

1993

L'abîme de la vision

Gary Shapiro

University of Richmond, gshapiro@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/philosophy-faculty-publications>

 Part of the [Esthetics Commons](#), [Philosophy of Language Commons](#), and the [Philosophy of Mind Commons](#)

Recommended Citation

Shapiro, Gary. "L'abîme de la vision." *Revue d'esthétique* 24 (1993): 21-26.

This Article is brought to you for free and open access by the Philosophy at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Philosophy Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

L'abîme de la vision

Gary Shapiro

Revenant à l'œuvre monumentale de Mikel Dufrenne sur la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* pour la considérer sous l'angle de l'évolution de notre compréhension de la phénoménologie depuis 1953, force est de constater que Dufrenne se distançait déjà quelque peu d'une phénoménologie et d'une esthétique de la présence. Forts de la lecture des derniers essais de Heidegger et de notre confrontation à la poursuite par Derrida de cette interrogation sur l'onto-théologie, peut-être avons-nous de notre côté trop facilement présumé que la tradition phénoménologique opérait presque impulsivement sous le signe de la présence, ce qui a fait de nous des experts peut-être bien trop experts dans l'art de l'extrapolation des restes de cette obsession. Le début de la troisième et cruciale partie de l'ouvrage de Dufrenne, *Phénoménologie de la perception esthétique*, est consacré à la *Présence*. Si Dufrenne insiste sur une certaine présence corporelle comme fondement de toute expérience esthétique, en nous offrant en même temps une description subtile de la complicité du corps et de l'objet esthétique, il n'en affirme pas moins que la présence ne peut ni ne saurait être la fin de l'histoire. En effet, après une analyse de la « totalité objet-sujet » que forment la perception et la présence, il poursuit : « Tel est le plan de la présence. Une théorie de la perception n'en peut rester là et doit ouvrir le passage de la compréhension vécue par le corps à l'intellection consciente opérée au plan de la

représentation. Mais il en reste que la perception commence là¹. »

S'il est vrai que le texte de Dufrenne semble rattacher la présence au corporel et la non-présence à l'intellect, il en ressort également que c'est la présence même qui est considérée comme inapte à ouvrir vers l'art ou l'esthétique. Cette position s'affirme encore en fin de chapitre avec cette question : « Mais le corps y suffit-il [à cet acte d'appréhension] ? Cette réflexion sur le sens qui le découvre inépuisable pourrait-elle être assurée par lui ? On voit bien qu'il n'est pas possible de rester au plan de la présence, et déjà une théorie générale de la perception ne le peut². »

Sans prétendre que cette méfiance quant à la présence soit le fil conducteur de la recherche esthétique de Dufrenne, et sans oublier les multiples formes sous lesquelles l'appel à la présence peut resurgir après avoir été exclu, on constate que l'interrogation se poursuit dans plusieurs des derniers essais. À cet égard, le titre de la série de textes traduits en anglais, *In the Presence of the Sensuous : Essays in Aesthetics* [En présence du sensible : Essais d'esthétique], est peut-être trompeur : à moins que nous ne puissions dire qu'il soulève une interrogation plus qu'il n'atteste une prise de position. Que se passe-t-il en et pour la présence du sensible ? Dans « Peindre, toujours »

1. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953, vol. III, p. 425.

2. *Ibid.*, p. 431.

