance complètement aveugle dans son propre acte. De sorte qu'un certain degré de négation de l'intersubjectivité concrète est une part nécessaire de la sociabilité. Ou, pour le formuler de manière différente, un certain degré de dogmatisme est une condition de l'intersubjectivation.

Chacun de ces thèmes argumentatifs nous a permis de constater le rôle fondamental que joue l'aliénation dans l'identité du sujet:

- il n'y a que l'aliénation qui permette de fonder des valeurs universelles et qui permette au sujet d'échapper au solipsisme (1);
- il n'y a que l'aliénation qui permette de délimiter la responsabilité du sujet, et donc de définir son identité (2);
- l'aliénation est le noyau de l'identité intersubjective (3 & 4);
- la négation de l'intersubjectivité concrète est une condition de l'intersubjectivation (5);

Puisque le moi induit de manière nécessaire de l'aliénation, il est impossible de fonder la subjectivité de manière transcendantale. Le sujet ne peut exister sans aliénation, elle est une part constitutive de lui-même. Ceci implique que le moi ne peut prendre conscience de son identité singulière que de manière contingente. Elle ne peut jamais être une propriété inaliénable du moi, elle doit advenir de manière événementielle dans l'histoire de ce dernier. Sa possibilité est aussi fragile que celle d'une morale qui ne soit pas une négation de la singularité, c'est-à-dire un discours autoritaire.

#### II.4.4

### **La dialectique de la conscience de soi**

De la même manière que Klein, dans « Appropriation et aliénation », se réfère à la dialectique de la conscience malheureuse<sup>3</sup>, nous pensons que ses thèses sur la morale peuvent également être comprises dans une perspective hégélienne. Ce qui rapproche Klein de Hegel est effectivement une certaine conception de l'acte: puisque le sujet est divisé, sa conscience réflexive ne peut jamais fonder son acte de manière pleinement rationnelle. Dans la *Phénoménologie de l'esprit* Hegel développe cet argument dans le chapitre « L'esprit certain de soi-même, la moralité » (Hegel, 1992 [1807], t. II p. 142-200), où il présente la dialectique de la conscience jugeante et de la conscience agissante. Nous ne rentrerons pas ici dans tous les détails de l'argumentation de ce texte, nous nous contenterons d'une brève présentation de l'argument de Hegel, afin de mettre en évidence sa proximité avec les thèses de Klein sur la morale. Nous voudrions plus particulièrement essayer de réfléchir à la manière dont le problème hégélien de la reconnaissance se pose dans le dispositif théorique de Klein, et sur ses éventuelles implications théoriques.

Commençons par exposer l'enjeu général de la dialectique de la conscience jugeante et de la conscience agissante. Pour Hegel, la conscience jugeante est la conscience de l'universalité du devoir moral. Cette conscience ne peut se résoudre à aucun devoir particulier, car le choix d'un devoir impliquerait pour elle le renoncement à la conscience de sa propre universalité.

3. Cf. II.3.1, « L'aliénation dans la sphère du moi-propre », p. 353.

Cette conscience, donc, «vit dans l'angoisse de souiller la splendeur de son intériorité par l'action et l'être-là», elle «fuit le contact de l'effectivité», car elle ne peut «renoncer à son Soi affiné jusqu'au suprême degré d'abstraction» (*ibid.*, p. 189). Mais, en renonçant à toute capacité d'agir, la conscience jugeante perd sa raison d'être. Car le devoir suppose l'effectivité, il n'a de sens que s'il est une pratique. En renonçant à l'action, la conscience jugeante se transforme donc en une conscience vide, elle «devient une malheureuse *belle âme*, comme on la nomme, et elle s'évanouit comme une vapeur sans forme qui se dissout dans l'air» (*ibid.*, p. 189). La conscience agissante, au contraire, est tout entière du côté de l'effectivité. Elle est le négatif de la conscience jugeante : les motifs de son action sont privés et contingents, elle n'agit qu'en fonction de son intérêt propre. Nous avons donc d'un côté une conscience impuissante du devoir, et de l'autre une conscience agissante sans principes. L'issue dialectique de cette impasse est que la conscience jugeante reconnaisse ce que la conscience agissante a accompli, et qu'elle lui accorde son pardon. La conscience jugeante doit donc renoncer à elle-même et «à son essence *ineffective*» (*ibid.*, p. 198). Pour cela, elle doit complètement transformer ses propres valeurs, elle doit reconnaître «comme bien ce qui était nommé mal d'après la détermination que l'action recevait dans la pensée» (*ibid.*, p. 198). En d'autres termes, la conscience jugeante doit produire un nouveau cadre de pensée dans lequel l'action, qui était jugée de manière négative, devient un acte positif. Par la réconciliation entre ces deux formes opposées de la conscience, l'esprit réalise l'unité entre la conscience de soi comme essence universelle et la conscience de soi comme singularité, réconciliation qui est pour Hegel ce en quoi consiste l'«esprit absolu» (*ibid.*, p. 198). Par la reconnaissance de son unité, l'esprit se métamorphose et entre dans une nouvelle période de son existence.

Les thèses de Klein sur la morale et la conscience impliquent un rapport similaire entre l'acte et la réflexivité. Dans le dispositif de Klein, la conscience réflexive correspond à l'intersubjectivité abstraite. Elle ne me permet pas de prendre en compte la dimension singulière et contingente des situations intersubjectives, et dès lors elle ne me permet pas de connaître ma véritable identité. Il n'y a que par la pratique que je peux vraiment savoir qui je suis. Pour que mon acte transforme mon identité, il faut donc que je le reconnaisse comme mien malgré le fait qu'il excède ma propre conscience réflexive. En intégrant cette nouvelle identité, je transforme mon point de vue sur la

situation intersubjective, et donc la manière dont celle-ci peut être jugée par ma conscience réflexive. Comme pour Hegel, l'acte est donc pour Klein au-delà de la conscience réflexive, sa reconnaissance transforme la subjectivité et avec elle le cadre d'interprétation général des situations. Il y a également chez Hegel et Klein un rapport similaire entre l'acte et l'altérité. Pour Hegel, la conscience jugeante doit reconnaître ce qui lui est le plus radicalement opposé. Cette réconciliation des contraires est la condition pour que l'esprit parvienne à une véritable conscience de soi, ou au «savoir absolu». Pour Klein, la reconnaissance implique que je reconnaisse ma propre altérité. Car en agissant, je me produis comme un moi autre, étranger à ma propre conscience. Reconnaître son propre acte, c'est donc se reconnaître soi-même comme autre. De sorte qu'il n'y a pas de différence essentielle entre reconnaître l'acte d'autrui et reconnaître son propre acte. En reconnaissant l'acte d'autrui, je reconnais que la conscience de l'intersubjectivité qu'il manifeste est juste. De sorte que j'accepte le point de vue intersubjectif défini par cet acte, et la nouvelle identité qu'il me donne. Je transforme donc mon identité, de la même manière que je le ferais pour intégrer en moi les conséquences d'un de mes propres actes. La reconnaissance est donc, de manière générale, ce par quoi je peux intégrer en moi de l'altérité, et c'est pour cela qu'elle est fondamentalement éthique.

Klein partage également avec Hegel l'idée que l'acte entretient un rapport ambivalent avec la morale. Pour Hegel, l'acte est toujours immoral, au sens où il est extérieur aux normes de la conscience jugeante. Il ne devient moral que dans un second temps, lorsque la conscience morale transforme ses critères de jugement. De la même manière, l'acte est pour Klein au premier abord immoral, dans la mesure où il limite l'élargissement de l'intersubjectivité. En reconnaissant mon acte, je choisis en effet une identité, et donc une certaine interprétation de la situation intersubjective. Je renonce donc, par ce choix, à approfondir ma compréhension réflexive de celle-ci. Or, l'élargissement de l'intersubjectivité est la condition même de la morale: elle est ce qui permet de généraliser la responsabilité du sujet, élargissement dont l'horizon est l'universalité des principes moraux. En reconnaissant mon acte, je renonce donc à une telle universalité. L'identité que je choisis au travers de l'acte est une limite de l'intersubjectivation. Mais, si je ne prends pas en compte cette limite, je ne me prends pas en compte moi-même, comme personne concrète, dans la situation. Je n'accepte pas ce que je suis, le point de vue particulier et

limité dont je suis porteur. Renoncer à reconnaître mon acte, c'est donc préférer l'intersubjectivité abstraite et réflexive à l'intersubjectivité concrète. Dans ce cas, je nie ma propre existence, je deviens quelque chose d'inexistant dans la situation intersubjective. Comme la pauvre « belle âme », je me transforme en « une vapeur sans forme » (*ibid.*, p. 189). La reconnaissance de l'acte est donc profondément morale, car elle est la condition de l'intersubjectivité concrète. Il me faut donc reconnaître les limites de ma propre réflexivité comme étant constitutives de mon identité, de la même manière que je dois accepter l'autre malgré ses limites et ses éventuels défauts. Toutefois la dimension morale de la reconnaissance peut facilement se retourner en son contraire. Car la reconnaissance implique aussi une limitation de la compréhension de la situation intersubjective. De sorte qu'elle peut aussi se transformer en aliénation, en une clôture de mon identité sur mon moi-propre. La condition de la morale coïncide donc avec son contraire, la possibilité de l'aliénation. Après s'être réconcilié avec son propre acte, le moi se referme sur lui-même. Il peut alors élaborer un nouveau monde de représentations afin de donner une consistance à sa nouvelle identité. Et ce jusqu'à ce que le rôle intersubjectif qu'il s'est choisi le mette dans une situation contradictoire où il ne peut plus se reconnaître, et qu'il doive à nouveau se transformer.

Nous retrouvons donc ici la conclusion proposée par Klein à la fin de son article : la morale ne peut être qu'en acte. L'intersubjectivité ne peut donc se fonder seulement sur l'appréhension de l'intentionnalité de l'autre dans la sphère du moi-propre. Elle doit aussi se produire de manière concrète, au travers de la reconnaissance. Mais, si nous retrouvons la conclusion de Klein, ce n'est néanmoins pas sans un certain décalage. En effet, ce qu'énonce Klein à la fin de son article, c'est que la morale, puisqu'elle ne peut être fondée de manière transcendantale, doit être une pratique. La conclusion à laquelle nous arrivons c'est que c'est la pratique qui a une dimension morale, car il n'y a que la pratique qui puisse mettre en jeu l'intersubjectivité concrète. Ou encore, la morale implique une reconnaissance de la pratique. Ceci permet de comprendre pourquoi l'art a joué un rôle important dans la pensée de Klein : de toutes les pratiques, l'art est certainement l'une de celle qui met en jeu le plus spécifiquement le problème de la reconnaissance. De sorte que dans la pratique artistique se condensent les problèmes qui se posent, de manière générale, pour toutes pratiques. C'est certainement la raison pour laquelle Klein a eu le projet d'écrire une esthétique. Notre analyse nous permet également

de comprendre la portée générale de l'argument de Klein. Ce qu'il démontre n'est pas seulement que la phénoménologie transcendantale, en tant que philosophie particulière, ne permet pas de fonder le problème de la morale ou de la conscience de soi. Son argument, lorsqu'on en déplie les conséquences, c'est bien plutôt que la philosophie de Husserl permet de prouver l'impossibilité de fonder la morale et la conscience. La phénoménologie transcendantale permet donc une certaine coïncidence des contraires: c'est une philosophie de la conscience qui permet de prouver l'impossibilité d'une théorie complète de la conscience, et qui contient par conséquent en creux une théorie de l'aliénation. Le geste théorique de Klein est donc profondément hégélien: le concept comprend toujours sa propre contradiction. En tant que théorie de la subjectivité «pure», la phénoménologie transcendantale est comme la «belle âme». Klein tente de lui faire intégrer ce qui lui est *a priori* le plus étranger: l'aliénation et la pratique. De sorte que, malgré ce que les commentateurs semblent retenir de sa pensée, l'influence de Hegel sur Klein est sans doute au moins aussi déterminante que celle de Husserl. Klein ne serait-il pas finalement plutôt un hégélien qui se sert de la phénoménologie transcendantale qu'un husserlien qui retrouve des philosophèmes hégéliens<sup>4</sup>?

