

# L'ART CONTEMPORAIN ET LA NOTION DE L'IMAGE \*

Mieczysław Porebski

(Cracovie)

La dégradation et l'élimination successive de la notion de l'art, ou bien des arts, désignés depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle comme les « beaux-arts », est un trait des plus caractéristiques de notre époque. On a longtemps considéré les « beaux-arts » comme un système de disciplines particulières, dotées d'un statut à part — le statut artistique. Ce sont les institutions spécialisées telles que académies et écoles des beaux-arts, sociétés d'amateurs et d'artistes, les salons et les expositions, les marchands et les collectionneurs, la critique dans la presse quotidienne et dans les périodiques de luxe qui confirmaient ce statut.

Le XIX<sup>e</sup> siècle affermit définitivement tout ce système. Par conséquent, une large brèche commence à séparer les domaines assez cohérents jusque-là: la « création » et la « production », l'artisanat et l'industrie, l'art « pur » et l'art « appliqué », la décoration et l'utile, l'architecture et la construction, la sculpture et les stucs, la peinture et le « kitsch », l'estampe et l'illustration.

C'est ainsi que la rupture se produisit. Il en resta d'un côté l'art pour l'art, avec ses fonctions esthétiques et son prestige, et de l'autre — la production perpétuelle non moderne et la consommation soumise aux règles de la mode plutôt qu'à celles du style.

De là cette « indifférence pour sa propre tradition » et ce « dédain extrême pour le passé le plus proche » que S. Giedion reprochait déjà en 1941, indifférence qui ignorait ce qu'il y avait de plus caractéristique dans le bagage visuel du temps, le condamnant d'avance à l'usure et à l'oubli.

Cet état de choses ne pouvait pas durer. Ce même XIX<sup>e</sup> siècle devait aboutir à la confrontation des deux systèmes. Les écoles polytechniques se sont opposées aux

écoles artistiques et l'ingénieur, ce héros positif des temps modernes, s'est opposé à l'artiste.

Les conséquences ne se sont pas fait attendre.

Ce furent les futuristes qui, les premiers, ont eu le courage de confronter La Victoire de Samothrace avec l'automobile de course. Apollinaire fut le premier à soupçonner « que nous en ayons un style sans le savoir, comme M. Jourdain faisant de la prose ». Et Le Corbusier a classé dans l'architecture non seulement les portes d'entrée: larges, les meubles en bois courbé et les maisons en série, mais aussi les autos, les paquebots et les avions. Presque en même temps, Marcel Duchamp a relevé, avec sa lucidité habituelle, le côté paradoxal de la situation en mettant le signe de l'égalité entre l'œuvre d'art traditionnelle et un produit industriel quelconque, qui, par la décision souveraine de l'artiste, remplit la même fonction — le « ready-made ». Peu après, les surréalistes attirèrent l'attention sur la poésie particulière des rues de la grande ville, avec ses enseignes, ses affiches lumineuses et ses vitrines.

Tout le système de délimitations et de restrictions tomba en ruines. Les académies qui ne comptent plus, les écoles en état de crise chronique, les sociétés et

\* Conférence dans le cadre du Colloque d'Esthétique tenu en septembre 1973 à Varsovie à l'occasion de la Réunion du Comité International pour les Etudes d'Esthétique.

les groupements des artistes qui ont cessé de tracer la direction du mouvement artistique, les expositions et les biennales internationales en proie aux manifestations contestataires et pseudo-contestataires, le commerce à la recherche de moyens nouveaux pour diffuser des événements d'art éphémères, la critique qui a perdu sa capacité de jugement et n'exerce que les fonctions décoratives ou de publicité — voici le bilan du temps.

Sur ces ruines, le chercheur commence à se rendre compte qu'il doit embrasser tout ce panorama.

L'historien de l'architecture moderne examine non seulement églises, maisons, musées, bibliothèques et théâtres, banques, bourses et bureaux, non seulement tout le système urbain et régional des quartiers commerciaux, industriels et résidentiels, mais aussi les systèmes qui rompent avec la localisation traditionnelle concentrique. Hier, le réseau de chemin de fer avec ses ponts, tunnels et croisements, avec ses wagons-lits et wagons-restaurants, qualifiés par H. G. Evers comme de « vrais hôtels-sur-roues » du XIX<sup>e</sup> siècle, — aujourd'hui, le réseau des autoroutes qui sillonnent le paysage et s'y intègrent en même temps, ou bien le réseau aérien avec ses aéroports et ses avions qui brisent les dimensions spatio-temporelles du monde. Et, au fond, les grandes agglomérations industrielles, vues à vol d'oiseau, avec leurs plans tellement compliqués, ou bien laissées sans aucun plan, avec des habitations « sauvages » éparpillées en désordre, à tout hasard.

