



HAL
open science

Du sentiment moderne : éloge des formes d'existence mineures

Wafa Abida

► **To cite this version:**

Wafa Abida. Du sentiment moderne : éloge des formes d'existence mineures. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2020. Français. NNT : 2020PA01H300 . tel-03025306

HAL Id: tel-03025306

<https://theses.hal.science/tel-03025306>

Submitted on 7 Nov 2021

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.

Du sentiment moderne, éloge des formes d'existence mineures

Thèse de doctorat en Art et Science de l'Art
soutenue à l'École des Arts de la Sorbonne,
vendredi 6 novembre 2020 à 14h par :

Wafa Abida

Thèse préparée sous la direction de M.

Pierre-Damien Huyghe

Jury :

Anna Guilló

Professeure des universités |Arts plastiques et
sciences de l'art |Aix Marseille Université

Pierre-Damien Huyghe

Professeur des universités Émérite |Université
Paris I Panthéon-Sorbonne

Frédéric Pouillaude

Professeur des universités |Esthétique et théorie
de l'art moderne et contemporain |Aix Marseille
Université

Nicolas Thély

Professeur des universités |Art, esthétique et
humanités numériques |Université Rennes 2

Aux fous et à certains enfants

Merci

à

Pierre-Damien Huyghe pour l'épaisseur de sa pensée qui m'aura révélé plus d'une strate du sensible et en aura réveillé quelques-unes dans l'épaisseur de mon mince vécu. À Pierre-Damien Huyghe pour son enseignement d'abord et son précieux accompagnement depuis les premiers moments de ma présence francophone, en France. À Pierre-Damien Huyghe pour l'espoir qu'il sait mettre dans chacun de ses mots et qui les fait ainsi sourire à la vie.

à

Ma mère qui aura toujours soutenu et supporté mes déplacements et recherches dans le champ de la vie.

à

Rafaa Bacha, compagnon de mon quotidien, dont la présence a su border de tendresse et de soin le chemin de réalisation de ce travail.

à

Mes frères Khaled et Slim pour l'amour silencieux qui transparait dans chacun de nos rires et me rappelle ainsi notre père et les rêves politiques.

à

Donia Bellasfar, Hejer Chelbi, Ilef Ghimaji, Karima Boughdiri et Nadya Chtourou d'être et de rester le miroir amical et fidèle où nous apparaissent nos transformations.

à

La « petite bande », Antoine Delinotte, Juliette Munoz-Ruiz, Juste Peciulity, Lucile Bonnaud et Pascal Cerchiaro, d'avoir existé et de continuer à vivre dans l'amitié. À Antoine, Lucile et Pascal pour leurs relectures.

à

Léa Debenedetti, Manuel Guyader et tous les autres en mémoire de la lutte qui nous a réunis, qui nous a quittés sans nous séparer. À Léa et Manu en mémoire de la vie qui nous a connus.

à

Cédric Mazet Zaccardelli pour sa fraternité.

à

Toute personne qui honorera ce travail de sa lecture.

à

Tous ceux que j'oublie de nommer, qu'ils m'en excusent tant l'émotion est forte.

**Merci enfin à mon père
Que la terre le porte dans la paix.**

Résumé

Cette thèse entend définir le moderne et la modernité non comme un moment, une époque ou un style, mais comme un sentiment. Elle montre depuis une lecture de Herder que cette notion même de sentiment ne peut être comprise que si on étudie ce qu'ont pu devenir, après Herder, les notions auxquelles il fait appel de forme, figure, Gestalt. Ces notions ont une place dans la Gestalttheorie, dans la critique que formule Merleau-Ponty contre cette théorie et chez un théoricien de la forme animale comme Portmann (première partie). Mais on les trouve aussi chez des artistes comme Kandinsky et Sullivan (deuxième partie). Le point de convergence de toutes ces références peut être désigné par le concept de « forme-figure » que l'ensemble de la recherche élabore avant de l'opposer à celui « d'état-figure ». Cette opposition permet de construire une critique de la pensée de la modernité élaborée par Bruno Latour (troisième partie) et de définir pour finir (quatrième partie) l'enjeu ultime du « sentiment moderne » et des « formes-figures » qui le constituent : l'idée d'une politique mineure ou une idée mineure de la politique dont le design et la mode ont pu être eux-mêmes pour leur part porteurs.

Mots-clés

Apparence - Composition - Design - Forme - Figure - Gestalt - Mode - Modernité - Politique - Quotidien - Sentiment - Toucher
Coccia - Herder - Latour - Merleau-Ponty - Portmann

Abstract

This *thesis* intends to define the concept of modernity not as a moment, a period or a style but as a sentiment. Based on Herder's work, it shows that the very notion of sentiment can only be understood by examining what the referring notions of form, figure and *Gestalt* have become after Herder's time. These notions are present in the *Gestalttheorie*, in the critique formulated by Merleau-Ponty on this theory and in Portmann's theory of animal form (first part). They are also present in Kandinsky and Sullivan's works on art (second part). The point of convergence in all these references could be designated by the concept of « form-figure » - a concept shaped throughout this piece of research - and then be opposed to the concept of « state-figure ». This opposition allows us to critique Bruno Latour's thoughts on modernity (third part) and to finally define (fourth part) what is ultimately at stake behind the « modern sentiment » and its constitutive « forms-figures » : a minor politics idea, a concept borne by fashion and design.

Keywords

Appearance - Composition - Design - Form - Figure - Gestalt - Fashion - Modernity - Politics - Daily life - Sentiment - Touch
Coccia - Herder - Latour - Merleau-Ponty - Portmann

Sommaire

| | |
|--|-----|
| <u>Avant-propos</u> | 8 |
| <u>Introduction</u> | 9 |
| <u>I. Vers une notion de forme-figure</u> | 17 |
| I.1. <u>Avec Herder</u> | 18 |
| I.1.1. <u>La forme est dans le toucher</u> | 23 |
| I.1.2. <u>Entre forme et figure</u> | 32 |
| I.2. <u>Discussion avec la Gestalttheorie</u> | 35 |
| I.2.1. <u>Merleau-Ponty : la Gestalt comme catégorie</u> | 37 |
| I.2.2. <u>La conscience comme enjeu</u> | 60 |
| I.2.3. <u>À la marge de la Gestalttheorie, Portmann et la notion d'« organe à être vu »</u> | 65 |
| I.3. <u>La forme-figure : quelque chose en deçà de la perception [une hypo-thèse]</u> | 71 |
| I.3.1. <u>La re-connaissance comme enjeu</u> | 71 |
| I.3.2. <u>Du sentiment de la forme</u> | 88 |
| I.3.3. <u>Des « apparences inadressées »</u> | 93 |
| <u>II. Faire résonner la notion de forme-figure</u> | 97 |
| II.1. <u>Kandinsky : « Un monde sans objets »</u> | 98 |
| II.1.1. <u>Pour une apparition des formes : la nécessité et non la fonction</u> | 106 |
| II.2. <u>Relire Sullivan</u> | 111 |
| II.2.1. <u>« Form Follows Function » : la réponse de Adler</u> | 118 |
| II.2.2. <u>Former le gratte-ciel</u> | 126 |
| II.2.3. <u>De la valeur d'usage à la fonction comme valeur</u> | 132 |
| II.2.4. <u>Une pensée-gestalt comme éloge de l'apparence</u> | 137 |
| <u>III. Une idée de modernité sans forme : Bruno Latour</u> | 143 |
| III.1. <u>Le « Moderne » comme modèle</u> | 147 |
| III.1.1. <u>Comment « je » lis Latour, « moi », qui ne suis pas tout à fait Blanche</u> | 147 |
| III.1.1.1. <u>Courte note sur le « nous » latourien</u> | 152 |
| III.1.1.2. <u>Modernité ou modernisme ou du sol qui se dérobe sous « nos » pieds</u> | 154 |
| III.1.1.3. <u>La névrose du progrès</u> | 171 |
| III.1.2. <u>Système de véridiction et sentiment d'être Moderne</u> | 176 |
| III.2. <u>Vouloir le « non-moderne »</u> | 189 |
| III.2.1. <u>Qui est « non-moderne » ?</u> | 190 |
| III.2.2. <u>Quand des arts parlent [comme la science]</u> | 204 |
| III.2.2.1. <u>Représentation/imagination des sciences : ouvrir la connaissance à la perception</u> | 216 |
| III.2.2.2. <u>Images, imagerie et figurabilité</u> | 229 |

| | |
|--|-----|
| III.2.2.3. <u>Ou décrire ou exprimer</u> | 236 |
| IV. <u>La modernité comme potentiel de production de formes-figures</u> | 259 |
| IV.1. <u>Design : une attention aux détails haptiques du quotidien, du monde [hommage au Bauhaus comme cas de modernité]</u> | 261 |
| IV.2. <u>Sortir du schème de la composition</u> | 295 |
| <u>Conclusion</u> | 314 |
| <u>Bibliographie</u> | 317 |

Avant-propos

Notre aventure doctorale a débuté en 2013 à partir d'un questionnaire sur le rapport entre art et design qui s'était alors formulé dans l'intitulé « L'art comme élément pédagogique du design. Le cas de Lázlò Moholy-Nagy », titre sous lequel a été référencée la thèse dans la base de données de l'Université jusqu'à très récemment. Déjà, à ce moment là, nous étions obnubilée par le concept de modernité tant il était impliqué par l'histoire coloniale et tant il nous impliquait, par conséquent, personnellement. Durant les premières années de l'aventure, nous étions dans une sorte d'engrenage entre le désir de nous mettre au clair avec ce terme, tantôt notion tantôt concept, et notre intérêt pour le design et son rapport à l'art que nous situions dans la notion de forme. L'hypothèse qui sous-tendait alors notre réflexion autour du rapport art/design - mais qui n'aura été qu'une manière de négocier notre désir - était que le design aura été une tendance de la modernité artistique ; qu'une certaine idée historique du design aura été, substantiellement, une idée de l'art. Pourtant, très rapidement, nous avons renoncé à cette hypothèse pour diverses raisons qu'il sera long d'expliquer ici mais dont nous signalons, dans les quelques lignes qui suivent, les principaux arguments.

Les termes dans lesquels s'était formulée notre hypothèse, « le design » et « la modernité artistique », se présentaient désormais à notre esprit comme l'objet d'un consensus : aussi bien le mot modernité que le mot art que le mot design semblent aujourd'hui admis dans la culture sous le registre d'une certaine évidence de signification qui permet ainsi de les transposer d'un domaine à l'autre des connaissances. Ce fait peut se traduire, entre autre, dans des expressions telles que « les arts politiques » de Bruno Latour, « le design thinking » ou « le design management ». Ainsi, le design se transforme en « innovation », les arts en procédures compositionnistes et la modernité en une épidémie naturaliste dont il s'agit de faire le procès. Chemin faisant, le design en tant que champ de recherche spécifique s'est peu à peu estampé et ce n'est qu'en touchant à une certaine résolution de l'engrenage dans lequel nous nous sentions être, qu'il refait finalement surface comme l'expression d'une certaine passion pour la vie. Ainsi, ce n'est qu'en écrivant les derniers moments de notre réflexion que nous avons touché au plaisir que peut procurer le sentiment d'une certaine réalisation.

Introduction

Ayant lu conjointement *Sur la question de la forme* de Kandinsky et *The Tall Office Building Artistically Considered* de Sullivan, ayant parcouru aussi l'*Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot en tant qu'« objet praticable » (en partant de l'article *Forme*), nous avons un temps formulé l'hypothèse que *la forme est* (ou du moins a pu être) *un engagement dans l'époque*. Du rapport entre cette hypothèse et les deux premiers textes, les parties qui sont dédiées dans la suite de cette thèse à Kandinsky et à Sullivan présentent encore quelques éléments. Mais de l'*Encyclopédie*, en revanche le lecteur ne retrouvera la mention que dans la sous-partie intitulée « Quand des arts parlent [comme la science] » et pas en lien immédiat avec la question de la forme. C'est donc un « objet » que nous avons peu à peu *quitté* - ou qui nous a quitté en tant que cas pour notre réflexion autour de la notion de forme. Avant d'exposer, en fin d'introduction, les motifs de cette « séparation », nous allons d'abord essayer de synthétiser ici ce que nous entendons en qualifiant l'*Encyclopédie* d'« objet praticable ».

L'ensemble des connaissances humaines dont l'*Encyclopédie* prend la restitution en tâche, est présenté, aussi bien dans le *Discours préliminaire* de d'Alembert que dans le *Prospectus* de Diderot, par la *figure* de l'arbre. Cette dernière *organise* davantage le « système figuré des connaissances humaines » que le mode de pratique de l'*objet* encyclopédique qui opère par « renvois » lesquels en constituent le caractère encyclopédique à proprement parler. Diderot écrit dans ce sens :

Si l'on nous objecte que l'ordre alphabétique détruira la liaison de notre système de la connaissance humaine, nous répondrons que cette liaison consistant moins dans l'arrangement des matières que dans les rapports qu'elles ont entre elles, rien ne peut l'anéantir, et que nous aurons soin de la rendre sensible par la disposition des

matières dans chaque article et par l'exactitude et la fréquence des renvois.¹

Le mode opératoire du renvoi, nous oriente, en contemporaine des pratiques du *web*, vers une sorte de pensée en « liens hypertextes » laquelle se différencie du *schème* de l'arbre en ceci qu'elle peut se détacher d'une certaine logique du « tronc », c'est-à-dire, d'une source ou d'un fondement unique du *savoir* en privilégiant le motif du déplacement comme *figure d'autonomie* dans la collecte ou l'*orientation* dans la connaissance. Il se pourrait que le choix de l'arborescence pour la *figuration* du système de connaissances de l'*Encyclopédie* soit corrélé à sa dimension *didactique*² qui s'ajouterait à une conception *diagrammatique* des savoirs. Cette dernière admettrait l'existence de *conduits* entre les « Sciences » ou les connaissances sans pour autant que ces conduits ou renvois ne soient *systematiques*. D'Alembert écrit que :

L'ordre encyclopédique ne suppose point que toutes les Sciences tiennent directement les unes aux autres. Ce sont des branches qui partent d'un même tronc, savoir de l'entendement humain. Ces branches n'ont souvent entr'elles aucune liaison immédiate, & plusieurs ne sont réunies que par le tronc même.³

Nous pouvons lire dans la *Lettre sur les aveugles* datant de 1749 - le projet de l'*Encyclopédie* étant alors en pleine gestation -, l'importance qu'accorde Diderot au *Traité des systèmes* que publie la même année Étienne Bonnot de Condillac. Nous pouvons aisément supposer la référence faite à sa théorie par le choix même de constituer ou de penser les « connaissances humaines » en tant que « système » à ce détail près, peut-être,

¹ Denis Diderot, « Prospectus », (paru au mois d'octobre 1750, daté 1751), dans, *Œuvres complètes*, Tome treizième, les éditions Garnier Frères, Paris, 1876, Document numérisé, [Exporté de Wikisource le 15/04/2017], p. 41 du document numérique.

² Nous reviendrons sur la dimension didactique de l'*Encyclopédie* dans la partie « Quand des arts parlent [comme la science] ».

³ Jean le Rond d'Alembert, « Discours préliminaire », dans, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome premier, 1751, Document numérisé, [Exporté de Wikisource le 15/04/2017], p. 57 du document numérique.

que celui de l'*Encyclopédie* est « figuré »⁴. Cela revient donc à considérer l'*arbre* et sa *figure* en tant que « système ». Dans les premières lignes du *Traité des systèmes* nous lisons chez Condillac une définition du système qui nous éclaire sur les motifs du choix de l'*arbre* comme figure. Il écrit :

Un système n'est autre chose que la disposition des différentes parties d'un art ou d'une science dans un ordre où elles se soutiennent toutes mutuellement, et où les dernières s'expliquent par les premières. Celles qui rendent raison des autres, s'appellent *principes* ; et le système est d'autant plus parfait, que les principes sont en plus petit nombre : il est même à souhaiter qu'on les réduise à un seul.⁵

Nous pouvons déduire de cette définition, en en transposant les éléments dans la figure de l'*arbre*, que cette dernière est la parfaite « représentation » de la perfection du système encyclopédique de d'Alembert et Diderot qui rattache l'ensemble des « connaissances humaines » au seul principe de l'« entendement ». Ce dernier est donc, comme nous pouvons le lire dans la précédente citation de d'Alembert, le « tronc » d'où partent tous les embranchements. La limite de la *figure* de l'*arbre*, dans le cas précis qui nous occupe ici, par-delà sa dimension didactique, tient à ceci qu'elle *oublie* de considérer les « racines » - la *profondeur* des racines - de l'*arbre* qui en sont le *berceau* et la *matrice*.⁶ Au-delà de la limite de cette *figuration*, nous pouvons nous tenir ici à l'idée qui nous semble

⁴ La dimension « figurale » de l'*Encyclopédie* sera également développée dans la sous-partie « Quand des arts parlent [comme la science] ».

⁵ Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des systèmes*, Ch. Houel, imprimeur, Paris, 1798, édition électronique réalisée par Jean-Marc Simonet à partir du livre fac-similé de la Bibliothèque Nationale de France, Source : *Les Classiques des sciences sociales*, bibliothèque numérique de l'Université du Québec à Chicoutimi, p. 8 du fichier numérique.

⁶ Aucune mention des « racines » de l'*arbre* n'est faite dans le *Discours préliminaire* de d'Alembert. En revanche, nous pouvons en relever une occurrence dans le *Prospectus* de Diderot où il écrit : « En réduisant sous la forme de dictionnaire tout ce qui concerne les sciences et les arts, il s'agissait encore de faire sentir les secours mutuels qu'ils se prêtent ; [...] de montrer, par l'entrelacement des racines et par celui des branches, l'impossibilité de bien connaître quelques parties de ce tout, sans remonter ou descendre à beaucoup d'autres ; [...] ». (Denis Diderot, *Prospectus*, *Op. Cit.*, p. 4)

prédominer dans la définition présentée ci-dessus du système, celle d'un « ordre ». Un « système » est un certain type d'« ordre » dans lequel, nous soulignons, « les dernières [des parties] s'expliquent par les premières ». Il est un ensemble unifié de par l'unité même de son principe et celui-ci, dans le cas de l'*Encyclopédie*, est celui de l'« entendement ». Définie ainsi, la notion de système corrélée intrinsèquement à celles d'« ordre » et de « disposition » a ceci de particulier qu'elle n'englobe pas toutes les autres figures ou possibilités de « disposition » ou d'« ordre ». Elle n'en est qu'un cas que détermine un *choix* ou une *orientation* de la pensée. La *forme* de *déplacement* que propose l'*Encyclopédie* comme mode de son fonctionnement ou de son opération, un déplacement entre les textes mais aussi entre textes et « Figures » par le recours aux « renvois », se distingue, dans une certaine mesure, de la logique du système en ceci qu'il reste possible de se détacher du motif du « tronc » et donc du « principe » où s'origine le système. Il devient ainsi possible de « naviguer », dans l'ouvrage, passer d'un *point* à un autre en *faisant abstraction* du système lui-même, en *l'oubliant*, chose que le mouvement engendré par celui-ci ne permet pas étant donné qu'il reste cantonné à une cartographie (ou un schéma) de *circuits*. Nous pouvons retrouver cette idée de « circuits » dans le passage de Diderot cité dans la précédente note où il parle d'une nécessité de « remonter ou descendre » entre les différentes parties de « ce tout », celui du « système des connaissances ». Les montées et descentes qui sont aussi des *figures* de déplacement diffèrent des « renvois » en ceci qu'elles désignent des directions (un haut vers lequel monter et un bas vers lequel descendre) par rapport à un point repère celui précisément du *tronc-principe* à l'origine du « système ». Le déplacement par « renvois » ne présuppose pas de « direction » du mouvement autant qu'il désigne une modalité spécifique du *déplacement* selon la nécessité ou la logique du *lien*. Partant de l'ensemble de ces considérations, nous pourrions envisager qu'il existe dans l'*Encyclopédie* au moins deux figures de déplacement : les « montées/descentes » (qui seraient de portée tantôt archéologique tantôt généalogique) et les « renvois ». La notion de « réseau » n'est pas absente des motifs à l'origine de notre

proposition de lecture de la figure de « renvois » dans l'*Encyclopédie* comme elle n'est pas étrangère à la pensée de Diderot. Dans *Le rêve de d'Alembert* qu'il écrit en 1769, subsiste encore la notion de « système » mais ce qui se peut se relever de manière plus manifeste, c'est l'apparition de celle de « réseau » qui se déploie tout au long du dialogue.⁷ La *fiction* qui structure cet écrit, celle d'un d'Alembert rêveur et d'une « amante » qui en transcrit le « délire » dans l'intimité du sommeil d'une nuit qui fut « agitée », est à la fois étonnante et *envoûtante*. Nous y voyons Mlle de Lespinasse, dont nous apprenons qu'elle « apparaît comme l'égérie du *Rêve de d'Alembert* et son salon comme le « laboratoire de l'*Encyclopédie* »⁸, tantôt inquiète tantôt incrédule face à ce qui se confirme dans les réponses du médecin Bordeu (et donc dans les mots de la science) comme étant une théorie fiable, une véritable théorie de l'organisation et du fonctionnement des *corps* liée davantage à la notion de « réseau » qu'à celle de « système » - c'est en tout cas le recours à ce premier terme qui prédomine dans le texte même si une pensée en système reste également présente. Nous palpons dans ce « rêve » de d'Alembert ou de Diderot le « pouls » de l'époque ou du moins l'*ambiance* théorique et réflexive dans laquelle l'*Encyclopédie* a germé en tant qu'une idée et qu'une forme d'organisation des connaissances mais aussi, et peut-être surtout, en tant que modalité de leur *médiation*. Cette modalité prône, comme principe et de par sa *forme*, c'est-à-dire ici la manière de *pratiquer* cet « objet » (le *déplacement* selon le mode des « renvois »), l'autonomie du déplacement et donc d'acquisition et d'orientation dans les connaissances.

⁷ C'est chez Bruno Latour que nous avons trouvé cette référence au *Rêve de d'Alembert* comme étant là où, nous citons, « nous avons placé l'origine de ce terme de rets ou de réseau ». (Cf. Bruno Latour, « Avoir ou ne pas avoir de réseau : that's the question », dans, Madeleine Akrich et al. (sous la direction de) *Débordements. Mélanges offerts à Michel Callon*, Presses de l'École des Mines, 2010, pp. 257-268.)

⁸ *Salon de Mlle de Lespinasse*, dans, Gallica, Bibliothèque numérique de la BnF (Bibliothèque nationale de France), collection « Les essentiels - Littérature » [En ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/salon-mlle-lespinasse-1762-1776>

C'est à l'ensemble de ces éléments de réflexion que nous pensions lorsque nous qualifions l'*Encyclopédie* d'« objet praticable ». Notre intuition était alors que nous pourrions, à partir de cette considération, et par une exploration patiente, en tirer une idée susceptible d'intéresser le design, attachée à ce que nous avons pu penser comme « une valeur de praticabilité des objets ». Mais cette intuition a été court-circuitée, chemin faisant, par la place qu'a su occuper la notion de *Gestalt* dans notre pensée, en tant qu'une idée de la « forme » élaborée à un moment historique dans lequel se croisent les deux concepts qui nous aurons occupé pendant toutes nos années de recherche, à savoir, « forme » et « modernité ». C'est en portant une attention privilégiée à cette notion, d'ailleurs plurielle, de *Gestalt*, pour des raisons que nous exposerons plus longuement dans la suite du texte, que l'*Encyclopédie* s'est peu à peu écartée de nous paraître comme un cas pertinent dans la voie qui s'ouvrait alors. Un chemin aurait pourtant été possible et qui consisterait en ceci que la notion d'« unité », intrinsèque à la définition de la *Gestalt* dans la *Gestalttheorie*, est également présente dans *Le rêve de d'Alembert* comme un élément structurel de sa pensée du « réseau », une présence néanmoins implicite. Un tel chemin, après un certain temps d'étude, s'est présenté à notre esprit comme étant non seulement complexe, mais tortueux. Nous avons donc choisi de nous séparer de l'*Encyclopédie* dans le moment de réflexion autour et de questionnement de la notion et du concept de « forme ».

Bien que l'*Encyclopédie* nous ait quitté comme cas de pensée de la notion de forme, quelque chose de sa forme substantielle, celle que constituent conjointement la figure de l'arbre et le réseau comme mode de sa praticabilité, subsiste ou se retrouve dans notre pensée qui se serait formée, pour tout ce qui suit dans cette thèse, à la fois comme un réseau et comme une arborescence. Ainsi, certains éléments et moments des analyses à venir s'apparentent à des motifs, qu'il serait possible de repérer à différents endroits du texte, certains autres à des ancres qui stabilisent la pensée pour un temps, qui sont aussi des « aires de repos ». C'est le cas en deuxième partie avec Kandinsky et Sullivan. Cette partie occupe la fonction de « carrefour » ; elle

en est un. Sans s'inscrire, immédiatement, dans une continuité de la première partie qui vise à justifier notre notion de forme-figure, elle permet néanmoins de proposer quelques résonances avec cette notion qui s'attachent à différents termes, différentes autres notions qui nous auront conduit à notre proposition, celles notamment, de la *Gestalt*, de l'apparence, de l'objet, de l'intuition et du sentiment. Trouver ces résonances chez les deux modernes que sont Kandinsky et Sullivan, nous conduit ou nous autorise à nous conduire, à prendre le chemin de la modernité afin d'explorer la pertinence de la notion de forme-figure, explorer jusqu'où pourrait-elle nous porter. Mais ce chemin est en réalité un chemin parmi d'autres possibles. S'il trouve les premiers éléments de son tracé dans la pensée de Bruno Latour, il nous permet aujourd'hui de distinguer la notion de forme-figure d'une autre, celle d'état-figure, et de dégager des formes-figures ce qu'il peut s'y glisser d'états, de *dégager les formes-figures d'une pensée des états*. Le moderne, dans cette dernière opération, devient un cas dont l'historicité, la complexité et la fragile actualité reçoivent allègrement notre pensée qui opère finalement entre une passion pour les formes-figures et une méfiance voire une résistance aux états-figures.

Nous faisons le choix, dans cette introduction, de ne pas définir ni synthétiser ce qui pourrait s'entendre dans les deux notions de forme-figure et d'état-figure, laissant au texte le soin malgré ses sinuosités d'accompagner le lecteur, autant qu'il se peut, dans sa découverte de ce dont accouche notre pensée après six années de recherche. Disons donc seulement que ce qui suit s'organise en quatre parties. Un premier moment avec Herder et sa philosophie du toucher nous permet de découvrir une première idée de la *Gestalt* avant la *Gestalttheorie*, idée qui nous conduit vers la formulation d'un certain rapport entre le toucher et ce que nous nommerons un « sentiment de la forme ». Ce sentiment est une manière d'appréhender les formes-figures, et cette appréhension n'est pas exactement une perception. Le deuxième moment est celui désigné plus haut comme le carrefour auquel s'accrochent les différents moments de notre pensée. Une troisième partie sera une discussion de certains motifs de la pensée de Bruno Latour à

travers ce que nous aurons identifié comme deux états-figures liés au moderne : « Le « Moderne » comme modèle » et le « non-moderne ». La quatrième et dernière partie propose une approche de la modernité comme potentiel de production de formes-figures et ce en raison de sa capacité à sortir du schème de la composition.