#### II.4.5

### **Les conditions transcendantales de la reconnaissance**

Si le parti pris hégélien de Klein implique que la subjectivité est historique, ceci n'exclut pas pour autant qu'elle ait des conditions transcendantales. Car, si la subjectivité est absolument historique, alors son historicité elle-même ne l'est pas. Il faut donc parvenir à concevoir les conditions de cette historicité: les éléments constitutifs qu'elle suppose, les mécanismes sur lesquels elle repose, etc. C'est précisément de cette manière que Klein utilise la phénoménologie transcendantale: elle est pour lui un dispositif théorique permettant de penser la nécessité du caractère évènementiel de la subjectivation. Nous

<sup>4</sup> Ceci nous semble permettre de comprendre l'intérêt de Klein pour la recherche historique. En tant qu'hégélien, il partait certainement du principe que la pensée est dans l'histoire. De sorte qu'il pouvait aborder les documents historiques sans leur imposer un dispositif théorique préétabli. Une telle attitude nous semble plus difficile à imaginer pour un husserlien authentique.

avons déjà expliqué comment Klein fonde la distinction entre deux types d'identités (le moi-propre et l'identité intersubjective), la distinction entre deux types d'intersubjectivités (abstraite et concrète), et comment il explique les mécanismes de l'aliénation. Ce que nous voudrions à présent essayer de déduire, ce sont les conditions transcendantales que présuppose la reconnaissance<sup>5</sup>. Pour que le sujet puisse reconnaître son acte, il faut en effet qu'il soit capable de faire des distinctions élémentaires, et en premier lieu qu'il puisse distinguer son activité concrète de sa conscience réflexive. La reconnaissance implique donc une différenciation entre plusieurs niveaux différents de l'activité du sujet. Par conséquent, il faut que le sujet ait intégré des *habitus*, ou des schèmes, lui permettant d'opérer de telles différenciations. Nous voudrions ici essayer de montrer qu'il est possible de faire correspondre les différents niveaux supposés par l'intersubjectivation avec les quatre phénomènes de base identifiés par Cassirer. Au travers de ce rapprochement, il nous sera ainsi possible de rapprocher la pensée de Klein de la théorie des quatre ontologies, proposée par Descola. Notre hypothèse de travail est que le dispositif théorique de Klein permet de résoudre un des problèmes que nous nous posions à la fin de notre première partie: comment penser le rapport dialectique entre phénomènes de base et ontologies?

#### II.4.5.1 La visée

Pour qu'il puisse y avoir de la reconnaissance, il est nécessaire que le sujet ait conscience de sa propre division. Pour se reconnaître lui-même comme une altérité, il doit pouvoir différencier ce qu'il s'imagine être (sa conscience réflexive) de ce qu'il fait effectivement (son acte). Cette distinction n'est pas seulement une condition préalable de la reconnaissance, elle est aussi importante pour l'évaluation morale d'un acte. Une mauvaise action peut ainsi être atténuée si elle n'est pas conforme à la visée de son auteur. Je peux pardonner à quelqu'un qui m'a causé du tort par accident, parce que je peux dissocier ce que la personne a fait de son intention. Ce pardon, toutefois, n'est pas la reconnaissance. Il s'agit bien plutôt d'une manière de ne pas reconnaître complètement l'acte. Par le pardon, je «sauve» donc mon identité, ou celle de l'autre, en décidant que l'acte ne lui est pas imputable. De sorte qu'une part de la responsabilité est annulée. Une même atténuation de la responsabilité

5. Cette déduction n'est pas présente dans «Les limites de la morale transcendantale», de sorte nous nous éloignons ici un peu des arguments du texte.



peut avoir lieu en sens inverse, lorsque le sujet commet une bonne action avec de mauvaises intentions. Dans ce cas, le sujet agit bien, mais de manière accidentelle, de sorte qu'il ne s'agit pas véritablement d'un acte moral. En revanche, une véritable reconnaissance suppose une pleine responsabilité de l'acte, c'est-à-dire qu'elle suppose que l'action et l'intention soient toutes deux, au premier abord, immorales. Car, ce n'est que dans ce cas que l'acte manifeste une limite de l'intersubjectivation, et donc qu'il y a une reconnaissance véritable de l'altérité.

#### II.4.5.2 **La manière**

À cette première distinction, entre ce que le sujet fait et ce qu'il pense faire, s'en ajoute une seconde: la distinction entre l'acte et la manière dont il est accompli. En effet, même quand il arrive que mon acte corresponde effectivement à mon intention, il se peut que la manière dont je l'accomplis soit différente de ce que j'avais anticipé. Je n'agis pas toujours comme je l'avais prévu, je ne dis pas toujours les choses comme je voulais les dire, etc. Or, la manière dont l'acte est accompli transforme son sens, et donc l'identité qu'il définit. La manière ajoute en effet des indications sur la visée de son auteur: elle peut par exemple indiquer que celui-ci assume pleinement son acte, ou qu'il ne l'assume qu'à moitié. La manière peut donc redoubler, ou contredire, la visée. Il n'est par exemple pas équivalent de signifier son désaccord avec quelqu'un de manière cordiale ou de le rabrouer sans ménagement. Ou, pour prendre un exemple plus proche des faits divers, il n'est pas équivalent d'empoisonner un proche ou de le tuer de trente-deux coups de couteau. Une véritable reconnaissance de mon acte, ou de l'acte de l'autre, nécessite donc de reconnaître aussi la manière dont il a été accompli. Car l'intention qui se manifeste dans la manière est constitutive de l'identité qui doit être reconnue.

#### II.4.5.3 **L'effet**

Après la visée et la manière, la troisième distinction nécessaire pour qu'il puisse y avoir de la reconnaissance est la distinction entre mon acte lui-même et le sens qu'il a pour les autres. Selon la situation intersubjective dans laquelle je me trouve, le même geste peut en effet être perçu de manière très différente, et avoir des effets sur les autres diamétralement opposés. Par exemple, il n'est pas équivalent de couper un ruban dans une mercerie ou lors de la cérémonie d'inauguration d'un bâtiment. Ou encore il n'est pas équivalent

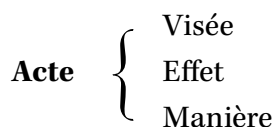
de s'allonger dans son lit ou au milieu d'une rue pour bloquer la circulation. Dans chacun de ces exemples, ce n'est pas le geste concret qui change, mais le contexte intersubjectif dans lequel il est accompli. Cette distinction, comme les deux précédentes, est importante pour l'évaluation morale de l'acte. On peut par exemple pardonner plus facilement un acte si la personne qui l'accomplit ne comprend pas le contexte intersubjectif dans lequel elle agit. Cela peut être le cas par exemple pour un étranger, qui ne comprend pas les usages du lieu dans lequel il se trouve, ou encore pour un enfant, qui ne comprend pas la manière dont fonctionnent les relations entre adultes. Inversement, il peut y avoir une forme d'indulgence pour certains types d'actes, simplement parce qu'ils sont conformes aux usages propres à une situation. Pour prendre un exemple très élémentaire, ne pas dire bonjour est malpoli, mais c'est quelque chose d'admis dans les rues d'une métropole. Reconnaître véritablement son acte implique toutefois de reconnaître le sens dont il est porteur dans la situation intersubjective, car c'est ce sens qui définit l'identité qui doit être reconnue.

#### 11.4.5.4 **L'acte**

L'acte suppose donc toujours au moins trois niveaux différents: la visée de l'acte, la manière dont il est accompli, et l'effet qu'il a sur les autres. Mais, s'il est possible de distinguer ces trois niveaux, il faut aussi remarquer qu'ils sont intrinsèquement liés les uns aux autres. La manière est en effet ce qui manifeste la visée de l'acte, tandis que le contexte intersubjectif est ce qui donne son sens à la manière. Un acte authentique est un acte qui réalise concrètement l'unité de ces trois niveaux. Et, puisque l'acte ne peut être anticipé, cette unité est première. Elle advient par elle-même, il est impossible de la déduire des autres niveaux. L'analyse d'un acte, sa décomposition en une visée, une manière et des effets, ne peut venir que dans un second temps. L'acte n'est pas la simple somme de plusieurs composantes, somme dont on pourrait changer à loisir la proportion. Il est la production d'une identité, qui consiste en l'unité indissociable des trois plans nécessaires à l'intersubjectivité. En plus des trois niveaux que nous avons identifiés, il y en a donc un quatrième qui correspond à leur unité effective.

#### II.4.5.5 Intersubjectivité, phénomènes de base et ontologies

Cette relation de co-implication entre ces quatre termes peut être représentée par le schéma suivant :



On peut remarquer que chacun de ces niveaux ne se situe pas sur le même plan ontologique.

- **La visée** de l'acte est liée à la conscience réflexive sur sujet. Elle correspond à ce que pourrait être mon acte si son identité pouvait être rationnellement déductible. Elle est donc, comme la «belle âme», du côté de l'abstraction et du concept.
- **La manière**, en revanche, est concrète. Elle correspond à la dimension objective de l'acte.
- **L'effet** correspond à la dimension proprement intersubjective de l'acte, au sens qu'il reçoit dans une situation particulière pour une communauté de consciences.
- **L'acte**, enfin, correspond à l'unité indissoluble entre le concept, l'objectivité, et l'intersubjectivité. Cette unité est première, puisque c'est à travers elle que s'affirme l'identité du sujet.

Il nous semble à présent possible de faire correspondre chacun de ces niveaux de l'intersubjectivité avec un des phénomènes de base, identifiés par Cassirer.

- **L'acte** correspond au **phénomène du «je»**, c'est-à-dire à la conscience de soi comme unité indivisible, comme être «monadique». Cassirer remarque que cette unité primordiale de la conscience n'est pas stable, elle est entraînée dans le flux du devenir. De la même manière, l'identité définie par l'acte est pour Klein intrinsèquement historique. Pour Cassirer, le phénomène du «je» est l'origine de la conscience du temps, pour Klein, l'acte est la condition de la conscience de soi comme devenir.
- **L'effet** correspond au **phénomène du «toi»**, c'est-à-dire à la prise en compte de l'autre comme personne, et aux dynamiques intersubjectives qui en résulte. Pour Cassirer, ce phénomène est la condition de l'action, car il me permet d'agir sur les autres et il permet en retour aux autres

d'agir sur moi. Pour Klein, la prise en compte des situations intersubjectives est ce qui donne un sens à mon action, et produit un lien entre mon identité et celle des autres.

– **La manière** correspond au **phénomène du « cela »**, qui n'est pas distingué en tant que tel par Cassirer, mais qu'il nous a semblé utile d'ajouter, pour rendre compte du problème de l'« actualisation » de l'espace perceptif<sup>6</sup>. Ce phénomène correspond à l'espace d'action, c'est-à-dire à l'espace de l'activité pratique, constitué par l'activité sensori-motrice du sujet. Pour Klein, la manière correspond à la dimension concrète et objective de l'acte.

– **La visée**, enfin, correspond au **phénomène du « ça »**, ou à la forme. La représentation, tel que la conçoit Cassirer suppose une distinction entre l'objet et ce qui le représente. L'objet doit donc acquérir une autonomie: il doit être distingué de l'expérience subjective au travers de laquelle il est perçu. À partir du moment où l'autonomie de l'objet est acquise, il devient possible de comparer le « représentant » et le « représenté », ou l'objet lui-même et l'image partielle qui en tient lieu dans mon expérience. La représentation permet donc au sujet un rapport réflexif à sa propre conscience, qui est pour Cassirer la condition de toute élaboration conceptuelle. Pour Klein, la réflexivité découle de la fondation l'objectivité, permise par l'altérité. Elle est la capacité de se voir de l'extérieur, depuis un point de vue abstrait. On peut ajouter que cette forme de conscience se caractérise, pour Klein comme pour Cassirer, par le fait d'être hors du temps. Pour Cassirer, la forme se distingue en effet de l'action par sa persistance: elle est la part de l'activité pratique qui n'est pas affectée par la temporalité, et c'est pour cela qu'elle permet un accès à la contemplation. Pour Klein, l'identité réflexive, parce qu'elle est fondée de manière transcendantale, diffère de l'identité historique du sujet, qui doit se produire par la pratique.