L'attention de l'historien de la sculpture moderne est attirée de plus en plus en exceptant la sculpture des musées et quelques essais d'arranger des formes abstraites dans l'espace libre — par les résidus panoptiques des monuments publics et funéraires — « les galeries uniques de la sculpture de l'époque », selon K. Lankheit —, par le détail sculpté d'une façon stéréotypée de l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que par tous les mannequins,

poupées et attrapes, regardés avec une attention toute neuve depuis que les surréalistes et, plus récemment, les adeptes du pop' art les ont découverts.

Pour l'historien de la peinture, du dessin et de la gravure de ces deux derniers siècles ce rôle est joué — à l'exception des pièces qui se trouvent dans les musées — par des images populaires, des reproductions, des illustrations dans les livres et dans les magazines, des cartes postales, des photos, et pour ne pas oublier les genres tout neufs — l'affiche, le « poster », les bandes dessinées, les emballages. Et en plus, tout le domaine de la création véritablement spontanée et libre, comme, par exemple, les graffiti sur les murs et les clôtures qui font l'objet des études de Brassai.

Et pour finir, toute l'immense production industrielle qui fournit au marché des ustensiles et des outils, toute la confection et les denrées. La portée du domaine des recherches possibles devient ainsi presque complète, mais sa classification, son interprétation analytique et sa mise en valeur restent très douteux.

Le cinéma et la télévision, qui combinent la communication visuelle avec la communication phonique, peuvent être mentionnés. Il serait impossible d'analyser chaque œuvre à part, il faut analyser le torrent entier et ininterrompu des images, informations, bruits et signaux.

Il serait bien difficile de placer toute cette problématique dans le cadre traditionnel de chaque discipline artistique. Et ce serait peine perdue de leur appliquer les méthodes classiques de l'histoire de l'art qui réduisent l'interprétation aux problèmes de style, de l'auteur et de son intention consciente. Ces méthodes devront faire place à d'autres, plus efficaces pour l'analyse des phénomènes qui sévissent en masse et peuvent être rencontrés partout. Une discipline nouvelle est en train de se constituer; on peut l'appeler l'histoire et la théorie de la communication

informative ou — plus court — de la communication visuelle.

Ses méthodes et ses voies de recherche restent à être élaborées. Leur orientation commence cependant à être jalonnée par des innovations récentes de l'histoire de l'art classique ainsi que par des suggestions empruntées aux disciplines voisines.

C'est l'école iconologique de Warburg et de Panofsky, exerçant une grande influence depuis les années trente, qui nous a appris à découvrir un fond culturel de l'image banale, non seulement des œuvres de premier rang, dans des systèmes symboliques dépassant la sphère de l'art. L'analyse devenue célèbre du masque de la Rolls-Royce par Panofsky peut servir comme exemple. Cette méthode se sert de points de repère dans une sphère de croyances, mythes, représentations allégoriques, cosmologiques, topographiques et historiques. Dans tous ces domaines les recherches iconologiques trouvent aujourd'hui non seulement des études sur les *topoi* littéraires initiées par Curtius, sur les notions religieuses, philosophiques, esthétiques et scientifiques, de plus en plus répandues, mais aussi — dans une perspective plus vaste encore — des études structurales de linguistique, d'ethnologie et d'archéologie contenues dans le cadre de récentes recherches sémiologiques de la théorie de la culture.

Tout d'abord il y a les différentes écoles de psychanalyse et surtout la théorie des archétypes de Jung ainsi que la phénoménologie de l'imaginaire individuel et collectif élaborée par Bachelard, continuée par ses disciples, dont nous citons Durand. Ces méthodes ont pour objet l'étude des images mentales qui ne laissent de traces que dans la mémoire individuelle et ne sont extériorisées que d'une façon indirecte. Elles franchissent le seuil entre le songe et la rêverie aux yeux ouverts, entre l'imagination d'un homme normal et l'imagination dissociée des hommes psychiquement déséquilibrés — visionnaires et malades —, entre les créations

individuelles et celles stéréotypées qui forment le patrimoine de civilisations entières.

Ces recherches classent et systématisent de différentes façons les images qui tourbillonnent dans notre conscience et dans l'inconscient, indiquant leurs archétypes et formant des hypothèses successives qui tendent à expliquer leur origine et leur sens. En élevant au rang des grandes créations symboliques tout ce qu'il y a de plus quotidien et de plus personnel, ils complètent le domaine de la théorie contemporaine du fait imaginaire.