(1976), Dufrenne rattache le désir de pleine présence à une problématique de vie et de mort dans un mode psychanalytique, et oppose l'abîme à une telle présence. Cette opposition est remarquable en ce qu'elle se trouve précisément dans le contexte d'une considération de la peinture et de la vision, choses traditionnellement considérées comme champs particulièrement prometteurs pour l'esthétiquement présent. « Tel est le paradoxe de l'être au monde, que l'enfance jamais ne déserte : oscillant entre le jour où il se sépare et la nuit où il s'abîme ; mais la nuit s'allume de rêves, et le jour parfois s'obscurcit. Dans l'expérience esthétique, se conquérir et se perdre sont donnés ensemble, comme en ce moment singulier de la naissance ou de l'éveil. Devant le tableau, l'œil naît à lui-même, comme voyant ; mais la vision ne s'invente en quelque sorte qu'en se niant, comme si le désir de voir ne pouvait en effet s'accomplir que dans un au-delà du voir³. » Un peu plus loin dans le même texte, Dufrenne évoque la tentation du figuratif qui risque de raccourcir notre vision de la peinture en « dissimulant l'ouverture vers le possible qui se dévoile dans l'intimité de la présence⁴ ». Le possible paraît ici jouer un rôle analogue à celui de l'abîme. C'est ce qui se dévoile en (ou découle de ?) la présence. C'est précisément cet aspect de la pensée de Dufrenne, cette perpétuelle remise en question de la présence, même lorsqu'il l'affirme fondamentale à l'esthétique et à la vision en particulier, que nous nous proposons d'articuler ici en d'autres textes et termes proches.

Par ses attaques angoissées des traditions et des pouvoirs de la culture occidentale, la pensée de notre siècle a parfois considéré d'un œil méfiant (peut-être même d'un mauvais œil) le fait même de la vision. L'hégémonie de la vision par rapport au reste des sens est acceptée comme symptomatique et complice de diverses autres formes de domination, depuis celle de la métaphysique de la présence dans la tradition

ontothéologique, jusqu'au panoptique de l'architecture et des institutions de surveillance, jusqu'au regard mâle et à son objectivation du corps féminin. La vision, dit-on, encourage le narcissisme et les fantasmes impérieux par l'étendue du champ qu'elle nous ouvre, champ entièrement donné à notre examen, et finalement soumis à nos actes de manipulation et de transformation⁵. La représentation emblématique (visuelle) d'une telle hégémonie pourrait être celle de l'œil cyclopéen au regard fixe du sommet de la pyramide qui figure au dos de l'unité fondamentale de la monnaie américaine. Martin Heidegger, lorsqu'il cherche à révéler les présuppositions de la *Doctrina de la veritate* de Platon, démontre le puissant apport visuel de concepts tels que *eidos* et *theoria*, qui inaugurent la métaphysique de la présence. Sa métanarration de la tragique destinée de cette tradition forme une parallèle aussi précise que troublante à l'histoire d'Œdipe, qui, voyant tout, ne voyait vraiment rien, et pour lequel la vision authentique ne peut exister sans l'acte violent de l'aveuglement qu'il s'impose. Luce Irigaray, dans son interprétation féministe et psychanalytique de l'Occident de Platon à Freud, propose de remplacer le miroir narcissiste par un autre instrument optique, le *Speculum of the Other Woman* [Le Spéculum de l'autre femme], pour que les nombreux récits traitant de la vision qui renforcent une culture patriarcale puissent être repris et soumis à interrogation. Comme bon nombre d'écrivains contemporains issus du contexte lacanien, elle souligne le rôle très central d'un certain scénario (spéculatif) visuel dans la structure de la castration chez Freud. Ce « Blind Spot of an Old Dream of Symmetry » [Point aveugle d'un vieux rêve de symétrie] se fonde sur le drame d'une découverte visuelle de la différence des sexes par l'enfant, et la conceptualisation de celle-ci par lui en termes du composé binaire de la présence et de l'absence, binaire ensuite considéré comme générateur des formes types

du regard mâle, narcissisme et fétichisation du corps féminin⁶.