Puisque les phénomènes de base sont déductibles de l'intersubjectivité, il nous est donc maintenant possible de comprendre pourquoi ils participent de la subjectivité de manière constitutive. Chacun de ces phénomènes doit en effet toujours être déjà là, puisqu'il y ne peut y avoir d'identité du sujet que dans un contexte intersubjectif. Ce que nous proposons est donc que

6. Cf., I.4.8, « La phénoménologie des phénomènes de base », p. 216.

l'intersubjectivité est véritablement première, et qu'elle nécessite les phénomènes de base comme une de ses conditions. Nous pouvons à présent nous appuyer sur le rapprochement que nous avons proposé dans notre première partie entre les phénomènes de base et les quatre ontologies<sup>7</sup> pour établir un lien entre la pensée de Klein et celle de Descola.

- **L'acte** correspond à l'unité du sujet, à son identité inconditionnée. Il renvoie à un état où la subjectivité n'est pas divisée. Ceci implique que l'intériorité n'est pas distincte des physicalités, et donc qu'il y a une complète continuité de l'être. Le niveau de l'acte correspond donc à **l'ontologie totémiste**.
- **L'effet** correspond à la dimension proprement intersubjective, et donc à l'identification à l'autre, sur le plan des intériorités. Ce niveau de l'acte correspond donc à **l'ontologie animiste**.
- **La manière** correspond à la dimension concrète et objective de la pratique, et donc au schème des physicalités. Puisqu'elle se distingue de la visée, la manière suppose que le sujet n'est jamais exactement conforme à ce qu'il fait. Elle induit donc une certaine autonomie du sujet par rapport à la pratique ou, dans le vocabulaire de Descola, une discontinuité des intériorités. Ce niveau de l'acte correspond donc à **l'ontologie naturaliste**.
- **La visée** correspond à la dimension réflexive de l'identité. Puisqu'elle est abstraite, cette forme de l'identité n'est pas médiatisée par l'identification ou la continuité des physicalités. Elle suppose en revanche la projection de l'identité sur un plan idéal, et donc la suppression de sa dimension historique. C'est ce que les analogies permettent: en établissant des relations synchroniques entre les existants, elles permettent de donner au monde une cohérence qui ne participe pas du devenir. Ce niveau de l'acte correspond donc à **l'ontologie analogiste**.

Ceci implique que nous pouvons à présent proposer une autre interprétation des quatre ontologies que celle proposée par Descola. Pour expliquer leur structure, il n'est pas nécessaire de partir d'«une sorte de sujet, abstrait, parachuté dans le monde, et qui n'aurait pas de connaissance préalable de ce monde» (Descola, 2007, p. 237). On peut également les déduire à partir du

7. Cf. I.4.8, «La phénoménologie des phénomènes de base», p. 216.

problème de la reconnaissance, et donc du rapport à l'autre. Ou encore, les ontologies peuvent aussi bien être déduites de l'intersubjectivité abstraite (le pur cogito) que de l'intersubjectivité concrète (la reconnaissance de l'acte). Cette liaison entre les pensées de Cassirer, Descola et Klein nous permet donc de comprendre un des problèmes sur lequel se concluait notre première partie: comment est-il possible de penser la relation entre les ontologies et les phénomènes de base? Ces deux niveaux du schématisme, les schèmes fondamentaux de la subjectivité et les schèmes qui structurent le rapport des collectifs aux existants peuvent en définitive être compris comme résultant des nécessités de l'intersubjectivation. Le dispositif théorique de Klein permet également de comprendre pourquoi les schèmes peuvent effectivement déterminer les pratiques, sans qu'il ne s'agisse d'un complet déterminisme. Il donne en effet la possibilité de penser à la fois le caractère nécessaire de l'aliénation sociale, et la possibilité d'une dimension événementielle des identités qui ne lui est pas réductible. L'une des particularités de Klein est qu'il pense l'aliénation de manière plurielle. Il n'oppose pas la liberté et l'aliénation, mais bien plutôt plusieurs régimes d'aliénations. Du fait de l'hétérogénéité entre les formes d'aliénations possibles, le moi peut ne pas être réductible à l'aliénation intersubjective, et par conséquent prendre conscience de lui-même comme singularité. De sorte qu'aliénation et singularité ne s'opposent pas catégoriquement: l'aliénation peut se transformer en son contraire, tout comme un acte éthique peut se transformer en aliénation. Ainsi, le dispositif de Klein permet de pleinement penser la nécessité des *habitus*, sans avoir à leur opposer quelque chose d'autre qui leur serait irréductible. Mais, elle permet de le faire sans pour autant renoncer aux problèmes de la morale et de l'éthique, et sans postuler une causalité objective qui détermine de l'extérieur tous les comportements humains.



# Conclusion

---

Au terme de ce travail, nous voudrions revenir sur l'un des problèmes autour duquel cette recherche s'est construite: le rapport entre le schématisme et les conceptions du monde. Nous proposons dans notre premier chapitre l'idée que certaines pratiques permettent de donner une confirmation des schèmes inconscients<sup>1</sup>. Notre hypothèse s'appuyait sur la seconde des *Thèses sur Feuerbach* de Marx (Macherey, 2008): ce que nous semblait illustrer l'exemple de la perspective, c'est qu'une pratique peut permettre de prouver l'«effectivité» et la «naturalité immanente» (*ibid.*, p. 61) des schèmes qui structurent le rapport aux existants. Dans le même ordre d'idée, l'exemple de la transformation de la conception du cosmos produite par le développement de l'astrologie babylonienne<sup>2</sup>, commenté par Cassirer dans *l'Essai sur l'homme* (1975 [1944]), nous semblait également pouvoir être interprété comme une illustration de ce devenir concret d'un schème. Les nouvelles méthodes géométriques inventées pendant cette période (phénomène du «ça», ou de la forme) ont en effet permis une actualisation de l'espace d'action (phénomène du «cela»), et donc une prise de conscience de la continuité des physicalités. Bien que cette prise de conscience n'ait pas été complète, et que la

1. Cf. I.1.5, «L'objectivation des schèmes», p. 129.

2. Cf. I.4.6, «L'actualisation de l'espace perceptif», p. 205.



conception du monde soit en partie restée «enveloppée dans l'atmosphère de la pensée mythique» (*ibid.*, p. 75), la transformation des pratiques a néanmoins produit une manière complètement nouvelle d'appréhender le cosmos. Les exemples de l'invention de l'astrologie babylonienne et de la perspective illustrent ainsi le fait que le schème de la continuité de l'espace peut devenir pensable au travers d'une formalisation mathématique. Le concept de reconnaissance peut à présent nous permettre de comprendre ces exemples de manière plus générale<sup>3</sup>. Ce que permet une pratique comme la géométrie, c'est qu'un schème, en se produisant dans une pratique, participe de la conscience de soi, et permette ainsi une transformation de l'identité, transformation qui induit elle-même un nouveau rapport à soi-même et aux autres existants, et par conséquent une nouvelle image du monde.

### 1.

## **Reconnaissance, pratiques et identités**

Cette manière de concevoir le lien entre pratique et ontologie nous semble permettre d'expliquer un problème qui ne n'est pas, de notre point de vue, complètement clarifié dans le dispositif théorique de Descola: pourquoi certains schèmes en viennent-ils à occuper une position dominante, au point de déterminer l'ensemble du rapport au monde? Le fait que des collectifs privilégient un schème ontologique par rapport aux autres ne nous semble en effet déductible ni de la nature des schèmes ni de la manière dont ils sont intériorisés. Il n'y a en effet aucune raison *a priori* pour qu'un schème identificatoire soit privilégié par rapport aux autres: ils sont tous susceptibles, chacun à leur manière, d'organiser le rapport aux existants<sup>4</sup>. Le fait que les schèmes soient intériorisés par le biais d'activités routinières ne permet pas davantage de rendre compte de ce problème. Virtuellement, toute pratique peut permettre d'éprouver l'effectivité d'un phénomène de base. Or, il y a dans tout collectif des pratiques de nature très variée, de sorte que la pratique à elle seule ne nous semble pas susceptible de comprendre pourquoi certains schèmes acquièrent une position dominante. La reconnaissance,

<sup>3</sup>. Cf. II.4.4, «La dialectique de la conscience de soi», p. 408.

<sup>4</sup>. Cf. I.1.4, «Les modalités à priori de l'identification», p. 123.

c'est-à-dire la nécessité du devenir conscient des schèmes intériorisés, nous parait en revanche en mesure d'expliquer le fait que les sociétés humaines spécialisent leur sensibilité en privilégiant un schème au détriment des autres. Les schèmes sont mutuellement exclusifs les uns des autres: ce qui relève de l'abstraction ne participe pas des physicalités, ce qui relève des physicalités ne participe pas de l'intersubjectivité, etc. Ceci ne pose pas de problème tant que les schèmes sont intériorisés, et qu'ils sont simplement intégrés dans des pratiques et des savoir-faire. Deux pratiques, en effet, ne peuvent pas à proprement parler être contradictoires entre elles. Ce n'est que lorsqu'une pratique permet la prise de conscience d'une nouvelle identité que les contradictions peuvent commencer à poser problème. Pour qu'une identité soit stable, il lui faut en effet avoir un minimum de cohérence, ce qui implique d'en exclure les contradictions trop flagrantes. C'est donc parce que le rapport aux existants doit pouvoir produire une identité collective cohérente qu'il lui est nécessaire de se clarifier. L'unité nécessaire de toute identité est par conséquent le principe de l'unité des ontologies.

C'est parce que Descola ne pense pas la relation entre ontologie et reconnaissance qu'il ne parvient pas, comme nous le montrions dans nos deux premiers chapitres, à traiter de manière cohérente le rôle de la perspective. Dans *Par-delà nature et culture* (2005), Descola considère que la perspective a joué un rôle crucial dans l'émergence de l'ontologie moderne, puisqu'elle a permis d'« instituer » le schème naturaliste<sup>5</sup>. Dans *La Fabrique des images* (2010), en revanche, la perspective est quasiment absente du texte consacré au naturalisme<sup>6</sup>. La raison de cette absence est que Descola considère que la figuration naturaliste commence en amont de la perspective. Que ce soit au niveau de « l'imitation de la nature » ou de la « peinture de l'âme », le schème naturaliste a commencé à se donner à voir dans les représentations bien avant l'invention de la perspective. De sorte que la perspective est bien plutôt une rationalisation *a posteriori* d'un changement qui a déjà eu lieu, que l'émergence d'une nouvelle forme de figuration. Si la perspective n'intéresse pas Descola dans ce texte, c'est donc parce qu'elle est du côté de la reconnaissance: elle a permis de donner une forme rationnelle à la continuité de l'espace qui était déjà visible dans les représentations. Or, Descola cherche avant tout dans son travail à mettre en avant le rôle des schèmes intériorisés dans la constitution

5. Cf. I.1.1, « L'institution du face-à-face entre l'individu et la nature », p. 111.

6. Cf. I.2.2, « Le débordement du cadre et le dépassement de la perspective », p. 138.

du rapport au monde. Les ontologies ne relèvent pas pour lui de la pensée rationnelle, mais elles n'en structurent pas moins les rapports possibles aux existants. C'est pourquoi Descola s'intéresse davantage aux pratiques qui ne sont pas réflexives. Toutefois, si l'on comprend l'idée que la perspective a permis l'« institution » du schème naturaliste au travers du concept de reconnaissance, alors nous pouvons être d'accord avec l'interprétation de la perspective que propose Descola dans *Par-delà nature et culture* (2005). La perspective a bien contribué à « instituer » le naturalisme, au sens où elle a donné une expression rationnelle du rapport au monde qui était en train de se généraliser dans les sociétés européennes. Elle est l'une des pratiques au travers de laquelle le naturalisme s'est doté d'une conscience de lui-même.