I. Vers une notion de forme-figure

I.1. Avec Herder

En remontant notre chemin de pensée, nous nous apercevons que la notion de *Gestalt* sous-tendait notre réflexion sur le concept de forme, qu'elle était présente, *en sourdine*, durant tout le chemin. Il est aujourd'hui difficile de nous expliciter précisément le fil des pensées et des impressions qui nous auront orienté vers cette notion. Ce dont nous nous souvenons, par ailleurs, c'est d'avoir relevé la présence du mot dans le manifeste du premier Bauhaus de Weimar, en 1919, et que cela nous avait à la fois étonné, *inspiré* et *stimulé*. Nous retrouvons les idées d'« unité » et de « totalité » autour desquelles a pu s'articuler la pensée de la *Gestalt* dans la *Gestalttheorie*, dans certaines des idées qui auront participé à structurer la pédagogie du Bauhaus et son organisation. De ces idées, la plus importante, du fait qu'elle se trouve à la source de la « conception » de l'école, est celle de « l'homme total ». Walter Gropius, fondateur du Bauhaus, écrit dans ce sens :

Le Bauhaus [mettait] au premier plan de son enseignement non pas la « profession », mais « l'homme », avec son aptitude naturelle à comprendre la vie comme un tout. La base de cette formation [...] visait à développer « l'homme total », l'homme qui, grâce à son énergie vitale, peut aborder la vie avec une sûreté instinctive, et n'est plus désarmé dans la tourmente et les convulsions de notre « civilisation technique ».⁹

C'est cette approche de la vie et de son idée que Gropius met le plus en avant dans le texte d'où est extrait ce passage, *Ma conception du Bauhaus*, publié en 1969, année de sa mort¹⁰, par rapport à cette autre idée de « totalité », également voisine des origines du Bauhaus, celle de « l'œuvre d'art totale ». C'est donc

⁹ Walter Gropius, « Ma conception du Bauhaus », dans, *Architecture, mouvement, continuité*, Bulletin de la société des architectes diplômés par le gouvernement, Tome n° 14, Paris, 1969, p. 16

¹⁰ Nous n'avons pas pu retrouver d'autres traces de ce texte dans d'autres publications afin de vérifier l'année de son écriture et la langue dans laquelle il a été originellement écrit. La publication citée ci-dessus ne précise pas ces éléments.

l'idée d'unité¹¹ de la vie et de l'homme qui a ainsi survécu à l'histoire du Bauhaus et qui reste, dans une certaine mesure, toujours actuelle dans la pensée de son fondateur cinquante ans après l'ouverture de l'école. Le Bauhaus s'inscrit ainsi dans une certaine « ambiance » intellectuelle et scientifique, tournée non seulement vers une définition de l'art ou de ses œuvres, mais vers une approche de la vie dans et pour laquelle la notion de *Gestalt* aura été un paradigme¹². C'est une même approche ou une même attention à la vie¹³ que l'on peut relever chez Lászlò Moholy-Nagy, compagnon de Gropius, dans son texte *New Method of approach - Design for Life*. Nous avons essayé, en vain, de trouver des traces ou des mentions de la *Gestalt* dans les écrits de Kandinsky. En revanche, c'est chez Paul Klee que cela nous a été possible. Dans son ouvrage intitulé *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre* dont une traduction pourrait être *La pensée créatrice*¹⁴, *Écrits sur l'enseignement de la forme et de la*

¹¹ C'est le mot « unité » et non « total » ou « totalité » qui peut être relevé dans la traduction française du manifeste du Bauhaus. Nous nous référons ici à la traduction parue dans le livre *Le Bauhaus de Weimar* d'Élodie Vitale.

¹² Nous aurons l'occasion de développer cette idée dans la suite du texte notamment avec le cas de la *Gestalttheorie*.

¹³ L'attention à la « vie » que nous relevons comme un des axes autour desquels a pu s'organiser la pensée et la pratique quotidienne du Bauhaus - qui était une école mais aussi et surtout un lieu de vie - pourrait être associée au contexte dans lequel s'implante ou s'ouvre cette institution, celle de l'après guerre et des traumatismes que cette dernière aura engendrés. Il y a donc, dans cette attention, une double portée celle d'une ouverture dont le Bauhaus est un manifeste et celle d'un espoir dont la vie est toujours une promesse. En disant cela, nous prenons de l'avance sur la pensée qui se développera dans la partie « Design : une attention aux détails haptiques du quotidien, du monde » et sur la réponse adressée à la critique latourienne du Bauhaus.

¹⁴ Le terme *Bildnerische* est également présent dans le manifeste du Bauhaus traduit par l'adjectif « créatrice » dans la première phrase qui dit, selon la version reproduite dans le livre d'Élodie Vitale : « L'architecture est le but de toute activité créatrice. » *Bildnerische* pourrait également être traduit par « artistique » ou « visuelle ». Si la première de ces deux alternatives reste relativement générique, la deuxième, si amenée à la choisir, nécessiterait une argumentation conceptuelle qui prendrait en compte la notion d'image contenue dans la racine du terme *Bild* signifiant littéralement « image ». Nous avons donc, par commodité, conservé la traduction proposée dans le manifeste du Bauhaus.

« formation¹⁵ »¹⁶, d'où a été extrait l'ouvrage traduit sous le titre *Théorie de l'art moderne*¹⁷, Paul Klee élabore deux parties distinctes consacrées à l'enseignement de la forme d'un côté et celui de la *Gestaltung* de l'autre. L'insuffisance de notre connaissance de la langue allemande ne nous a pas empêché de relever dans une marge de texte, une annotation où l'auteur écrit, nous reproduisons :

Forme = nature morte
Gestalt = être vivant

Cette seule note ne suffit évidemment pas à conclure d'une quelconque précision théorique de la notion de *Gestalt* chez Paul Klee. Elle demeure toutefois « significative » dans la mesure où elle offre une résonance *heureuse* avec l'idée de vie telle que nous avons essayé de la présenter précédemment et brièvement avec Gropius et en tant que la notion en demeure, au moins, une évocation.

Quelque chose se joue donc, à ce moment là, celui du Bauhaus, autour de la notion de *Gestalt* et d'un certain rapport ou d'une certaine approche de la vie dont elle serait une des manifestations ou des expressions. Sans pouvoir expliciter précisément le chemin qui nous aura emmené jusqu'à cette notion, ce qu'elle nous aura permis de *toucher* et dont nous avons essayé

¹⁵ Le terme *Gestaltung* est polysémique. Une de ses traductions aujourd'hui peut être le mot *design* tel que nous avons pu le relever dans une parenthèse d'un article de Bruno Latour, *A Cautious Prometheus ? A Few Steps Toward a Philosophy of Design*. En Allemagne, ce terme continue à être porté par le nom d'institutions dispensant des enseignements en art et en design. Une autre traduction relevée par exemple dans le livre *La forme animale* d'Adolf Portmann est celle de « configuration ». Dans le dictionnaire bilingue, les premières notions qui apparaissent sont celles d'« organisation » et d'« arrangement ». Nous choisissons ici une traduction par le mot « formation » dans le sens de ce qui produit ou donne forme qui nous semble moins « compromettant » à ce stade de l'écrit.

¹⁶ Traduit par nos soins en consultant une enseignante et traductrice d'allemand.

¹⁷ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, Éditions Denoël, Collection « Folio/Essai », Paris, 2003

de résumer quelques éléments dans ces précédentes lignes (et que nous développerons plus amplement dans la suite du texte), nous conforte dans une certaine intuition de départ liée précisément à la notion de *vie*, de ce qui la tient, et de laquelle la *Gestalt*, en tant que *paradigme* (nous pourrions aujourd'hui dire un paradigme dont le cœur est *vivant* ou *sensible*), peut être un *nom*.

Nous disions, plus haut, que le Bauhaus s'inscrit dans une certaine « ambiance » intellectuelle et *scientifique* dans laquelle, nous ajoutons ici, la *Gestaltpsychologie* aura été un élément majeur. L'emploi du mot *Gestalt* par Gropius, nous sommes alors en 1919 et la théorie de la *Gestalt* étant en marche et discussion depuis au moins 1912¹⁸, ne peut donc pas ignorer l'existence de cette théorie même s'il n'en fait aucune mention. Ce à quoi il recourt c'est davantage à l'*idée* de *Gestalt*. L'importance et le rayonnement qu'aura connu la théorie en Allemagne d'abord, aux Etats-Unis et en France ensuite et la manière dont elle vient toucher au *champ* dans lequel orbite notre pensée, celui de l'art et du design, a suscité en nous une certaine curiosité attachée davantage au mot *Gestalt*, a priori sans autre équivalent dans la langue française que celui de *forme*, qu'à la seule théorie qui en porte le nom. C'est ainsi que nous avons cherché ce que peut porter le mot avant ladite théorie. C'est donc en remontant dans l'*histoire* du mot que nous avons rencontré Gottfried Herder et son œuvre *Plastik*. Ce qui nous a orienté dans la lecture, c'est la recherche d'une « compréhension » du mot *Gestalt*, avant la *Gestalttheorie*. Ce que nous avons trouvé chez Herder c'est une singulière théorie de la forme où les mots allemands *Form* et *Gestalt* ne sont pas conceptuellement différenciés (cela n'étant ni l'enjeu ni le propos immédiat de l'auteur) mais où il est toutefois possible de dégager ou de relever quelques nuances conceptuelles dans lesquelles le mot *Form* éclaire pour beaucoup le mot *Gestalt*. Le mot *Gestalt* est habituellement traduit dans la langue française

¹⁸ C'est la date à laquelle Wertheimer publie son article sur la perception du mouvement stroboscopique qui a lancé les débats à l'origine de la théorie.

par le mot *forme*. Cela commence peut-être avec Paul Guillaume qui aura été parmi les premiers à proposer une lecture de la *Gestaltpsychologie* dans la langue française et qui l'a traduite en 1937 par *La psychologie de la forme*, dans son livre éponyme. Tel est également le cas dans le livre *Die Tiergestalt, La forme animale* d'Adolf Portmann traduit par Georges Remy. Dans la préface de cette nouvelle traduction française, Jacques Dewitte ne manque pas de soulever la problématique liée à la traduction du mot « Gestalt » dans la langue française. Il écrit :

On doit bien se résigner à traduite « die Gestalt » pas « la forme », alors que ce terme signifie bien davantage : non pas la forme comprise comme le simple contour, mais quelque chose comme un caractère, une manière d'être, un style.¹⁹

Dans le titre français de *Plastik, La plastique. Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure tirées du rêve plastique de Pygmalion*, le mot figure traduit le mot allemand Gestalt. La notion de « figure » revient, dans une certaine mesure, dans la traduction de *La forme animale* dans le sixième chapitre où le mot « Gestaltung », que nous proposons de traduire par « formation » est traduit par « configuration ». Dans *La structure du comportement*, texte qui nous occupera également dans cette première partie et auquel nous a conduit la *Gestalttheorie*, Merleau-Ponty emploie le mot « configuration » pour qualifier un certain type de « signal », un certain rapport au signe dans la « forme ». Chez lui, « configuration » est l'équivalent de « Sign-Gestalt ».

Nous nous attacherons dans les prochaines pages à explorer les rapports entre « forme » et « figure », à partir d'une lecture qui croisera ces différents auteurs. Mais, c'est d'abord chez Herder que nous aurons trouvé une certaine approche de ce rapport et de la notion de *Gestalt* que nous traduirons dans l'expression

¹⁹ Adolf Portmann, *La forme animale*, traduction de Georges Remy, éditions La Bibliothèque, Paris, 2013, p. 20

« forme-figure », laquelle aura fini par déterminer notre horizon dans cette recherche.

I.1.1. La forme est dans le toucher

Oubliant idée et imitation, il [le toucher] se contente de sentir ce qu'il sent ;²⁰

En 1778, Johann Gottfried Herder publie un livre consacré à l'esthétique : *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. Dans ce texte, Herder fait l'éloge du tact comme étant le seul des sens auquel puissent se donner les formes, c'est-à-dire, le seul sens qui puisse percevoir les formes, les saisir et se laisser saisir²¹ par elles. Ce texte, que nous recevons comme un plaidoyer pour une requalification critique de la taxinomie esthétique, l'esthétique (de l'époque de Herder) considérant alors la vue et l'ouïe comme étant les seuls sens qui puissent donner « idée de la beauté », se construit sur une comparaison, une mise en tension et une séparation entre peinture et sculpture comme étant chacune produite et adressée à deux sens distincts (la vue d'un côté, le toucher de l'autre). L'idée d'esthétique que conteste ainsi Herder est celle qui suppose et accorde à la vue un primat sur les autres sens et

²⁰ Johann Gottfried Herder, *La plastique. Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure*, Tirées du rêve plastique de Pygmalion, Traduction et commentaire de Pierre Pénisson, Éditions du Cerf, Paris, 2010, p. 50

²¹ La notion de « saisi » est présente à quelques endroits dans la traduction française du texte et désigne le fait de saisir (la forme) par l'action du toucher et aussi d'être saisi, quand il s'agit de « l'amateur » d'art (le mot allemand « Liebhaber » pouvant également être traduit par « admirateur » ou « connaisseur ») par la forme ou sa beauté. Cet état de « saisi », qui nous semble venir chez Herder d'une métaphore du tact et de la main qui touche, agit autant sur la forme (ou le corps - les deux termes étant parfois associés dans le texte), ce qui est touché que sur celui qui touche, le touchant. Ainsi, celle ou celui qui « saisit » une forme, se trouve saisi(e) par elle. Cette notion de « saisi » se trouve également chez Pierre-Damien Huyghe où elle désigne une certaine défaillance de la connaissance face à un objet, une œuvre ou une chose. Elle désigne un certain mode d'expérience, peut-être pouvons-nous dire, esthétique.

celui, qui l'intéresse plus particulièrement ici, du tact. Ainsi, nous pouvons lire chez l'auteur :

[...] la vue ne nous montre que des dessins, tandis que seul le toucher nous montre des corps : que tout ce qui est forme ne nous est connu que par le sens tactile, tandis que la vue ne nous fait connaître que des surfaces, en l'occurrence, non pas des surfaces matérielles, mais seulement des surfaces de lumière visible.²²

Cet intérêt pour le tact s'explique chez Herder par une compréhension singulière du *toucher* en tant qu'un contact qui s'établit entre le « touché » et le « touchant », ce qui est traduit dans le texte français par le mot « sympathie ». Ainsi, dit-il :

[...] seule la *sympathie* interne, c'est-à-dire le *toucher* et la *transposition de notre moi humain tout entier* dans la figure que nous touchons, nous apprend à reconnaître et à saisir la beauté.²³

Dans son commentaire de *La Plastique*, Pierre Pénisson, traducteur du texte, nous permet de comprendre que le toucher soit, cette sympathie, est « identiquement le sentiment²⁴ ». C'est cette identité du toucher et du sentiment qui se trouve à l'origine de la considération que pose Herder du tact et qui l'inscrit, d'emblée, dans son idée ou son « rêve » (pour reprendre l'expression de Pénisson) de l'esthétique, à savoir, un rapport sensible au monde qui émane d'une sensibilité dégagée de toute taxinomie esthétique qui supposerait ou se poserait sur une quelconque hiérarchisation des sens et des arts. Cette idée de l'esthétique dépasse donc le seul champ des arts et ouvre la considération de Herder au champ plus large et plus complexe de la vie même si le texte *Plastik* reste du point de vue de sa méthode et de son contenu, attaché à une comparaison et une confrontation rigoureuses entre peinture et sculpture, entre ce qui relève du pictural et ce qui relève, par contraste, du plastique.

²² *Ibidem.*, p. 15

²³ *Ibid.*, p. 90

²⁴ Pierre Pénisson, « Toucher du doigt le cœur du concept », dans Johann Gottfried Herder, *La plastique*, Op. Cit., p. 143

L'ouverture de l'idée d'esthétique de Herder au champ de la vie (mais également son ouverture sur le champ de la vie²⁵) transforme cette même idée de l'esthétique en une *idée esthétique* du monde, c'est-à-dire, une idée de la vie²⁶ en tant qu'elle est ou qu'elle serait sensible, en tant qu'elle s'éprouverait par le sentiment et, par conséquent, par le toucher. Cette position quant à l'esthétique, telles que nous la lisons chez l'auteur, se place dans une certaine critique, voire une certaine rupture avec l'institution de l'idée que l'humain soit un être de raison et marque, par conséquent, un écart par rapport à la pensée des Lumières²⁷. Cet écart trouve un lieu de sa manifestation dans l'idée du sentiment, et non plus de la raison, comme « expérience première et fondamentale »²⁸. Et, partant, du *toucher* comme « expérience première et fondamentale ». Notons, par ailleurs, que la notion de « toucher » chez Herder, en tant qu'expérience première du sensible, acquiert ainsi un certain caractère de primauté. La primauté du toucher se détache chez l'auteur de toute tendance taxinomique et trouve dans *les figures* de l'enfant et de

²⁵ Nous avons ici à l'esprit, une image de cette idée qui s'ouvre, telle une fenêtre, sur une vue et rend celle-ci visible d'abord comme « cadrée » (le cadre serait dans le cas de Herder l'esthétique telle que comprise et revendiquée de son temps) et ensuite comme potentiellement délogée du cadre par un léger mouvement de tête qui se penche au-delà de la fenêtre (pour reprendre notre métaphore). L'action de cette ouverture ouvre également la vue à ce qui est ainsi donné à voir qu'il soit visible ou non-visible, c'est-à-dire, qu'il relève ou non du registre de la visibilité. Nous trouvons cette idée d'une vision du non-visible ou, plutôt, d'une vue du non-visible, attachée chez Herder à un sens du tact comme étant ce qui offre, de la forme, la meilleure « vision ».

²⁶ Nous n'ignorons pas que pour la philosophie, « vie » et « monde » sont deux concepts distincts. Nous rapprochons ici l'un et l'autre sans pour autant les amalgamer et sans pourtant pouvoir, dans le cadre de cette réflexion, les distinguer conceptuellement.

²⁷ Comme le rappelle Pierre Pénisson, Herder est vu comme étant le « philosophe héros du mouvement *Sturm und Drang* ». Nous apprenons que ce mouvement, essentiellement établi en Allemagne, s'était développé dans une réaction à la philosophie des Lumières apparue en Allemagne vers 1770 et dont les motifs consistaient, essentiellement, en un refus de croire que l'homme soit un être de raison. La réaction s'étend ensuite à une critique plus générale de la raison comme source poétique et littéraire. La période que les historiens du XIX^e siècle identifient à ce moment, succède aux Lumières et précède le romantisme. Le mouvement *Sturm und Drang* que l'on peut traduire par « Tempête et passion » ou « Tempête et désir ardent » correspond à la période préromantique dans les pays anglo-saxons et en France.

²⁸ Pierre Pénisson, *Op. Cit.*, p. 145

l'aveugle la possibilité de sa vérification et de sa démonstration. L'enfant et l'aveugle sont ceux chez qui le toucher et la vue ne sont pas hiérarchisés ; ils voient en touchant et voient ce qu'ils touchent. Herder écrit dans ce sens :

C'est seulement parce que, dans l'enfance, nous nous servons de nos sens simultanément et conjointement qu'ils se mêlent et s'assemblent, notamment le plus profond et le plus clair, le *toucher* et la *vue*.²⁹

En avançant dans le texte, nous comprenons que le toucher chez Herder, en tant qu'expérience esthétique, est un temps, une *durée* : si la vision s'inscrit dans une certaine « vitesse » et permet une appréhension *immédiate* de la chose vue, le toucher, lui, se déploie dans une durée ; il est une durée. Cette durée permet que se forme, chez le touchant, une « notion » de la chose touchée de sorte que cette formation vienne dans une certaine qualité de lenteur. Ainsi, le sentiment de la chose touchée, trouve le temps de s'éprouver ; le sentiment, pour qu'il occasionne de la « saisie », a besoin de ce temps. De là, nous pourrions entrevoir chez Herder un fond de critique ou, en tout cas, une sorte de démarcation d'une certaine idéologie du « voir » comme marqueur d'époque mais aussi comme mécanisme suprême de la perception et de l'entendement. Ce mécanisme aurait trouvé dans la vue le garant d'une performance perceptive, de son efficacité, et, partant, d'une performance de l'entendement. Nous sommes tentée de penser que la critique que formule Herder - qu'elle soit implicite ou explicite - de la volonté de suprématie du « voir » n'est pas sans lien avec son détachement des Lumières.

La lumière, en tant que matérialité physique adressée exclusivement au « voir », est, dans l'œuvre *Plastik*, d'un double tranchant. Elle est, d'abord, ce qui, dans la peinture, *unifie* les parties et la *réalise* (la peinture) ainsi en tant que « surface », en tant qu'étendue de parties « contiguës » : un *tableau*. Mais la peinture, dont la seule adresse est le « voir » et ne procédant

²⁹ Herder, *Op. Cit.*, p. 18

que par lui, est aussi « simulacre », « magie » et « illusion ». De ce fait, la lumière, dans la peinture, participe de cette magie et de l'illusion. Elle crée des « images » qui sont tout ce que la peinture peut rendre. C'est ce que nous proposons de lire dans cette citation de Herder :

Que peut peindre la lumière dans notre œil ? Ce qui se peut peindre : des images.

Chaque objet me donne de lui exactement autant que ce que le miroir montre de moi, à savoir : *apparence, façade* ; que je sois davantage que cela, il me le faut apprendre par d'autres sens, ou le déduire par des idées.³⁰

Nous pensons lire, plus en avant dans le texte, que la lumière est également, dans la pensée de Herder, ce qui peut faire tendre la surface picturale vers un devenir *forme*. Elle est ainsi à la fois source de la « magie » et de « l'illusion » (lorsqu'elle s'attache au « nouveau » et au « divers » - comme nous pouvons le lire dans la citation qui suit) mais aussi ce qui peut, dans le tableau, dans la peinture, rendre vivants *ses corps*. Ainsi en est-il du « clair-obscur » et de la « profondeur ». Herder écrit à ce propos :

[...] la peinture est l'ensemble du *monde enchanté de Dieu sur un tableau lumineux*. Seule la *lumière* fait son unité, mais une *unité miraculeuse*, grande et ineffable, quelle que soit la magie du nouveau et du divers. [...] À partir d'un *point lumineux* de la surface du tableau se répand de toutes parts une mer enchantée qui *relie* tous les objets comme dans une nouvelle création originale. Je ne sais comment maints théoriciens ont parlé avec tant de mépris et de légèreté de ce que l'on appelle la *profondeur*³¹, le *clair-obscur* ; c'est le *propre du génie* de tout disciple et de tout maître que l'*œil* par lequel il voit, la *mer de rayons et d'âme* qu'il verse sur toute chose et dont dépendent aussi chaque contour, chaque visage adulé.³²

³⁰ *Ibidem.*, p. 15

³¹ « Halting », terme technique de la peinture : « L'effet de la *profondeur* est de transformer un tableau plat en espace doté d'une *profondeur*. [...] Par suite, la *profondeur* est ce qui donne à proprement parler de la vie au tableau et sa vraie nature ; sans elle, nul objet ne pourrait apparaître comme un vrai corps, il ne serait qu'un simple reflet. »

³² *Ibid.*, pp. 60-61

Cette double considération de la lumière - peut-être convient-il de parler d'une *considération double* - nous la pensons intégrée à la critique que formule Herder contre les Lumières - critique qui n'apparaît par ailleurs qu'en filigrane - en dégageant ainsi le sensible du seul registre du « voir » sans pour autant nier dans « le voir » ce qu'il peut contenir d'ouverture au sensible. Ce que nous proposons ici est une hypothèse quant à la pensée de la lumière chez Herder, et partant, des *Lumières*. Si elle peut se vérifier comme telle, cette hypothèse toucherait davantage au champ de l'inconscient dans la pensée de Herder qu'au champ de *l'immédiatement vérifiable*.

Les mots « forme » et « corps » sont parfois utilisés chez Herder comme des synonymes. Au-delà du cas considéré par Herder, la sculpture, et au-delà de la notion de corps, nous dégageons chez l'auteur, dans sa *Plastik*, une théorie de la forme. La notion de « corps » permet, nous semble-t-il, d'approcher plus manifestement le rapport tangible ou de tangibilité entre la sculpture et l'amateur d'art ou artiste. Ainsi, il s'interroge : « [...] que sont les qualités des corps sinon leurs relations à notre corps, à notre toucher ? »³³ C'est ce rapport de « corps à corps » qui seul peut donner une « notion vivante » qui serait, elle, une manifestation de l'idée esthétique de la vie, idée que nous avons essayé d'exposer plus haut. D'ailleurs, la notion d'exposition chez Herder intervient, dans la distinction qu'il fait entre peinture et sculpture, comme un élément de démarcation mais aussi de définition : la sculpture s'expose, elle est présente tandis que la peinture est « [...] seulement description, fantaisie, représentation ».

[...] celle-là [la sculpture] est toute *exposition*, celle-ci [la peinture] tient à la *magie* d'un récit : quelle différence !³⁴

³³ *Ibid.* pp. 16-17

³⁴ *Ibid.* p. 31

C'est au fond en tant que *présente*, en tant que « toute entière là » que la sculpture *fait forme, fait corps*. Nous proposons de considérer que ce caractère de *présence* des formes ou des corps en constitue la condition d'existence : seul un corps présent (toutes les sculptures chez Herder ne jouissent pas de ce caractère, *a priori*), une forme présente fait naître chez son observateur le désir du toucher. Le toucher ne tâte que ce qui se présente à lui, ce qui s'adresse à lui dans sa qualité de *présent*, de *vivant*. Et, par cette même qualité de présence des corps ou des formes, le *toucher* se fait présence. Il est l'acte ou la manifestation d'une présence ; et c'est dans cette présence concomitante du toucher et du corps, du toucher et de la forme, que se manifeste le sentiment, c'est-à-dire *une présence esthétique*, et que naît une « notion vivante » des choses. La « notion vivante » que génère la main par l'acte du toucher et dont elle est *condition*, est la quintessence de l'acte, la forme subtile, de ce qui se sera appelé chez les Lumières, *l'entendement*.³⁵ Nous pouvons lire chez Herder :

Ni l'œil par la lumière, ni l'âme par une pensée autonome ne peuvent me donner une notion vivante, physique³⁶. L'oiseau, le cheval, le poisson ne l'ont pas, l'homme la possède parce que, outre sa raison, il est doté d'une main qui touche et tient les choses.³⁷

C'est à partir de cette considération du toucher que se dégage, chez Herder, l'opposition qu'il fait entre *forme* et *surface*. Lorsque nous comprenons que dans sa pensée « forme » et « surface » s'opposent, nous comprenons, par conséquent, que

³⁵ Nous savons par Pierre Pénisson mais également par tout ce que nous avons pu relever dans le texte *Plastik* que Herder se place contre Kant. Pénisson précise que vers la fin de sa production, Herder a consacré deux œuvres d'esthétique, *Adrastea* et *Kalligone* tout à fait marquées par une lutte ardente contre *La critique de la faculté de juger* de Kant. L'espace de ce travail de recherche ne nous permettant pas d'explorer plus en profondeur les différends que l'on pourrait relever d'une lecture croisée entre Herder et Kant, pouvons-nous toutefois supposer que l'un des enjeux de leur différend s'articule autour de la notion et du concept de forme chez chacun des deux auteurs.

³⁶ Il nous faut voir dans ce mot « physique » non pas un synonyme du « vivant » mais plus une tentative d'explicitation, une autre référence à *la tangibilité du sentiment* dans la pensée de Herder.

³⁷ *Ibid.*

« présence » et « représentation » s'opposent également mais aussi « forme » et « image » (puisque la seule chose qui se peut se peindre c'est bien des images³⁸.)

Nous proposons maintenant de revenir à la citation de Herder que nous présentions à la lecture quelques lignes plus haut et qui dit :

[...] seule la *sympathie* interne, c'est-à-dire le *toucher* et la *transposition de notre moi humain tout entier* dans la figure que nous touchons, nous apprend à reconnaître et à saisir la beauté.³⁹

Arrêtons-nous un instant, sur la définition que donne ici Herder de la *sympathie*⁴⁰ : « c'est-à-dire le *toucher* et la *transposition de notre moi humain tout entier* dans la figure que nous touchons ». Cette définition pourrait être éclairée, en partie, par une autre définition, en cours durant le XVI^e siècle spécialement dans l'ancienne chimie, où le mot *sympathie* désignait « la correspondance qui existe entre les qualités de certains corps⁴¹ ». Notre choix d'isoler cette dernière définition parmi toutes les autres significations du mot qui seraient plus proche de nous aujourd'hui et qui considèrent davantage la dimension psychique ou morale de la *sympathie*, pourrait être expliqué, en premier lieu, par l'idée d'une correspondance entre les qualités de corps. Cette idée nous intéresse parce que nous la retrouvons, d'une certaine manière, aussi chez Herder lorsqu'il juge « [...] que sont les qualités des corps sinon leurs relations à notre corps, à notre toucher ? ». La sculpture, telle que théorisée par Herder, reçoit sa singularité du fait même qu'elle soit présence d'un corps, ou, *figure* de la présence d'un corps - en comprenant cette

³⁸ Nous reviendrons plus en avant dans le texte sur cette notion d'image.