Les conséquences, pour la discipline que nous appelons esthétique, n'ont pas encore fini de se faire connaître. Telle analyse critique entreprend de démontrer les volontés tacites de désir et de pouvoir des arts visuels, s'appuyant sur les modes du nu ou de la scopophilie dans le cinéma⁷. Ailleurs, on trouve une volonté de révéler et d'exclure les modèles visuels et les paradigmes qui peuvent se cacher, insoupçonnés, de telle sorte que, par exemple, la conception de l'œuvre d'art littéraire en tant qu'unité organique dont toutes les « parties » ou dimensions sont intrinsèquement liées se transforme en une spatialisation injustifiée qui fera du poème un miroir pour le lecteur qui s'efforce d'atteindre et d'affirmer l'identité et l'intégration qui lui sont propres. Il se peut que la réponse la plus globale (reflet des ambitions impérieuses perçues dans la matière-sujet) soit d'essayer d'exclure le visuel ou de réduire son potentiel afin de constituer un autre domaine esthétique par le moyen des autres sens. En quoi les arts et l'expérience esthétique seraient-ils esclaves de l'imaginaire (au sens lacanien) ? Pourquoi (comme le propose Roland Barthes) ne pas relaxer l'imaginaire pour ouvrir à une conception plus diversifiée, ramifiée et même rhizomatique des arts, qui seraient alors perçus comme les nodosités d'une toile ou d'une trame dont les fils s'éparpilleraient en tous sens⁸ ? Ce serait reconsidérer la célèbre différenciation de Barthes entre l'œuvre et le texte en termes du spéculaire visuel et de la tactilité d'un tissu complexe.

Bien des critiques philosophiques du visuel suggèrent certes que la vision nous permet de rester (ou de nous imaginer) détachés, profitant toujours de la liberté d'une vue de plus haut. Il est devenu banal d'attester que les préoccupations traditionnelles, épistémologiques et culturelles du scepticisme, les dilemmes entre le subjectif et

l'objectif, naissent bien moins facilement d'une forme tactile d'être dans le monde que du mode visuel. Une esthétique fondée sur la vision découlerait donc d'une *theoria* exagérée, les deux tenant ou tombant d'un même accord.

Mais il existe cependant une autre voie, une ligne de pensée que l'on retrouve dans certaines des considérations esthétiques les plus fécondes de notre siècle et qui fait beaucoup moins violence au visuel, même si elle déforme quelque peu la métaphysique et l'esthétique de la présence. Cette voie consiste à repenser, à restructurer et à déstructurer les discours et les pratiques du visuel, non pas pour rejeter ou dominer la vision, mais pour envisager une vision libérée du joug de l'imaginaire spéculaire. La stratégie consiste ici à interroger le *video*, « je vois », à la manière de tous ces philosophes qui n'ont cessé de remettre en cause ou de ré-écrire le *cogito*, « je pense ». Nous pouvons voir en Nietzsche, par exemple, un penseur qui se méfie de la structure habituelle du *cogito* et du *video*. Nous pouvons aussi dire qu'il illustre les deux voies évoquées ci-dessus, en questionnant en même temps qu'il la repense la primauté du visuel. Le musical, l'auditif, le tactile et l'olfactif sont en permanence juxtaposés à la schématisation et à la simplicité du concept tradition-

3. Mikel Dufrenne, « Peindre, toujours », *Revue d'esthétique*, 1976/1, *Peindre*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », n° 1097, 1976, p. 14-15.

4. *Ibid.*, p. 23.

5. Une excellente analyse de telles attaques du visuel a été faite par Martin Jay dans « In the Empire of the Gaze : Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought », avec références, in David Couzens-Hoy (éd.), *Foucault : A Critical Reader*, New York, 1986, p. 175-204.

6. Voir Luce Irigaray, « The Blind Spot of an Old Dream of Symmetry », in *Speculum of the Other Woman*, Gillian C. Gill, Ithaca (trad.), 1985, p. 361-373.

7. Voir, par exemple, Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in Brian Wallis (éd.), *Art After Modernism : Rethinking Representation*, New York, 1984, p. 361-373.