Il peut toutefois sembler qu'il y ait ici une difficulté. Descola considère en effet que les ontologies sont essentiellement inconscientes et qu'elles ne relèvent ni du langage ni de la pensée propositionnelle. Nous proposons quant à nous l'idée que les ontologies supposent la reconnaissance, et qu'elles doivent exclure autant que faire se peut la contradiction. Ces deux conceptions des ontologies ne sont-elles pas antinomiques ? La théorie de l'aliénation proposée par Klein nous semble permettre de surmonter cette difficulté. Pour Klein en effet, toute identité peut, passé le moment de sa prise de conscience, se transformer en un simple *habitus* et exclure toute réflexivité<sup>7</sup>. La réflexivité et l'aliénation sont donc des moments dans un devenir. De plus, du point de vue du dispositif théorique de Klein, la dimension aliénée d'une ontologie est tout aussi essentielle que sa dimension réflexive. Car c'est au travers de l'aliénation qu'un schème identificatoire peut acquérir une portée ontologique : en se détachant de l'identité historique du sujet, il devient une propriété permanente du monde. Cette omnitemporalité est fondamentale au niveau collectif. Ce sont en effet sur les *habitus* que peuvent être fondées des valeurs universelles, partageables collectivement<sup>8</sup>. Toutefois, comme toute identité, une ontologie ne peut pas être purement et simplement aliénée. Un collectif dont l'identité serait complètement aliénée vivrait en effet dans un temps circulaire, il perdrait toute identité historique et donc toute conscience de soi singulière. Une ontologie doit donc avoir une dimension permanente et une dimension historique. La mise en jeu du schème ontologique dans une pratique est un des moyens au travers duquel peut s'entretenir cette tension

7. Cf. II.3.4, « La dialectique de l'intersubjectivité », p. 371.

8. Cf. II.4.3, « Les limites transcendantales de la conscience », p. 401.

entre le permanent et l'actuel. Ceci permet de comprendre la nécessité de la figuration, telle que la définit Descola<sup>9</sup>. La figuration ontologique permet en effet une reconnaissance du schème structurant l'identité du groupe. C'est pourquoi elle est universelle: s'il existe dans toutes les sociétés humaines des pratiques figuratives, c'est qu'elles jouent une fonction décisive dans la réactualisation de l'identité des collectifs. De sorte que toute ontologie repose nécessairement sur un ensemble de pratiques permettant sa reconnaissance. Il nous est donc à présent possible de donner une autre définition des ontologies que celle proposée par Descola: une ontologie, ce n'est pas seulement un schème inconscient définissant une forme de rapport aux existants, c'est aussi une identité qui doit se produire continuellement au travers de pratiques. À partir de cette définition, comprendre l'évènement que constitue le passage d'une ontologie à l'autre ne pose plus vraiment de difficultés. Car, si les ontologies ont besoin des pratiques pour se reproduire, alors toute transformation des pratiques suffisamment importante peut entraîner un changement d'ontologie. L'émergence du naturalisme est ainsi contemporaine de profondes transformations sociales qui ont modifié à la fois les pratiques et les formes de vie.

## 2.

### **L'irréductibilité de la pratique**

Le fait que les ontologies soient fondées par des pratiques permet de comprendre le fait qu'elles ne puissent jamais devenir complètement cohérentes. L'histoire de la perspective permet de montrer que la reconnaissance permise par une pratique peut être profondément contradictoire. L'un des apports du travail de Panofsky est ainsi d'avoir mis en évidence l'ambivalence de la perspective, et la variété des interprétations dont elle peut faire l'objet<sup>10</sup>. Notre interprétation du travail de Klein sur la perspective est qu'il systématise le parti pris de Panofsky, au sens où il tente de penser l'histoire de la perspective au travers des antagonismes qu'elle suscite<sup>11</sup>. Sa thèse est que la perspective

9. Cf. I.2.1, «La figuration ontologique», p. 134.

10. Cf. I.5.6, «Les quatre rapports à la représentation», p. 252.

11. Cf. II.1.5, «Une autre relativisation la perspective», p. 282.

est anamorphosique, c'est-à-dire qu'elle peut être appréhendée au travers de plusieurs points de vue, ou de plusieurs types de prégnances opposés<sup>12</sup>. Si la perspective a été une des pratiques au travers desquelles le naturalisme a pris conscience de lui-même, cette prise de conscience ne s'est néanmoins pas faite sans difficulté: elle a suscité une «querelle», concernant la forme que cette reconnaissance pouvait prendre. Cette «querelle», qui est pour Klein présente dès les commencements de la perspective, se poursuit dans les débats historiographiques du XX<sup>e</sup> siècle. Si, la perspective pose problème en histoire de l'art, c'est en effet parce qu'il n'a jusqu'à présent pas été possible de parvenir à un consensus sur ce dont elle est l'histoire. Comme nous avons essayé de le montrer au travers de l'analyse de quatre cas, ce qui est au cœur des débats sur la perspective est la forme de prégnance qu'elle suscite: est-elle un procédé technique<sup>13</sup> (Kemp), une forme de représentation sociale<sup>14</sup> (Francastel), un paradigme<sup>15</sup> (Damisch), ou bien met-elle en jeu l'unité de l'expérience sensible<sup>16</sup> (Gombrich)? De notre point de vue, cette question ne peut être tranchée. La perspective est constitutivement ambivalente, elle peut susciter chacune de ces formes de prégnance, et il n'est donc pas possible de la réduire à une seule de ces dimensions. C'est la raison pour laquelle il ne peut y avoir de consensus sur ce dont la perspective est l'histoire, et que la seule histoire possible de la perspective est l'histoire de sa querelle.

Il y a dans cet énoncé quelque chose d'assez paradoxal. Ce qu'il implique, en effet, c'est qu'une forme rationnelle comme la perspective échappe en définitive à toutes formes possibles d'appréhension, et donc échappe à tout sens univoque. L'idée que dans l'art, «quelque chose» résiste au sens est assez généralement admise, même si elle peut être comprise et formulée de nombreuses manières différentes. Mais, lorsque l'on pense à ce qui dans l'art ne relève pas du sens, on pense généralement à des qualités contingentes qui ne sont pas le résultat d'une construction (la touche, la couleur, les matières, la singularité irréductible de l'objet, etc.). Que ce qui échappe au sens puisse être une forme aussi normative que la perspective nous semble être une idée beaucoup moins communément admise. Ceci nous semble venir du fait que ce qui échappe au sens est en règle générale pensé de manière négative. Ce serait

12. Cf. II.1.6, «Vers une théorie anamorphotique de l'art», p. 287.

13. Cf. II.2.3, «La perspective comme procédé technique», p. 305.

14. Cf. II.2.4, «La perspective comme fait social», p. 313.

15. Cf. II.2.4, «La perspective comme fonction symbolique», p. 321.

16. Cf. II.2.6, «La perspective comme expérience», p. 333.

ce qui est irréductible aux manières déterminées de «faire sens», que ce soit au travers de l'usage d'éléments porteurs de significations (signes, symboles, figures, etc.), ou au travers de procédés qui sont eux-mêmes intelligibles (la construction, la composition, etc.). Mais, le cas de la perspective nous semble montrer que l'ambivalence est aussi un moyen d'échapper à la signification: le sens de quelque chose qui relève simultanément de quatre modalités d'interprétation contradictoires est en définitive indécidable. Cette ambivalence ne nous semble toutefois pas particulière à la perspective. Il nous semble bien plutôt qu'elle concerne virtuellement toutes les pratiques. En effet:

- toute pratique implique, même à un niveau restreint, un peu de conscience de soi et peut donc être interprétée comme un acte (phénomène du «je»);
- toute pratique a toujours une relation avec l'intersubjectivité et peut donc être interprétée en fonction de son sens social (phénomène du «toi»);
- toute pratique a toujours une inscription dans l'espace concret et peut donc être interprétée comme une technique (phénomène du «cela»);
- toute pratique implique toujours un degré minimum de formalisation et peut donc être interprétée sur le plan symbolique (phénomène du «ça»).

Aucune pratique ne peut donc être réduite à une seule forme de prégnance. Ce caractère irréductible de la pratique n'a rien de mystérieux si l'on considère le fait qu'il ne peut y avoir de pratique sans intersubjectivité. Si les pratiques sont ambivalentes, c'est donc parce que l'intersubjectivité implique toujours simultanément les quatre schèmes de l'identification. Lorsque l'on considère le problème de ce point de vue, le fait qu'il y ait des choses qui, dans l'art, échappent au sens n'en fait pas une pratique intrinsèquement différente des autres. L'art est une pratique comme les autres, si ce n'est qu'il permet de donner à voir pour elle-même l'ambivalence constitutive de la pratique<sup>17</sup>. L'ambivalence de la pratique est aussi ce qui permet de comprendre pourquoi une ontologie ne peut jamais être pleinement confirmée par une pratique. De la même manière que l'identité ne peut jamais être pleinement confirmée par l'intersubjectivité concrète, aucune pratique n'est capable de

**17.** Nous reviendrons sur ce problème dans la section suivante de notre conclusion. Cf. 3. «L'esthétique de la praxis», p. 431.

donner un fondement définitif à une ontologie. Cette disjonction entre pratique et ontologie est fondamentale. Car, si l'identité induite par la reconnaissance des pratiques était exempte de toute contradiction, elle ne pourrait être ouverte à la moindre transformation, et serait par conséquent aliénée. C'est donc parce que les pratiques ne sont jamais homogènes aux ontologies que ces dernières ont une dimension historique.

### 3.

## **Les trois problèmes de la perspective**

À présent que nous avons montré la manière dont le travail philosophique de Klein permet de penser le rapport entre pratiques, schématisation et conceptions du monde, nous voudrions revenir à ce que nous avons identifié au début de notre travail comme étant les trois problèmes principaux posés par la perspective. Quelles réponses pouvons-nous leur apporter au terme de notre réflexion ? Comme nous l'avons montré dans notre introduction, ces trois problèmes proviennent tous d'un même problème plus général, celui du statut ontologique de l'expérience subjective. En effet, lorsque l'on traite le problème de la perspective, la manière dont on se positionne vis-à-vis de la question de l'illusionnisme induit une conception, même implicite, de la perception. Si l'on considère que la perspective produit un équivalent exact de l'image perçue, alors la manière dont on la conçoit détermine aussi la manière dont on conçoit l'expérience subjective. Considérer la perspective comme un procédé mécanique induit ainsi une conception matérialiste de la perception, tandis que la considérer comme une formalisation abstraite en induit une conception idéaliste. En revanche, considérer que la perspective ne produit pas une illusion convaincante induit que la perception n'est pas réductible à un processus immanent ou à une formalisation abstraite. Notre propre interprétation du problème de la perspective induit elle aussi une conception de la perception. Nous pouvons en effet la penser, sur le modèle de toute pratique, comme une activité irréductible aux différents schèmes de l'identification :

- la perception, en tant qu'expérience vécue, induit toujours la conscience de soi (phénomène du « je ») ;

- la perception peut servir de métaphore du rapport à l'altérité, comme lorsque l'on dit que l'on « adopte le point de vue » de quelqu'un (phénomène du « toi »);
- la perception peut-être comprise comme un processus immanent, sur le modèle de divers procédés techniques (phénomène du « cela »);
- la perception met en jeu l'espace, soit quelque chose qui relève du symbolique et ne peut être déduit directement de l'expérience (phénomène du « ça »).

Perspective et perception ne sont donc réductibles à aucun des phénomènes de base, de sorte que leur statut ontologique, comme celui de toute pratique, est nécessairement instable.