³⁹ Herder, *Op. Cit.*, p. 90

⁴⁰ Nous n'occultons pas ici le qualificatif « interne » qui accompagne le mot « *sympathie* » dans cette définition de Herder. Cela dit, nous ne disposons pas encore d'outils suffisants qui puissent nous permettre de relever précisément les différentes strates de sens qui forment son écriture tout en respectant la finesse et la complexité.

⁴¹ « *Sympathie* », *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Éditions Le Robert, 2010

fois-ci le mot corps non pas comme synonyme de forme mais comme référence au corps humain. C'est parce qu'il se (re)trouve face à une sculpture comme il se (re)trouve face à un corps dans lequel il trouve ou le trouvent des correspondances de qualité, que l'amateur, l'artiste ou l'observateur amoureux éprouvent le besoin de tendre la main et de toucher, ne serait-ce que du bout des doigts, cet autre corps, le sien. La « sympathie » opère précisément à cet endroit de la « trouvaille » conjointe et se manifeste en tant que contact entre le touchant et le touché.

Avançons quelques pas encore vers cette notion de « sympathie » en interrogeant, cette fois-ci, la notion de « qualité » chez Herder.

[...] que sont les qualités des corps sinon leurs relations à notre corps, à notre toucher ? Qu'est-ce que l'impénétrabilité, la dureté, la mollesse, le lisse, la forme, la figure, la rondeur ?

Ce sont la « forme » et la « figure » en tant que *qualités* qui nous intéressent plus particulièrement ici. Nous pouvons comprendre en avançant dans la lecture de la *Plastik*, que ce qui est propre à la forme en tant que *Form* et à la figure en tant que *Gestalt*⁴², ce qui les constitue comme substantiellement telles, c'est leur dimension *active*, c'est-à-dire, d'une part leur capacité à produire ou à générer un mouvement, celui du toucher qui répond à l'appel mutuel entre touchant et touché, qui manifeste le « corps à corps » que nous évoquions plus haut, et celui, d'autre part, d'être en elles mêmes « force » et « action », c'est-à-dire de la vie. C'est d'ailleurs leur qualité de *vivantes* qui fait qu'émane de la forme et (ou) de la figure, le *désir du toucher*, le toucher et par suite, rappelons-nous, le *sentiment* - ou du *sentiment*.

⁴² Rappelons ici que dans la traduction de Pierre Pénisson, le mot *Gestalt* est traduit par *figure*.

I.1.2. Entre forme et figure

Dans la *Plastik*, les notions de forme et de figure, de *Form* et de *Gestalt*, sont difficilement distinguibles. Malgré leur indistinction manifeste ou conceptuelle (Herder ne dit pas ce qu'est la forme d'un côté, la figure de l'autre et les différences potentielles entre les deux ; Pierre Pénisson ne relève pas non plus ces différences, son commentaire mettant davantage l'accent sur la sculpture en tant qu'objet théorique chez Herder et le rapport au toucher comme concept), nous pouvons toutefois lire dès le titre qu'il s'agit pourtant de deux *dimensions* distinctes puisqu'il est question, dans le sous-titre, de « Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure ». Ce que nous relevons, à quelques endroits du texte, c'est que la notion de forme est associée à celle de corps (comme nous l'évoquions plus haut), ce qui n'est pas le cas pour la notion de *Gestalt* ou de figure, selon la traduction de Pénisson. Nous lisons chez Herder que « [...] les parties qui s'interpénètrent, se côtoient ou se touchent sont des *corps* ou des *formes*.⁴³ » C'est en cela que les corps et les formes se donnent ou se prêtent au toucher, celui-ci étant le sens qui « saisit les parties qui lui sont extérieures dans l'imbrication⁴⁴ ». La forme se distingue en ceci de la surface que cette dernière est donnée par des « parties contiguës ». La complexité que décrit ainsi une forme ou un corps, que l'œil *aplanit* du fait qu'il ne perçoive ou qu'il ne voie que des surfaces, est ainsi faite de creux, de recouvrements, de vides, d'écartés et de pleins, de « rondeurs », etc. Mais à la forme il manquerait, si nous sommes juste dans notre interprétation, autre chose de plus que la complexité *anatomique*. Ce qui serait dans la *Gestalt*, dans la figure, et qui ne serait pas dans la forme seule, c'est l'expression de *caractère*, de forces et de *vitalité*. C'est un rapport à l'action comme étant inhérente à la vie des corps sans recours nécessaire à la figuration au sens, cette fois-ci, de représentation. *L'action* est une chose qui vit dans la forme, dans ses creux et ses plis, en

⁴³ Herder, *Op. Cit.*, p. 28

⁴⁴ *Ibidem*

dehors de toute « allégorie⁴⁵ ». Dans la citation qui suit, nous pouvons lire quelques éléments à la source de la réflexion que nous venons de proposer et que nous poursuivrons à la suite.

[...] La belle figure humaine n'est donc pas une abstraction tombée du ciel, ni une composition de règles savantes ou de conventions arbitraires : chacun peut la saisir et la toucher, dès lors qu'il ressent *en soi* et *chez autrui* ce qu'est la forme de la vie, l'expression de la force dans le réceptacle de l'humanité. [...] Pour éviter les répétitions, mettons en *action* la figure humaine que nous avons décrite ; nous voyons que chaque membre *parle* ; plus il correspond à sa fin, plus il est parfait et beau. Sculptez un philosophe et donnez-lui un *front* qui ne pense pas, faites un Hercule et privez-le de force entre les *sourcils*, dans le *cou*, dans la *poitrine* et dans le corps entier ; imaginez une Vénus à la *silhouette* affreuse, les *mamelles* pendantes et la *bouche* béante ; songez à un Bacchus antique assis sur nos barriques ; l'œil du commun sentira ici dans l'*action* ce qu'un sens plus fin aurait senti dans les *figures*, même en l'absence d'action, savoir qu'elles ne remplissent pas leur *finalité*, qu'une déesse de l'amour sans attrait, une Diane sans son chaste empressement, un Apollon sans courage juvénile et sans superbe, un Jupiter sans grandeur ni majesté sont des créatures affreuses. Or, ce qui est juste dans les caractères et les actions *singulières* doit être vrai en général dans leur *ensemble* ; [...]. La beauté n'est donc toujours que transparence, *forme*, *expression sensible* de la perfection par rapport à une fin, palpitation de la vie, santé humaine. Plus un membre signifie ce qu'il doit signifier, plus il est beau et seule la *sympathie* interne, c'est-à-dire le *toucher* et la *transposition de notre moi humain tout entier* dans la figure que nous touchons, nous apprend à reconnaître et à saisir la beauté.⁴⁶

Ce que le lecteur de cette citation pourrait relever en premier, c'est une certaine définition de la beauté chez Herder qui est conditionnée par l'idée de ce que nous appellerons ici, un « devoir de signifiante⁴⁷ » dans chacun des membres ou chacune des parties d'un corps ou d'une forme. Le devoir de signifiante est lui-même présenté comme étant corrélatif ou intrinsèque à la partie ou au membre concerné ; c'est-à-dire, que la partie ne peut signifier et ne *doit* signifier que ce qu'il lui est propre, ce qu'elle porte en son sein : *ce qu'elle est*. « Ce qu'elle est » et qui se *touche* ainsi, qui se laisse ainsi *toucher et saisir* en tant

⁴⁵ Herder conclut la *Plastik* par une critique de l'allégorie.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 90

⁴⁷ Nous discuterons cette idée d'un « devoir de signifiante » de la *Gestalt* (de la figure) dans la partie consacrée à l'idée de *Gestalt* chez Adolf Portmann.

que *figure*, c'est ça qui fait de cette dernière une présence, qui la manifeste en sa qualité de *présente*. C'est en ça que la forme autant que la figure ou que la forme et la figure sont *présences* et non *représentations*⁴⁸. Le *devoir de signifiante propre* de chaque membre ou partie correspond à l'expression de sa « fin⁴⁹ » dans la forme : « plus il correspond à sa fin, plus il [le membre] est parfait et beau. » « La belle figure » est, de cette manière, celle dont chacune des parties correspond à sa *fin*, c'est-à-dire à ce qu'elle porte d'*actions singulières* et de *caractères* de sorte que « ce qui est juste dans les caractères et les actions *singulières* [soit] vrai en général dans leur *ensemble* ». Pourrions-nous, à ce stade et à partir de cette lecture, émettre l'hypothèse que la *figure*, en tant que *Gestalt*, soit cet ensemble-là (l'ensemble des *actions singulières* et des caractères) ? Si donc la forme est un ensemble de « parties qui s'interpénètrent, se côtoient ou se touchent » et que la figure, en plus d'être une forme, est la manifestation sensible des *caractères et des actions singulières* de chacune de ces parties et de leur ensemble, nous nous demandons si, à partir de cette lecture de Herder, une traduction du mot *Gestalt* par l'expression *forme-figure* ne conviendrait pas mieux⁵⁰.

Nous allons, dans ce qui suit, examiner la validité de cette proposition en allant voir du côté de la théorie de la *Gestalt*, c'est-à-dire, un peu moins de deux siècles après la *Plastik*, pendant la première moitié du XX^e siècle.

⁴⁸ Nous avons relevé la distinction entre « présence » et « représentation » chez Herder plus haut dans le texte.

⁴⁹ Nous ne pouvons nous empêcher d'associer, dans notre esprit, cette notion de « fin » chez Herder à la notion de « fonction » chez Sullivan, telle qu'il en sera question dans la partie « Relire Sullivan à la lumière de la notion d'apparence ». Dans *Die Tiergestalt (La forme animale)*, Adolf Portmann relève qu'un certain intérêt pour la notion de fonction a relégué à un plan secondaire la notion de *Gestalt*. Chez Herder, comme nous essayons de le montrer ici, la *Gestalt* est à la fois la chose et sa fin. Si nous nous appuyons sur cette considération, la notion de fonction s'avère manquer à la *dimension gestalt* que contient la forme et qui en est la condition.

⁵⁰ À ce stade de notre texte, cette hypothèse nous permet d'engrainer, de faire avancer notre réflexion vers la notion de forme-figure. L'idée d'une traduction de la notion de *Gestalt* n'est qu'un passage que nous dépasserons dans la suite du texte.

I.2. Discussion avec la Gestalttheorie

En 1937, Paul Guillaume publie un livre qu'il intitula *La psychologie de la forme*⁵¹, à la fois un commentaire élargi du livre *Gestalt Psychology*⁵² de Wolfgang Köhler⁵³, selon Jean-Maurice Monnoyer⁵⁴, et « un exposé personnel⁵⁵ » de la *Gestalttheorie*, selon les mots de l'auteur lui-même. Dès la première ligne de son introduction, Paul Guillaume souligne en note de bas de page :

Nous conservons le mot français de *forme*, quoiqu'il ne corresponde pas tout à fait au mot allemand *Gestalt*, qu'il vaudrait peut-être mieux traduire par *structure, organisation*.⁵⁶

Cette note qui intervient dès l'entrée dans le texte de Guillaume, souligne l'insuffisance du mot *forme* quand il traduit le mot *Gestalt*. L'incertitude de l'auteur quant à la convenance des deux autres mots, « structure » et « organisation », pour une traduction française du mot *Gestalt*, pourrait être en raison de

⁵¹ Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, éditions Flammarion, Paris, 1937, 234 p.

⁵² Une version française de ce livre intitulée *Psychologie de la forme*, parut aux éditions Gallimard en 1964, traduction de l'anglais par Serge Bricianer, faite sur la base de l'édition Liveright, New York, 1947, corrigée et augmentée par Köhler. C'est cette version-là que nous avons pu lire pour notre recherche. *Gestalt Psychology* a été édité pour la première fois en 1929 aux Etats-Unis.

⁵³ Wolfgang Köhler, à côté de Wertheimer, de Koffka et de Lewin, était l'une des *figures* principales de la *Gestalttheorie* (de ce qui s'est appelé alors l'école de Berlin) dont les recherches et pensées inscrivait une lutte pour une *naissance* de la psychologie comme science et ont été, dans cette perspective, à l'origine de l'institution de la théorie de la *Gestalt* en tant que science valable pour la psychologie.

⁵⁴ Dans la présentation de Köhler, *Psychologie de la forme*, *Op. Cit.*

⁵⁵ Dans l'introduction de *La psychologie de la forme*, Paul Guillaume écrit ceci : « Nous avons d'abord songé à donner une traduction de l'un de ces ouvrages [Köhler, *Gestaltpsychology*, 1929 et Koffka, *Principles of Gestaltpsychology*, 1935] ; mais ils font une grande place à la discussion d'idées et de méthodes qui sont celles de la psychologie américaine contemporaine. Nous avons préféré courir les risques d'un exposé personnel, plus adapté aux habitudes et aux préventions du lecteur français. » (Paul Guillaume, pp. 6-7)

⁵⁶ Paul Guillaume, *Op. Cit.*, p. 6

l'actualité permanente⁵⁷ de la théorie et/ou d'une même insuffisance pressentie dans les deux termes. Notre hypothèse s'accroche à cette dernière considération que nous allons essayer de développer dans ce qui suit.

La notion de « forme » dans la *Gestalttheorie* pourrait se comprendre comme un état de « balance⁵⁸ » ou d'« équilibre » (pour reprendre le mot de Merleau-Ponty) des forces dans un champ à un instant T. Cet état d'équilibre est *structuré*, est une « structure » qui, pour pouvoir exister en tant que telle, a besoin d'apparaître. L'apparition d'une structure, sa *manifestation dans le sensible*, c'est-à-dire dans ce qui se donne aux sens, est cela même qui *fait forme*. La forme pourrait ainsi être saisie en tant que ni seulement une structure, ni seulement une apparition, mais leur coexistence nécessaire. Pour qu'il y ait forme, il faut qu'il y ait une structure qui la sous-tende ; pour qu'une structure puisse se révéler et exister comme telle, elle doit pouvoir se donner dans le sensible. La forme est la condition de ce sensible-là, en tant qu'il est toujours contingent et jamais immuable. Nous pourrions, dans l'angle de cette définition de la forme, traduire la notion d'organisation par celle de « formation » (*Gestaltung*) qui est à distinguer de la « structuration », mot qu'emploie Merleau-Ponty pour traduire *Gestaltung*.

I.2.1. Merleau-Ponty : la Gestalt comme catégorie

En 1949, Merleau-Ponty publie une thèse complémentaire de sa *Phénoménologie de la perception, La structure du comportement*⁵⁹. En s'appuyant sur la *Gestalttheorie*, en tant que champ pratique et théorique, - théorie de laquelle Merleau-Ponty ne tardera pas à

⁵⁷ Nous entendons ici par « actualité permanente » la manière dont Paul Guillaume qualifie la *Gestalttheorie*, à savoir, une « pensée vivante qu'on ne saurait immobiliser » (Guillaume, p. 6).

⁵⁸ Cf. Wolfgang Köhler, *Psychologie de la forme*, Op. Cit.

⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Éditions PUF, 4^e édition « Quadrige », Paris, 2014, p. 1

s'écarter - l'auteur se propose dans ce livre de « comprendre les rapports de la conscience et de la nature⁶⁰, - organique, psychologique, ou même sociale. »⁶¹ C'est dans cette perspective qu'il recourt à la notion de « comportement » qui lui

paraît importante, parce que, prise en elle-même, elle est neutre à l'égard des distinctions classiques du « psychique » et du « physiologique »⁶² et peut donc [lui] donner l'occasion de les définir à nouveau.⁶³

Ce premier argument quant au choix du comportement comme « objet » de la recherche ou son *leitmotiv* est d'ordre méthodique : de par sa « neutralité », il permettrait à l'auteur de se mettre au clair par rapport aux distinctions classiques entre « âme » et « corps ». La « neutralité » qui qualifierait la notion de « comportement » est une *neutralité philosophique* : en fin de la citation ci-dessus, Merleau-Ponty insère une note de bas de page où il précise qu'il n'emploie pas cette notion dans le sens que lui aura attribué le behaviorisme américain même si, juge-t-il, il y a, dans son « intuition du comportement », c'est-à-dire, « la vision de l'homme comme débat et « explication » perpétuelle avec un monde physique et avec un monde social »⁶⁴, quelque chose de « sain et de profond ». La neutralité philosophique de la notion de comportement s'expliquerait par le « désordre idéologique » dans lequel elle se serait développée dans son pays d'origine et par la difficulté qu'elle aurait connu à s'insérer dans un chemin ou à se trouver une traduction philosophique claire et suffisante, ce qu'aura essayé, sans succès, le fondateur du behaviorisme John Broadus Watson. Merleau-Ponty finit sa note sur une reconsidération personnelle de la notion de comportement chez Watson en postulant :

⁶⁰ « On entend ici par nature une multiplicité d'évènements extérieurs les uns aux autres et liés par des rapports de causalité. » (*Ibidem.*)

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Merleau-Ponty fait ici référence aux théories classiques des concepts de « corps » et d'« âme » qu'il discutera longuement dans le déroulé de son argumentaire.

⁶³ *Ibid.* p. 3

⁶⁴ André Tilquin, *Le Behaviorisme*, pp. 72 et 103, cité par Maurice Merleau-Ponty, *Op. Cit.*, p. 4

À notre avis, Watson avait en vue, quand il parlait de comportement, ce que d'autres ont appelé *l'existence*, et la notion nouvelle ne pouvait recevoir son statut philosophique que si l'on abandonnait la pensée causale ou mécanique pour la pensée dialectique.⁶⁵

Dans la fin de cette dernière citation, nous ne pouvons pas ne pas relever que, dans la condition de possibilité du statut philosophique de la notion de « comportement » énoncée ici par Merleau-Ponty, le passage se fait, directement, de la pensée causale ou mécanique⁶⁶ à la pensée dialectique - qui sera, par ailleurs, la proposition et l'argument de l'auteur - sans aucun « signalement » de ce que nous désignerons ici comme un moment intermédiaire dans sa pensée, moment propre à la *Gestalttheorie*, celui de la théorie dynamique. La théorie dynamique, dont nous croiserons des idées un peu plus en avant dans le texte, est au principe à la fois théorique et épistémologique de la *Gestalttheorie*. Pour éviter de nous méprendre sur l'interprétation de ce « bond » que fait ainsi Merleau-Ponty, essayons, d'abord, de distinguer ce qu'il *prend* ou ce qu'il *trouve* dans la *Gestalttheorie* et ce qui l'en écarte ou ce qu'il lui « reproche », au contraire. Cette distinction nous permettra d'approcher d'un peu plus près la notion de *Gestalt*.

Deux reproches apparaissent manifestement à la lecture de *La structure du comportement*, le premier d'ordre, plus généralement, philosophique⁶⁷, le second d'ordre, plus spécifiquement, phénoménologique.⁶⁸ Nous nous intéressons ici à ce second ordre

⁶⁵ Merleau-Ponty, *Op. Cit.*

⁶⁶ Nous pensons que le mot mécanique renvoie ici à la théorie mécaniste.

⁶⁷ Merleau-Ponty considère que la *Gestalttheorie* n'a pas suffisamment rempli, n'est pas allée au bout de son ambition ou de sa portée philosophique. En critiquant la pensée mécaniste, elle retombe dans la philosophie réaliste (*La structure du comportement*), « n'a jamais rompu avec le naturalisme » (Cf. *Phénoménologie de la perception*), etc. Nous ne sommes pas en mesure, dans le format de ce travail, de mener l'étude philosophique qu'il faut pour pouvoir à la fois *vérifier* les jugements de Merleau-Ponty et en saisir la plus grande portée philosophique.

⁶⁸ Nous pourrions également considérer un troisième ordre de « reproche » ou de « critique » qui concerne la méthode scientifique de la *Gestalttheorie*, celle de « l'expérience immédiate » (ou « expérience directe »), de l'observation

dans lequel nous pensons saisir quelque chose de la notion de « forme » chez Merleau-Ponty. Une faille se creuse entre la *Gestalttheorie* et la phénoménologie, malgré leur parenté attestée⁶⁹, du fait que, dans la première théorie, la « forme » se trouve réduite à une « catégorie⁷⁰ ». Là se trouve l'argument le plus important de Merleau-Ponty contre la *Gestalttheorie*. Si celle-ci considère la « forme » comme une catégorie, c'est en raison du fait qu'elle reste collée au monde physique et à ses « formes » propres comme modèle et paradigme et que, de ce fait, elle omet que « toutes les formes appartiennent au monde phénoménal. »⁷¹ Le questionnement de l'auteur, à partir de ce constat, est donc de savoir « si l'on peut admettre en principe la

appliquée à ces expériences et des interprétations qui en résultent. L'argument de Merleau-Ponty est que « L'univers de l'expérience immédiate contient, non pas plus que ce qui est requis par la science, mais moins ; car c'est un monde superficiel et mutilé, c'est, comme dit Spinoza, le monde des « conséquences sans prémisses. » » (*La structure du comportement*, p. 305) Paul Guillaume signale une même insuffisance de la méthode scientifique de la *Gestalttheorie*, formulée cette fois-ci par Köhler lui-même : « Köhler a montré que l'étude expérimentale d'une forme physique n'est guère possible sans une déformation imposée par la technique même de l'observation et de la mesure. S'il est vrai que chaque élément dépend du tout, l'action qu'on est obligé d'exercer sur un élément pour le connaître entraîne un remaniement de l'ensemble. Un prélèvement local modifie le tout ; une série de tels prélèvements ne conduit à rien moins qu'à la destruction de la forme qu'on veut étudier. » (*La psychologie de la forme*, p. 42) Nous partageons cette double critique de la méthode expérimentale de la *Gestalttheorie* (même si nous sentons plus proche du vocabulaire de Paul Guillaume que de celui de Merleau-Ponty) et la jugeons fondamentale en ce qui concerne, d'une part la remise en question de la « volonté scientifique » de cette théorie (psychologique), c'est-à-dire de sa volonté d'être scientifique, et d'autre part de l'impossibilité d'une telle approche ou d'une telle méthode lorsqu'elle se rapporte au champ de la phénoménologie, c'est-à-dire lorsqu'elle se rapproche ou aborde la question de la « conscience » proprement humaine. Ce que nous lisons, par ailleurs, dans la citation de Paul Guillaume, pourrait s'appliquer à toute méthode d'expérimentation qui, nous citons Köhler en substance, part toujours d'une question connue, et donc en quelque sorte, d'une formulation déjà faite des termes de l'expérimentation, de telle sorte que l'expérience se trouve alors tournée vers une recherche non pas d'une réponse, à proprement parler, mais d'une vérification des « limites » de la réponse qui se formule déjà dans la question ; une vérification qui, procédant par interprétation, ne se distingue que difficilement d'une « véridiction ». L'expérience directe comme méthode et paradigme de la *Gestalttheorie* se justifie par sa quête d'objectivité dans l'explication ou l'analyse des « comportements » humains et animaux ; la quête d'une légitimité scientifique de la psychologie.

⁶⁹ Cf. *Phénoménologie de la perception*, pp. 80-83

⁷⁰ Cf. *La structure du comportement*, Op. Cit., p. 66

⁷¹ *Ibidem.*, p 285

réduction des « formes physiologiques » aux « formes physiques ». » La réponse est déjà annoncée dans la phrase qui précède immédiatement : si les « formes » n'appartiennent qu'au « monde phénoménal », alors force est de constater que, le « monde physique » n'étant pas le « monde phénoménal », ni les « formes physiologiques », ni les « formes psychiques » ne peuvent être réduites aux « formes physiques » comme modèle ou déterminant. Quelle est donc cette *forme-catégorie* que réfute Merleau-Ponty tout en maintenant son appui sur la *Gestalttheorie* dans le développement de sa propre phénoménologie ?

La question que se pose la théorie de la Gestalt, dans son processus de démarcation du Behaviorisme et de l'introspectionnisme comme doctrines psychologiques mais aussi de l'empirisme et de la causalité comme méthodes d'interprétation scientifique, est celle de savoir à quel point le principe de l'« isomorphisme », c'est-à-dire la réciprocité ou l'équivalence des structures physiques, dont fait partie le cerveau, et psychiques peut suffire ou être valable pour l'établissement d'une psychologie scientifique. Köhler se demande dans ce sens :

[...] est-il exact que les processus sous-jacents à l'expérience et au comportement dépendent des connexions entre les voies nerveuses et que ces changements dans la conductivité de ces connexions constituent un développement individuel ?⁷²

Toute la théorie de la *Gestalt*, du moins dans sa version berlinoise⁷³, se base sur ce principe de l'isomorphisme, duquel découle que « les formes dans notre perception et dans notre pensée répondent à des formes *semblables* des processus nerveux »^{74.75} C'est sur l'isomorphisme, comme *système structurel*, que s'appuie l'idée que la *Gestalt* est une unité dynamique

⁷² Wolfgang Köhler, *Op. Cit.*, p. 104

⁷³ Pour notre étude, nous nous sommes basée sur ce versant de la *Gestalttheorie* non pas en raison d'un choix idéologique mais simplement en raison de notre choix méthodique. La *Gestalttheorie* est essentielle à notre recherche puisqu'elle déploie une définition singulière de la notion de « Gestalt », donc de « forme » dans la langue française, et qu'elle est, en ceci, un cas de pensée de cette notion.

(puisque chaque « événement » qui se produit modifie l'intégralité du « champ ») qui n'est pas « la somme de ses parties » mais bien plutôt un champ de forces et de tensions qui tend, toujours, vers une « balance »⁷⁶. Nous pourrions définir un champ, en nous appuyant sur la *Gestalttheorie*, comme un ensemble de forces « organisées⁷⁷ » de telle sorte que ce qui maintient le champ dans un état d'équilibre, c'est sa qualité ou sa propriété d'être dynamique. Les forces organisées existent ou agissent à deux niveaux : les forces propres du champ, qui correspondent aux résonances mutuelles et réciproques entre les différentes parties ou les différentes unités qui composent le champ, et les forces internes à chacune des unités du champ qui existent selon le même mode dynamique. Tout champ, en tant qu'une *unité dynamique*, de par sa dynamique propre, n'est jamais dans un état de « continuité » absolue ; il est traversé de « discontinuités », de « désorganisations » et, le moment de la *Gestalt* - s'il conviendrait ici d'introduire ces niveaux de complexité sans explications préalables - est celui de la « tendance » des forces à trouver une « balance » d'une manière qui soit à la fois

⁷⁴ Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, éditions Flammarion, Paris, 1937, p. 42

⁷⁵ Dans cette dernière définition de l'isomorphisme que propose ici Paul Guillaume, nous pouvons remarquer qu'il fait intervenir le mot « forme » là où Köhler parle de « processus ». C'est que, quelque part, Guillaume dans la lecture qu'il propose de la *Gestalttheorie* dans son livre *La psychologie de la forme*, reste plus proche du « monde phénoménal », - même s'il ne s'en revendique pas immédiatement -, et que ça et là, dans son livre, apparaît le mot « phénomène » (et à partir du mot, une considération phénoménologique ou phénoménale) tantôt appliqué au « comportement » tantôt à la notion de « champ ». Nous reviendrons avec quelques exemples sur ce point un peu plus loin dans le texte. (Nous notons toutefois, que dans *La structure du comportement*, Merleau-Ponty ne s'appuie que très peu sur cette lecture que propose Paul Guillaume de la *Gestalttheorie*. Seulement deux références à *La psychologie de la forme* peuvent être relevées dans le texte et qui renvoient aux « explications » que propose Paul Guillaume de la théorie avec des études de cas chez Wolfgang Köhler et Max Wertheimer. Pourtant, à plusieurs endroits du livre, Paul Guillaume laisse entrevoir des nuances ou des choix aussi bien terminologiques que conceptuels qui à la fois « augmentent » la théorie, telle que nous pouvons la lire dans *Psychologie de la forme* (sans l'article défini que réserve Paul Guillaume à son livre éponyme pour en souligner peut-être la qualité de commentaire) de Wolfgang Köhler et y ouvrent des brèches vers des considérations plus philosophiques ou, tentant le mot encore, plus phénoménologique.)

⁷⁶ Cf. Wolfgang Köhler, *Op. Cit.*

⁷⁷ Nous reviendrons à la notion d'« organisation » quelques lignes plus loin.