8. Roland Barthes, « From Work to Text », in *Textual Strategies*, Josué V. Harari (éd.), Ithaca, 1979, p. 77.

nel de la vision. Cette conception n'en a pas moins besoin d'être, elle aussi, repensée. Juste avant que Zarathoustra n'envisage pour la première fois l'idée de l'éternel retour se trouve la scène extrêmement visuelle intitulée « De la vision et de l'énigme » (*Vom Gesicht und Rathsel*), chapitre qui traite à la fois de l'énigme de la vision et des énigmes que présentent les visions⁹. En racontant ses visions à des « quêteurs et enquêteurs intrépides » — les marins qui le ramènent chez lui —, Zarathoustra appelle au courage devant l'abîme, pour les quêteurs et enquêteurs aptes à faire face à ce qui n'a ni fond ni limites, à l'infini. « N'est-ce pas voir tout court — que de voir des abîmes ? » demande-t-il (*Ist Sehen nicht selber — Abgrunde sehen ?*). Et c'est précisément de la nature de l'*Augenblick*, ce battement de cils (le plus souvent traduit par « moment »), que traite le scénario qui s'ensuit. L'*Augenblick*, aimerions-nous souligner, est un *video* sans *ego* ni *cogito*. C'est une notion que nous n'avons pas fini de fouiller. Dans cet épisode précis, on trouve une confrontation déterminée entre Zarathoustra et « l'esprit de la gravité », ce nain pesant qu'il doit porter sur son dos, concernant deux manières de considérer l'idée de l'éternel retour avec les *Augenblicke* qui se répètent et celui dans lequel ils se trouvent. C'est une scène très visuelle au cours de laquelle Zarathoustra demande au nain ce que représente le passage devant eux, un passage marqué « *Augenblick* », où deux chemins se rencontrent ou se croisent. Il s'agit de savoir si ces deux chemins se confrontent à l'infini, question à laquelle le nain répond dans un murmure condescendant (mettant le visuel à la place qui lui sied) : « Tout ce qui est droit est mensonge. Toute vérité est tordue ; le temps lui-même est un cercle. » En d'autres termes, le nain explique à sa manière à la fois l'idée de l'abîme et l'image de l'instant par la figure schématique bien trop facile du cercle, symbole classique d'une totalité close

parfaitement présente à l'œil ou à l'imaginaire. Mais qu'est-ce que le nain ne voit *pas*, qu'est-ce qui lui échappe pour qu'il trahisse ce que nous pourrions appeler la « vision naine » ? En premier lieu, il ne voit pas l'*Augenblick* lui-même, esquivant tout de suite sa spécificité en évoquant le cercle. Ensuite, il ne remarque pas l'inscription, *Augenblick*, qui marque l'entrée de l'instant et de tout instant, s'inscrivant comme une *mise en abîme*¹⁰. Le nain manque de voir l'abîme du moment qui le rend, comme le dira Zarathoustra, infiniment profond, qui consiste en un palimpseste d'une infinie richesse, un tissu d'images et d'images d'images qui se superposent et se coupent. La vision naine réduit le visuel à la présence, mais si toute vision (vision courageuse) est vision d'abîmes, on peut alors dire qu'il n'y a pas de présence visuelle.

Traisons à présent de ce contraste entre la vision abyssale et la vision naine comme l'allégorie de deux attitudes à l'image des stratégies de l'esthétique de la vision. La vision naine ne considère que l'étendue et la simplicité de la présence dans le visuel, que ce soit pour y trouver la confirmation spectaculaire de sa propre revendication de totalité, ou pour la renier à cause de la manière illusoire par laquelle elle suppose que de telles revendications se trouvent satisfaites. Prenons comme modèles de visions abyssales deux œuvres contemporaines de penseurs que l'on dirait d'ordinaire philosophiquement opposés : Martin Heidegger (*L'Origine de l'œuvre d'art*) et Walter Benjamin (ce grand ouvrage en ruines, *L'Arcades Project*).

Heidegger thématise l'abîme de plusieurs façons, dont la plus explicite serait peut-être le refus d'accorder une origine à l'art autre que l'art, de sorte que l'art se révèle sans fondement : il n'y a pas de source ultime de signifiant, pas de présence (dans la pensée, l'émotion ou la forme de perception) à laquelle l'œuvre peut être rattachée. Plus encore, en regard de l'œuvre visuelle en premier lieu, Heidegger décrit les souliers