### 3.1 La relation entre les pratiques

La manière dont on conçoit la relation entre les différentes pratiques pour lesquelles la perspective a joué un rôle (la technique, la science, la philosophie, etc.) dépend de la manière dont on conçoit l'art, et plus précisément dont on conçoit le rapport entre perception et représentation. En effet, si la perception n'est pas considérée comme immanente ou comme formalisable, ce sera respectivement son rapport aux techniques, aux sciences et à la pensée philosophique qui deviendront difficiles à concevoir. En revanche, si c'est l'art qui est considéré comme ne relevant pas de la pensée rationnelle; alors c'est le fait que la perspective vienne des pratiques artistiques qui posera problème. Notre proposition théorique permet de lever complètement cette difficulté: puisque la perspective peut faire l'objet de plusieurs points de vue, elle peut être mise à contribution dans des disciplines très différentes les unes des autres. De plus, le fait que se soit produite, au travers de la perspective, une prise de conscience du schème naturaliste permet de comprendre qu'elle ait constitué un enjeu important dans les champs disciplinaires où elle a été employée. Cela permet en particulier de comprendre qu'elle ait servi comme modèle ou comme métaphore dans la philosophie du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les théories de la perception visuelle. Le caractère conflictuel de la perspective résulte de ces deux aspects: elle a été un enjeu capital, car en elle se jouait la reconnaissance de l'ontologie naturaliste; mais elle ne pouvait pas être réduite à un seul schème, ou à un seul phénomène de base. Autour de la perspective, ce qui s'est joué est l'impossibilité du naturalisme de se fonder complètement sur une pratique.



### 3.2 Le rapport entre art et rationalité

La manière dont on conçoit le rapport entre art et rationalité dépend également de la manière dont on conçoit le rapport entre perception et représentation. Si la perception est un processus objectif, alors la représentation peut aussi mettre en jeu l'objectivité. Si en revanche la perception ne peut être objectivée, alors la représentation doit ne se fonder que sur la pure expérience. Lorsque l'on s'appuie sur le dispositif théorique de Klein, il est toutefois possible d'envisager le problème du rapport entre art et rationalité de manière plus générale, en repartant du concept d'aliénation. Pour avoir une dimension éthique, l'art doit, comme tout acte, s'appuyer sur une part aliénée du sujet<sup>18</sup>. De sorte qu'il doit pouvoir se produire comme quelque chose d'inintelligible, ou d'impensable. Un art qui ne s'appuierait que sur la rationalité ne pourrait donc pas avoir de contenu éthique, car il ne pourrait permettre aucune reconnaissance, et donc aucune prise de conscience de soi. Toutefois, l'art met aussi en jeu les phénomènes de base. Or, chacun de ces phénomènes détermine une forme particulière d'intelligibilité. Si les œuvres d'art produisent des expériences spécifiques, c'est en fonction des phénomènes de base qu'elles mettent en jeu : que ce soit la continuité de l'espace dans l'illusionnisme (phénomène du « cela »), la relation à des personnages imaginaires dans la figuration (phénomène du « toi »), le jeu sur les combinaisons signifiantes dans l'art symbolique ou allégorique (phénomène du « ça »), ou l'expérience de la pure singularité de l'œuvre (phénomène du « je »). Supposer une expérience des formes artistiques directe, non médiatisée par les phénomènes de base, serait, du point de vue de la philosophie de Cassirer, une régression à une conception pré-kantienne de la sensibilité. De sorte que l'art doit se produire comme quelque chose d'étranger au sens, mais qu'il ne peut en fait jamais lui être complètement extérieur. En mettant en jeu les phénomènes de base, les œuvres permettent de faire l'expérience des schèmes qui structurent, de manière inconsciente, notre sensibilité et notre rapport à nous-mêmes. C'est ce qui permet qu'il y ait de la reconnaissance : une part aliénée de nous-mêmes parvient à être réappropriée et réintégrée à la conscience de soi. C'est parce que l'art est dans une situation d'entre-deux, entre le sens et le non-sens, qu'il peut permettre de la reconnaissance.

18. Cf. II.3.4, « La dialectique de l'intersubjectivité », p. 371.

### 3.3 Les visées de l'art

Par rapport au problème des différents types de visées artistiques, le travail de Descola a été pour nous un point de départ. Nous avons discuté, dans notre second chapitre, la manière dont Descola conçoit, dans *La fabrique des images* (2010), la relation entre les différentes formes de figurations et les différentes formes de conceptions du monde. La pensée de Cassirer nous a toutefois permis de ne pas penser une détermination complètement unilatérale de l'art par l'ontologie. Nous proposons en effet de penser qu'il y a une identité entre les phénomènes de base et les schèmes ontologiques. De sorte que si, dans une ontologie, un phénomène de base est fortement privilégié par rapport aux autres, les autres phénomènes n'en restent pas moins présents et disponibles pour interpréter le monde. C'est pourquoi les ontologies ne peuvent jamais complètement déterminer le rapport au monde. Elles permettent de structurer le rapport des collectifs à leur environnement, mais les pratiques ne peuvent jamais être pensées au travers d'un seul schème. Elles excèdent toujours le cadre de l'ontologie, car elles mobilisent simultanément, quoiqu'à des degrés variables, les quatre schèmes de l'identification. Si la pratique était homogène à l'ontologie, elle ne pourrait pas avoir d'histoire, elle serait entièrement du côté de la répétition. Ces considérations sur la pratique sont également valables pour l'art : il excède toujours le cadre de l'ontologie, et c'est pourquoi il peut avoir une histoire propre.

## 4.

### L'esthétique de la praxis

Maintenant que nous sommes parvenus à formuler une proposition théorique permettant de répondre de manière cohérente à l'ensemble des problèmes posés par la perspective, nous voudrions essayer d'esquisser les hypothèses de réflexion qui se dégagent de notre analyse du travail de Robert Klein. Bien que la question de l'art ne soit pas directement présente dans les textes que nous avons analysés, il nous semble possible de montrer que ses recherches philosophiques convergent vers ce problème. Dans la préface de *La forme et l'intelligible* (1983 [1970]) André Chastel rapporte que Klein lui a plusieurs fois fait part de son désir de travailler à « une grande esthétique » (*ibid.*, p. 10). Sa disparition prématurée ne lui a toutefois pas permis de mener à bien ce « grand

dessein» qui d'après Chastel, n'a « cessé d'occuper son esprit » (*ibid.*, p. 10) durant les dernières années de sa vie. Il nous est bien entendu impossible de savoir aujourd'hui ce qu'aurait pu être un tel ouvrage. Mais, à partir de l'analyse que nous avons proposée des deux textes de Klein consacrés à la phénoménologie husserlienne, il nous semble néanmoins possible de dégager les lignes de force essentielles de la conception de l'art vers laquelle il s'orientait.

Comme nous le montrions dans notre chapitre IV, il n'y a pour Klein que la pratique qui soit morale. C'est au travers de l'acte et de sa reconnaissance que peut se produire une identité qui ne soit pas réductible à l'aliénation, c'est-à-dire à la répétition<sup>19</sup>. Or, entre toutes les formes de pratiques, l'art est celle qui met le plus spécifiquement en jeu le problème de la reconnaissance. La finalité d'une œuvre, en effet, est d'être reconnue pour elle-même, dans sa singularité. Mais ceci n'est en fait pas complètement spécifique à l'art. La finalité de toute pratique, au-delà des buts concrets immédiats ou des justifications qu'elle se donne, est, en définitive, la recherche de la reconnaissance. De sorte que l'art n'est pas une pratique essentiellement différente des autres, il ne fait que rendre manifeste ce qui dans les autres pratiques est implicite. Puisqu'il doit se produire comme sa propre finalité, l'art tend vers son autonomie. Mais, si cette autonomie se produisait, elle serait similaire à la clôture du moi dans sa sphère propre<sup>20</sup>. Comme le moi, l'art ne serait en effet plus déterminé que par lui-même: il s'enfermerait dans sa propre aliénation et perdrait sa dimension historique. L'art ne peut donc jamais être complètement conforme à son propre principe, il est toujours pris dans une tension entre l'autonomie et l'hétéronomie. Klein présente un argument de cet ordre dans un article de 1964, «L'Art et l'attention au technique» (*ibid.*, p. 382-393). Le ton de Klein dans ce texte est plus libre et moins technique que celui qu'il emploie dans ses écrits plus directement philosophiques, de sorte que l'on n'y retrouve pas le même vocabulaire que dans ses textes consacrés à Husserl. De notre point de vue, il y a néanmoins une continuité entre les thèses développées dans ce texte et celles qui sont présentées dans les deux articles que nous avons analysés. Comme le titre du texte l'indique, Klein propose dans cet article des pistes de réflexion pour penser le rapport entre art et technique. Son point de vue est que l'art appartient complètement au

19. Cf. II.4.4, «La dialectique de la conscience de soi», p. 408.

20. Cf. II.3.4, «La dialectique de l'intersubjectivité», p. 371

champ des activités techniques, mais qu'il s'agit d'une technique définalisée, ou d'une technique qui devient sa propre finalité. Cette définalisation, toutefois, ne peut jamais être complète. Car l'art, puisqu'il produit des effets subjectifs, peut aussi être appréhendé comme une technique visant à produire ces effets. De sorte que la technique artistique acquiert une nouvelle finalité, et perd ainsi son autonomie dans le mouvement même par lequel elle l'acquiert. Employé comme une technique, l'art permet d'agir sur autrui, de sorte que sa perte d'autonomie est aussi corrélative d'une perte d'autonomie de la subjectivité. Il y a donc dans l'art une sorte de coïncidence des contraires: il permet une prise de conscience de l'autonomie de la pratique, mais il produit aussi une réification de la subjectivité. Cette réification n'est toutefois pas conçue par Klein comme la fin du processus dialectique. Elle peut en effet aussi permettre une nouvelle prise de conscience de l'autonomie subjective. Klein utilise à ce sujet l'argument qu'il développe concernant la perspective: puisqu'il est en principe possible de voir de l'extérieur le dispositif formel qui produit un effet subjectif, alors la subjectivité est capable de détachement, elle n'est pas complètement réductible à ce qui est supposé la déterminer. De sorte que paradoxalement, la réification de l'expérience subjective permet en fait de faire l'expérience de son autonomie. C'est la raison pour laquelle Klein pense l'art au travers du modèle de l'anamorphose: l'art n'est jamais réductible à l'illusion, car il est toujours possible de se détacher de l'effet illusionniste. De manière générale, le même argument pourrait être développé pour chacun des phénomènes de bases que l'art met en jeu. Ainsi, c'est en se niant lui-même, c'est-à-dire en niant son autonomie et en niant l'autonomie du sujet, que l'art réalise véritablement l'une et l'autre.

Au travers de ce rapide exposé de la conception de l'art proposée par Klein, il est possible de comprendre pourquoi sa compréhension de l'histoire de l'art européen est différente de celle proposée par Descola dans *La Fabrique des images* (2010). Pour Descola en effet, l'histoire du naturalisme en art culmine dans une «matérialisation» de l'esprit. De son point de vue, l'invention de l'imagerie par résonance magnétique, qui montre la conscience comme un processus complètement immanent, met un terme à six siècles de figuration naturaliste<sup>21</sup>. Il estime que la contradiction propre au naturalisme, entre l'autonomie du sujet et la continuité des physicalités, est à présent en

21. Cf. I.2.4, «Le clivage entre science et divertissement», p. 148.

train de se résorber. Descola n'émet pas l'hypothèse que le processus d'objectivation, à l'œuvre dans le naturalisme, peut aussi produire son opposé. Klein aborde lui aussi le problème du devenir de l'art à l'époque moderne dans un article de 1962, les «Notes sur la fin de l'image» (1983 [1970], p. 375-381). Ce texte, comme celui que nous venons d'évoquer, est écrit de manière plus libre que les articles consacrés à Husserl. On n'y retrouve donc pas la même terminologie, bien qu'il y ait de notre point de vue une continuité entre les problèmes traités. Si le mouvement dialectique de l'art tend à produire une «objectivation du subjectif», l'hypothèse de Klein est que ce mouvement s'est intensifié à partir du xv<sup>e</sup> siècle. À partir de cette période, la représentation a en effet commencé à se concentrer sur l'imitation des apparences, et donc sur la restitution de l'expérience subjective. Pour Klein, le principal effet du naturalisme n'est donc pas tant l'attention à la continuité des physicalités que l'attention portée à la perception du sujet. C'est en effet cette attention qui a produit en art une «objectivation du subjectif», objectivation dont la perspective est l'un des résultats. Mais, cette objectivation a aussi eu un effet complètement inverse: elle a permis une progressive prise de conscience de l'autonomie de l'activité artistique. C'est pourquoi dans la période moderne, les recherches sur les techniques illusionnistes cohabitent avec une prise de distance par rapport à l'imitation de la nature et une critique de la représentation. Ceci permet aussi de comprendre, bien que Klein ne le mentionne pas dans son texte, la situation artistique du xx<sup>e</sup> siècle, où des techniques illusionnistes comme la photographie et le cinéma cohabitent avec l'art moderne. Pour Klein, cette dichotomie moderne de l'art entre deux possibilités antinomiques, entraîne une «fin de l'image». La raison en est que l'image est un objet ambivalent: elle a sa propre finalité, mais elle représente aussi autre chose qu'elle-même. Elle est donc entre l'autonomie et l'hétéronomie. Lorsque l'art est entièrement du côté de la technique, ou de l'objectivation, il devient réductible à une seule finalité, de sorte qu'il ne peut plus faire image. À l'inverse, lorsque l'art se réduit à sa pure autonomie, il ne peut valoir pour autre chose que pour lui-même, et il ne peut donc rien représenter. Mais, cette fin de l'image n'est pas pour Klein synonyme d'une fin de l'art, elle est bien plutôt un moment de son devenir. Car, l'autonomie de l'art tend à se transformer en objectivation, tandis que son objectivation tend à se transformer en autonomie. Le devenir de l'art consiste toujours à aller au-delà de l'image, et à dépasser son propre état.