« efficace » et la plus simple. Dans le langage de Köhler, il s'agit à chaque fois de la « résolution d'un problème » ou de « tensions » au sein du champ. Prise dans ce sens, la *Gestalt* serait ou pourrait être la manifestation de cet « état de balance » qui n'est, par définition, jamais *immuable* ; en tout cas, jamais définitif. Le propre de la « Gestalt » prise dans ce sens, est d'être dans une transformation perpétuelle. La forme en tant que *Gestalt* serait cette « chose »⁷⁸ qui manifeste à chaque instant l'état de balance du champ et, par conséquent, l'état dans lequel se trouvent ses forces. Si nous nous remettons à l'esprit la lecture du mot « Gestalt » que nous proposons plus haut chez Herder, c'est-à-dire la « figure » en tant qu'elle est manifestation des « caractères et actions singulières » d'une « chose », pouvons-nous déjà conclure que, dans la « Gestalt », il y a toujours une valeur de manifestation de « caractères », dans le sens de ce qui *caractérise* une chose, ce qui la « marque, » lui donne son allure et *creuse ses plis et recoins*, qu'elle désigne un champ de force ou un corps (ou encore une sculpture). N'avons-nous pas *pressenti*, dans ce qui précède, que le corps, en tant que « chose » est lui-même assimilable à un champ de forces et de tensions ? Cette idée du corps réapparaîtra dans quelques lignes.

La pensée dynamique qui caractérise la *Gestalttheorie* et se trouve à son origine, distingue, dans un « système physique », deux types de facteurs qui déterminent les « évènements » qui se produisent au sein du système : les facteurs « dynamiques » et les facteurs « topographiques ». Les premiers déterminants comprennent « les forces et les autres facteurs inhérents aux processus du système », les seconds sont « les caractéristiques du système qui

⁷⁸ Nous employons ici le mot « chose » dans le sens que lui donne Merleau-Ponty, à savoir, « une unité concrète capable d'entrer sans s'y perdre dans une multiplicité de relations » tel que le corps propre. (*La structure du comportement*, p. 193)

subordonnent ces processus à des conditions restrictives »^{79.80}

Köhler souligne que :

[...] tandis que dans tous les systèmes de la nature les facteurs dynamiques sont à l'œuvre, l'influence de conditions topographiques particulières peut être minime en un cas et prédominante en un autre.⁸¹

Les forces ou « facteurs dynamiques » étant toujours en action ou « à l'œuvre », c'est la variation des « facteurs topographiques », en tant qu'éléments de conditionnement, qui détermine l'étendue des possibilités processuelles et formelles. C'est ainsi que nous comprenons cette phrase de Köhler où il écrit :

Dans la mesure où les conditions topographiques sont rigide­ment données et ne peuvent être transformées par des facteurs dynamiques, leur existence signifie l'exclusion de certaines formes de fonction et la réduction des processus aux possibilités compatibles avec ces conditions. Le cas le plus extrême est celui d'un système dans lequel des combinaisons topographiques préétablies excluent toutes les possibilités sauf une.^{82 83}

⁷⁹ Wolfgang Köhler, *Op. Cit.*, p. 113

⁸⁰ Köhler illustre cette idée : « Dans un réseau conducteur, par exemple, les forces électrostatiques du courant représenteront sa phase dynamique. Le modèle géométrique et la constitution chimique du réseau sont des conditions topographiques qui restreignent le jeu de ces forces. » (*Ibidem.*)

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.* p. 114

⁸³ Nous entendons dans cette citation de Köhler une définition que nous raccrochons au mot « système », notamment dans sa dimension politique, à savoir, un ensemble de conditionnements rigides (dans le champ de la politique cela s'appellerait peut-être des « lois ») qui empêchent, inhibent et réduisent les « forces » ou les « facteurs dynamiques » dans la puissance qu'ils peuvent avoir à proliférer, à produire, par des processus (ou des chemins ?) variables, une variété de « formes » qui, de toute façon, ne peuvent exister que dans une relation « dialectique » à ces mêmes facteurs topographiques. Dans la deuxième partie de la citation, « Le cas le plus extrême est celui d'un système dans lequel des combinaisons topographiques préétablis excluent toutes les possibilités sauf une », nous lisons une certaine résonance du mot « totalitarisme ». Profitant de cet élan de pensée, nous dirons, en assumant toutes les réserves de la démonstration scientifique, que le « totalitarisme » est l'absence d'un rapport dialectique, non pas au système, mais au monde qui, dans cette idée de rapports dialectiques entre les choses, ne peut plus porter le « système », ne peut plus ni l'inclure ni le soutenir, comme modèle ou comme « forme ». En faisant venir, dans cette note, le mot « dialectique », nous prenons de l'avance sur notre pensée puisque

Nous pouvons lire dans cette citation qu'une condition de la « dynamique » au sein d'un système est tenue à la « qualité » des facteurs topographiques, de leur degré de rigidité ou de malléabilité et de la possibilité laissée aux « forces » de « transformer » les conditions topographiques et de laisser émerger une multitude de « formes de fonction⁸⁴ » par la diversité des processus qui peuvent ne pas être immédiatement compatibles avec les conditions topographiques et, par l'action des forces et de par cette incompatibilité, modifier les « facteurs topographiques ».

Merleau-Ponty substitue aux « conditions topographiques » la notion de « milieu » en faisant prévaloir l'idée d'organisme sur celle de « système physique ». Dans son chapitre « Le comportement »⁸⁵, Köhler distingue les deux concepts de « corps » et d'« organisme ». Le premier qui, « dans le langage courant [est appelé] « je » ou « moi » », est « expérience perceptuelle », le second c'est « le système physique qui, comme tel, n'intervient jamais en aucune expérience. »⁸⁶ Plus en arrière dans *Psychologie de la forme*, Köhler explique que l'organisme, en tant que

notre chemin consiste à aller vers cette notion telle que nous l'aurons lue chez Merleau-Ponty. Nous reprenons, maintenant, ce chemin.

⁸⁴ Comment approcher cette expression « formes de fonction » que fait intervenir Köhler dans cette citation ? Faut-il « la prendre » du côté « forme » (si ce mot traduit ici « Gestalt ») ou du côté « fonction » ? Nous allons tenter ici d'approcher l'expression, d'y entrer, par le mot « fonction ». Voici une autre citation de Köhler qui pourrait « ressembler » à une définition de la fonction : « [...] puisqu'une interaction, que rien ne vient troubler, tend à réaliser une balance, elle doit tendre à réaliser une distribution ordonnée des forces aussi bien que des matériaux. Cette autodistribution dynamique, prise en ce sens, est le type de fonction que la psychologie de la forme tient pour essentiel du point de vue de la théorie, en neurologie et en psychologie. » (*Psychologie de la forme*, pp. 137-138) Nous focalisons ici notre attention sur la portion de phrase qui dit « Cette autodistribution dynamique est le type de fonction [...] ». Nous lisons que l'« autodistribution dynamique » est une « fonction » de l'interaction, c'est-à-dire à la fois sa tendance et son mécanisme ou sa mécanique : elle tend à « une distribution ordonnée des forces aussi bien que des matériaux » et elle le fait dynamiquement. Le mot « fonction », tel qu'employé ici par Köhler, peut laisser entendre que la fonction est à la fois l'action ou l'activité d'une chose ou d'un objet et la manière dont cette activité se réalise ou opère.

⁸⁵ Köhler, *Psychologie de la forme*, Op. Cit., pp. 211-252

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 216

« système physique », est influencé par les « objets physiques » et que « l'expérience objective provient, en conséquence, de certains processus compliqués se déroulant au sein de ce système [l'organisme]. »⁸⁷ Arrêtons-nous un instant sur la notion d'« expérience objective » chez Köhler. Voici ce que nous pouvons en lire :

Enfant, j'eus des expériences directes, avant même de pouvoir rêver d'un monde placé au-delà de cette expérience, comme le monde physique. Il va de soi que j'ignorais, à l'époque, le terme « expérience directe ». Il ne signifia rien pour moi jusqu'à ce que j'eusse connaissance du monde de la physique dont il se sépara dès lors. Dans mon monde originel, d'innombrables variétés d'expériences apparaissaient comme tout à fait *objectives*, c'est-à-dire comme existant et se produisant de façon indépendante et extérieure. D'autres expériences m'appartenaient personnellement, en privé, et dans cette mesure, elles étaient *subjectives* : ainsi de tel effroi ressenti en telle occasion, de la joie chaude et débordante au jour de Noël. [...] Le mot « expérience » paraît indiquer qu'en dépit de leur apparence objective, les choses qui m'entourent étaient réellement ressenties comme « données dans ma perception ». Mais ce n'était en rien le cas. Elles se trouvaient simplement à l'extérieur. Il ne me vint pas à l'idée qu'elles pussent contenir l'effet de quelque chose d'autre sur moi. J'irai plus loin : il n'était pas même question de leur dépendance par rapport à ma présence, par rapport au fait de tenir les yeux ouverts, etc. Ces choses étaient si absolument objectives qu'il n'y avait pas de place pour un monde plus objectif. Même aujourd'hui, leur objectivité est si forte, si naturelle, que je me trouve constamment enclin à attribuer, à leur intérieur, certaines caractéristiques qui, selon les physiciens, ressortissent au monde physique. [...] Ainsi une chaise, en tant qu'expérience objective, sera quelque chose d'extérieur, de dur, stable et lourd. Ce ne sera en aucun cas quelque chose d'uniquement perçu, ni en aucun sens un phénomène subjectif. [...] *L'objectivité la plus élevée réside dans les choses, leurs mouvements, etc.*⁸⁸

Bien qu'à la suite de ce fragment de texte, Köhler relève la difficulté, en certains cas⁸⁹, de distinguer « expérience objective » et « expérience subjective », il semble attaché à

⁸⁷ *Ibid.*, p. 29

⁸⁸ *Ibidem.*, pp. 27-28

⁸⁹ Parmi ces cas, Köhler cite, à titre d'exemple, « une pique d'aiguille dans mon doigt » ou, en physique, les « substances conductrices et isolantes » dont la distinction « garde sa valeur » bien qu'il y ait « une grande variété de cas intermédiaires entre les deux extrêmes. » C'est de là que vient l'idée de « l'objectivité la plus élevée », que nous lisons dans la citation, et qui pourrait désigner la chose, par exemple, la conductivité d'une substance *en soi*, c'est-à-dire hors de toute altération.

l'objectivité comme ce qui « réside dans les choses », ce qui les caractérise, ce qui leur est propre en quelque sorte. Les choses existent *en soi* et elle se manifeste *en soi*. Elles sont comme elles *apparaissent* à l'extérieur du corps, c'est-à-dire à l'extérieur du « moi », à l'extérieur de « l'expérience perceptuelle ». Mais alors, comment une telle expérience *absolument* objective pourrait-elle se produire ? À quel moment l'organisme cède-t-il le pas au corps ? À quel moment apparaît l'expérience perceptuelle ? Une réponse à ces questions semble se trouver chez l'auteur dans la notion d'« expérience directe ». Quelques lignes plus loin, Köhler explique que sa rencontre avec le monde physique lui a enseigné « un mode de pensée où le terme d'expérience directe trouvait sa signification.⁹⁰ »⁹¹ Qu'est-ce à dire ? Dans le précédent paragraphe, nous présentions la distinction que fait Köhler entre « corps » et « organisme », le premier renvoyant à « l'expérience phénoménale », le second au « système physique ». Cette distinction, qui intervient dans son texte à la suite de la dernière citation présentée plus haut, redéfinit les notions d'objectif et de subjectif : l'expérience objective ne désigne plus seulement les choses en tant que telles, en tant qu'elles sont « extérieures » (au corps ou à l'organisme ?), mais en tant qu'elles « altèrent » l'organisme et l'expérience objective devient donc l'ensemble des « produits finaux, choses et faits » de cette altération qui ne peuvent, par définition, se confondre aux « objets physiques » qui en sont à l'origine. L'organisme, en tant que « système physique » et les « objets physiques » sont en relation permanente, en perpétuelle interaction. Cependant, l'expérience objective ne devient pas encore « expérience perceptuelle », c'est-à-dire que le « corps » n'y est pas encore engagé. L'organisme autant que les objets physiques ne sont pas des *phénomènes*. Nous comprenons alors que ce que trouve Köhler dans « le monde physique », bien que, comme

⁹⁰ Compte tenu de la citation qui précède et de la référence que fait Köhler à son enfance, au monde de l'enfance comme un temps des expériences directes, pouvons-nous imaginer que la *Gestalttheorie*, en tant qu'elle se base sur l'expérience directe comme méthode, dans l'esprit de cet auteur, permettrait quelque chose comme un retour dans le monde de l'enfance où l'être humain, en tant que sujet, n'existe pas encore ou peut ne pas exister.

⁹¹ *Ibidem.*, p. 29

nous l'avons relevé précédemment il admet lui-même l'insuffisance épistémologique de la méthode, ce qu'il trouve c'est un regain de « l'expérience naïve », c'est-à-dire de l'expérience sans signification ou de l'expérience sans *primat de la signification* que les objets autant que les choses peuvent contenir ou porter. Il serait à propos ici de rappeler le premier paragraphe avec lequel s'ouvre le livre *Psychologie de la forme* et où il est effectivement question de l'expérience naïve comme première dans l'édification de toute science :

La psychologie, comme toutes les autres sciences, ne peut avoir, semble-t-il, qu'un seul point de départ : le monde tel que nous le percevons, naïvement et sans esprit critique. La naïveté peut disparaître au fur et à mesure de nos progrès. Des problèmes peuvent se révéler qui n'apparaissent pas d'emblée. Afin de les résoudre, nous serons peut-être amenés à forger des concepts éloignés, du moins au premier abord, de l'expérience directe. Et malgré tout, il faut partir d'une image naïve du monde. Il n'est pas d'autre base, en effet, pour édifier une science.⁹²

L'expérience directe en tant qu'expérience naïve du monde est une expérience sans « interprétation » et donc sans souci de signification ; c'est une expérience *nue* où la signification, si elle ne peut complètement disparaître, n'est jamais *première*. Là est peut-être l'essentiel de la *Gestalttheorie* à la fois en tant que théorie et en tant que pratique, en tout cas, en tant qu'idée de la science et de l'expérience.

Avant d'explorer la « réponse » que formule Merleau-Ponty à cette idée de l'expérience naïve, nous devons, d'abord, remonter à sa critique, énoncée plus haut, qui consiste à juger que la « Gestalt », dans la *Gestalttheorie*, est une « catégorie » ou, pour préciser peut-être notre formulation, que l'idée de « forme », dans la *Gestalttheorie*, réduit la forme à une « catégorie ». Nous disions plus haut, que, pour Merleau-Ponty, « les formes n'appartiennent qu'au monde phénoménal. »⁹³ Nous pouvons donc conclure, compte tenu aussi de ce que nous venons

⁹² *Ibidem.*, p. 11

⁹³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *Op. Cit.*

d'exposer plus haut avec Köhler, que la « forme » en tant que *Gestalt* ne relève pas du phénoménal, ne relève pas, d'abord, de l'ordre de la signification. De quoi relève-t-elle alors ?⁹⁴ Pour essayer de répondre à cette question, nous allons chercher, toujours dans la *Gestalttheorie*, cette fois-ci chez Paul Guillaume - dont la proposition semble plus proche du « monde phénoménal », comme nous l'avons relevé dans une note plus haut dans le texte - ce que désigne le mot « forme » qui traduit, rappelons-le, le mot « *Gestalt* » chez cet auteur. Pour commencer, repartons de cette définition que nous avons présentée plus haut :

Une forme est autre chose ou quelque chose de plus que la somme de ses parties. [Et la suite de la phrase] Elle a des propriétés qui ne résultent pas de la simple addition des propriétés de ses éléments.⁹⁵

Nous allons nous intéresser ici à cette notion de « propriété » de la « forme », qui est « autre chose » que la somme des « propriétés de ses éléments », pour nous questionner sur la nature de cette propriété et sur sa provenance. Cette idée de la forme fût proposée par Ehrenfels, psychologue viennois de la fin du XIX^e siècle, dans le cadre de sa théorie des « qualités de forme » ; idée qu'adoptèrent les promoteurs de la *Gestalttheorie*. Pour illustrer cette idée, Paul Guillaume retient, d'après Ehrenfels, les deux exemples de la mélodie et de la figure :

Une mélodie se compose de sons, une figure de lignes et de points. Mais ces complexes possèdent une unité, une individualité. La mélodie a un commencement et une fin, des parties ; nous distinguons sans hésitation les sons qui lui appartiennent et ceux qui, même intercalés parmi les premiers, lui restent étrangers. De même la figure se limite dans notre champ visuel par rapport aux autres

⁹⁴ Nous pouvons ici présenter un premier élément de réponse à cette question que nous trouvons chez Paul Guillaume : « [...] elle se demande [la *Gestalttheorie*] si les formes n'existent que dans le domaine de la pensée. Sont-elles seulement l'aspect que prend, dans notre appréhension subjective, une réalité physique étrangère en principe à toute organisation ? Ou bien la Forme est-elle une notion générale, qui a son application en dehors de la psychologie ? À la phénoménologie des formes, peut-on ajouter une physique des formes ? » (Paul Guillaume, *Op. Cit.*, pp.23-24)

⁹⁵ Paul Guillaume, *Op. Cit.*, p. 17

figures ; tels points et lignes en font partie, tandis que tels autres en sont exclus. La mélodie et la figure sont des formes.⁹⁶

Un autre élément de compréhension s'ajoute ici : la « forme », qui est autre chose que la somme de ses parties, est un complexe qui possède une « individualité », c'est-à-dire, une « unité ». L'unité de la figure ou de la mélodie, son individualité propre est ce qui permet, ce qui rend possible la distinction entre ce qui appartient au « complexe », ce qui s'y intègre, et ce qui lui reste étranger. C'est cette propriété de la forme, celle d'être une « individualité » qui n'est pas obtenue par une sommation mais par un principe d'*articulation* des parties, que la *Gestalttheorie* désigne par le concept de « ségrégation » : la *Gestalt* est toujours saisie en tant qu'une unité composée de parties (qui peuvent elles-mêmes être des unités) articulées et des relations entre ces parties. Mais cette « unité », cette « individualité », n'est pas *immuable* : elle est dynamique. Bien que l'accent semble mis dans la *Gestalttheorie* sur le principe de « balance », c'est-à-dire, rappelons-le, la tendance des forces d'un champ à une « résolution des tensions »⁹⁷ qui soit à la fois la plus simple et la plus « efficace »⁹⁸ - ce qui est désigné dans la *Gestalttheorie* par la notion de « bonne forme »⁹⁹ - nous relevons, cependant, que le caractère dynamique par lequel opère cette « tendance », est celui-là même qui garantit au champ sa balance mais qui lui laisse aussi la latitude d'une *modification*,

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ Nous pouvons nous demander : si le propre d'un « champ » est d'être traversé par des forces ou des tensions, et que celles-ci se trouvent à l'origine de sa constitution, de sorte qu'un champ soit un ensemble de tensions maintenues en tant que telles bien qu'elles puissent se mouvoir ou s'é-mouvoir et faire ainsi se modifier le champ (ou se trans-former), n'est-il pas un paradoxe de la *Gestalttheorie* que de vouloir d'un côté « relever » la notion de champ en tant qu'une ouverture de la pensée dans les sciences humaines, et plus particulièrement ici la psychologie, et d'annuler, par cette idée de « résolution des tensions » l'idée même du champ ? Nous pensons qu'effectivement, il y a là un paradoxe.

⁹⁸ Le mot « efficace » ne fait pas partie du vocabulaire des auteurs sur lesquels nous nous appuyons ici (Paul Guillaume et Wolfgang Köhler). C'est une « traduction » que nous proposons, dans le vocabulaire actuel, de ce que nous avons compris comme une *quasi-économie* des organismes à atteindre l'état de balance en optimisant temps et espace. Peut-être que le mot « pertinence » conviendrait mieux à cette idée.

⁹⁹ Cf. Paul Guillaume, *Op. Cit.*

la possibilité du mouvement. Si la *Gestalt* désigne un état « stationnaire » du champ, elle n'est jamais l'expression d'une « finitude » qui serait en son sein.

Dans sa théorie des « qualités de forme » que nous évoquions plus haut, Ehrenfels distingue deux sortes de réalités psychiques : « les qualités sensibles et les qualités formelles (*Gestaltqualitäten*) » comme « deux états de conscience distincts »¹⁰⁰. Ce qui distingue les « qualités formelles » des « qualités sensibles » c'est « leur caractère immédiat » c'est-à-dire qu'elles « semblent n'avoir pas d'excitant propre. »¹⁰¹ Dans l'exemple de la mélodie cité plus haut, *la mélodie en tant que « forme »*, les « qualités sensibles répondent aux excitations produites par les vibrations sonores, avec leur fréquence et leur intensité propre » tandis que « les qualités formelles » seraient « une perception des rapports entre ces vibrations. » L'unité de la mélodie viendrait de ceci que les rapports entre ses parties restent inchangés même dans le cas où elle serait transposée. Ce sont ces rapports qui lui donnent « son dessin, sa structure » et « c'est leur altération locale qui défigure la mélodie et lui donne d'autres caractères.¹⁰² »¹⁰³ Paul Guillaume relève que « Ehrenfels avait eu le mérite de poser un problème ; il ne l'avait pas résolu et sa pensée demeurait confuse.¹⁰⁴ »¹⁰⁵ La théorie des « qualités de forme », de par la dualité qu'elle suppose entre « qualités sensibles » et « qualités formelles » est

¹⁰⁰ *Ibidem.*, pp. 18-19

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Nous relevons ici la notion de « caractères » que nous avons rencontrée plus haut avec Herder lorsqu'il qualifie la « *Gestalt* » ainsi que le verbe « défigurer » pour souligner le rapport quasi intrinsèque entre les deux notions de « figure » et de « caractères ». Nous rappelons que c'est le mot « figure » que choisit Pierre Pénisson pour traduire le mot « *Gestalt* » dans *La plastique*.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Pour notre part, malgré l'irrésolution de la théorie des « qualités de forme », nous y trouvons, telle que présentée par Paul Guillaume, la possibilité d'une approche de la notion de « *Gestalt* » qui la distingue de la notion de « Form » dans la langue allemande ou de « Shape » dans la langue anglaise voire même du mot « forme » tel que le définit la langue française.

¹⁰⁵ *Ibid.*

effectivement difficilement adoptable du moment qu'il s'agit de perception puisque, comme le souligne Paul Guillaume :

[...] il n'y a rien dans la perception immédiate de la mélodie qui se traduise effectivement par des jugements de relation [...]. Même s'il est capable d'énoncer de tels rapports, l'auditeur perçoit d'une autre façon quand il entend naïvement la phrase mélodique et quand il y découvre ces rapports. L'analyse est une transformation réelle de l'état de conscience.¹⁰⁶

Cela étant dit, pouvons-nous imaginer, maintenant, qu'au-delà ou en deçà de la perception, c'est-à-dire dans *les formes elles-mêmes*, ces qualités existent et ce sont elles qui participent à la fois de l'« unité » de la *Gestalt* et de sa « singularité » qui fait qu'aucune *Gestalt* ne peut être assimilée à aucune autre - bien que des « ressemblances » puissent exister ? Mais, précisons-le, ces « qualités de forme » ne seraient pas pour autant seulement la « structure »¹⁰⁷, comme le proposait Paul Guillaume, mais la manière spécifique qui fait exister ces rapports en tant que *potentiel figural*, c'est-à-dire, en tant qu'un potentiel à produire *des formes avec des caractères* ou, si nous tentons notre proposition énoncée plus haut, leur potentiel à produire des « formes-figures »¹⁰⁸.

Si donc la « propriété » de la « forme » qui n'est pas la somme des « propriétés de ses éléments¹⁰⁹ » (dans sa phrase, Paul

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 19

¹⁰⁷ Nous reviendrons sur l'insuffisance de la notion de « structure » lorsqu'il s'agit de qualifier ou de penser la *Gestalt* dans la sous-partie intitulée « À la marge de la *Gestalttheorie*, Portmann et la notion d'« organe à être vu » ».

¹⁰⁸ Nous nous questionnions plus haut, à partir de notre lecture de Herder, sur la possibilité de traduire le mot « *Gestalt* », ou plus précisément, le rapport entre forme et figure par l'expression « forme-figure ». Nous poursuivons ce questionnement dans la suite du texte.

¹⁰⁹ Notons, tout de même, que dans la citation de Paul Guillaume d'où est extrait ce fragment de phrase et qui dit que la forme n'est pas « la somme de ses parties et « ses propriétés ne résultent pas de la simple addition des propriétés de ses éléments » nous ne pouvons pas ne pas relever que les termes « parties » et « éléments », qui ne sont pas conceptuellement distingués ici (ni ailleurs dans le texte de Paul Guillaume ni dans celui de Köhler), ne peuvent pas être tout à fait considérés comme équivalents. La notion de « partie » présuppose l'existence d'un tout, *préfigure*, dans la pensée, l'idée d'un « tout » - idée

Guillaume dit plutôt « ne résultent pas des propriétés de ses éléments ») est celle d'être une « individualité » et si nous supposons que cette individualité de la *Gestalt* est aussi expression d'une singularité, pouvons-nous admettre que la *Gestalt*, en tant que « forme-figure » est une quasi-individuation¹¹⁰ ?

C'est pour toutes les considérations que nous venons d'exposer et que nous avons essayé d'exposer dans ce qui précède

qui est au principe de la *Gestalttheorie* - en amenant une certaine dimension fonctionnelle de sorte que le fonctionnement du « tout » suppose voire nécessite le « bon » fonctionnement de ses parties et pour ce faire, chaque partie détient, dans le « tout », « des fonctions déterminées ». Cette notion de « parties », que Paul Guillaume met dans un rapport d'équivalence avec la notion de « membre » dans une phrase où il dit « des parties ou membres naturels » qui articulent *intérieurement* la forme (*Ibid.*, p. 22), nous renvoie à l'idée de la forme chez Herder en tant que corps. Cette *forme-là*, si nous suivons la pensée de ce dernier, ne serait pas encore une *Gestalt* puisqu'il lui manque la dimension de « caractères » ou leur valeur (précisons, par ailleurs, que la notion de « fonction » est absente chez Herder). La notion d'« élément », bien qu'elle puisse, elle aussi, renvoyer à une idée du « tout » et d'ailleurs elle le fait (mais, ne renvoie-t-elle pas davantage à l'idée d'« ensemble »), amène aussi, de par son histoire, une idée de la matière ou plutôt *une pensée* de la matière ou *pour elle*. La notion de « matière » est par ailleurs absente de l'univers de la *Gestalttheorie* ou du moins de son vocabulaire. Gilbert Simondon considère que la « forme » dans la *Gestaltpsychologie* « qui n'est plus antérieure à aucune matière, conserve pourtant sa supériorité de *Ganzheit* [qui peut être traduit par « ensemble » ou « intégrité »] » et ce en raison de son « unité » ou, pour reprendre son expression, « sa cohérence avec elle même » et de ce fait « conserve son privilège de supériorité par rapport à la matière ou aux éléments [...]. » (Gilbert Simondon, « Forme, information, potentiels » [Conférence faite à la Société Française de Philosophie le 27 février 1960], dans, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Éditions Jérôme Million, Grenoble, 2005, p. 531) C'est en cela que la *Gestalt* se distingue, toujours selon Simondon, de la théorie archétypale (Platon) et hylémorphique (Aristote) de la forme. Par ailleurs, Paul Guillaume explique que dans la *Gestalttheorie* « Il n'y a pas de matière sans forme. » et que, par conséquent, « la notion d'élément disparaît. » (Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, *Op. Cit.*, pp. 22-23) Mais, au-delà de cet appel de la notion de « matière » qu'il y a dans la notion d'« élément », cette dernière, si nous pensons par exemple à une expression telle que « l'élément perturbateur » dans un groupe ou un ensemble, désigne un facteur de « désorganisation » ou de « dys-fonctionnement » au sein du groupe ou de l'ensemble. Ça agit au sein de l'ensemble en le désassemblant, en le « défigurant ». Pour résumer, nous pourrions considérer que si la « partie » d'un « tout » fonctionne, l'« élément » d'un « ensemble » agit.