peints par Van Gogh et le temple grec de Paestum en termes de leur figuration respective d'une lutte entre la terre et le monde. Le site de ce conflit est appelé *Riss* — faille, brèche ou abîme. En déclarant l'œuvre visuelle structurée par ses absences, Heidegger nous montre comment penser l'art pour se défaire de la métaphysique et de l'esthétique de la présence. Voir le tableau de Van Gogh ou le temple grec revient à voir l'abîme ; ce n'est pas voir l'harmonie de la forme ou de l'assouvissement du beau. Dans *Arcades Project*, Walter Benjamin cherche à articuler l'abîme de la vision non pas dans des œuvres d'art monumentales, mais dans les manifestations de la modernité apparemment les plus banales et les plus éphémères — l'utilitaire, la publicité et la mode¹¹. Comme chez le Zarathoustra de Nietzsche, le rejet d'une schématisation visuelle faussement simple du temps chez Benjamin est nécessairement préalable à l'attention qu'il porte à l'infinité et la profondeur de l'instant. Dans son œuvre, ceci se traduit par une répudiation systématique de la conception linéaire (bourgeoise) du temps comme progrès. Une fois libérées de ce carcan, les images du passé peuvent se développer et se multiplier, prendre la forme d'emblèmes et d'hiéroglyphes plutôt que celle de débris de l'histoire. Il n'en reste pas moins que Benjamin entretenait une certaine méfiance à l'égard des théories d'éternel retour de Nietzsche ainsi que d'Auguste Blanquin, lesquels, selon lui, échappaient peut-être aux illusions du progrès, mais se trouvaient néanmoins, par un défaut de vision politique, amenés à des formes de nihilisme et de résignation. Conférant aux deux hommes ce qu'il nommait chez Baudelaire « la rage impotente », Benjamin manqua de comprendre l'effet d'infinie profondeur que Nietzsche attribue à l'*Augenblick*¹². Une remarque semblable pourrait s'appliquer à Heidegger lorsqu'il s'efforce de réduire l'esthétique de Nietzsche au terme final d'une tradition ; mais ce n'est pas ici

la préséance qui est en jeu, c'est l'émergence d'une certaine attitude, une volonté de concevoir la profondeur du visuel.

L'abîme peut entraîner le vertige, Nietzsche et Alfred Hitchcock ne le savaient que trop. Se pencher au-dessus d'abîmes donne la nausée (*Ekel*), sinon l'envie troublante de se jeter dans le vide. La présence de l'image (au sens de l'imaginaire lacanien) rassure ; le regard porté vers les profondeurs soulève une interrogation : où s'arrêter et comment¹³ ? L'éventuelle infinité de la lecture, de l'interprétation et de la vue est l'une des formes sous lesquelles ceci s'applique à la discipline de l'esthétique et aux divers thèmes qui lui ont succédé. On pourrait dire que la quête de significations absolues est encore plus poussée dans les théories et critiques des arts visuels que dans les œuvres qui ont trait à la littérature. Que ce soit sous les formes plus classiques de l'expertise ou de l'iconologie (telles que brillamment pratiquées par Erwin Panofsky et Edgar Wind, par exemple), l'histoire de l'art est empreinte du besoin de poser des limites et d'éliminer des doutes. Pourtant, l'œuvre sur le visuel la plus provocante de notre époque suggère que l'abîme de la vision est aussi un abîme de la lecture et de l'interprétation. À preuve, le développement de cet abîme dans « Restitutions¹⁴ », réponse de Jacques Derrida à l'essai de Heidegger sur l'origine de l'œuvre d'art. À moins qu'il ne faille dire les réponses de Derrida à Heidegger, car plutôt que de nous entraîner sur un seul et même chemin, aussi sinueux et sombre

9. Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, vol. 4, Giorgio Colli et Massimo Montinari (éd.), Berlin, 1980, p. 197-202.

10. En français dans le texte (N.d.T.).

11. Voir l'étude d'*Arcades Project* de Susan Buck-Morss. *The Dialectics of Seeing*, Cambridge (Mass.), 1989.

12. *Ibid.*, p.106-107, 196.