Car tandis que la notion de l'œuvre d'art forme un point de départ pour toutes les recherches classiques orientées vers les disciplines artistiques traditionnelles, la notion de l'image, du fait imaginaire devrait former le point de départ pour les recherches ayant pour objet la totalité de la communication informative de tous les milieux humains et de toutes les civilisations.

Le fondement théorique et philosophique de la notion de l'image comme médium universel qui rend possibles les contacts de l'homme avec l'homme et de l'homme avec le monde entier se transforme ainsi en une nécessité.

Ce fondement devrait satisfaire au vocabulaire de la précision formelle et ontologique, d'un côté, et aux besoins de la pratique courante des recherches, de l'autre.

Or, le point de vue de la précision formelle impose une définition de l'image qui est propre aux sciences logico-mathématiques. La plus simple définition est celle qui résulte de la théorie des ensembles. Elle qualifie comme *image* le résultat de l'application d'un ensemble dans un autre ensemble, en traitant ce premier ensemble comme *l'image réciproque*. L'utilité pratique de cette définition reste pourtant assez restreinte, car l'application seule d'un ensemble dans un autre n'assure pas encore le transfert des propriétés de l'image réciproque sur l'image reçue.

L'image dans le sens de la théorie des ensembles ne renferme aucune information concernant les propriétés de l'image réciproque — qui résultent des relations différentes entre ses éléments —, de sa continuité, son ordre, ses symétries ainsi que des caractéristiques et distinctions qualitatives ayant trait aux éléments particuliers de l'image réciproque ou à tout l'entourage de ces éléments.

Dans cette situation, deux issues sont possibles: ou bien ajouter à chaque espèce d'images envisagées des circonstances supplémentaires détaillées, ou bien chercher une définition générale, plus substantielle. La seconde possibilité nous est donnée aujourd'hui par la théorie des catégories qui est plus sûre mais aussi plus compliquée que la théorie des ensembles.

Les notions fondamentales de cette théorie ne sont plus celles d'élément et d'ensemble d'éléments, mais celles moins évidentes de *morphisme* et de *classe de morphismes* (la classe qui, dans certaines conditions, devient catégorie, d'où le nom de la théorie). Laisant de côté le caractère axiomatique de ces notions, nous nous contenterons de constater que chaque classe de morphismes a une certaine organisation intérieure qui peut être transférée dans une autre classe. Le transfert est opéré par un *facteur actif* qui dans la théorie des catégories joue un rôle comparable à celui de l'application dans la théorie des ensembles. Il faut pourtant ajouter que le facteur actif formant l'image conserve d'une façon directe ou inversée l'organisation intérieure qui est propre à l'image réciproque. Ceci nous donne deux variantes bien connues de l'image: l'une positive — l'image directe — et l'autre négative — le cliché.

De cette façon nous avons fait un pas considérable mais pas encore définitif. Remarquons qu'il arrive dans certains cas que l'organisation intérieure de l'image et ses singularités morphologiques soient moins importantes pour l'information

apportée par cette image que ses relations extérieures avec les autres images de la même espèce. Nous nous bornerons à un seul exemple, mais bien instructif, à notre avis: la célèbre *Fontaine* de Marcel Duchamp.

Ce *ready-made* ne constitue pas l'image grâce à sa ressemblance à une fontaine quelconque. Toutes les analogies intérieures y sont absentes. *La Fontaine* de Duchamp ne ressemble qu'à elle-même et aux produits sanitaires de la même série. Elle constitue l'image dans le sens le plus signifiant parce qu'elle occupe la place de cette image, parce qu'un produit en série de l'industrie sanitaire a été signé comme œuvre d'art et expédié au salon, pour y figurer sur un socle destiné d'habitude aux sculptures dont les fonctions imaginatives n'avaient jamais été mises en doute. Et parce que, pareillement aux autres œuvres exposées, elle devait porter témoignage sur son auteur — pas sur celui qui l'avait produite, mais sur celui qui s'en servait en guise de provocation intellectuelle des plus audacieuses; enfin, parce qu'elle apporte une information qui la raye des objets pour usage quotidien et les dépasse.

L'exemple nous paraît instructif, car il nous montre un objet devenu image par l'intégration dans le système des autres images et non par l'organisation intérieure qui le caractérise. Suivant Ch. Ehresmann, nous appellerons un tel objet intégré dans un système *structure*, d'une *espèce* définie. En élargissant ainsi la signification plus courante, « constructiviste » du terme « structure » nous affirmons en même temps que l'espèce de la structure dépend des *opérations* admises dans le cadre du système donné. Chaque opération admise peut ou bien conserver la structure donnée, ou la transformer d'une façon prévue, la compléter ou la remplacer par une autre.