¹¹⁰ Nous prenons ici le mot « individuation » dans le sens qui lui est attribué à partir de Bernard Stiegler, à savoir, dans le cas de l'individuation humaine, « la formation, à la fois biologique, psychologique et sociale, de l'individu toujours inachevé.

qu'il nous est difficile de recevoir l'idée que la « Gestalt » est une « catégorie ». S'ajoute à la difficulté de recevoir cette idée, l'autre difficulté de *s'orienter* dans le texte de Merleau-Ponty de sorte à relever précisément les motifs de sa considération ou leur origine¹¹¹. Outre le différend apparent qui concerne le statut de la « signification » (première dans l'acte de perception chez Merleau-Ponty seconde - mais non secondaire - dans la *Gestalttheorie* avec une primauté souhaitée et accordée à « l'expérience naïve » ou directe), nous pouvons quand même relever chez ce dernier quelques autres éléments de compréhension. Lorsque Merleau-Ponty dit que l'idée de « forme » dans la *Gestalttheorie* réduit la forme à une catégorie, il poursuit en argumentant :

Car les « formes » et en particulier les systèmes physiques se définissent comme des processus totaux dont les propriétés ne sont pas la somme de celles que possèderaient les parties isolées - plus précisément comme des processus totaux qui peuvent être indiscernables l'un de l'autre alors que leurs « parties », comparées chacune à chacune, diffèrent en grandeur absolue, autrement dit comme des tous transposables. On dira qu'il y a forme partout où les propriétés d'un système se modifient pour tout changement apporté à une seule de ses parties et se conservent au contraire lorsqu'elles changent toutes en conservant entre elles le même rapport.¹¹²

L'individuation humaine est triple, c'est une individuation à trois brins, car elle est toujours à la fois psychique (« je »), collective (« nous ») et technique (ce milieu qui relie le « je » au « nous », milieu concret et effectif, supporté par des mnémotechniques) ». (Cette définition provient du site de l'association *Ars Industrialis*, créée le 18 juin 2005 à l'initiative de Bernard Stiegler et s'appuie, en partie, sur sa critique de la notion d'individuation chez Gilbert Simondon que nous pouvons lire dans son article « Chute et élévation. L'apolitique de Simondon », *Revue philosophique*, Paris, PUF, n°3/2006).

¹¹¹ Ce que nous disons ici n'est pas tout à fait juste puisqu'il précise que : « Il ne s'agit pas de risquer une hypothèse parmi d'autres, mais d'introduire une nouvelle catégorie, la catégorie de « forme » qui [...] permettrait de faire apparaître dans le système nerveux, sans hypothèse vitaliste, les « fonctions transversales » dont avait parlé Wertheimer et dont l'observation confirme l'existence. » (Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, *Op. Cit.*, p. 66) Mais, si nous nous permettons d'accuser une certaine « imprécision » (nous employons ce mot avec toutes les réserves de respect pour la pensée et la pertinence de l'exposé de Merleau-Ponty), c'est parce que nous lisons dans cette idée de « catégorie de « forme » », outre le sentiment d'une in-justesse (voire une injustice) vis-à-vis de la portée de la *Gestalttheorie*, un argument *suffisant*, un argument qui se suffit, pour une mise en avant de sa propre idée de la forme que nous allons essayer d'exposer dans la suite du texte.

¹¹² *Ibidem*.

Cette définition rejoint, dans une certaine mesure, celle que nous avons vue plus haut avec Ehrenfels et les exemples de la mélodie et de la figure mais elle ne peut englober pour autant la pensée propre à la *Gestalt* (que nous proposons de désigner ici par *pensée-gestalt*). Mais, ce qui nous semble manquer à cette définition et qui réduit considérablement la portée de la *Gestalttheorie*, outre les notions que nous avons essayé de relever dans le commentaire que nous proposons plus haut de cette définition (les notions d'unité et d'individualité), c'est la dimension paradigmatique que trouve cette théorie dans le « système physique »¹¹³ en tant que « mode d'organisation », en tant que *paradigme*¹¹⁴, et ce non pas dans la perspective d'une stricte analogie - même si le principe d'isomorphisme est en effet au fondement de la *Gestalttheorie* - mais plutôt dans celle d'une recherche de méthode mais aussi d'une recherche, dans le champ de la perception, d'un nouvel ordre ou d'une nouvelle logique qui se placeraient *hors* ou *en deçà* des notions de « signification » et de « symbolique » et pour lesquels le mot « Gestalt » semble répondre, là où le mot allemand « Form » ne suffit pas à la réponse.

Nous souhaiterions finir ici en rappelant que Paul Guillaume souligne que la position prise par la *Gestaltpsychologie* quant aux problèmes que soulèvent la théorie des « qualités de forme », permet de dégager quelques formules que ce dernier résume comme suit et qui nous semblent à la fois dégager l'idée de la « Gestalt » de la seule notion de « système » à laquelle l'associe Merleau-Ponty et en même temps énoncer clairement les motifs de la divergence de ce dernier d'avec cette théorie, motifs que nous

¹¹³ Il ne serait pas inutile ici de rappeler que dans son vocabulaire, la *Gestalttheorie* privilégie les notions d'« unité » ou d'« ensemble » (mot que nous avons rencontré chez Wertheimer) lorsqu'il s'agit de définir ce qu'est une « Gestalt ».

¹¹⁴ Nous employons ici le mot « paradigme » dans le sens que lui donne Kuhn, selon l'interprétation de Giorgio Agamben, et qui consiste à considérer que « le paradigme est simplement un exemple, un cas singulier, qui grâce à sa répétibilité, acquiert la capacité de modeler tacitement le comportement et les pratiques de recherche des savants. » (Giorgio Agamben, « Qu'est-ce qu'un paradigme ?, dans, *Signatura rerum*. Sur la méthode, Traduit de l'italien par Joël Gayraud, Éditions Vrin, Paris, 2008, p. 12)

essaierons de développer dans la suite du texte, dans notre tentative d'approcher l'idée de forme chez ce dernier :

Les faits psychiques sont des *formes*, c'est-à-dire des *unités organiques qui s'individualisent et se limitent dans le champ spatial et temporel de perception ou de représentation*. Les formes dépendent, dans le cas de la perception, d'un ensemble de facteurs objectifs, d'une constellation d'excitants ; mais elles sont *transposables*, c'est-à-dire que certaines de leurs propriétés se conservent dans des changements qui affectent, d'une certaine manière, tous ces facteurs. Les formes *peuvent* présenter une *articulation intérieure*, des parties ou membres naturels possédant dans le tout des fonctions déterminées et constituant à son intérieur des unités ou formes de second ordre. La perception des différentes sortes d'éléments et des différentes sortes de rapports correspond à différents *modes d'organisation* d'un tout, qui dépendent à la fois de conditions objectives et subjectives. [...] *Une partie dans un tout est autre chose que cette partie isolée ou dans un autre tout*, à cause des propriétés qu'elle tient de sa place et de sa fonction dans chacun d'eux. [...] La Gestalttheorie part des formes ou structures considérées comme des données premières. Elle ne se donne pas une matière sans forme, une pure multiplicité chaotique, pour chercher ensuite par le jeu de quelles forces extérieures à ces matériaux indifférents ceux-ci se grouperaient et s'organiseraient.¹¹⁵

Le mot « symbolique » qui vient d'apparaître dans l'avant dernier paragraphe, correspond à l'une des trois catégories de la forme que décline Merleau-Ponty, une fois posée l'idée de « catégorie de « forme » » : « formes syncrétiques », « formes amovibles » et « formes symboliques ». Ces trois catégories permettent de classer les comportements « selon que la structure en eux est noyée dans le contenu ou qu'au contraire elle en émerge pour devenir, à la limite, le thème propre de l'activité. »¹¹⁶ Ces trois catégories de forme, posent différemment le rapport au temps et à l'espace ; ils n'y ont pas « le même sens » (dans la précédente citation, Paul Guillaume disait que les faits psychiques, en tant que formes, « *se limitent dans le champ spatial et temporel de perception ou de représentation.* ») Nous allons nous intéresser plus particulièrement ici à la troisième catégorie de forme, « les formes symboliques » qui distinguent, chez Merleau-Ponty, le comportement animal d'« une conduite cognitive et une conduite libre » qui seraient propre à « l'ordre

¹¹⁵ Paul Guillaume, *Op. Cit.*, p. 24

¹¹⁶ Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, *Op. Cit.*, p. 158

humain » puisque « dans le comportement animal les signes restent toujours des signaux et ne deviennent jamais des symboles. »¹¹⁷ Mais, plus encore, ce n'est pas seulement la faculté symbolique qui produit des conduites cognitives et des conduites libres, c'est aussi la « multiplicité perspective » dont les « formes symboliques » contiennent la possibilité. Comment comprendre cela ? La « multiplicité perspective » ou la « forme symbolique » sont tenues à un « savoir ». Ainsi, pour illustrer cette idée, Merleau-Ponty cite l'exemple du « sujet qui « sait » jouer de l'orgue » et dont le « savoir » lui permet « d'improviser », c'est-à-dire, « d'exécuter les mélodies cinétiques qui correspondent à des mots jamais vus ou à des musiques jamais jouées. »¹¹⁸ Ce qui permet cette « exécution » c'est la « reconnaissance », chez ce « sujet qui « sait » jouer de l'orgue », d'autant plus si ce « sujet » est « exercé », de « valeurs expressives » communes entre les trois « ensembles » que constitueraient « l'écriture musicale », « la disposition de l'orgue » et « le geste de l'exécutant » et ce pour la raison que :

L'allure de la mélodie, la configuration graphique du texte musical, le déroulement des gestes participent à une même structure, ont en commun un même noyau de signification. Le rapport de l'expression à l'exprimé, simple juxtaposition dans les parties, est intérieur et nécessaire dans les ensembles. La valeur expressive de chacun des trois ensembles à l'égard des deux autres n'est pas un effet de leur fréquente association : elle en est la raison. [...] Le signe vrai représente le signifié, non pas selon une association empirique, mais en tant que son rapport aux autres signes est le même que le rapport de l'objet signifié par lui aux autres objets.¹¹⁹

Nous pouvons voir ici que la notion de « valeur expressive » chez Merleau-Ponty est corrélée au fait que les trois ensembles participent à « une même structure » et de ce fait, ils ont « un même noyau de signification ». Nous comprenons alors que la signification, pouvons-nous dire la signification entendue comme « le signe vrai [qui] représente le signifié », est de toute façon

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 183

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 184

¹¹⁹ *Ibid.*

condition de la structure et inversement : il n'y a pas de structure qui ne soit signifiante (ou qui soit *non-signifiante*)¹²⁰ comme il ne peut y avoir de signification qui ne soit portée par une structure¹²¹. Mais, revenons à la notion de « multiplicité perspective » que nous essayions de comprendre dans son lien aux « formes symboliques ». Nous disions plus haut que les trois catégories de forme que décline Merleau-Ponty permettent de classer les comportements selon que « la structure en eux est noyée dans le contenu ou qu'au contraire elle en émerge pour devenir, à la limite, le thème propre de l'activité. » Nous proposons d'interpréter cette même idée en disant que ces trois catégories de forme permettent de repérer quand est-ce que la structure est *apparente* - ou quand est-ce qu'elle *apparaît* - et quand est-ce qu'elle ne l'est pas. Selon Merleau-Ponty, c'est dans le seul cas des « formes symboliques » que la structure « émerge » du contenu et « [devient] le thème propre de l'activité » ; la « forme symbolique » étant, dans ce sens, une structure *émergente d'abord* (parce que signifiante), *apparente* quand elle entre dans le champ de la perception. Les « valeurs expressives » contenues dans des ensembles ayant « un même noyau de signification » rendent possible des « expressions variées d'un même thème » et c'est cette possibilité-là que Merleau-Ponty désigne par la notion de « multiplicité perspective » qui, rappelons-le, « introduit une conduite cognitive et une conduite libre » qui manquent au comportement animal :

Avec les formes symboliques, apparaît une conduite qui exprime le stimulus pour lui-même, qui s'ouvre à la vérité et à la valeur propre des choses, qui tend à l'adéquation du signifiant et du signifié, de l'intention et de ce qu'elle vise. Ici le comportement n'a plus seulement une signification, il est lui-même signification.¹²²

La thèse de Merleau-Ponty dans *La structure du comportement* consiste à contester l'idée, que nous pouvons lire dans la

¹²⁰ À ce stade de notre lecture de Merleau-Ponty, nous ne pouvons encore soutenir complètement cette idée. Nous en vérifierons la validité et la justesse chemin faisant.

¹²¹ Cette dernière remarque devance peut-être notre propos. C'est en tout cas à cet endroit qu'elle se présente dans notre esprit.

¹²² *Ibid.*, p. 186

dernière citation de Paul Guillaume et qui dit que « les formes dépendent, dans le cas de la perception, d'un ensemble de facteurs objectifs, d'une constellation d'excitants. » Il démontre, au fur et à mesure de l'avancement du texte, que la perception dépend d'une multiplicité de « vues perspectives » pour lesquelles les sujets percevants tentent de trouver une correspondance par la voie de la *description* (ou de l'expression ?) et que s'ajoute donc à l'acte de la perception un facteur « intersubjectif » déterminant. Aux « excitants » et « facteurs objectifs », Merleau-Ponty substitue la notion de « chose » qui a la propriété intrinsèque d'exister à travers une multitude d'« aspects » - là est le mode d'existence *dialectique* d'une « chose » - que révèlent la multitude de « vues perspectives » de chacun des sujets percevant et, comme les « confrontations intersubjectives ne portent que sur la structure intelligible du monde perçu »,

[...] la seule manière, pour une chose, d'agir sur un esprit est de lui offrir un sens, de se manifester à lui, de se constituer devant lui dans ses articulations intelligibles. [...] Pour marquer à la fois l'intimité des objets au sujet¹²³ et la présence en eux de structures solides qui les distinguent des apparences, on les appellera des « phénomènes » et la philosophie, dans la mesure où elle s'en tient à ce thème, devient une phénoménologie, c'est-à-dire un inventaire de la conscience comme milieu d'univers.¹²⁴

Avant de passer à la discussion de l'enjeu de la conscience entre la *Gestalttheorie* et cette idée de la phénoménologie en tant qu'« inventaire de la conscience comme milieu d'univers » (sans oublier que pour Merleau-Ponty, « toutes les formes appartiennent au monde phénoménal »), notons ici que si la « Gestalt » est une

¹²³ Nous nous repérons dans cette idée d'une « intimité des objets au sujet » avec une phrase de Paul Guillaume qui dit « Il y a réciprocité entre les sentiments du sujet et certaines propriétés affectives des objets dans le champ phénoménal ou champ de comportement. » (*La psychologie de la forme, Op. Cit.*, p. 131) D'ailleurs, nous notons ici que pour Paul Guillaume, « le champ phénoménal » et « le champ du comportement » entretiennent par ce « ou » qui les sépare un rapport d'équivalence.

¹²⁴ *Ibidem.*, p. 302

catégorie chez Merleau-Ponty le comportement est, lui, une forme¹²⁵
et ce parce qu'il

n'est pas une chose, mais il n'est pas davantage une idée, il n'est pas l'enveloppe d'une pure conscience et, comme témoin d'un comportement, je ne suis pas une pure conscience. C'est justement ce que nous voulions dire en disant qu'il est une forme.¹²⁶

Comment comprendre la notion de forme chez Merleau-Ponty en conjuguant ces différents facteurs : 1) la « forme » dans la *Gestalttheorie* est une « catégorie » 2) avec les « formes symboliques », le comportement devient « signification » 3) le « comportement » est une « forme » parce qu'il n'est ni une « chose », ni une « idée » ni « l'enveloppe d'une pure conscience » 4) les « choses » se donnent à la perception en tant qu'une multitude d'aspects signifiants, 5) les « objets » sont des « phénomènes » (parce qu'ils sont intimes au sujet et qu'ils ont « des structures solides qui les distinguent des apparences »), 6) « toutes les formes appartiennent au monde phénoménal » 7) la « phénoménologie » est un « inventaire de la conscience comme milieu d'univers » ?

I.2.2. La conscience comme enjeu

*La théorie de la Forme, tout en adoptant certaines vues du sens commun, se garde donc de demander à la conscience la solution de tous les problèmes psychologiques.*¹²⁷

Rappelons-le, dans *La structure du comportement*, Merleau-Ponty se propose de « comprendre les rapports de la conscience et

¹²⁵ Nous lisons chez Wolfgang Köhler que « [...] le comportement, au sens le plus éminemment pratique du terme, tend à être vu comme organisé dans des formes copiant l'organisation des développements internes qui lui correspondent. » (Wolfgang Köhler, *Op. Cit.*, p. 236)

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 193

¹²⁷ Paul Guillaume, *Op. Cit.*, p. 143

de la nature¹²⁸, - organique, psychologique, ou même sociale. » Une question se pose alors de savoir en quoi la *Gestalttheorie* constitue un cas d'étude dans une telle quête ? Et, puisque ce qui nous intéresse ici est spécifiquement la notion de « Gestalt », en quoi et comment la notion de « forme » telle que définie par Merleau-Ponty, se place-t-elle quant aux « rapports de la conscience et de la nature » ? C'est chez Paul Guillaume que nous allons chercher quelques réponses à ces questions qui nous permettraient de dégager, *en creux*, ce qui se joue ou ce qui peut se jouer, entre forme et conscience chez les deux auteurs, du point de vue de la *Gestalttheorie* d'un côté et celui de la phénoménologie de l'autre. Pour ce faire, nous allons nous intéresser essentiellement à la notion d'organisation et plus particulièrement à un cas de celle-ci que l'auteur désigne par « organisation latente ». Cette dernière désigne des cas où le sujet se trompe sur la cause de l'état dans lequel il se trouve. Dans l'exemple d'un sujet en colère, exemple que traite Paul Guillaume, celui-ci va chercher et trouver dans son environnement immédiat ou actuel un objet dans lequel puisse se manifester sa colère. Ainsi, plutôt que de rester attaché à la « véritable » cause de sa colère, le sujet trouvera dans cet objet une raison suffisante à expliquer son état. Pour que cet objet puisse remplir cette fonction, il faut qu'il « ressemble assez à un objet susceptible de nous irriter pour que notre conscience ne soit pas tout à fait fautive »¹²⁹. L'« organisation latente » est, dans ce sens, une organisation où l'erreur plutôt que de se porter sur l'objet actuel qui a généré l'effet ou l'état ressenti, elle est erreur sur l'origine de la colère. Elle fait ainsi exister une conscience qui « se débrouille », « s'arrange » et « triche » avec l'*immédiatement actuel* pour résoudre les tensions qui, de par l'émotion de la colère, « désorganise » le champ, et donc la forme et ses structures, pour tendre vers un nouvel équilibre, une nouvelle « balance », pour reprendre le terme de Köhler, où les tensions sont, pour un temps, résorbées.

¹²⁸ « On entend ici par nature une multiplicité d'évènements extérieurs les uns aux autres et liés par des rapports de causalité. » (Merleau-Ponty, *Op. Cit.*, p. 1)

¹²⁹ Paul Guillaume, *Op. Cit.*, p. 144

Notre erreur, poursuit Guillaume, vient de ce que notre interprétation s'étend plus loin que notre conscience actuelle ; elle pénètre indûment dans le domaine de l'organisation latente qui, de tous côtés, entoure son domaine propre.¹³⁰

Paul Guillaume poursuit cette idée en expliquant que « l'organisation latente » vient du fait que :

[...] notre champ de conscience ne correspond qu'à une partie et non à la totalité de ce que nous avons appelé le champ psychophysique. Or la partie dépend du tout et n'est pleinement intelligible que par lui. C'est ainsi que la théorie de la Forme traduit le fait que les fonctions cérébrales débordent les fonctions conscientes et que celles-ci ne se comprennent que replacées dans un ensemble de fonctions inconscientes. Les erreurs de la conscience résultent d'une confusion de la partie avec le tout. Elles peuvent se comparer à la déformation structurale d'une figure dont certaines parties nous seraient masquées ; si celles-ci étaient démasquées, les parties qui étaient déjà visibles tout à l'heure prendraient maintenant dans notre perception un autre aspect ; [...] ¹³¹

C'est la *relativité* des « fonctions conscientes » et la *latence* de leurs manifestations qui expliqueraient ainsi le fait que la *Gestalttheorie* « se garde de demander à la conscience la solution de tous les problèmes psychologiques »¹³². La dimension inconsciente qui se révèle à la lecture de cette citation comme étant le champ total ou global des fonctions psychiques dont les « fonctions conscientes » ne sont que des émanations et/ou des manifestations ponctuelles et relatives, pourrait alors expliquer, dans une certaine mesure, le recours aux notions d'« immédiateté » et de « naïveté » dans la théorie gestaltienne de la perception et son paradigme de l'« expérience directe ». Dans ce sens, quelque chose, dans l'acte de percevoir, précède toujours l'appréhension consciente qui n'est alors que *seconde* et susceptible d'« erreurs » en raison de l'« interprétation ». Les « fonctions inconscientes » aussi bien que « conscientes » *forment* ainsi le champ global de la perception tendu entre « expérience directe » et « interprétation » qui, chacune à sa manière, constitue un « monde » à part. Köhler écrit dans ce sens : « C'est par

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 143

contraste avec ce monde, celui de l'interprétation, que le monde auquel je me confronte, pourrait être appelé le monde de l'expérience directe. »¹³³ Ce monde est *habité* et *formé* chez Köhler par ce qu'il nomme « la conviction du profane » qu'il définit comme étant le « facteur » dont l'action est la plus importante dans « le cours de la vie mentale » - par opposition à « l'association », « l'habitude » et « l'évocation ». ¹³⁴

La valeur d'« immédiateté » incluse dans l'idée de *Gestalt* telle que nous pouvons la lire chez Köhler instaure l'expérience ou la conçoit comme étant une épreuve *hic et nunc*. « La conviction du profane » c'est la capacité d'identifier ou plutôt de « déterminer », *hic et nunc*, les causes d'une émotion ou d'un état de sorte que le lien causal soit une part de l'expérience du fait d'une adéquation ressentie entre les « causes » et les « effets » éprouvés. Mais, souligne Köhler, il existe d'autres situations où cette identification ou « détermination » paraît impossible ce qui n'empêche pas, pour autant, que la situation soit éprouvée en tant qu'expérience et donc, en tant qu'une valeur d'immédiateté, et ce en raison du principe de l'« organisation » du « champ perceptuel ». L'autre nom qui puisse être donné à l'idée de « conviction du profane » est celui d'« intuition ». Prise dans son sens propre, l'intuition renvoie chez Köhler « à la dynamique expérimentée dans le domaine des émotions et des motivations non moins qu'à la détermination expérimentée dans les situations intellectuelles. »¹³⁵ Il la considère comme étant la chose la plus « manifeste » dans « l'expérience quotidienne » et l'associe, dans cette situation précise, à la « promptitude à la détermination »¹³⁶. « Il n'est guère de champ total, poursuit Köhler, dont cette caractéristique soit absente entièrement. »¹³⁷ Dans la *Gestalttheorie* telle que portée ici par Köhler, l'intuition devient un principe de substitution à ceux de « l'association », de « l'habitude » et de « l'évocation » qui ne

¹³³ Wolfgang Köhler, *Op. Cit.*, p. 30

¹³⁴ *Ibidem*. Chapitre X, « L'intuition », pp. 325-365

¹³⁵ *Ibid.*, p. 347

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

considèrent de champ que celui où le « moi » intervient comme l'un des termes des relations causales. Le propos de Köhler n'est pas de réduire ou de ramener toute expérience ou toute situation perceptive à une séquence ou une suite causale mais d'admettre qu'il y a toujours dans un « champ total » des éléments ou des parties qui correspondent à cette structure et c'est cela que permet de relever, par l'observation, « l'expérience directe ».

La notion de « conscience » ne relève pas des éléments qui articulent la pensée gestaltienne telle que nous avons pu la lire chez Köhler. Elle semble y être substituée par celle d'« intuition » et son rapport au principe d'« organisation » des champs. En revanche, c'est chez Paul Guillaume que lui est consacrée une partie dans son étude du rapport entre le « moi » et « l'action ». C'est pour cette raison que nous considérons plus haut l'approche que propose ce dernier comme étant plus voisine du champ de la phénoménologie. C'est justement ce manque de considération de la « conscience » que Merleau-Ponty conteste dans la *Gestalttheorie* lorsqu'il écrit que « toute conscience est conscience perceptive, même la conscience de nous-mêmes. »¹³⁸ Cette assertion fait suite à cette autre considération que « la conscience pour laquelle la Gestalt existe, n'était pas la conscience intellectuelle, mais l'expérience perceptive. »¹³⁹ C'est la « conscience », telle qu'il nous a été possible de la comprendre chez Merleau-Ponty, qui fait *transmuter* la perception d'une conception *dynamique*, celle associée à la notion de « champ » et donc à l'approche gestaltienne, à une conception *dialectique* celle propre à la phénoménologie. Le positionnement de la *Gestalttheorie* quant aux relations qui peuvent exister entre des *phénomènes* consiste à les considérer comme relevant du champ du perceptif. La perception est toujours, si ce n'est intégralement au moins en partie, perception ou plutôt « intuition » des relations qui existent entre différents moments ou différents états se succédant et constituant le champ perceptif

¹³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2014, p. 34

¹³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Op. Cit., p. 320

dans la mesure où chaque état, chaque effet, chaque « événement » modifie la *forme* même du « champ total ». Dans ce sens, ces états, ces effets et les intuitions sont à chacune de leurs opérations des *défigurations* du champ et production, apparition de nouvelles *figures*. Les relations de causalité présupposées par la *Gestalttheorie* toujours données dans la perception sont, « directement senties »¹⁴⁰.

Maintes limites de la *Gestalttheorie* ont pu être relevées par ses auteurs mêmes, par d'autres à leur suite. L'une de ces limites, immédiate peut-être, est celle d'avoir considéré que « l'organisation psychique traduit celle d'un processus cérébral de même structure », ce que résume le concept et le principe d'« isomorphisme ». Notre tentative d'approcher la notion de *Gestalt* ne pouvait pas se faire sans passer par la *Gestalttheorie* dont nous n'aurons connu que quelques-uns des aspects et motifs. Nous avons essayé, par une lecture de Merleau-Ponty confrontée à celle de Wolfgang Köhler et de Paul Guillaume de dégager des notions que nous avons relevées comme essentielles à une juste approche de la notion de *Gestalt*, à savoir celles de « naïveté », d'« immédiateté » et de « sentiment ». Quelque chose dans cette théorie, de par les quelques éléments que nous avons pu en tirer, résonne avec ce que nous avons pu relever chez Herder comme valeur de manifestation ou de présence des *formes-figures*. C'est à ces deux valeurs que nous semble s'attacher l'idée d'« expérience directe » et d'immédiateté de la perception ou du sentiment. En postulant que la *Gestalt* n'est ni seulement « structure »¹⁴¹, ni seulement « organisation », nous rejoignons, dans une certaine mesure, l'idée d'un *silence* dans la relation aux *formes-figures*

¹⁴⁰ Paul Guillaume, *Op. Cit.*, p. 141

¹⁴¹ Nous avons également présente à l'esprit quand nous postulons que la *Gestalt* n'est pas une « structure » la définition que donne Gilles Deleuze de cette dernière lorsqu'il écrit que : « la structure ne se définit nullement par une autonomie du tout, par une prégnance du tout sur les parties, par une *Gestalt* qui s'exercerait dans le réel et dans la perception ; la structure se définit au contraire par la nature de certains éléments atomiques qui prétendent rendre compte à la fois de la formation des tous et de la variation de leurs parties. » (Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », dans, F. Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII. Le XX^e siècle*, Hachette, 1973, p. ?)

celui qui fait naître chez l'amateur ou l'amoureux de Herder, un désir du toucher.

I.2.3. À la marge de la Gestalttheorie, Portmann et la notion d'« organe à être vu »

En 1948, Adolf Portmann publie une première version de son livre *Die Tiergestalt* dans lequel il déplace la dimension fonctionnelle de la *Gestalt* de l'enjeu d'une finalité à celui d'une propriété sensible du vivant. Elle y est définie en tant qu'« organe à être vu »¹⁴².