13. Rendons ici hommage à un essai non publié de Stephen Barker, « Free Fall ? The Vertigo of the Videated Image ».

14. Jacques Derrida, « Restitutions », in *The Truth in Painting*, Geoff Bennington and Ian McLeod (trad.), Chicago, 1987, p. 255-382.

soit-il, il construit une conversation à plusieurs voix dont l'objet est d'en finir avec les questions du signifié dans la peinture, questions soulevées dans l'essai de Heidegger, et dans la volonté du critique d'art Meyer Shapiro de rectifier l'interprétation heideggerienne du tableau de Van Gogh en soutenant que les souliers du tableau en question sont ceux d'un artiste urbain de sexe masculin et non pas ceux d'une paysanne. Ainsi, le *Riss* entre la terre et le monde de cette peinture risque de se transformer en une faille ou un abîme d'interprétations, en une insoluble indécision. Heidegger avait déjà fait appel à l'abîme, en mettant en cause le concept de la substance sous-jacente à une certaine conception traditionnelle de la chose et de ses spécificités servant à son tour de fondement à une idée de l'œuvre d'art et un processus de délimitation et de détermination du signifié. Le *chemin* jusque-là suivi par Heidegger pour atteindre la vérité de la peinture se transforme alors en un dédale ou un labyrinthe face auquel on peut également se demander comment, si possible, garder les pieds sur terre. Quelle est, dans un tableau, l'appartenance du signifié ? À qui faut-il l'attribuer — artiste, spectateur, sujet (dans notre cas le propriétaire présumé des souliers) ? La vue d'un tableau n'est-elle pas toujours le paradigme d'une vision courageuse, une vue d'abîmes ?

Heidegger citait la célèbre phrase de Hegel sur la dissolution (*Auflösung*) de l'art, pour démontrer qu'Hegel avait peut-être raison dans la mesure où l'art était déterminé par l'esthétique et la conception de l'expérience (disons huméo-kantienne) sur laquelle se fonde l'esthétique. C'est précisément cette notion de l'expérience esthétique qui se trouve remise en cause par l'idée de l'abîme de la vision. L'esthétique traditionnelle avait, pourrait-on dire, allègrement grimpé jusqu'au bord de l'abîme, en ce qu'elle entretenait la notion du sublime, comme dans les descriptions de l'informe, de l'illimité, de l'infini et de l'envahissant

chez Burke et chez Kant. Le sublime, cependant, était tenu pour incompatible avec la structure de l'art et ne pouvant y figurer qu'en tant qu'objet de représentation, comme dans le tragique, par exemple. Il ne peut simplement s'agir ici de la réponse des philosophes de l'art aux œuvres prétendument sévères et maîtrisées du XVIII^e siècle, car la vision abyssale peut se tourner vers les œuvres néo-classiques les plus anciennes. Michel Serres, qui a mis en évidence toute une série de telles visions, commente par exemple la *Nourriture de Jupiter enfant* de Poussin¹⁵, œuvre certainement plus proche du beau dans le sens burko-kantien que du sublime : « Immortalité stérile de l'œuvre, produit d'un arbre foudroyé, œuvre dont on ne parlerait jamais si elle ne donnait, féconde, à qui la voit, une autre corne d'abondance, privée de fond, d'où sort sa propre partition, d'où surgit son géométral avec ses perspectives, d'où coule, indéfinie, l'analyse ou, inconnue, la composition, d'où se calcule la structure, d'où vient la corne d'abondance¹⁶. » La vision et les arts visuels ne sont plus le repère grâce auquel la philosophie de l'esthétique peut entretenir son désir de l'objet déterminé tout en rejetant la menace de l'abîme, d'ailleurs venue surtout de l'écrit littéraire. En fait, on pourrait démontrer, comme le suggèrent plusieurs des auteurs cités ici, qu'il est impossible de continuer à différencier la linguistique du visuel — ce qu'impliquait déjà Zarathoustra en pointant du doigt vers l'inscription du mot *Augenblick*, marqueur de l'instant. Le rôle de la philosophie de l'art est donc de *voir* les abîmes, tout en surmontant courageusement les vertiges et les nausées qu'ils risquent de provoquer.

(Traduit de l'américain par Carol Richards.)

15. Œuvre parfois intitulée *L'Enfance de Jupiter*, 1637 ou 1639, Washington, National Gallery of Art (N.d.T.).

16. Michel Serres, *Hermès III. La Traduction*, Paris, Éd. de Minuit, 1974, p.201.