## 5.

## Art, modernité et dialectique

Klein a donc tenté, entre la fin des années cinquante et la fin des années soixante, d'élaborer une théorie dialectique de l'art. À notre connaissance, le seul autre philosophe qui ait, à la même période, entrepris un projet de ce type est Theodor Adorno. Ces deux recherches philosophiques sont strictement contemporaines : Adorno a commencé la rédaction de sa *Théorie esthétique* (2011 [1970]) en 1961, c'est-à-dire l'année où Klein publie « Pomponius Gauricus et son chapitre "de la perspective" » et « Appropriation et Aliénation » (1983 [1970]). Il s'agit également de deux travaux philosophiques inachevés. Adorno meurt en 1969, sans avoir pu terminer la rédaction de son ouvrage, qui paraît en 1970 à titre posthume. Klein meurt quant à lui en 1967, laissant derrière lui un travail incomparablement plus inachevé que celui d'Adorno. On ne peut s'appuyer, pour tenter de reconstituer son esthétique, que sur un ensemble d'articles et de textes inédits, que Klein n'a pas eu l'occasion de réunir ou de synthétiser de son vivant<sup>22</sup>.

Adorno et Klein sont incontestablement deux auteurs très différents, autant au niveau de leur style, de leur méthode de travail, que de leurs références philosophiques. Mais leur pensée n'est pas néanmoins sans points communs. Tous deux tentent en effet de proposer à la fois une conception dialectique de l'art et une interprétation de la modernité artistique. Tous deux font également de l'autonomie de l'art le principe de son mouvement historique. Tous deux sont aussi des philosophes de la non-identité, bien que

**22.** Parmi les inédits de Klein, déposés à la bibliothèque de l'INHA dans le fond André Chastel, plusieurs textes nous semblent potentiellement d'un grand intérêt pour comprendre sa pensée esthétique. On peut notamment citer :

- « La phénoménologie et la peinture » (BINHA, 090, 081 bis, 20)
- « L'intérieur dans le portrait Arnolfini » (BINHA, 090, 081 bis, 13),
- « Nature et maniement du rire selon Georges Bataille » (BINHA, 090, 081 bis, 18),
- « Projets d'esthétique : l'attitude esthétique, la beauté formelle, le rire, la crise de l'œuvre, réalisme académique, la perspective dans les 7 arts » (BINHA, 090, 081 bis, 13).

À ceci pourraient s'ajouter les notes prises par Robert Klein pour ses activités d'enseignement :

- « Art abstrait : résumé du cours » (BINHA, 090, 081 bis, 01),
- « Théorie des arts à la Renaissance : résumé du cours » (BINHA, 090, 081 bis, 02)
- « Beauté formelle » (BINHA, 090, 081 bis, 03)
- « Notes bibliographiques pour les cours sur la théorie de l'art », (BINHA, 090, 081 bis, 04).

D'autres textes pourraient encore certainement s'ajouter à ceux-ci, notamment dans la correspondance de Klein et dans ses notes de travail.

chacun aborde ce problème de manière différente. Pour Adorno, la tâche de la philosophie, lorsqu'elle renonce au principe d'identité, est d'être critique. Comme il l'énonce dans *La Dialectique négative* (2003 [1966]), elle doit parvenir à mettre en évidence dans le concept ce qui ne lui est pas homogène: «ce à quoi il n'atteint pas, ce qu'exclut son mécanisme d'abstraction, ce qui n'est pas déjà un exemplaire du concept» (*ibid.*, p. 17). C'est pourquoi la philosophie trouve son véritable intérêt dans ce dont la tradition philosophique s'est désintéressée: «dans le non-conceptuel, l'individuel et le particulier» (*ibid.*, p. 17). Klein ne discute pas ces questions sur le même plan qu'Adorno. Si l'idée qu'aucune identité ne peut être pleinement cohérente est très présente dans sa pensée, il n'a pas consacré un texte spécifique à ce problème, et à ses implications philosophiques. Sa position nous semble néanmoins partiellement déductible de l'interprétation de la phénoménologie husserlienne qu'il propose. Dans chacun des deux textes que nous avons analysés, Klein tente de faire apparaître des problèmes internes à la pensée phénoménologique. Mais, il transforme les impasses conceptuelles qu'il met en évidence en quelque chose de positif: l'impossibilité de fonder la liberté permet ainsi d'élaborer un concept positif d'aliénation, tandis que l'impossibilité de fonder la morale transcendantale permet de retrouver une conception hégélienne de la pratique. De sorte que pour Klein, les points d'achoppement d'une théorie peuvent néanmoins donner lieu à de nouveaux concepts. Contrairement à Adorno, il ne pense donc pas qu'il faille «délivrer la dialectique» de son «essence affirmative» (*ibid.*, p. 7), c'est-à-dire critiquer l'idée selon laquelle la dialectique doit, par les moyens de la négation, produire quelque chose de positif. Nous ne pensons pas, toutefois, que cela implique automatiquement que le projet philosophique de Klein soit moins radical que celui d'Adorno. Comme nous avons essayé de le montrer, la pratique peut pour Klein échapper à l'identité du fait de son ambivalence, c'est-à-dire du fait qu'elle peut relever de plusieurs formes de sens, sans être réductible à aucun. Comparer sérieusement les points de vue de ces deux auteurs nécessiterait toutefois de longs développements qui n'ont pas leur place ici. Mais il apparaît d'ores et déjà que la confrontation entre ces deux auteurs implique d'engager une réflexion sur l'un des problèmes les plus fondamentaux posés par la dialectique: comment penser le dépassement des contradictions? Faire dialoguer ensemble Klein et Adorno nécessiterait ainsi de s'intéresser à la manière dont ce problème est traité et débattu dans la philosophie contemporaine.

Ces quelques indications appelleraient des analyses plus détaillées et plus approfondies. Mais, nous espérons avoir fait sentir l'intérêt qu'il pourrait y avoir à organiser un dialogue entre ces deux auteurs. Un tel dialogue serait l'occasion de tenter une reconstruction de l'esthétique de Klein. Mais, plutôt que de la reconstituer comme un objet statique et clos sur lui-même, il s'agirait de la faire revivre au travers d'une confrontation. De la même manière que nous avons conçu cette thèse comme un dialogue à plusieurs voix, au croisement de l'anthropologie, de l'histoire de l'art et de la philosophie, nous voudrions maintenant organiser un dialogue plus resserré, et davantage concentré sur le problème de l'esthétique. Un tel dialogue permettrait notamment de travailler deux questions, particulièrement importantes à nos yeux :

- Est-il possible d'élaborer aujourd'hui une conception dialectique de l'art ?
- Est-il possible de proposer une interprétation de l'histoire moderne de l'art qui permette une réévaluation de la situation artistique contemporaine ?





# Bibliographie

---

**ADORNO, Theodor Wiesengrund**

(2003 [1966]) *Dialectique négative. Les Vacances de la dialectique*. Paris: Payot.

(2011 [1970]) *Théorie esthétique*.

Texte établi par: Rolf Tiedemann.

Traduction: Marc Jimenez.

Paris: Klincksieck.

**ALBERTI, Leon Battista**

(1999 [1435]) *De la peinture. De Pictura*. Traduction: Jean-Louis Schefer. Introduction: Sylvie Deswarte-Rosa. Paris: Macula.

**ALLOA, Emmanuel**

(2015) «Could Perspective Ever be a Symbolic Form?» *In: Journal of Aesthetics and Phenomenology*. Vol. 2, n° 1, p. 51-71.

**ANDERSEN, Kirsti**

(2007) *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. New York, London: Springer.

**ARGAN, Giulio Carlo et al.**

(2004) *Architecture et Perspective chez Brunelleschi et Alberti*.

Traduction: Jean-Jacques

Le Quilleuc et Marc Perelman.

Rieux-en-Val: Verdier.

**ARNHEIM, Rudolf**

(1974) *Art and Visual Perception.*

*A Psychology of the Creative Eye.*

Berkeley: University of California Press.

**AUGUSTIN (Saint)**

(2008 [401]) *Les Confessions*.

Traduction: Joseph Trabucco.

Paris: Flammarion.

**BADIOU, Alain**

(1988) *L'Être et l'Évènement*.

Paris: Le Seuil.

**BALTRUŠAITIS, Jurgis**

(2008 [1969]) *Les Perspectives dépravées. T. II, Anamorphoses*.

Paris: Flammarion.

**BARBARO, Daniele Matteo Alvise**

(1569) *La Pratica della prospettiva. Opera molto utile a*

*pittori, a scultori & ad architetti*

[en ligne]. Venise: Camillo &

Rutilio Borgominieri. Disponible

à l'adresse: [http://dx.doi.](http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-5332)

[org/10.3931/e-rara-5332](http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-5332)

**BELTING, Hans**

(2012) *Florence et Bagdad*.

Traduction: Naïma Ghermani et

Audrey Rieber. Paris: Gallimard.

**BENJAMIN, Walter**

(2000 [1972]) *Œuvres, t. II*.

Traduction: Maurice

- de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch. Paris: Gallimard.
- BENSUSSAN, Gérard & LABICA, Georges (dir.)**  
(1999 [1982]) *Dictionnaire critique du marxisme*. Paris: PUF.
- BENVENISTE, Émile**  
(1976 [1966]) *Problèmes de linguistique générale, t. I*. Paris: Gallimard.
- BOLOT, Xavier**  
(2007) *Dessiner en perspective réelle. Une nouvelle approche de l'espace naturelle et d'application immédiate*. Paris: L'Harmattan.
- BONBON, Bernard S.**  
(1985) *La Géométrie sphérique tridimensionnelle, perspective sphérique*. Paris: Eyrolles.
- BOSSE, Abraham et DESARGUES, Girard**  
(1648) *Manière universelle de M. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral, ensemble les places et proportions des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs, par A. Bosse [en ligne]*. Paris: P. Deshayes. Disponible à l'adresse: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8612037g>
- BOURDIEU, Pierre**  
(2014 [1994]) *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Points.
- BRAND, Gerd**  
(1955) *Welt, Ich und Zeit*. La Haye: Springer.
- BRION-GUERRY, Liliane**  
(1962) *Jean Pélerin Viator, sa place dans l'histoire de la perspective*. Paris: Les Belles Lettres.
- CASSIRER, Ernst**  
(1938) «Le concept de groupe et la théorie de la perception.» In: *Journal de psychologie normale et pathologique*. n° 35, p. 368-414.  
(1972 [1923]) *La Philosophie des formes symboliques. T. I: Le Langage*. Traduction: Ole Hansen-Love et Jean Lacoste. Paris: Les Éditions de Minuit.  
(1972 [1929]) *La Philosophie des formes symboliques. T. III: La Phénoménologie de la connaissance*. Traduction: Claude Fronty. Paris: Les Éditions de Minuit.  
(1975 [1944]) *Essai sur l'homme*. Traduction: Norbert Massa. Paris: Les Éditions de Minuit.  
(1996) *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume IV: The Metaphysics of Symbolic Forms*. Traduction: John Michael Krois. Édition: John Michael Krois et Donald Phillip Verene. New Haven, London: Yale University Press.