C'est le système des structures et des opérations qui introduit dans l'univers des images d'une espèce donnée, les

« objets confectionnés » (*ready-made*), les « objets trouvés », les séances de happening, les concepts réalisables ou irréalisables. Ce phénomène a été possible parce que ces images ont été placées parmi d'autres images, grâce à des opérations qui ont peu de traits communs avec les procédés artistiques traditionnels. Et ce sont ces procédés qui leur empreignent leurs traits structuraux essentiels, partageant les propriétés de certaines images, restant en opposition significative avec les autres.

Après avoir ainsi défini la notion de l'image et de sa structure qu'on peut appeler *iconique* (ou plutôt indiqué la voie à suivre pour arriver à cette définition), envisageons maintenant les conséquences ontologiques qui en découlent.

Nous allons traiter chaque image comme une structure iconique et chaque apparition observée d'une telle structure comme un *fait*. Ce fait se présente à l'observateur d'une façon immédiate, ce qui rend possible un examen détaillé, ou encore de façon médiate, dans le souvenir, l'imagination, le rêve, à travers une description. L'apparition de différentes structures iconiques dans le champ d'observation actuel de quelqu'un est liée par des relations de co-apparition synchronique ou en suite, diachronique. Ces phénomènes s'englobent ainsi dans un système des dépendances spatio-temporelles qui est propre à chaque observateur ou bien à tout un ensemble d'observateurs situés pas trop loin l'un de l'autre. Ce système primordial, générateur d'autres systèmes plus restreints, nous allons l'appeler *l'iconsphère*. L'observateur classe les images qu'il reçoit et qui sont plongées — comme lui-même — dans l'iconsphère, dans un ordre conforme à leur mode d'apparition ou à leurs caractéristiques qualitatives. Dans le premier cas, les images sont groupées en synchronies simultanées ou en diachronies successives. Dans l'autre, les images sont traitées comme des *états* qualitatifs de certaines choses ou

comme *développements* qualitatifs de certains processus qui correspondent à d'autres états et développements considérés comme des conditions accomplies par les choses et les processus dont l'observateur a reçu les images.

C'est le moment de souligner que les images considérées comme plongées dans le système synchronique-diachronique de l'iconsphère passent et ne reviennent jamais plus. La direction de cet écoulement est ici bien définie pour chaque observateur, allant toujours des faits antérieurs aux faits postérieurs, jamais à l'inverse.

Il en est autrement pour les images considérées comme des états de choses ou des développements d'un processus. Celles-ci peuvent revenir et reviennent, formant des cycles plus ou moins vastes.

D'abord il y a les cycles naturels — cycle des jours et des nuits, cycle lunaire, cycle annuel des saisons, les cycles de plusieurs années, enfin, déterminés par les particularités astronomiques que l'humanité a observées depuis des temps immémoriaux dans le ciel étoilé. Tous ces cycles nous enrichissent avec des images naturelles d'une grande stabilité et suggestion, interprétées par les différents mythes ou par la science.

En outre, il y a des cycles marqués par l'histoire. Ils sont déterminés par des phénomènes réguliers dont l'évolution diffère comme durée. D'aucuns sont de « courte durée » avec leur afflux et leur reflux des conjonctures économiques et sociales, d'autres sont de « longue durée », par exemple les lentes transformations structurales de civilisations entières (pour reprendre les suggestives distinctions de Braudel).

Pendant ce qui nous intéresse particulièrement ce sont les cycles dérivés — avec leur caractère régulier propre — qui ordonnent le rythme des faits imaginaires selon les mouvements en arrière et en avant de la pensée et de l'imagination à la recherche du sens des temps passés. Ces cycles sont articulés par les change-

ments des formes et des significations dans les images appropriées ou formées à dessein par l'homme dans le but de rendre possible une communication avec ses prochains et une orientation dans l'univers où il vit.

Ces changements sont déterminés, en général, par deux tendances opposées qui semblent s'exacerber mutuellement. L'une se base sur l'intensification progressive des rigueurs technologiques, morphologiques et typologiques, grâce auxquelles une civilisation s'affermi dans son milieu

naturel et artificiel. L'autre — au contraire — consiste à relâcher les règles, à dissoudre les ordres, à profaner les tabous de l'art dans un *forum* bruyant et polyglotte, où l'on aborde une révision et une révalorisation de tous les systèmes, mesures et valeurs.

L'art contemporain passe — semble-t-il — par une pareille phase de relâchement extrême et, peut-être, vivifiant. Si cette phase ferme ainsi un cycle, pour faire place à un autre — l'avenir va le montrer.