[...] nous avons devant nous des structures optiques, des organes à être vu, dont toute l'apparence n'a de sens que si nous la comprenons comme dirigée vers un œil, celui d'un congénère ou d'un ennemi. Les organes visuels sont des appareils émetteurs rattachés à un appareil récepteur bien déterminé, dont les émissions sont à juger en fonction de la spécificité de l'organe récepteur.¹⁴³

Ce qui se révèle ici comme une spécificité, un caractère de la *Gestalt*, celui de sa valeur d'adresse à une visibilité, ouvre, par ailleurs, la voie d'une nouvelle approche de la notion. Si nous reprenons les éléments de définition énoncés dans cette citation, nous pouvons relever que la *Gestalt* est une *structure* qui n'existe qu'en tant qu'un potentiel d'*apparition* et une valeur d'*apparence*. Mais ce que nous pouvons relever davantage, c'est la qualité d'« appareil » qu'attache Portmann aux « organes visuels » et donc à la *Gestalt* en tant que tel. Le fonctionnement de l'« appareil émetteur » est corrélé à celui « récepteur ». Dans une certaine mesure, la notion d'« appareil » définit chez Portmann la *Gestalt* en tant qu'organe fonctionnant, c'est-à-dire qui est davantage caractérisé par un *fonctionnement* que par une *fonction* (celle de la reproduction, à titre d'exemple), comme cela

¹⁴² Portmann traite dans ce livre des formes adressées à la vue. Il signale, par ailleurs, que la notion de *Gestalt* s'étend également aux formes sonores.

¹⁴³ Adolf Portmann, *La forme animale*, Traduction de Georges Remy revue par Jacques Dewitte, éditions La Bibliothèque, Paris, 2013 p. 147

pouvait être le cas dans la *Gestalttheorie*. Explicitant cette idée d'« appareil », Portmann écrit que :

Il ne suffit pas que certains organes extérieurs se transforment, que des penes se muent en huppe ou qu'un appareil respiratoire émette des sons ; il faut que toutes ces manifestations soient incorporées dans un système nerveux approprié qui les relie à l'assemblage complexe des glandes hormonales ; il faut en premier lieu que s'élabore la vie psychique de l'animal qui lui permettra non seulement de reconnaître ses congénères, mais aussi d'être capable de « lire », c'est-à-dire d'interpréter de manière immédiate leurs expressions ; il faut qu'à l'appareil émetteur de la forme corresponde l'appareil récepteur du système nerveux.¹⁴⁴

Une autre valeur de la *Gestalt* se dégage ici en tant qu'une dynamique d'émission et de réception conditionnée par l'élaboration de « la vie psychique » de l'animal. C'est cette dernière qui seule rend possible une « lecture » ou une réception immédiate des expressions de ses congénères. *Gestalt* est ici le nom de cette dynamique. Cette idée de réception immédiate liée à la capacité ou à la faculté de « lire » les « expressions » d'un semblable nous renvoie à la même dynamique que décrit Herder s'agissant du rapport que manifeste une sculpture en tant qu'un « corps », c'est-à-dire une forme et des figures, présente au regard de l'amateur. Ce sont ses « expressions », sa qualité d'être présente et « toute exposition », qui en appellent, irrésistiblement, le toucher. L'irrésistibilité du toucher émane d'une « reconnaissance » chez « l'amoureux » non pas tant d'une ressemblance d'avec son espèce que d'une manifestation, dans les figures, d'une « unité du vivant » de ses qualités de « force » et de « beauté ». Avant d'aller plus en avant dans cette faculté d'être présente ou d'être « toute présence » qui serait l'autre singularité de la *Gestalt*, laquelle rejoint l'idée de causation « *hic et nunc* » que nous avons rencontrée plus haut avec Köhler, arrêtons-nous un moment sur la notion d'« appareil » qui est, chez Portmann, l'autre nom de l'« organe à être vu ».

¹⁴⁴ *Ibidem.*, p. 234

Nous avons pu évoquer plus haut que c'est dans le principe d'isomorphisme que s'origine, en partie, les principales idées de la *Gestalttheorie*. La thèse de l'isomorphisme postule que « nos expériences et les processus sous-jacents à ces expériences ont une structure identique. »¹⁴⁵ C'est à l'appui de cette thèse que la *Gestalttheorie* adopte l'« expérience » en méthode employée « comme un indicateur des processus qui servent de médiation entre les conditions extérieures et le comportement manifeste de l'organisme. »¹⁴⁶ La notion d'appareil que fait remonter Adolf Portmann dans sa description du *fonctionnement* de la *Gestalt*, permet d'interroger, si elle ne s'y oppose, et le principe d'isomorphisme et l'idée ou l'approche processuelle. Le terme processus engage, de par sa définition même, l'idée d'un *ordre*¹⁴⁷. L'isomorphisme autant que l'approche processuelle finissent par *systématiser* les apparitions des « formes », c'est-à-dire aussi bien la latence de leurs manifestations que la virtualité de leurs expressions¹⁴⁸. *Appareil* semble désigner dans ce passage de Portmann aussi bien une *dynamique* de fonctionnement qu'un type de « milieu » auquel conviendrait le terme *appareillage*. Entre l'appareil émetteur de la forme et celui qui la reçoit, il y a un rapport de « correspondance » et non de « similitude ». La correspondance, comme type de rapport, décrit une autre dynamique que celle que permettrait un « ordre ». Elle laisse ouverte des possibilités d'*articulation* qui ne sont ni prédéterminées dans un processus ni arrêtées dans un ordre. Elles opèrent au milieu, entre des *appareillages*. Dans un commentaire de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁴⁹, Jacques Boulet relève que c'est surtout la notion d'*Apparatur, appareillage*, qui

¹⁴⁵ Wolfgang Köhler, *Op. Cit.*, p. 348

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ Le *Dictionnaire historique de la langue française* associe au mot processus deux définitions qui se structurent à partir de la notion d'ordre. Nous lisons qu'il désigne, dans le langage courant, « un ensemble de phénomènes se déroulant dans le même ordre » et, dans une spécialisation plus technique, une « suite ordonnée d'opérations aboutissant à un résultat ».

¹⁴⁸ Nous reviendrons sur l'idée de virtualité des expressions dans la sous-partie « Ou décrire ou exprimer ».

¹⁴⁹ Il s'agit davantage d'un commentaire de la traduction de la dernière version du livre de 1939 par Maurice de Gandillac que Jacques Boulet accompagne d'une nouvelle proposition de traduction du passage où Benjamin évoque l'architecture et le monument comme un cas de perception distraite.

apparaît chez Walter Benjamin même lorsqu'il emploie le terme *Apparat*, appareil. L'appareillage est défini, écrit Boulet, comme une « structure technique ». Il conclut de sa lecture qu'il n'y a « pas d'appareil sans appareillage »¹⁵⁰. La qualité technique de l'appareillage tel que défini par Benjamin laisse entendre l'idée d'une *intervention*, d'un *faire appareil*, qui ne pourrait que difficilement s'accorder au cas décrit par Portmann. La notion de « structure » qui semble définir chez Benjamin l'appareillage ne suffit pourtant pas à expliciter celle d'appareil telle qu'elle se présente chez Portmann. Nous suggérons, quelques lignes plus haut, qu'il y a dans les « formes », au sens de *Gestalt*, une latence des manifestations et une virtualité des expressions. C'est le fonctionnement appareillé que décrit Portmann qui fait exister ces latences et virtualités. La *Gestalt* apparaît toujours dans les articulations au sein de l'appareil qui l'émet en même temps articulé à celui qui la reçoit. Le terme appareillage intervient chez Portmann pour désigner ces articulations. Les notions d'appareil et d'appareillage ne se substituent pas pour autant à celle de structure autant qu'elles permettent de l'expliquer. Nous saisissons chez Portmann, au travers des occurrences de ces différentes notions, que c'est le fonctionnement appareillé, le fonctionnement par appareils, qui transforme des « organes simples en structures expressives »¹⁵¹. Les différentes articulations qui s'ouvrent dans l'appareil défigurent à chacun de leur mouvement la « structure » donnée dans la visibilité. Ainsi en est-il du visage d'un carnassier au repos dont un mouvement du museau, de la paupière, de la narine, etc. *trans-forme* littéralement la figure de l'animal. L'appareil, dans ce sens, *perméabilise* la structure, la dynamise en même temps qu'il la désarticule. L'idée d'appareil telle que nous en proposons la lecture ici, attribuée aux structures une certaine malléabilité qui ressort du *vivant* qui permet ainsi de les penser en tant qu'organes. L'appareil, ou pourrions-nous dire

¹⁵⁰ Cf. Jacques Boulet, « L'architecture comme « distraction » », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 30 mai 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1256> ; DOI : 10.4000/appareil.1256

¹⁵¹ Adolf Portmann, *Op. Cit.*, p. 239

l'appareillage, serait, dans ce sens, la condition organique de la structure.

I.3. La forme-figure : quelque chose en deçà de la perception [une hypo-thèse]

I.3.1. La re-connaissance comme enjeu

Nous avons essayé dans ce qui précède de voir en quoi et comment la notion de *Gestalt* peut ou a pu nous emmener vers celle de *forme-figure*. Les différentes lectures que nous avons croisées sur ce chemin ne nous auront pas permis pour autant de dégager une définition claire, de délimiter nettement cette dernière notion. Tout au plus pouvons-nous prétendre à une approche de la notion plutôt qu'à sa définition. Nous privilégions ici l'approche à la définition en raison de deux motifs principaux qui relèvent d'un double souci théorique et politique. Plutôt que de délimiter la notion, de dire *ce qu'elle est*, nous avons essayé de dégager certains éléments qui nous approchent de *ce qu'elle pourrait être*, c'est-à-dire, dans un certain sens, de ses *potentiels* - à être telle ou telle autre chose. Les lignes qui suivent relèvent d'une même tentative.

Le souci politique qui sous-tend notre choix d'être dans un rapport d'approche plutôt que de définition est intimement lié à la considération que nous accordons à la notion de forme en tant que potentiel engagement dans l'époque, idée rencontrée plus haut dans l'introduction. L'idée d'engagement que nous faisons remonter ici justifiant l'indétermination de la notion de *forme-figure* peut sembler paradoxale. C'est pourtant une telle *figure* de l'engagement - et nous ajouterons ici de l'engagement politique - que nous soutenons quant à la notion de forme-figure, celle d'un engagement pour l'indéterminé, autrement dit, pour la non définition¹⁵². Qu'est-ce à dire ? Dire ce que sont les choses

¹⁵² Nous rejoignons ici le positionnement de Jacques Rancière contre la définition (qui s'associe chez lui à l'« ordre policier », la police étant ce qui « assigne un lieu et un ordre déterminé » à l'inverse de la politique qui est « ce qui déplace un corps ») et pour l'indétermination. Cf. Jacques Rancière, *Le travail des images*. Conversations avec Andrea Soto Calderón (sous-

c'est, par définition, les fixer. La définition est ainsi *description*¹⁵³ de l'état d'une chose de sorte que ce dernier y soit reconnu comme permanent, comme juste et valable en chacun de ses instants et en chacun de ses moments. La notion de forme-figure, telle que nous l'avons abordée jusqu'ici, se dégage dans une certaine mesure de l'instance de l'être, c'est-à-dire de la fixité souhaitée lorsque l'on prononce « je suis » ou qu'il est prononcé d'une chose qu'« elle est », la même fixité qu'il est possible de reconnaître dans une figure politique telle que celle de l'État. De tels *prononcements* actualisent la reconnaissance d'une figure de l'être à laquelle peut correspondre une description dans les mots, c'est-à-dire une *identification*¹⁵⁴.

titre), édition Les presses du réel, Dijon, 2019

¹⁵³ Nous consacrons à la notion de description une discussion critique que le lecteur rencontrera dans la sous-partie intitulée « Ou décrire ou exprimer ».

¹⁵⁴ Nous nous demandons pourtant si toute reconnaissance occasionne, nécessairement, une identification. C'est dans *L'acte d'exister* d'Albert Piette (qui est un lecteur de Merleau-Ponty) que nous avons repéré une possibilité de nuancer ou de différencier les deux *faits* ou les deux *actions* lorsqu'il écrit que : « Le deuil est ce temps par lequel l'absent prend différentes figures. Percevoir la joie, la tristesse ou la colère d'une personne, c'est percevoir une forme sans que celle-ci soit réductible aux traits qui la composent. L'expérience de cette perception immédiate ne suppose pas de décomposer la forme dans ses différents traits constitutifs. Incapable de les identifier sur le champ, l'homme en a néanmoins une certaine conscience. Il les reconnaît sans les identifier comme si cela suffisait pour comprendre la signification de la forme. A trop s'attarder sur tel ou tel trait, le sens de celle-ci risque d'être perdu, comme le pianiste qui fixerait le mouvement de ses doigts s'arrêterait de jouer. La condition de la perception passe par une sorte de mise entre parenthèses de ces traits au profit de la reconnaissance d'une signification qui s'impose comme l'objet explicite de la focalisation. Les traits dont l'homme n'a qu'une conscience tacite sont des fragments implicitement pertinents en vue de la reconnaissance d'une figure de joie, de tristesse ou de colère. » (Albert Piette, *L'acte d'exister*, Socrate Éditions Promarex, Charleroi, 2009, p. 92) Ce passage, qui nous offre plus d'une résonance avec les éléments de pensée que nous avons rencontrés et collectés jusqu'ici, mériterait que nous nous y arrêtons un moment. La « perception immédiate » d'une émotion est perception d'une forme « sans que celle-ci soit réductible aux traits qui la composent. » Nous retrouvons ici, sans trop craindre les « rouages » de l'interprétation, une autre formulation de la définition qu'avancait la *Gestalttheorie* de la « forme », à savoir : « Une forme est autre chose ou quelque chose de plus que la somme de ses parties. Elle a des propriétés qui ne résultent pas de la simple addition des propriétés de ses éléments. » (Paul Guillaume, *Op. Cit.*, p. 17) Nous pourrions toutefois relever dans le croisement de ces deux passages quelques nuances liées spécifiquement aux termes employés dans l'une et l'autre définition, notamment ceux de « traits » chez Albert Piette, de « parties » et « éléments » chez Paul Guillaume. Nous pouvons

La naïveté comme valeur paradigmatique à laquelle semble s'être attaché un penseur tel que Wolfgang Köhler aux origines de la *Gestalttheorie*, situe l'acte de la perception hors de la sphère de la reconnaissance ou de l'identification immédiate. Ainsi fait-il place à une certaine capacité humaine à laisser les choses se présenter à soi comme *ignorées* parce qu'*insignifiantes* et *asymboliques*, à être face à certaines choses comme démunie de la faculté de reconnaissance ou d'identification. C'est l'expression d'une telle faculté que la *Gestalt* fait advenir dans le *champ* du possible. C'est cette possibilité que semble critiquer Merleau-

reconnaître chez le dernier un recours au vocabulaire de la physique, champ dans lequel la *Gestalttheorie* trouve certains de ses appuis théoriques et expérimentaux. Notons, par ailleurs, que se substitue à la notion de « somme », dans la définition de Piette, celle de « composition » : la forme est composée de traits que la « perception immédiate » ne permet pas d'identifier mais seulement d'y reconnaître une certaine expression, une certaine émotion - peut-être même, pourrions-nous dire, une certaine *figure*. Reconnaître sans identifier, c'est cela que permet la « perception immédiate ». La condition de cette reconnaissance, Piette l'identifie (à partir de sa lecture de Merleau-Ponty, cela nous semble) à la « conscience » : reconnaître une « forme » (il nous semble que dans le contexte de ce passage de Piette c'est le mot « figure » qui serait plus juste pour désigner l'« objet » de la reconnaissance qu'occasionne la « perception immédiate »), c'est avoir « une certaine conscience » de l'« ensemble » ou de la « composition » donnée dans la perception. Percevoir c'est donc atteindre cette conscience-là, celle qui permet de reconnaître la *figure* émergée tel un ensemble ou une forme. Cette même conscience, cette reconnaissance est celle qui saisit ou comprend la signification (Merleau-Ponty écrit, nous citons en substance, que c'est la reconnaissance comme acte qui attribue au sensible une signification, idée à laquelle nous consacrons un moment de discussion dans la suite du texte). Ainsi, ce qui pouvait se penser dans la *Gestalttheorie* comme une « expression », se retrouve ici, de la même manière que nous avons pu le relever plus haut chez Merleau-Ponty, comme une « signification ». Mais, pour ne pas perdre le fil de nos pensées qui nous a emmené jusqu'ici, à savoir la recherche d'une distinction entre « reconnaître » et « identifier » dans l'acte de perception, résumons maintenant : la reconnaissance est la conscience d'une signification, autrement dit, conscience de la possibilité d'attribuer à la composition donnée par certains « traits » une « signification » connue ; il est possible de reconnaître dans une « forme » une certaine signification sans que les « traits » ou les « éléments » qui la « composent » soient immédiatement « identifiés » (nous sommes tentée de rajouter ici « identifiés » *fonctionnellement*) ; « reconnaissance » et « identification » semblent, à partir de la lecture de cet extrait de Piette, correspondre à deux moments ou deux états de la perception de sorte que la première la permet tandis que la seconde l'empêche. Cela suppose que la perception inclut (toujours) des « échappées ». Si elle est reconnaissance et non identification, elle ne se pose jamais qu'à la surface des choses. Elle tient aux *figures* qui ne cessent de s'échapper dans la forme.

Ponty lorsqu'il dialectise l'acte de perception et qu'il lui associe, comme une de ses conditions, le facteur intersubjectif¹⁵⁵.

Chez Merleau-Ponty, le « facteur inter » implique la « reconnaissance » comme un des éléments constitutifs de l'acte ou « expérience » de la perception. S'il l'implique, par ailleurs, c'est comme l'horizon d'une limite entre ce que désigne l'auteur dans les termes du « connu » et du « vécu ». Car, si la perception est, en partie, le fait de « faire porter sur le contenu sensible

¹⁵⁵ Nous retrouvons une autre figure de l'entre ou de l'« inter » chez Merleau-Ponty dans un bref commentaire du livre *Die Tiergestalt* de Portmann dans lequel il souligne : « L'idée due à Portmann (*die Tiergestalt*) d'une lecture des types animaux, d'une étude de leur apparence extérieure considérée comme « organe à être vu », celle par suite d'une interanimalité aussi nécessaire à la définition complète d'un organisme que ses hormones et ses processus « internes », ont fourni un second recoupement au thème de la *form value* de l'organisme. » Portmann explique qu'en effet, la « valeur de forme » de l'animal est plus ou moins « réduite » corrélativement à l'importance de son sens de la vue. Cela rejoint ou appuie ce que nous avons exposé plus haut avec les notions d'appareil et d'appareillage de réception de la *Gestalt* animale. Soulignons davantage ici cette notion de « réception » qui désigne, nous semble-t-il à ce stade, ce que nous penserons ici comme étant de l'infra-perception ou *quelque chose en deçà de la perception*. Car difficile, si nous suivons l'approche de Merleau-Ponty, de considérer chez l'animal une faculté perceptive, c'est-à-dire une faculté de décryptage des dimensions symboliques qui peuvent être tenues ou con-tenues, qui peuvent et sont consubstantielles de la forme (c'est ce que nous permet de penser la catégorie des « formes symboliques » rencontrée plus haut chez l'auteur). La notion d'« appareil de réception » est synonyme, chez Portmann, de la faculté de reconnaissance. Voir ce n'est jamais seulement voir, c'est toujours reconnaître les figures qui habillent la forme animale, qui y font surface, qui *paraissent* ou apparaissent, pour reprendre la terminologie des deux auteurs, qui *affleurent*. La valeur d'apparence chez l'animal qui semble ainsi exister en tant que valeur d'adresse ou n'exister qu'en tant qu'elle peut être reçue dans une configuration appareillée ou « organisée », pour reprendre le vocabulaire de Wolfgang Köhler, nous invite à nous reposer la question de « la conscience comme enjeu » dans l'acte de perception : l'animal a-t-il en chacun de ses gestes, de ses mouvements, en chacun de ses moments de vie « conscience » qu'il est ainsi *potentiellement vu* par un autre de son espèce ou d'une autre espèce ? Cette question, à laquelle nous n'avons pas de réponse, nous suggère un autre questionnement, celui lié spécifiquement à la notion d'adresse : peut-il y avoir adresse sans conscience de son fait ? Ce questionnement nous semble pouvoir donner plus d'épaisseur à notre réflexion en nous chuchotant la nécessité, peut-être, de distinguer les notions d'« adresse » et de « réception » qui articulent, dans une certaine mesure, la pensée d'Adolf Portmann en considérant l'hypothèse que dans l'adresse il puisse y avoir une certaine figure d'intention ou d'engagement qui serait absente dans le fait de « recevoir » ou du moins qui n'y est ni actante ni paradigmatique puisqu'elle suppose, en son principe, une forme de disponibilité et, nous le verrons un peu plus tard avec Emanuele

des actes de reconnaissance et de dénomination qui vont le convertir en signification »¹⁵⁶ et de ce fait en « actualise » la connaissance ou plutôt une certaine connaissance, elle est aussi - et peut-être surtout - toujours « l'épreuve d'une réalité fuyante »¹⁵⁷. Le « facteur inter » aurait ceci d'important qu'il permet ou permettrait de s'« assurer » de « la structure intelligible du monde perçu », la seule sur laquelle peuvent porter « nos confrontations intersubjectives » au-delà desquelles l'expérience perceptive demeure celle d'une solitude - Merleau-Ponty dirait peut-être davantage d'une pure subjectivité¹⁵⁸.

Coccia, une certaine qualité de « différence ». Dans ce sens, la « reconnaissance » de la *Gestalt* animale soulignée par Portmann comme nécessité (la re-connaissance est toujours celle d'une similitude à quelque chose de « connu ») reprise par Merleau-Ponty dans la figure de l'« interanimalité » est aussi, et peut-être pourrions-nous dire toujours, *reconnaissance d'une différence*. Pour la citation de Merleau-Ponty : Maurice Merleau-Ponty, « Le concept de nature (suite), l'animalité, le corps humain, passage à la culture », dans, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, document numérique produit par Maxime Frédéric dans le cadre de la bibliothèque numérique « Les classiques des sciences sociales » à partir de l'édition : Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours*. Collège de France 1952-1960, éditions Gallimard, Paris, 1968, 138 pages. P. 80 du document numérique.

¹⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, *Op. Cit.*, p. 326

¹⁵⁷ *Ibidem.*, p. 323

¹⁵⁸ Nous avons le souvenir d'avoir rencontré dans l'une de nos lectures de Merleau-Ponty l'idée qu'il y aurait, pour que l'expérience de la perception puisse se vérifier comme telle, un besoin ou est-ce peut-être une nécessité que les éléments de « ma » reconnaissance de « la structure intelligible du monde perçu » coïncide ou corresponde, soit significativement *identique* à celle d'un autre que « moi ». C'est peut-être à cet endroit que réside l'importance de ce que nous avons essayé de penser, dans les lignes qui précèdent, comme le « facteur inter ». Ce sont, dans un certain sens, « nos confrontations intersubjectives » qui permettent ainsi de vérifier l'unité du monde dans lequel « nos » subjectivités cohabitent. Car, que se passerait-il si une telle coïncidence arrivait à manquer ou si de telles « confrontations » étaient impossibles ? Si l'unité du monde intelligible - ou peut-être, pour le dire plus simplement, l'intelligibilité du monde - est cela même qui libère la part d'insaisissable ou de virtualité, qui ouvre la brèche par laquelle *la réalité fuit* (pour reprendre l'*image imaginée* par Merleau-Ponty dans son expression « réalité fuyante ») et si l'expérience de la perception est faite de cette double épaisseur entre reconnaissance et débordements *dans et du* connu, une expérience sans intelligibilité ou « hors sol » peut-elle s'éprouver ? Nous pensons (bien évidemment) ici à la folie mais aussi, dans une certaine mesure, à l'enfance. Car, si la perception, selon la lecture de Merleau-Ponty à laquelle nous arrivons aujourd'hui, est *tirée*, parfois *tiraillée* entre le connu et ses débordements ou, pour reprendre ses termes, entre le « connu » et le « vécu » (ce dernier « entre » allant parfois au-delà de la dialectique et jusqu'à la disjonction) mais toujours « tenue » entre ces deux pôles, (la fuite de la réalité nous semble être, chez Merleau-Ponty, une fuite vers un point - que

[...] je puis m'assurer qu'un autre spectateur emploie le même mot que moi pour désigner la couleur de cet objet, et le même mot d'autre part pour qualifier une série d'autres objets que j'appelle aussi des objets rouges. Mais il pourrait se faire que, les rapports étant conservés, la gamme des couleurs qu'il perçoit fût en tout différente de la mienne.¹⁵⁹

Nous comprenons dès lors que c'est la « reconnaissance » comme « acte » qui attribut au sensible une signification mais s'il y a reconnaissance c'est parce que « la signification que je trouve dans un ensemble sensible y était déjà adhérente ». Ce sur quoi se pose « ma » perception ce n'est pas tant sur une signification que sur son « incarnation ». L'acte de perception est, dans ce sens, toujours associé à une certaine *figure d'actualité* - d'une signification.¹⁶⁰

Mon être psycho-physique total (c'est-à-dire l'expérience que j'ai de moi-même, celle que les autres ont de moi et les connaissances scientifiques qu'ils appliquent et que j'applique à la connaissance de moi-même) est en somme un entrelacement de significations tel que, quand certaines d'entre elles sont perçues et passent à l'actualité, les autres ne sont que virtuellement visées.¹⁶¹

Nous employons ici l'expression « figure d'actualité » et non pas simplement « actualité », comme nous pouvons le lire dans le texte de Merleau-Ponty, en raison de cette autre notion que nous avons également rencontrée chez lui (et que nous avons pu évoquer plus haut dans notre texte), celle de « perspective ». Nous avons

nous pourrions désigner par la métaphore du « point de fuite » que détermine, dans une certaine mesure, le « point de vue » du sujet), le fou ou l'enfant *perçoivent-ils* ?