**DAMISCH, Hubert**

(1993) *L'Origine de la perspective*. Paris: Flammarion.

**DESCARTES, René**

(2000 [1637]) *Discours de la méthode*. Présentation: Laurence Renault. Paris: Flammarion.

**DESCOLA, Philippe**

(2005) *Par-delà Nature et Culture*. Paris: Gallimard.  
 (2007) «À propos de *Par-delà Nature et Culture*». In: *Tracés. Revue de Sciences humaines*. n° 12, p. 231-252.

**DESCOLA, Philippe (dir.)**

(2010) *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Somogy Édition d'Art, Musée du quai Branly.

**DIDEROT, Denis**

(1749) *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [en ligne]. Londres: s.n.  
 Disponible à l'adresse: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8613353x>  
 (2006 [1821]) *Le Neveu de Rameau*. Édition: Michel Delon. Paris: Folio.

**DÜRER, Albrecht**

(1538) *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und richtscheyt* [en ligne]. Nürnberg: Formschneider. Disponible

à l'adresse: <https://doi.org/10.3931/e-rara-8271>

**EDGERTON, Samuel Y.**

(1966) «Alberti's Perspective: A New Discovery and a New Evaluation.» In: *The Art Bulletin*. Vol. 48, n° 3/4, p. 367-378.  
 (1975) *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York: Basic Books.  
 (1991) *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.  
 (2009) *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed our Vision of the Universe*. Ithaca: Cornell University Press.

**EUCLIDE & FRÉART, Roland**

(1663 [s.-d.]) *La perspective d'Euclide, traduite en françois sur le texte grec, original de l'auteur, et démontrée par Rol. Freart de Chantelou sieur de Chambray* [en ligne]. Traduction: Roland Fréart. Le Mans: de l'imprimerie de Jacques Ysambart. Disponible à l'adresse: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268229>

**FLOCON, Albert & BARRE, André**

(1967) *La Perspective curviligne*. Paris: Flammarion.

- FLOCON, Albert & TATON, René**  
(2007 [1963]) *La Perspective*.  
Paris: PUF.
- FLORENSKIJ, Pavel Aleksandrovič**  
(2013 [1919]) *La Perspective inversée*. Traduction et postface : Olivier Kachler. Paris: Édition Allia.
- FRANCASTEL, Pierre**  
(1989) *Études de sociologie de l'art*. Paris: Gallimard.
- FRANCESCA, Pierro della**  
(1998 [1475]) *De la Perspective en peinture: Ms. Parmensis 1576*.  
Préface: Hubert Damisch.  
Postface: Daniel Arasse.  
Traduction: Jean-Pierre Le Goff et Jean-Pierre Néraudau.  
Paris: In Medias Res.
- FREUD, Sigmund**  
(2002 [1916-1920]) *Sigmund Freud. Œuvres complètes. Psychanalyse. Vol. XV, 1916-1920*.  
Édition: André Bourguignon, Pierre Cotet, Jean Laplanche.  
Paris: PUF.  
(2002 [1921-1923]) *Sigmund Freud. Œuvres complètes. Psychanalyse. Vol. XVI, 1921-1923*.  
Édition: André Bourguignon, Pierre Cotet, Jean Laplanche.  
Paris: PUF.
- GAURICO, Pomponio**  
(1969 [1504]) *De Sculptura*.  
Édition et traduction: André Chastel et Robert Klein.  
Genève: Droz.
- GIBSON, James Jerome**  
(2014 [1979]) *L'Approche écologique de la perception visuelle*. Présentation et traduction: Olivier Putois.  
Postface: Claude Romano.  
Bellevaux: Dehors.
- GIOSEFFI, Decio**  
(1957) *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva; spigolature e appunti*. Trieste: Univesita degli Studi di Trieste. Istituto di storia dell'arte antica e moderna.  
(1958) «Complementi di prospettiva. In: *Critica d'Arte*. Vol. XXV-XXVI, p. 102-139.
- GOETHE, Johann Wolfgang von**  
(1842 [1833]) *Maximes et Réflexions* [en ligne]. Traduction: Sigismond Sklower. Paris: Brockhaus et Avenarius.  
Disponible à l'adresse: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k693695>  
(2001 [1833]) *Maximes et Réflexions*. Présentation, traduction et annotations: Pierre Deshusses.  
Paris: Payot & Rivages.
- GOMBRICH, Ernst Hans, HOCHBERG, Julian & BLACK, Max**  
(1972) *Art, Perception, and Reality*. Baltimore, London:

- The Johns Hopkins University Press.
- GOMBRICH, Ernst Hans**  
**(1988)** « Voir la nature, voir les peintures. » *In: Les Cahiers du musée d'art moderne*. Vol. 24, p. 21-43.  
**(2002)** *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.  
**(2003 [1963])** *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*. Traduction: Guy Durand. Paris: Phaidon.  
**(2010 [1959])** *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Traduction: Guy Durand. Paris: Phaidon.
- GOODMAN, Nelson**  
**(2011 [1976])** *Langages de l'art*. Traduction: Jacques Morizot. Paris: Fayard.
- GREGORY, Richard Langton**  
**(1972 [1966])** *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*. New York, Toronto: McGraw-Hill Book Company.
- GREGORY, Richard Langton,**  
**GOMBRICH, Ernst Hans et al.**  
**(1973)** *Illusion in Nature and Art*. London: Duckworth.
- HAGEN, Margaret A.**  
**(1986)** *Varieties of realism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAMOU, Philippe**  
**(2007)** *La Vision perspective, 1435-1740: l'art et la science du regard, de la Renaissance à l'Âge classique*. Paris: Payot & Rivages.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich**  
**(1992 [1807])** *Phénoménologie de l'esprit*. Traduction: Jean Hyppolite. Paris: Aubier.  
**(2013 [1820])** *Principes de la philosophie du droit*. Présentation et traduction: Jean-François Kervégan. Paris: PUF. Quadrige.
- HUSSERL, Edmund**  
**(1989 [1954])** *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Traduction: Gérard Granel. Paris: Gallimard.  
**(1990 [1959])** *Philosophie Première II (1923-24). Théorie de la réduction phénoménologique*. Traduction: Arion Lothar Kelkel. Paris: PUF.  
**(1991 [1973])** *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*. Traduction: Jacques English. Paris: PUF.  
**(1992 [1953])** *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Traduction: Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas. Paris: J. Vrin.  
**(1996 [1952])** *Idées directrices pour une phénoménologie et une*

*philosophie phénoménologique pures. T. II, Recherches phénoménologiques pour la constitution.* Traduction: Éliane Escoubas. Paris: PUF.

**KANT, Emmanuel**

(2006 [1787]) *Critique de la raison pure.* Traduction et présentation: Alain Renault. Paris: Flammarion.

**KEMP, Martin**

(1990) *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat.* New Haven, London: Yale University Press.

**KERN, Guido Joseph**

(2018 [1904]) *Die Grundzüge der linear-perspektivischen darstellung in der kunst der gebrüder Van Eyck und ihrer schule. I. Die perspektivische projektion.* London: Forgotten Books.

**KITAO, Timothy K.**

(1962) «A Study of Vignola's Perspective Treatise.» In: *The Art Bulletin.* Vol. 44, n° 3, p. 173-194.

**KLEIN, Felix**

(1991 [1862]) *Le Programme d'Erlangen. Considérations comparatives sur les recherches géométriques modernes.* Préface: Jean Dieudonné. Postface: François Russo. Traduction:

Henri Pradé. Paris: Gauthier-Villars.

**KLEIN, Robert**

(1983 [1970]) *La Forme et l'Intelligible.* Édition et présentation: André Chastel. Paris: Gallimard.

(2017) *L'Esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI<sup>e</sup> siècle.*

Édition: Jérémie Koering.

Avant-propos: Henri Zerner.

Paris: INHA.

**TEXTES INÉDITS:** Bibliothèque de l'INHA, Fond André Chastel, Papiers Robert Klein (1950-1970)

(BINHA, 090, 081 bis, 01)

«Art abstrait: résumé du cours»

(BINHA, 090, 081 bis, 02)

«Théorie des arts à la

Renaissance: résumé du cours »

(BINHA, 090, 081 bis, 03)

« Beauté formelle »

(BINHA, 090, 081 bis, 04)

«Notes bibliographiques pour

les cours sur la théorie de l'art»

(BINHA, 090, 081 bis, 13)

«L'intérieur dans le portrait

Arnolfini»

(BINHA, 090, 081 bis, 18)

«Nature et maniement du rire selon Georges Bataille»

(BINHA, 090, 081 bis, 20) «La

phénoménologie et la peinture»

(BINHA, 090, 081 bis, 21)

«Projets d'esthétique: l'attitude

esthétique, la beauté formelle, le rire, la crise de l'œuvre, réalisme académique, la perspective dans les 7 arts»

**KRAUTHEIMER, Richard**

(1990 [1956]) *Lorenzo Ghiberti*. Princeton: Princeton university press.

**KROIS, John Michael**

(2012) «Symbolisme et Phénomènes de base (Basisphänomene).» Traduction: Carole Maigné et Muriel Van Vliet. In: *Revue germanique internationale*. N° 15, p. 161-174.

**KUBOVY, Michael**

(1986) *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

**LACAN, Jacques**

(1990 [1973]) *Le Séminaire. Livre XXI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Édition: Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.

**LATOUR, Bruno**

(1985) «Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques.» In: *Culture technique*. n° 14, p. 5-28.

**LÉVI-STRAUSS, Claude**

(2010 [1862]) *La Pensée sauvage*. Paris: Presses Pocket.

**MACHEREY, Pierre, MARX, Karl**

**& ENGELS, Friedrich**

(2008) *Marx 1845 : les « thèses » sur Feuerbach. Traduction et commentaire*. Paris: Édition Amsterdam.

**MÂLE, Émile**

(1949) *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: A. Colin.

**MEILLASSOUX, Quentin**

(2012) *Après la Finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Le Seuil.

**MERSENNE, Marin**

(1663) *La Perspective curieuse du R. P. Nicéron, Minime divisée en quatre livres avec l'Optique et la Catoptrique du R. P. Mersenne, du même ordre, mise en lumière après la mort de l'auteur* [en ligne].

Paris: J. du Puis. Disponible à l'adresse: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62737370>

**NEWMAN, William M. & SPROUL,**

**Robert F.**

(1973) *Principles of Interactive Computer Graphics*. International: Mc Graw-Hill Book Company.

**PAATZ, William & PAATZ Elisabeth**

(1952) *Die Kirchen von Florenz. T. IV*. Francfort: V. Klostermann.



**PANOFSKY, Erwin**

(1991 [1927]) *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*. Traduction: Guy Ballangé. Paris: Les Éditions de Minuit.

(1996 [1940]) *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*. Traduction: Daniel Arasse. Paris: Flammarion.

**PARRONCHI, Alessandro**

(1964) *Studi su la dolce prospettiva*. Milan: Aldo Martello.

**PEDRETTI, Carlo**

(1957) *Studi vinciani, documenti, analisi e inediti leonardeschi*. Genève: E. Droz.

(1963) «Leonardo on curvilinear perspective.» *In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. Vol. 25, n° 1, p. 69-87.

**PIRENNE, Maurice Henri**

(1970) *Optics, Painting and Photography*. Cambridge: University press.

**RAYNAUD, Dominique**

(1998) *L'Hypothèse d'Oxford. Essai sur les origines de la perspective*. Paris: PUF.

**RICHARD, Tobin**

(1990) «Ancient Perspective and Euclid's Optics.» *In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 53, p. 14-41.

**RUDNER, Richard & SHEFFLER, Israel**

(1972) *Logic and Art. Essays in Honor of Nelson Goodman*. Indianapolis, New-York: Bobbs-Merril.

**RUTH, Benedict**

(1950) *Échantillons de civilisations*. Traduction: Weill Raphael. Paris: Gallimard.

**SANPAOLESI, Piero**

(1960) «Studi di prosepettiva.» *In: Raccolta vinciana*. Vol. XVIII, p. 188-202.

(1962) *Brunelleschi*. Milan: Edizioni per il Club del Libro.

**SCOLARI, Massimo**

(2012) *Oblique Drawing. A History of Anti-Perspective*. Introduction: James S. Ackerman. Traduction: Jenny Condie Palandri. Cambridge, Londres: The MIT Press.

**THOULLESS, Robert H.**

(1931) *Phenomenal Regression to the Real Object*. *In: The British Journal of Psychology*. Vol. XXI, p. 32.

**TRYSESSEONE, John**

(2006) «Les chemins de l'intersubjectivité dans la philosophie de Husserl.» *In: Bulletin d'analyse phénoménologique*. Vol. II, n° 5, p. 3-76.

**VASARI, Giorgio**

(2007 [1568]) *Vies des artistes. Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*. Préface: Véronique Gerard Powel. Traduction: Léopold Planché et Charles Weiss. Paris: Grasset & Fasquelle.

**VINCI, Léonard de**

(1987 [s.-d.]) *Traité de la peinture*. Traduction et présentation: André Chastel. Paris: Berger-Levrault.  
(2004 [s.-d.]) *La Peinture*. Traduction et commentaire: André Chastel, avec la collaboration de Robert Klein. Paris: Herman.

**VINCIGUERRA, Lucien**

(2007) *Archéologie de la perspective. Sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*. Paris: PUF.

**VIRILLO, Paul**

(1988) *La Machine de vision*. Paris: Gallilé.

**VITRUVÉ**

(1990 [30-20 av. J.-C. ?]) *De l'Architecture, Livre I*. Édition: Philippe Fleury. Paris: les Belles Lettres.

**VOLTAIRE**

(1738) *Éléments de la philosophie de Neuton, donnés par M. de Voltaire* [en ligne]. Londres: Prault. Disponible à l'adresse: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8622062t/f11.image>.

**VRIES, Hans Vredeman de**

(1604-1605) *Perspective c'est à dire, le très renommé art du poinct oculaire* [en ligne]. Lugduni Batavorum : Hondius Henricus. Disponible à l'adresse: <https://doi.org/10.3931/e-rara-10522>

**WERNER, Heinz**

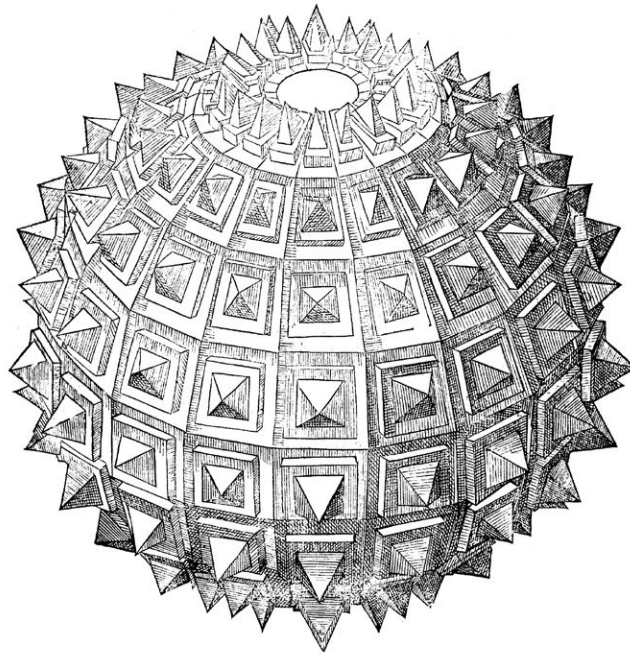
(2012 [1940]) *Comparative Psychology of Mental Development*. Clinton Corners, N.Y: Percheron Press/Eliot Werner Publications.

**WHITE, John**

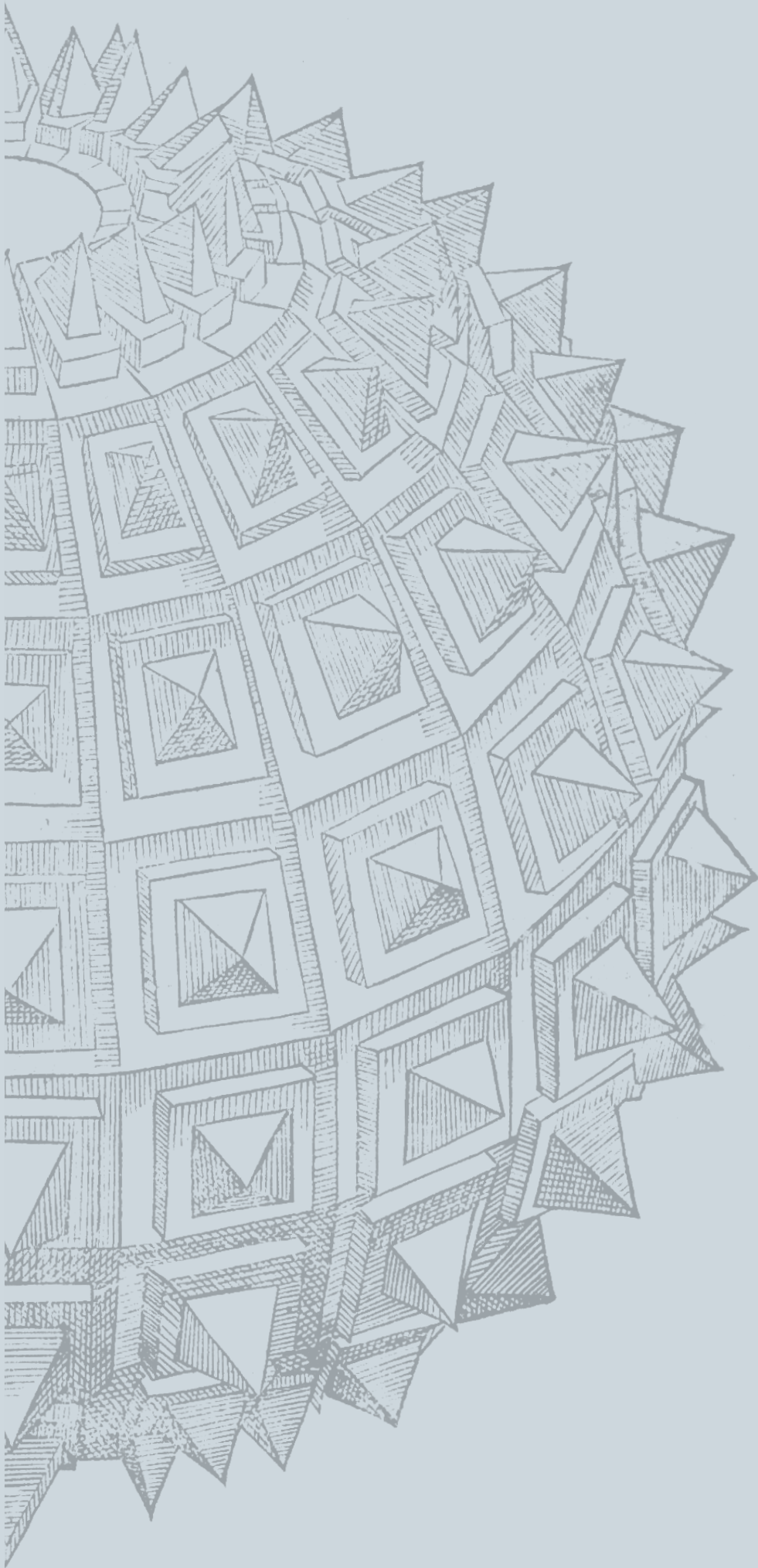
(2003 [1957]) *Naissance et Renaissance de l'espace pictural*. Traduction: Catherine Fraixe. Paris: Adam Biro.







Cette thèse a été achevée d'imprimer au début  
du mois de juillet 2019 à Paris, dans le  
11<sup>e</sup> arrondissement. Elle a été composée avec  
un caractère dessiné par Robert Slimbach,  
le *Kepler*; et un caractère dessiné par Adrian  
Frutiger en collaboration avec Akira Kobayashi,  
*l'Avenir Next*.



## **Arts, schématisation et conceptions du monde. Le cas de la perspective.** Philippe Descola, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Robert Klein.

Au xx<sup>e</sup> siècle, le problème de l'illusionnisme perspectif a posé d'importantes difficultés théoriques aux historiens d'art et a suscité d'intenses controverses. En effet, la compréhension de la perspective induit une manière de penser l'historicité de l'art. Si la perspective est conforme à la perception, alors l'art peut être objectif et son histoire participe de l'histoire des sciences. En revanche, si la perspective n'est pas conforme à la perception, alors l'art, dans son mouvement historique, ne peut être compris comme une quête de l'objectivité. Dans ce cas, deux autres questions se posent: comment penser le rapport entre art et rationalité, et comment définir la visée de l'art? Le premier problème appelle une réflexion sur le concept de schématisation, le second une réflexion sur le rapport entre l'art et les différentes conceptions du monde. L'essai d'Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, est le premier texte à avoir proposé une réponse générale à ces questions. Le concept de forme symbolique, emprunté à Ernst Cassirer, a permis à Panofsky de considérer la perspective essentiellement comme une forme culturelle, mettant ainsi au second plan la question de l'objectivité. Cette position est à l'origine de nombreuses polémiques, que les débats historiographiques ne sont pas parvenus à résoudre. En confrontant les travaux de Panofsky à ceux de Philippe Descola et de Ernst Cassirer, cette thèse explicite d'abord les attendus théoriques inhérents au rapport entre forme symbolique, schématisation et conceptions du monde. Elle propose ensuite une analyse des diverses controverses historiographiques et met en valeur la pensée de Robert Klein. Cette pensée travaille la phénoménologie et amène à une conception de l'histoire différente de celle proposée par Panofsky pour résoudre les problèmes posés par la perspective.

*Art (histoire de, philosophie de), Cassirer, conceptions du monde, Descola, dialectique, formes symboliques, illusionnisme, Klein, ontologies, Panofsky, perception, perspective (théories de la), phénoménologie, pratique, représentation, schématisation.*

## **Arts, Schematism and Worldviews. The case of perspective.** Philippe Descola, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Robert Klein.

During the 20<sup>th</sup> century, perspective illusionism caused significant theoretical issues to art historians and generated fierce controversies. That is because an understanding of perspective leads to a conception of art history. If perspective is true to visual perception, then art can be objective and its history is related to the history of sciences. On the other hand, if perspective is not true to visual perception, then art, in its own historical development, cannot be understood as a quest for objectivity. In this case, two further issues arise: how to conceive the relationship between art and rationality, and how to define the purpose of art? The first problem requires a reflection on the concept of schematism, the second a reflection on the relationship between art and different worldviews. Erwin Panofsky's essay, *Perspective as a Symbolic Form*, was the first text to provide a comprehensive answer to these questions. The concept of symbolic form, borrowed from Ernst Cassirer philosophy, allowed Panofsky to consider perspective mainly as a cultural form, thus overlooking the issue of objectivity. This position has led to numerous controversies, which have not been overcome by historiographical discussions. By comparing Panofsky's work with those of Philippe Descola and Ernst Cassirer, this thesis first clarifies the theoretical prerequisites for the relationship between symbolic form, schematism and worldviews. It then provides an analysis of several historiographical controversies and underscores the thinking of Robert Klein. His approach tackles phenomenology and leads to a different conception of history than the one proposed by Panofsky to overcome the issues raised by perspective.

*Art (history of, philosophy of), Cassirer, Descola, dialectic, illusionism, Klein, ontologies, Panofsky, perception, perspective (theories of), phenomenology, practice, representation, schematism, symbolics forms, worldviews.*