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Si nous pensions avec Merleau-Ponty, nous écririons que chaque « expérience perceptive » *produit* des *figures* (voire de nouvelles figures) de la « chose » donnée dans la perception qui sont autant d'actualisations non pas seulement de ses « significations » mais de ses manifestations, c'est-à-dire de son existence dans le sensible. Nous écririons même que ces actualisations ne sont des « figures » que dans la mesure où elles sont d'abord des *manifestations caractéristiques*, des *caractères* qui s'échappent, qui fuient - comme fuit la réalité chez Merleau-Ponty - dans la « chose » de sorte qu'il n'en reste qu'une figure. Cette dernière serait, en quelque sorte, le *reste* d'une « chose ». Mais nous ne pensons pas avec Merleau-Ponty. Nous ne faisons que poser notre réflexion à quelques endroits qui s'éclairent pour nous dans sa pensée.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 328

essayé de nous repérer avec cette notion, dans *La structure du comportement*, à travers trois passages que nous présentons à la suite :

La perspective ne m'apparaît pas comme une déformation subjective des choses, mais au contraire comme une de leur propriété, peut-être leur propriété essentielle. C'est elle justement qui fait que le perçu possède en lui-même une richesse cachée et inépuisable, qu'il est une « chose ».¹⁶²

S'il y a pour moi des choses, c'est-à-dire des êtres perspectifs, dans leur aspect perspectif lui-même est incluse la référence à un point d'où je les vois. Mais être situé en un certain point de vue, c'est nécessairement ne pas le voir lui-même, ne le posséder comme objet visuel que dans une signification virtuelle.¹⁶³

Nous nous trouvons donc en présence d'un champ de perception vécue antérieur au nombre, à la mesure, à l'espace, à la causalité et qui pourtant ne se donne que comme une vue perspective sur des objets doués de propriétés stables, sur un monde et sur un espace objectifs. Le problème de la perception consiste à rechercher comment à travers ce champ est saisi le monde intersubjectif dont la science peu à peu précise les déterminations. [...] Il est vrai de dire que ma perception est toujours un flux d'événements individuels et ce qu'il y a de radicalement contingent dans le perspectivisme vécu de la perception rend compte de l'apparence réaliste. Mais il est vrai aussi de dire que ma perception accède aux choses mêmes, puisque ces perspectives sont articulées d'une manière qui rend possible l'accès à des significations interindividuelles, puisqu'elles « présentent » un monde.¹⁶⁴

L'idée dans laquelle nous échouons à la lecture de ces trois passages est celle des perspectives qui « « présentent » un monde. » Si nous lisons la phrase à l'envers, nous pouvons comprendre que ce sont les « perspectives », en tant que « propriété essentielle » du « perçu », c'est-à-dire des « choses » (ce que nous lisons dans le premier passage cité), mais aussi en tant qu'elles « sont articulées d'une manière qui rend possible l'accès à des significations interindividuelles », qui sont le « contenu sensible » d'« un » monde, pouvons-nous dire de chaque monde. Autrement dit, un monde, ça se donne dans la perception, ça se perçoit en tant qu'il est un ensemble de

¹⁶² *Ibid.*, p. 282

¹⁶³ *Ibid.*, p. 329

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 331

« perspectives ». Cela n'exclut pas pour autant, chez Merleau-Ponty, que le « champ de perception vécue », c'est-à-dire la perception individuelle « accède aux choses mêmes » - donc au « perçu » et donc aux « êtres perspectifs » en tant qu'ils ont ou auraient une existence en eux-mêmes, autrement dit peut-être, une existence « hors perspectives » ou une existence qui « déroute » les perspectives. Là semble être la dialectique propre à « l'expérience perceptive » : un « perspectivisme vécu », une espèce de « subjectivation » du « contenu sensible » qui se donne d'un monde dans « ma » perception et qui, pour exister en tant que « perçu » rencontre ou plutôt se superpose, dans sa trajectoire perspective, converge vers des « significations interindividuelles ». Mais alors, si c'est « l'acte de reconnaissance et de dénomination » qui convertit « le contenu sensible » en « signification », et si ce sont les significations intersubjectives qui structurent l'intelligibilité du monde perçu, quel est le lieu où « fuit la réalité » ? Si la condition de la perception qui est dans la définition de Merleau-Ponty « appréhension d'une existence »¹⁶⁵ est que « l'objet ne se donne pas entièrement au regard qui se pose sur lui et garde en réserve des aspects visés dans la perception présente, mais non pas possédés¹⁶⁶ »¹⁶⁷, si nous comprenons donc que c'est la

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 323

¹⁶⁶ Nous avons lu ailleurs chez Merleau-Ponty, dans ce même ordre d'idée : « Si je dis que ces côtés non vus sont représentés, je sous-entends qu'ils ne sont pas saisis comme actuellement existants, car ce qui est représenté n'est pas ici devant nous, je ne le perçois pas actuellement. Ce n'est que du possible. » Ainsi, la condition de l'« expérience perceptive » serait la coexistence, la *contiguïté* de deux registres ou de deux modes de l'existence celui de l'« actuel » et du « visé » ou de l'actuel et du « virtuel » (ce dernier mot étant également présent dans le vocabulaire de Merleau-Ponty), autrement dit, comme nous pouvons le lire dans ce passage, le mode de la « présence » et celui de la « représentation ». Mais si la présence simultanée de ces deux modes est la condition même de la perception, quel serait le mode ontologique propre à l'un et à l'autre ? L'un n'exclut-il pas systématiquement l'autre ? Si la perception est actualisation, c'est-à-dire faire présence ou faire présentes des existences, cela revient-il à considérer que toute actualisation, toute présence n'est que l'« apparence » donnée d'une « représentation » ? Ces questionnements sous-tendent la discussion critique que nous consacrons à la notion de « représentation » dans la sous-partie intitulée « Représentation/Imagination des sciences : ouvrir la connaissance à la perception ». (Pour la citation : Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception*, éditions Verdier, Lagrasse, 2014, p. 36)

¹⁶⁷ *Ibid.*

« perspective » au sens du « perspectivisme » qui structure, organise et oriente « l'expérience perceptive », cette dernière ne se trouve-t-elle pas ainsi *réduite*, contenue dans les limites des « perspectives », entre « mon point de vue », le point depuis lequel elles sont visées, leurs « points de fuite », là où elles *fui*ent depuis et autour de ce même *point* ? C'est avec ces questions que nous laisse Merleau-Ponty, convaincue que les « perspectives » si elles donnent du sensible - Merleau-Ponty parle plutôt de « contenu sensible » et le mot « contenu » ne peut passer sans convoquer ou évoquer la dualité (-duel) historique forme/contenu - des « structures », elles n'en offrent pas pour autant des « formes » - encore moins, pourrions-nous dire, des *formes-figures*.

C'est la notion de « reconnaissance » qui nous a ainsi amené à questionner celle de « perspective » chez Merleau-Ponty. Le titre de ce passage de notre texte annonce qu'il y a, autour de la première notion, un *enjeu*. C'est d'abord chez Adolf Portmann que nous l'avons relevée lorsqu'il décrit l'« appareillage perceptif », que nous avons présenté dans la précédente sous-partie. Mais avant de nous arrêter plus patiemment sur la considération qu'il en fait, nous allons, comme nous avons essayé de le faire dans le fragment de texte intitulé *La conscience comme enjeu*, aller voir du côté de la *Gestalttheorie*. Chez Wolfgang Köhler, la reconnaissance prend parfois la figure d'une impossibilité qui relève d'une certaine « simplicité » qui semble échapper à l'analyse psychanalytique, notamment freudienne. Il écrit dans une note de bas de page :

Selon les psychanalystes, les hommes ignorent souvent pourquoi ils se comportent de telle ou telle manière. Leurs motivations réelles peuvent être totalement différentes de celles qui, d'après eux, sont à l'œuvre. Nous admettons que certains de ces cas se produisent dans la vie normale et qu'il y en a bien plus encore dans les conditions pathologiques. Je doute fort cependant que des observations de ce genre justifient le pessimisme général que l'on veut si souvent y trouver. Nous n'avons aucune raison de mettre en question les innombrables expériences par lesquelles le profane prend une conscience claire de ses motivations. J'aimerais ajouter à cela que nous devrions distinguer entre deux choses : en certains cas les freudiens peuvent avoir raison, alors que dans d'autres les gens ne

parviennent pas, tout simplement, à reconnaître leurs états internes. J'inclinerais à penser que bien des observations, que les freudiens interprètent à leur manière, sont en réalité des cas dans lesquels cette reconnaissance ne s'est pas effectuée. La reconnaissance, qui ne pose pas de problèmes dans la perception, est freinée à un point surprenant dans le cas des processus internes. Incidemment, cela reste vrai, que les faits internes en question réclament ou non d'être dissimulés.¹⁶⁸

Il existe dans ce passage, nous semble-t-il, une double épaisseur quant à la considération faite de la notion de « reconnaissance » : la non-reconnaissance d'un « état » - interne - peut s'avérer, dans le champ psychique, commune et d'une certaine « banalité ». Il n'est pas toujours possible de reconnaître les états par lesquels passe le « profane » ou dans lesquels il peut se trouver et cette non-reconnaissance relève d'une certaine « simplicité » qui ne devrait, en tant que telle, susciter aucune inquiétude ni être, forcément, associée à quelque ordre symptomatique. La « reconnaissance » s'associe à la nécessité qu'éprouve un *sujet* à « trouver » les raisons qui lui expliqueraient ou plus exactement qui puissent lui expliquer l'état dans lequel il se trouve ou se sent. Il cherche des « causes » à son état et cette nécessité se résout parfois, comme nous avons pu le voir plus haut avec Paul Guillaume, en « négociant » ces mêmes raisons, c'est-à-dire en associant à son état un événement, un *objet* ou une situation qui puisse, chez lui, provoquer l'état en question et la seule *association trouvée* suffit, dans une certaine mesure, à résoudre l'épreuve de l'état vécu. À la lecture de ce passage de Köhler, s'ajoute à cette dernière considération l'idée qu'il peut y avoir une non-reconnaissance des « motivations » d'un état et que cela peut ne pas poser problème. Ce qui nous arrête encore dans ce que nous lisons ici de Köhler, c'est cette avant dernière phrase où il écrit : « La reconnaissance, qui ne pose pas de problèmes dans la perception, est freinée à un point surprenant dans le cas des processus internes. » Nous avons pu poser avec Merleau-Ponty que la « reconnaissance », c'est-à-dire l'attribution d'une « signification » à ce qui se donne dans la perception, est une

¹⁶⁸ Wolfgang Köhler, *Op. Cit.*, pp. 339-340

condition *sine qua none* de « l'expérience perceptive ». Nous lisons ici, chez Köhler, qu'elle « ne pose pas de problème dans la perception » tandis qu'elle est « freinée dans le cas des processus internes ». Ce qui nous paraît curieux, dans cette phrase de Köhler, c'est la différence décrite quant à la « reconnaissance » entre « la perception » et « les processus internes » : dans le premier cas, elle ne pose pas de problème, dans le second, elle est freinée¹⁶⁹. Comment comprendre cela, comment comprendre « la perception » dans l'angle de cette phrase ? Quel est cet autre rapport que l'on *cultive* ou peut cultiver à ses « états internes » et qui n'est pas de la perception ? Quelle serait l'alternative à la « reconnaissance » dans le cas de son absence ou son impossibilité ?

Nous avons pu lire plus haut que l'« intuition » est, chez Köhler, un *paradigme actif* qui se substitue, dans la vie ordinaire ou dans l'ordinaire de la vie, aux mécanismes de « l'association », de « l'habitude » et de « l'évocation ».¹⁷⁰ L'intuition correspond, dans un certain sens, au « sentiment » que l'on peut avoir d'un état et/ou de ses « motivations ». Mais, si l'intuition renvoie à l'idée ou à la figure du sentiment, elle ne l'englobe pas pour autant. Dans le cas qui nous arrête ici, celui de la considération faite de la notion de « reconnaissance » chez Köhler, elle ne nous semble pas satisfaire les questionnements posés ci-dessus. Car, dans une certaine mesure, si elle paraît être une voie de résolution des « conflits » qui désorganisent le champ de perception ou le *défigurent*, si elle présente une *réponse* à la fois immédiate et satisfaisante à la question des « motivations » qui se trouvent à l'origine d'un « état » ou d'un « comportement », si elle *déjoue* la nécessité de la « reconnaissance » et la transforme en une « invention », il lui arrive aussi de ne pas trouver de réponse adéquate et c'est cela,

¹⁶⁹ Nous prions les lecteurs et lectrices de nous excuser pour ces multiples répétitions par lesquelles nous cherchons le sens par lequel « prendre » la phrase de Köhler.

¹⁷⁰ Nous renvoyons le lecteur spécifiquement à la sous-partie « La conscience comme enjeu ».

nous semble-t-il que désigne la « simple » impossibilité de reconnaissance que relève la citation de Köhler.

La différenciation que nous venons de tenter entre les deux notions de « reconnaissance » et d'« intuition » ne dissout pas notre questionnement sur l'alternative à la « reconnaissance » dans le cas de son absence ou son impossibilité, ne dissout pas, par conséquent, notre questionnement sur la *qualité* et la *nature* du rapport, qui n'est pas ou ne serait pas de la perception, par lequel s'éprouve ou peuvent être éprouvés certains des « états » qui traversent le « profane ». C'est chez Adolf Portmann, pour qui la reconnaissance est « insuffisante », que nous décelons une possibilité, une piste de réponse pour nous, celle de la « réception »¹⁷¹. Rappelons ici un de ses passages cités plus haut :

Il ne suffit pas que certains organes extérieurs se transforment, que des pennes se muent en huppe ou qu'un appareil respiratoire émette des sons ; il faut que toutes ces manifestations soient incorporées dans un système nerveux approprié qui les relie à l'assemblage complexe des glandes hormonales ; il faut en premier lieu que s'élabore la vie psychique de l'animal qui lui permettra non seulement de reconnaître ses congénères, mais aussi d'être capable de « lire », c'est-à-dire d'interpréter de manière immédiate leurs expressions ; il faut qu'à l'appareil émetteur de la forme corresponde l'appareil récepteur du système nerveux.¹⁷²

La notion d'« incorporation » qu'apporte ici Portmann à la lecture, associée à celle de « réception », ouvre la possibilité d'une autre interprétation, une autre compréhension de la dynamique - parce qu'il s'agit bien d'une dynamique et non d'une dialectique - qui *forme* ou participe à former ce qui se joue entre des congénères, et peut-être, et ceci sera notre hypothèse, ce qui se substitue, dans le cas d'une absence ou d'une impossibilité de « reconnaissance » de ses « états » chez un « profane », à la

¹⁷¹ Nous avons pu rencontrer cette notion dans la précédente sous-partie avec Adolf Portmann et la retrouverons plus loin dans notre texte chez Emanuele Coccia qui en fait, à partir d'une lecture d'Averroès, une entière théorie.

¹⁷² Adolf Portmann, *Op. Cit.*, p. 234

perception. Pour avancer dans cette idée, nous allons nous tourner maintenant vers Emanuele Coccia qui a, à son tour, trouvé dans une certaine idée de l'« incorporation » quelque chose qui peut se substituer à la perception comme étant ce qui prédomine, *a priori*, le rapport de l'humain au monde ou, pour être fidèle à la pensée de Merleau-Ponty, son rapport à *des* ou à *ses* mondes. Pour ce faire, lisons ce court passage de Coccia :

C'est justement parce qu'il peut dessiner, c'est-à-dire libérer du sensible, le faire exister comme tel dans un *medium*, que l'homme peut aussi acquérir ce sensible et l'incorporer sans le percevoir.¹⁷³

Ce qui va nous intéresser dans ce premier arrêt chez Coccia, auteur que nous recroiserons à différents moments dans la partie consacrée à la discussion de Bruno Latour et de son idée de la modernité, c'est l'idée que le « sensible » puisse être « incorporé » sans être « perçu » et que l'incorporation peut être, dans ce sens, une autre forme d'« appréhension d'une existence » - qui est, rappelons le, une des définitions de la perception chez Merleau-Ponty. Nous nous demandons, justement ici, si l'« incorporation » est une autre forme d'« appréhension d'une existence » ou s'il s'agit d'autre chose qui touche de près aux « distances » que l'on pose ou qui se trouvent posées entre soi et les choses. Car, si l'« incorporation » c'est *recevoir le sensible sans le percevoir* et ainsi se passer de la nécessité de sa « reconnaissance », et si nous gardons présentes à l'esprit les multiples considérations perspectivistes dont nous avons touché quelques-unes chez Merleau-Ponty dans de précédentes lignes, quelle serait la « géométrie » ou la « géographie » propre à l'incorporation comme *fait* et *figure* ? C'est chez Herder que nous intuitionnons une proposition de réponse attachée à la *figure* de la « sympathie » à laquelle nous reviendrons dans quelques lignes. Avant cela, restons encore un court moment avec Coccia.

¹⁷³ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, traduit de l'italien par Martin Rueff, éditions Rivages poche, Collection « Petite Bibliothèque », Paris, 2018, p. 138

Dans *La vie sensible*, se trouve une réponse à Merleau-Ponty que nous lisons dans la paraphrase, intitulé d'une sous-partie : *Du primat du sensible*¹⁷⁴. En 1946, Merleau-Ponty prononçait devant la société française de philosophie¹⁷⁵ un exposé publié en 1947 sous l'intitulé *Le primat de la perception* (deux années : après la parution de *Phénoménologie de la perception*, avant la parution de *La structure du comportement*). Il y dit et écrit que :

Nous exprimions en ces termes [« en parlant d'un primat de la perception »] que l'expérience de la perception nous remet en présence du moment où se constituent pour nous les choses, les vérités, les biens, qu'elle nous rend un *logos* à l'état naissant, qu'elle nous enseigne, hors de tout dogmatisme, les conditions vraies de l'objectivité elle-même, qu'elle nous rappelle les tâches de la connaissance et de l'action.¹⁷⁶

Nous observons chez Emanuele Coccia un mouvement, une orientation opposée à celle décrite par Merleau-Ponty dans ce passage. Le point de clivage qui apparaît manifestement entre les deux auteurs, concerne la « nature » du sensible. Pour Merleau-Ponty, les choses n'ont pas d'existence « en soi » puisque « la chose perçue [...] n'existe qu'en tant que quelqu'un peut l'apercevoir. » Les « choses », les « mondes » n'existent que dans la mesure où ils rentrent dans ou rencontrent un champ de perception ou son expérience. Il s'agit donc, et c'est là que réside en partie la critique de Coccia nous semble-t-il, d'une primauté du « sujet ». Le « sensible » n'existe que dans la mesure où un « sujet » le perçoit, en prend donc « conscience » - puisque, étant posée une primauté de la perception, « toute conscience est conscience perceptive même la conscience de nous-mêmes »¹⁷⁷ -, c'est-à-dire l'a-perçoit. La dimension perspectiviste qui participe à définir « l'expérience de la perception » chez Merleau-Ponty, participe de la même manière à instituer voire à consacrer, dans une certaine mesure, l'idée du « sujet ». Le sensible ne se révèle, n'existe que *face* au sujet qui l'aperçoit.

¹⁷⁴ *Ibidem.* pp. 57-63

¹⁷⁵ Il s'agit de la séance du 23 novembre 1946.

¹⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception*, *Op. Cit.*, pp. 56-57

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 34

Ainsi, lorsqu'il écrit, comme nous le lisons dans la précédente citation, que « l'expérience de la perception [...] nous enseigne les conditions vraies de l'objectivité elle-même », ce qui nous semble ainsi désigné c'est une certaine dimension *dialectique* qui caractérise, de la même manière qu'elle caractérise l'expérience de la perception, le fait objectif ou l'idée d'« objectivité ». Cela peut nous laisser entendre que si la « fuite » est le caractère propre de la « réalité » et si nous pouvons considérer que celle-ci nécessite, pour se stabiliser un moment, que lui soit associée une certaine qualité d'objectivité pour exister en tant que telle, il n'y a, au final, rien qui soit dit « objectif » dans le sens d'une parfaite opposition au « subjectif », autrement dit l'« objectif » ne peut être complètement *dégagé* du « subjectif » et inversement. Il nous semble que c'est la notion de « perspective » qui se substitue, chez Merleau-Ponty, à la dichotomie ou au duel objectif/subjectif.

Le positionnement d'Emanuele Coccia consiste à considérer que :

L'acte de perception ne correspond pas à une action spécifique du sujet : percevoir ne signifie pas produire l'image de quelque chose, mais la recevoir.¹⁷⁸

Le renversement théorique que dépeint ce passage, outre les résonances qui s'offrent avec ce que nous avons lu précédemment d'Adolf Portmann autour de la notion de « réception », attribut au « sensible » le statut d'une « forme d'existence »¹⁷⁹ autonome, c'est-à-dire indépendante du sujet, se trouvant *hors de lui*.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 58

¹⁷⁹ *Ibidem.*, p. 57

¹⁸⁰ Il est intéressant d'observer les mouvements inverses que peuvent décrire les préfixes des verbes « per-cevoir » et « re-cevoir », issus du verbe latin *capere* qui peut signifier « prendre », « concevoir » et/ou « saisir ». Le *per-* latin, nous enseigne Alain Rey, en plus de signifier « par l'intermédiaire de, au moyen de, au nom de, par » d'où le sens de « saisir par les sens » associé au verbe « percevoir », appartient à un groupe de prépositions et préverbes latins et grecs qui se rattache à un groupe de mots (dont le préfixe *pro-*) dont la racine signifie originellement « en avant » (sens que nous pouvons également

Comprendre ou concevoir l'acte de perception en tant que « réception de l'image d'une chose » plaide pour un « primat du sensible » sur l'action du sujet, *destitue* donc ce dernier de la figure (majeure) de l'actant-producteur, de celui *devant* qui se forment les mondes - et qu'il participe à former en se plaçant *devant*.

Qu'en est-il alors de la question de la (re)connaissance qui nous occupe dans ce moment de notre réflexion ? Si le sensible existe indépendamment du sujet qui le perçoit, en dehors donc du moment « où se constituent les choses pour nous », si par conséquent il ne se « constitue » pas *pour nous* autant qu'il se *manifeste* à ou rencontre une faculté humaine de « réception », comment se définit, dans ce rapport, la (re)connaissance ? À cette question Emanuele Coccia répond que « toute forme de connaissance sensible est une acceptation passive d'une image perceptive qui s'est déjà produite hors de nous. »¹⁸¹ Il nous semble important ici de marquer une certaine réserve contre le caractère « passif » par lequel qualifie l'auteur l'acceptation de cette image¹⁸²

associé au *per-* dans « *per-spective* »). *Re-*, en revanche, marque entre autre, « le mouvement en arrière ». Le verbe « recevoir » signifie, originellement, « laisser venir à soi », « accueillir (quelqu'un qui se présente) ». La danse qui se dessine entre les deux verbes, un balancement « en avant »-« en arrière » tantôt *face* tantôt avec le sensible, ajoutée aux différentes considérations auxquelles nous aboutissons à la lecture croisée de Merleau-Ponty et Emanuele Coccia quant à la question du « sujet », font émerger, dans le cours de notre pensée, deux *figures*, deux attitudes vis-à-vis des existants et du sensible en tant que « forme d'existence » et que nous nommerons « volontarisme » dans le cas de la perception comme acte ou comme expérience, « disponibilité » dans le cas de la « réception ». Car, c'est peut-être *un pas en arrière*, [derrière une porte qui s'ouvre], qui libère le seuil sur lequel se pose *ce qui arrive*. Le mouvement en avant par lequel nous nous figurons désormais le « *per-cevoir* » obstrue, si nous continuons dans le même élan imaginaire, les seuils où puisse se manifester du sensible, si le sensible est ce « ce qui arrive » ou si *ce qui arrive* a toujours en lui la qualité d'être - quelque part - sensible.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Nous aurons l'occasion, plus avant dans notre texte, de nous arrêter plus longuement sur l'approche que développe Emanuele Coccia de la notion d'image et de son rapport au sensible. Nous faisons le choix de cantonner notre lecture ici à la réflexion critique qu'il accorde au concept de perception, sans détailler tous les aspects conceptuels et théoriques qui accompagnent et participent à son argumentaire, en priant le lecteur de nous excuser pour les frustrations ou mystères que cela peut entraîner. C'est un choix que nous faisons par souci de méthode, celui

perceptive. Si la « passivité » souligne ici l'opposition souhaitée de l'auteur à la perception comme « acte » ou comme « volonté » du sujet - comme nous le suggérions à propos de la perception dans notre précédente note de bas de page -, si elle soutient donc son opposition à Merleau-Ponty, qu'apporte davantage à la notion d'« acceptation » la qualité de passivité amenée ici par Coccia ? Y'a-t-il une différence à penser, à partir de ce mot, entre accepter l'image perceptive qui s'est déjà produite hors de soi et la « perception » en tant que « réception du sensible », l'image étant, dans la pensée de Coccia « le sensible » ? La « réception » n'inclut-elle pas, *a priori*, une « acceptation » ? Ce qui pourrait nous acheminer vers un éclaircissement de ces questionnements, sans tenir à y trouver une réponse définitive, c'est cet autre passage où Coccia écrit :

La vie sensible est la vie rendue possible par les images, la vie que les images rendent possible. Toute forme d'acquisition, de possession, de réélaboration et de diffusion du sensible doit donc faire partie de la même sphère. De la même manière les images (le sensible) existent en nous, c'est-à-dire sont capables de vivre en nous sous d'autres formes que celles de la connaissance et de la perception, exactement comme nous vivons du sensible pour d'autres buts que ceux de la connaissance.¹⁸³

Si le sensible peut ainsi exister « sous d'autres formes que celles de la connaissance » nous nous demandons si nous pouvons recevoir l'idée que la « réception », à la différence de la « perception », déborde le seul rapport de la (re)connaissance et de la formation des mondes dont parle Merleau-Ponty pour venir toucher à la vie en tant qu'un champ de profusion d'« apparitions » ou de ce que nous essayons d'associer au nom de formes-figures qui, plutôt que de nous « apparaître », nous arrivent¹⁸⁴. C'est cela que nous permet de déposer ce dernier passage de Coccia à la suite de ce qui l'a précédé.¹⁸⁵

d'avancer, dans la réflexion, par strates.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 138

¹⁸⁴ Nous renvoyons le lecteur à l'image du « pas en arrière pour libérer le seuil sur lequel se pose ce qui (nous) arrive » proposée dans la précédente note.

¹⁸⁵ Ce sur quoi nous nous sommes arrêtée principalement ici avec Coccia c'est sur la notion de « réception » et son opposition à Merleau-Ponty en ce qui concerne « le primat de la perception ».

I.3.2. Du sentiment de la forme

Nous annonçons, quelques lignes plus haut, que c'est chez Herder et son idée de la « sympathie » que nous intuitionnons une réponse à la question que nous nous sommes posée et qui concerne la « géographie », conviendrait-il d'ailleurs de parler davantage d'une « topographie », propre à l'« incorporation » en tant que rapport à l'existant qui se passe de la perception comme acte et/ou expérience¹⁸⁶. Rappelons immédiatement le passage où apparaît

Mais, si Coccia revendique un « primat du sensible », il ne substitue pas à la perception comme acte, la « réception ». Cette dernière, nous semble-t-il, est une des formes par lesquelles l'humain commerce avec le sensible, en se *dégageant* de l'instance du « connaître », en passant donc, en *deçà* de la perception, en *deçà* donc de son existence comme sujet.

¹⁸⁶ Avant de quitter Merleau-Ponty et de nous éloigner un moment d'Emanuele Coccia, nous aimerions *signifier* une attention aux emplois des notions d'« acte » et d'« expérience » chez l'un et l'autre. Sans pouvoir présager immédiatement des outils conceptuels qui soutiendraient précisément cette attention, nous partageons ici un étonnement qu'a suscité en nous l'apparition d'un concept dans le texte de Coccia discutant le primat de la perception de Merleau-Ponty et qui nous semble pouvoir toucher à la notion d'« expérience » dans l'ambiance théorique qui nous accueille ici entre l'approche phénoménologique de la perception, celle gestaltienne et les marges de la *Gestalttheorie* (avec Adolf Portmann et Emanuele Coccia dans la mesure où sa pensée émerge, en partie, d'une lecture de *Die Tiergestalt*). Ce concept est celui de la « phénoménotechnique ». Coccia écrit : « Il n'y a pas de phénoménologie : seule existe une phénoménotechnique. Le phénomène est une modalité d'être particulière qui existe entre le sujet et l'objet : dans le *medium*. Ce n'est que dans les *media* que les choses deviennent *phainomena*. Ce n'est que dans les *media* que le monde devient connaissable. Le monde n'est pas un phénomène pour lui-même : il devient *phainomenon* et c'est en un autre lieu que celui où il existe qu'il est *phainomenon* [apparence] et grâce à une autre matière que celle qui le fait vivre. Toute connaissance, toute expérience est un contact [*continuatio*] avec cet espace intermédiaire et résulte d'une contiguïté médiale. Le sensible (l'existence phénoménale du monde) [...]. » La référence ainsi faite à Gaston Bachelard, même si aucune mention n'en est faite dans le texte, nous arrête en même temps qu'elle nous renvoie ou plutôt nous ouvre une autre possibilité de lecture de la méthode gestaltienne et de son rapport à l'expérience et à ses instruments (nous avons pu signaler dans une précédente note de bas de page l'argument que formule Wolfgang Köhler contre l'« expérimentation » et pour l'« expérience »). Dans une certaine mesure, nous pourrions considérer que les *dessins*, que les organisations visuelles ou peut-être pourrions-nous dire *figurales mais non figuratives* qui nous restent aujourd'hui comme documents ou instruments d'analyse des expériences gestaltiennes, qui en sont en quelque sorte des « illustrations » (nous pensons notamment à ceux qui « illustrent » le rapport figure/fond ou la notion de ségrégation [voir à ce propos le livre *La psychologie de la forme* de Paul Guillaume]), sont des espèces de figures de cette même médialité dont parle Coccia. Ce sont des *media* dans le sens où ils reçoivent, s'y déposent des « formes » voire même des

chez Herder le terme sympathie et que nous avons eu l'occasion de présenter à la lecture précédemment :

[...] seule la sympathie interne, c'est-à-dire le toucher et la transposition de notre moi humain tout entier dans la figure que nous touchons, nous apprend à reconnaître et à saisir la beauté.

Nous avons relevé, dans un précédent commentaire de cette même citation, que la « sympathie » est *identiquement* le toucher.

figures (psychiques) désincarnées, dématérialisées. Ces dessins, ces organisations visuelles sont dotés d'un certain potentiel de « figurabilité », dans le sens freudien du terme, c'est-à-dire la possibilité ou l'aptitude à passer, à se manifester *en et dans* des images (nous exposons plus en détail et développons cette notion de « figurabilité » dans la partie intitulée « Images, imagerie et figurabilité »). La définition que donne Coccia de l'expérience dans le passage cité ci-dessus rejoint, dans ce sens, l'approche qu'en décrivaient Wolfgang Köhler et Paul Guillaume après lui : l'expérience est toujours celle d'une *médialité* dans le sens où elle a pour support et recours, des *media*. Comme nous avons pu le lire précédemment, chez Merleau-Ponty, « toute conscience est conscience perceptive même la conscience de nous-mêmes. » Nous pouvons comprendre dans ce sens que l'expérience perceptive est l'épreuve de cette conscience-là, celle du « phénomène », *a priori*, existant « pour lui même », pour reprendre l'expression de Coccia. Pourtant, chez Merleau-Ponty, les choses n'existent ni « en soi », ni « pour soi » (puisque une « chose » est une multiplicité perspective). Elles n'existent que dans la mesure où elles sont perçues, c'est-à-dire dans la mesure où elles rentrent, rencontrent ou intègrent l'expérience d'un « sujet », dans la mesure où celui-ci les a-perçoit, s'en formule donc une conscience. L'expérience perceptive est l'expérience d'une conscience de la chose perçue. Cette note annonçait, à son commencement, une attention aux notions d'expérience et d'acte chez Merleau-Ponty et Emanuele Coccia et ce parce que nous avons pu penser que la perception était davantage identifiée chez le premier comme une « expérience », chez le second comme un « acte ». Mais il n'en est rien puisque nous pouvons lire, chez Merleau-Ponty, que la perception est un « acte » autant qu'elle est une « expérience ». C'est alors que nous essayons de déceler, chez lui, une sorte de définition de l'acte. Nous lisons dans *La structure du comportement* : « Il reste à comprendre la relation qui s'établit entre le but et les actions préparatoires, donnant un sens à la multiplicité des mouvements élémentaires qu'elles combinent, faisant d'elles un acte au sens propre du mot, une création inédite à dater de laquelle l'histoire du comportement est qualitativement modifiée. » (*La structure du comportement*, Op. Cit., pp. 146-147) Nous lisons ailleurs dans ce même texte que la parole, le suicide ou la révolution sont des actes de la « dialectique humaine » qui « révèlent tous la même essence : la capacité de s'orienter par rapport au possible, au médiate, et non par rapport à un milieu limité [...]. » (*Ibidem.*, p. 266) Un commentaire rigoureux de cette définition nécessitant un espace qui déborde le seul cadre de cette note, nous proposons, pour la conclure, cet autre passage de Coccia où il écrit : « Notre corps est avant tout une série de perceptions en acte. Un corps privé de perceptions actives, complètement anesthésié, ne serait pas notre

Il est maintenant possible, nous semble-t-il, si nous suivons la proposition d'Emanuele Coccia, de reconnaître dans ce toucher-ci, dans ce contact une certaine dimension « médiatique » - ou plutôt médiale - puisque c'est *lui* qui à la fois accueille ou reçoit mais aussi *permet* ou rend possible le déplacement de la « forme » de l'« objet » qui l'incarne (la sculpture dans le cas de Herder), de sa *matière* en quelque sorte, vers ce lieu où elle se produit en tant qu'« image » et se donne en tant que telle, en tant que sensible à la « réception » de son amateur ou amoureux. Dans son commentaire de la *Plastik*, Pierre Pénisson souligne que dans la langue allemande, « sentir et toucher se rassemblent dans le même vocable *Gefühl*. »¹⁸⁷ La valeur de sentiment qui profile ainsi l'expérience esthétique comme un moment de plein sensible, pouvons-nous dire littéralement de son « incorporation », nous met en présence de l'idée d'une *intimité*. Le « désir du toucher », c'est-à-dire le désir d'aller à la rencontre de la « forme » et d'en épouser les contours, de tâter ainsi le sentiment qui l'habite, se révèle, dans la description qu'en fait Herder, d'une puissance telle qu'il s'en engendre un toucher en acte - ou le toucher comme acte. C'est dans l'épaisseur de cette puissance que sommeille la *forme-figure* que le toucher tente d'atteindre mais au bout de laquelle il n'aboutit jamais vraiment. De là le désarroi de l'amateur, amoureux nous dit Herder.

Approcher le toucher comme un acte c'est, dans le sens qu'en propose Herder, considérer le sentiment comme tel, comme étant aussi ou *identiquement* un acte. La valeur actante ou active du sentiment, nous remet en présence de l'idée d'« incorporation passive » rencontrée plus haut chez Coccia et contre laquelle nous exprimions quelque réserve. Coccia écrivait, par ailleurs, que c'est parce qu'il peut libérer du sensible que l'homme peut

corps, mais un objet sensible parmi d'autres qu'il serait possible de percevoir et dont il serait possible de faire l'expérience. Ce corps qui se définit à partir d'une actualité de perceptions, c'est le nôtre. Les corps qui engendrent ces perceptions, les corps qui se donnent à sentir, les sensibles, sont « d'autres » corps. » (Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 111, 61 pour la précédente citation.) Revenons maintenant, si le lecteur le veut bien, à Herder chez qui nous pensons trouver quelque « soulagement ».

¹⁸⁷ Pierre Pénisson, *Op. Cit.*, p. 145

l'incorporer sans le percevoir. La réciprocité ou la dynamique¹⁸⁸ exprimée dans cette formule entre « libération » et « incorporation » du sensible, nous conduit, dans le cas de Herder vers une autre figure de réciprocité, vers une autre dynamique propre au sentiment, propre à ce que nous aimerions nommer ici le « sentiment de la forme ». Il écrit :

Nous ne pouvons rendre de façon fidèle, entière, vraie, vivante que les formes qui se communiquent à nous de la même façon, qui vivent en nous grâce à un sens vivant. On sait bien que quelques-uns des plus grands peintres de notre temps n'ont jamais peint que leur maîtresse, leur fille ou leur femme, comment aurait-il pu en être autrement, puisque rien d'autre n'habitait leur âme ni leurs sens ? Raphaël était riche en figures vivantes, car ses penchants, son cœur chaleureux l'y entraînaient ; tous ces êtres qui lui faisaient éprouver des sentiments et du plaisir lui appartenaient.¹⁸⁹

Nous lisons dans ce passage de Herder, maintenant que nous avons exploré quelques-uns des aspects ou plutôt des portées que peut avoir la notion d'« incorporation », une sorte de correspondance de dynamique avec le sentiment. C'est peut-être en raison de cette correspondance que nous pouvions nous douter du caractère passif de l'incorporation ou de la réception chez Coccia. Car, si nous approchons le sentiment en tant que figure ou en tant qu'une dynamique d'incorporation et s'il est identiquement le toucher, c'est-à-dire si le sentiment est un acte, cela s'oppose, par définition, au caractère de passivité qu'associe Coccia à l'incorporation ou à la réception. Autrement dit, si nous considérons ainsi le sentiment en tant qu'une dynamique, nous considérons qu'il *fait* autant qu'il *en est fait* quelque chose. Le

¹⁸⁸ Bien que la formule de Coccia soit plutôt « causale » (c'est parce que [...]), nous nous attachons ici à l'idée d'une dynamique parce que le sensible n'est pas toujours identiquement le même, même s'il s'agit toujours chez Coccia d'image (le sensible c'est l'image). La puissance qui l'accueille en tant que tel, où il se produit en tant que tel, c'est-à-dire un *medium*, est la même qui possibilise sa réception ou son incorporation. Autrement dit, se trouver face à une médialité ou la produire tient à une même puissance, celle de transposer, de déplacer une forme de sa matérialité, de sa matière première. C'est, nous semble-t-il, d'une figure de déplacement qu'il s'agit et tout déplacement engendre ou nécessite, pour être accueilli ou reçu, une dynamique.

¹⁸⁹ Gottfried Herder, *Op. Cit.*, p. 43

« sentiment de la forme » est le nom que nous proposons d'associer à cette dynamique, à cette sorte de vie.

Dans sa critique de la peinture comme « surface » ou « tableau » et partant comme un « simulacre » d'où s'absentent les « formes », Herder apporte une nuance significative qu'il trouve dans les dessins d'enfant. Il écrit :

[...] Nul ne devrait peut-être dessiner qui n'ait, dès l'enfance, modelé des formes et joué. Les premiers dessins des enfants sont des formes, même sur le papier, ils imitent la chose vivante prise comme un tout, sans lumière ni ombres, car, au début, ils ne peuvent nullement comprendre ni voir pourquoi il en faudrait et pourquoi ils devraient gâcher leur beau dessin. Pour eux, l'ombre n'est donc pas dans la nature : leur œil voit comme leur main touche.¹⁹⁰

Le syncrétisme sensoriel de l'enfant qui s'exprime dans cette phrase « leur œil voit comme leur main touche », l'unité du « sensible » chez eux relève d'une sorte de non discrimination des éléments de la forme « prise comme un tout »¹⁹¹. Cette phase que désigne dans le passage de Herder la formule « les premiers dessins des enfants » nous renvoie à un passage de Kant où il écrit :

Lorsqu'il [l'enfant] commence à dire moi, une lumière nouvelle semble en quelque sorte l'éclairer ; dès ce moment, il ne retombe plus dans sa première manière de s'exprimer. Auparavant, il se sentait simplement ; maintenant, il se pense.¹⁹²

Dans le passage de Herder où il décrivait la dynamique d'« incorporation » et de « libération » du sensible (pour reprendre le vocabulaire de Coccia), nous lisons que : « Nous ne pouvons rendre de façon fidèle, entière, vraie, vivante que les formes qui se communiquent à nous de la même façon [...] ». Nous pourrions, dans une certaine mesure, associer le dessin d'enfant

¹⁹⁰ *Ibidem.*, pp. 97-98

¹⁹¹ Notons ici le rapprochement qu'il est possible de faire entre cette définition de « la chose vivante » et la notion de Gestalt dans la *Gestalttheorie*.

¹⁹² Emmanuel Kant, *Anthropologie*, p. 5

tel qu'en parle ici Herder, à cette même dynamique du « sentiment de la forme » du fait que, comme l'écrit l'auteur, « son œil voit comme sa main touche ». Le rapprochement ou renvoi que nous proposons ici entre Herder et Kant nous laisse supposer que ce que désigne le premier par « les premiers dessins des enfants » correspond à ce premier moment d'expression chez l'enfant, celui qui précède le moment où il dit « moi », c'est-à-dire, si nous nous remettons en présence de l'idée de perception chez Merleau-Ponty en tant qu'expérience perspectiviste et *inter-subjective*, celui qui précède son devenir « sujet » et donc son entrée dans le champ de la perception comme pratique de construction de mondes mais aussi, comme une sorte de « pensée » du monde. Le monde qui se dessine chez les « premiers enfants », ceux qui n'ont pas encore prononcé « moi », qui ne se sont pas encore éprouvés dans une formule pronominale, est un monde *en deçà de la perception*. Un monde qui ne peut être *perçu*, il ne peut qu'être vécu. Il ne s'éprouve que dans le sentiment. Ce sont ces mondes qui accueillent et reçoivent ce que nous essayons de « penser » en tant que *formes-figures*.

I.3.3. Des « apparences inadressées »

Nous nous sommes acheminée jusqu'ici vers une approche de la notion de *forme-figure* en ayant comme point de repère ou axe de discussion celle de « perception ». En nous appuyant d'une part sur la notion de « réception » chez Emanuele Coccia et sur celle de « sentiment » chez Herder et en tentant un rapprochement entre les deux, nous sommes arrivée à la considération qu'il existe un rapport de l'humain au sensible qui se passe de la perception, qui se trouve *en deçà* de la perception - et non pas avant elle. C'est à cette figure de rapport que nous avons associé la notion de *forme-figure*. Dans la conclusion de son livre *Die Tiergestalt*, Adolf Portmann opère une sorte de retournement de la pensée puisque nous y lisons, maintenant que nous avons compris que la *Gestalt* animale existe dans la mesure où elle est adressée à un regard et plus généralement à un organe de sens (la voix ou le cri étant pareillement considérés par l'auteur comme étant des

Gestalten), qu'il existe, dans la nature, des « formes inadressées ». Il écrit :

Nous voici parvenus à des configurations prégnantes dont la forme concrète ne joue de rôle quelconque dans aucune des fonctions vitales qui nous soient connues car elles appartiennent à des êtres qui ne peuvent se voir mutuellement avec des yeux, et dont les couleurs et les formes ne servent pas non plus à intimider un ennemi ou à se camoufler. C'est le monde des « apparences inadressées » - et celui qui considère les formes de vie autour de lui en gardant les yeux ouverts rencontrera un nombre sans cesse croissant de telles formes inadressées - au point même qu'il commence à pressentir que cet auto-façonnement gratuit, cette auto-présentation de l'être plasmatique pourrait bien, en fin de compte, être le sens premier et suprême de l'apparence vivante. Nous regardons en spectateurs étrangers le spectacle des formes et des couleurs des êtres vivants, de configurations qui sont plus que ce qui serait nécessaire à la pure et simple conservation de la vie. Il y a là d'innombrables envois optiques qui sont envoyés « dans le vide » sans être destinés à arriver. C'est une auto-présentation qui n'est rapportée à aucun sens récepteur et qui, tout simplement, « apparaît ».¹⁹³

La « gratuité » de l'apparence animale telle que décrite ici par Portmann ouvre une sorte de brèche dans l'interprétation que propose Merleau-Ponty à partir de sa lecture de *Die Tiergestalt* et de l'accent mis sur la dimension *inter*-espèces évoquée plus haut à travers la notion d'« interanimalité »¹⁹⁴, celui précisément de l'absence de signification ou, dans le langage de Portmann, l'absence d'adresse¹⁹⁵. Mais elle ouvre une autre brèche encore dans l'idée même d'une nécessité de rapport qui existerait avec le « sensible ». La valeur d'« auto-présentation » qui semble ainsi se substituer chez Portmann à la valeur d'adresse reste pourtant associée au nom d'« apparence ». Ce nom désigne nous semble-t-il, dans ce dernier moment de pensée chez Portmann, ce qui se dépose

¹⁹³ *Ibidem.*, pp. 278-279

¹⁹⁴ Nous savons qu'une deuxième édition de *Die Tiergestalt* a été revue et augmentée par Adolf Portmann en 1960. Nous n'avons pas pu vérifier de quand date la conclusion dans sa version actuelle. Par conséquent, nous ne pouvons vérifier si Merleau-Ponty a pu en prendre connaissance au moment où il mentionne cette référence à Adolf Portmann dans son cours de 1957-1958.

¹⁹⁵ La conjonction « ou » que nous employons dans cette phrase n'exprime pas un rapport de synonymie ou d'équivalence entre les mots « signification » et « adresse ». L'un et l'autre désignent réciproquement deux manières de s'intéresser au « visible » : chez Portmann « simple » manifestation du vivant, chez Merleau-Ponty, l'occasion d'une expérience perceptive.

dans un regard sans lui être adressé. Nous nous demandons alors quelle est la nature de ce *dépôt*. Autrement dit, si elles sont inadressées, les apparences peuvent-elles encore porter leur nom ?

II. Faire résonner la notion de forme-figure

II.1. Kandinsky : « Un monde sans objets »

Sur la question de la forme, de son titre original *Über die Formfrage*, paraît en 1912 dans l'Almanach du Cavalier Bleu. Tel que présenté par Kandinsky lui-même, le texte complète son traité *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. La même année, le psychologue Max Wertheimer publiait ses *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung* (*Études expérimentales sur la perception du mouvement*), dans lesquelles il exposait les résultats de recherches minutieuses sur l'effet stroboscopique qui constituèrent le point de départ expérimental et décisif de la *Gestalttheorie*. Le mot « question » qui apparaît dans l'intitulé du texte, nous laisse entendre ou imaginer que la notion de « forme » est alors en « discussion » ou, du moins, pose problème. Dans ce texte, Kandinsky conclura « qu'en principe il n'existe pas de problème de la forme. »¹⁹⁶ La position de Kandinsky formulée dans cette dernière phrase, ajoutée à la coïncidence chronologique entre ce texte et les débuts théoriques et expérimentaux de la *Gestalttheorie*¹⁹⁷, ouvrent une brèche dans notre lecture de Kandinsky liée spécifiquement à la dimension perceptive des formes. C'est à l'appui d'une certaine approche de la notion d'« objet » et d'« objectivité », approche que nous qualifierons, avec une certaine dimension métaphorique, d'« animiste », que discute Kandinsky le concept de « forme » dans ce texte. C'est ce rapport à l'« objet » que nous allons essayer de relever dans ce qui suit en partant d'un court passage critique formulé par Otl Aicher à l'encontre de Kandinsky et de son rapport présumé à l'objet.

Kandinsky et Mondrian étaient des adeptes de la théosophie, une doctrine de la pure spiritualité qui veut dépasser le matérialisme

¹⁹⁶ Wassily Kandinsky, « Sur la question de la forme », dans, *Écrits complets*, éditions Gallimard, Paris, 1999, p. 236

¹⁹⁷ Nous n'avons pas pu vérifier laquelle des deux publications précède l'autre en cette année 1912. Nous ne pouvons non plus affirmer si Kandinsky avait connaissance des travaux de Wertheimer au moment où il publie son texte *Sur la question de la forme*. Le lien que nous tenterons ici entre les deux est hypothétique.

dans une fusion avec l'esprit absolu, avec Dieu. Pour tous les deux, la peinture était un accès à l'esprit pur et leur démarche vers un monde sans objet était un adieu au monde concret, au monde matériel.¹⁹⁸

À suivre Otl Aicher, la peinture serait pour Kandinsky un accès à « l'esprit » lequel y est reconnu, par conséquent, comme la *finalité* ou la *volonté*. De la même manière, elle est une « démarche vers un monde sans objet » qui, en tant que tel, rejoint le *purement spirituel*. Une *instrumentalisation* de la peinture, chez Kandinsky, se laisse ainsi entendre dans ce passage. Sa « peinture sans objet » devient ici le *medium* d'un « monde » pareillement qualifié, sa *figure* et son *expression*. La dualité entre l'*avec* et le *sans* objet qui se décrit ici chez Aicher (l'idée du « sans » appelle systématiquement son opposé « avec ») semble relever d'une certaine radicalité difficilement détectable dans le texte de Kandinsky qui nous occupe ici. L'écriture de ce dernier, voisine d'un certain esprit *dialectique*, laisse émerger des interstices qui, tout en la densifiant, permet d'y entrer. La notion d'« objet » chez Kandinsky peut être relevée selon trois axes : • il est doté d'une *intériorité*, une « âme », écrit l'auteur, a donc une « vie » qui se manifeste à travers son « enveloppe extérieure » lorsque « l'élément « esthétique » se trouve réduit au minimum »¹⁹⁹ • il peut être support du « réel » dans quel cas, lorsque prédomine « l'élément esthétique extérieur »²⁰⁰, le « spectateur [...] reste soumis à l'impression de la finalité pratique »²⁰¹ • il est une « chose » au même titre que la « ligne » en est une et, en tant que tel, se prête à un *dépouillement fonctionnel* et/ou *signifiant* dans un tableau, c'est-à-dire « s'affranchi[t] de l'obligation de désigner une chose »²⁰², de renvoyer ainsi au « monde pratique et ses fins »²⁰³. Une *ligne*, ainsi « affranchie », « fonctionne elle-même comme une chose »²⁰⁴.

¹⁹⁸ Otl Aicher, « Bauhaus et Ulm », dans, *Le monde comme projet*, les éditions B42, Paris, 2015, p.94

¹⁹⁹ Kandinsky, *Op. Cit.*, p. 231

²⁰⁰ *Ibidem.*, p. 230

²⁰¹ *Ibid.*, p. 235

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 239

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 235

C'est en raison de ces considérations de l'objet (peut-être y en a-t-il d'autres qui nous auront échappé) que :

La plus grande négation de l'objet et sa plus grande affirmation sont équivalentes. Et cette équivalence se justifie par la poursuite du même but : l'expression de la même résonance intérieure.²⁰⁵

C'est donc une certaine puissance d'abstraction intrinsèque aux objets qui les ouvre ainsi à la possibilité de leur *dépouillement fonctionnel, signifiant et symbolique* lequel les « réduit » en « l'élément abstrait le plus puissant »²⁰⁶. Cette possibilité de « réduction » ou de *dépouillement*, émane du fait que tout objet, « fût-ce un mégot de cigare » placé sur une table, écrit Kandinsky, est saisi dans « son sens extérieur » *en même temps* qu'est « éprouvée » « sa résonance intérieure », « l'un étant toujours indépendant de l'autre »²⁰⁷. C'est en raison de cette « indépendance » entre « le sens extérieur » et « la résonance intérieure » d'un objet qu'il est possible d'en éliminer le premier qui « étouffe » le second du fait qu'il soit « lié au monde pratique »²⁰⁸. Ce que nous relevons plus encore dans cette idée d'« indépendance » entre ces deux « aspects » de l'objet, c'est que chacun d'eux se « perçoit » sur un mode distinct : le premier est « saisi », le second « éprouvé ». Autrement dit, l'objet est pratiquement identifié, reconnu dans son utilité en même temps qu'est *ressentie, reçue dans l'expérience* sa

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 236

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 231

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 239

²⁰⁸ *Ibid.*

« résonance intérieure », c'est-à-dire son existence en tant qu'un être doté d'une âme²⁰⁹.²¹⁰

*Le monde est rempli de résonances. Il constitue un cosmos d'êtres exerçant une action spirituelle. La matière morte est esprit vivant.*²¹¹

C'est donc vers un monde sans significations pratiques ou, plus précisément, un monde non assigné aux seules significations pratiques, que tend la « peinture sans objet » ; un monde, nous pourrions dire, insignifiant. Ce monde a pour nom « art » et, plus particulièrement, « peinture ». Pour mieux saisir le positionnement de Kandinsky que nous décrivons ici, il nous semble nécessaire de pouvoir le décaler du seul angle de vue « théosophique » en essayant de l'inscrire dans un plus vaste paysage intellectuel dans lequel s'inscrit, de fait, la *Gestalttheorie*. Nous avons pu relever plus haut dans notre texte, que le paradigme de l'« expérience directe » situait l'acte de « percevoir » hors du registre de la signification immédiate auquel pouvait se substituer des notions telle que la « naïveté »²¹² ou l'« intuition ». Exemplifiant l'idée du

²⁰⁹ C'est dans ce sens que nous considérons plus haut l'approche de l'objet chez Kandinsky comme étant « animiste ». Nous savons, par ailleurs, par quelques notes critiques qu'il est possible de relever dans *Du spirituel dans l'art*, que Kandinsky s'oppose, dans une certaine mesure, au « naturalisme ». Nous lisons, à titre d'exemple : « Dans ses lettres Van Gogh se demande s'il ne pourrait pas représenter directement un mur blanc en peignant avec du blanc. Cette question, qui ne présente aucune difficulté pour un non-naturaliste qui utilise la couleur comme résonance intérieure, apparaît à un impressionniste-naturaliste comme un attentat audacieux contre la nature. » (Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, éditions Denoël, collection « Folio/Essais », Paris, 1989, p. 155 [en note de bas de page]) Nous lisons donc dans ce passage que Kandinsky se définit comme non-naturaliste. C'est cette auto-définition jointe à sa considération de l'objet qui nous laisse suggérer qu'il y a, dans son approche du « cosmos » en tant que « constitué d'êtres exerçant une action spirituelle », une forme d'« animisme ». (Nous nous référons pour cette considération à la définition/distinction qu'élabore Philippe Descola entre « animisme » et « naturalisme » en tant que modes ontologiques.)

²¹⁰ Nous basons notre interprétation sur le vocabulaire choisi par les traducteurs, n'étant pas en mesure de nous référer au texte original. C'est donc une réflexion qui s'articule en considérant leur pensée et interprétation de cet écrit de Kandinsky.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Nous lisons chez Köhler : « L'existence quotidienne fait de nous, en premier lieu, des Réalistes Naïfs. » (Köhler, *Op. Cit.*, p. 245)

dépouillement significatif, expression avec laquelle nous nous expliquons l'idée de « sens extérieur » de l'objet, Kandinsky écrit :

Ainsi s'explique l'impression profonde que produit un dessin d'enfant sur un esprit impartial et non prévenu. Le monde pratique et ses fins sont étrangers à l'enfant qui regarde toute chose avec des yeux naïfs et possède encore assez de fraîcheur pour l'envisager en elle-même. Ce n'est que plus tard, à travers beaucoup d'expériences souvent pénibles, qu'il apprendra peu à peu à connaître le monde pratique et ses fins. Dans tout dessin d'enfant, sans exception, la résonance intérieure de l'objet se dévoile d'elle-même.²¹³

Nous retrouvons dans cette référence à l'enfance et à la critique de l'apprentissage qui nuit à la « naïveté » du regard porté en toute chose ou du moins l'empêche, une curieuse correspondance d'avec la critique ou la réserve que postule la *Gestalttheorie*, telle que nous en lisons les principes chez Wolfgang Köhler, sur la fonction de l'éducation dans la perception. Celle-ci s'oppose, en tant que principe d'analyse ou d'interprétation, à l'expérience directe du « champ perceptuel »²¹⁴. La correspondance que nous suggérons ici ne concerne pas tant un rapprochement *immédiat* entre la pensée de Kandinsky et celle qui s'articule dans la *Gestalttheorie* autour du seul rapport à la signification ou la revendication d'insignifiance autant qu'elle nous semble pouvoir signaler un certain rapport au monde qui se serait *pensé* et *pratiqué*, qui se serait *éprouvé* dans ce rapport à l'*insignifiant* ou à l'*insignifiance* comme relevant d'un caractère potentiel chez l'humain²¹⁵. Ce rapport-là aura fait époque. Il est important de préciser cela étant donné qu'il y a, entre Kandinsky et la *Gestalttheorie*, un différend essentiel catalysé dans la notion d'« expérience objective » et plus généralement celle d'« objectivité ». Car, là où Kandinsky renvoie l'*objectif* au

²¹³ Kandinsky, « Sur la question de la forme », *Op. Cit.*, p. 239

²¹⁴ La « perception » est toujours intégrée, pensée dans la *Gestalttheorie* en tant que « champ perceptuel ».

²¹⁵ Nous retrouverons cette idée d'un rapport intrinsèque entre l'humain et l'insignifiant dans la dernière partie de notre texte en nous accompagnant de la pensée d'Albert Piette.

domaine du « réel », celui des « finalités pratiques »²¹⁶, Köhler associe, réciproquement, expérience « objective » et « directe ». Nous lisons dans ce sens :

Enfant, j'eus des expériences directes, avant même de pouvoir rêver d'un monde placé au-delà de cette expérience, comme le monde de la physique. Il va de soi que j'ignorais, à l'époque, le terme « expérience directe ». Il ne signifia rien pour moi jusqu'à ce que j'eusse connaissance du monde de la physique dont il se sépara dès lors. Dans mon monde originel, d'innombrables variétés d'expériences apparaissent comme tout à fait *objectives*, c'est-à-dire comme existant et se produisant de façon indépendante et extérieure. [...] Le mot « expérience » paraît indiquer qu'en dépit de leur apparence objective, les choses qui m'entouraient étaient réellement ressenties comme « données dans ma perception ». Mais ce n'était en rien le cas. Elles se trouvaient simplement à l'extérieur. Il ne me vint pas à l'idée qu'elles pussent contenir l'effet de quelque chose d'autre sur moi. J'irai plus loin : il n'était pas même question de leur dépendance par rapport à ma présence, par rapport au fait de tenir les yeux ouverts, etc. Ces choses étaient si absolument objectives qu'il n'y avait pas de place pour un monde plus objectif. Même aujourd'hui, leur objectivité est si forte, si naturelle, que je me trouve constamment enclin à attribuer à leur intérieur, certaines caractéristiques qui, selon les physiciens, ressortissent au monde physique.²¹⁷

L'*objectivité*, l'*objet* est toute chose reconnue, par la « conscience naïve » en tant qu'« extérieure » au *corps* et dont l'existence est « indépendante » de sa présence. L'existence des choses *objectives*, des *objets* est avérée du fait même de cette reconnaissance indépendante du fait qu'elles soient « données dans la perception ». Cette approche-ci diffère de celle de Kandinsky en ceci que cette dernière associe l'élément objectif ou l'idée d'objectivité à la reconnaissance non pas de son caractère d'extériorité au corps ou à soi mais en tant que « donné dans la perception » telle que l'entend, en partie Merleau-Ponty, c'est-à-dire saisi, d'abord, en tant qu'une *signification*, c'est-à-dire

²¹⁶ L'objection à l'*objectif* chez Kandinsky, au-delà du jeu de mot qui arrive, est un positionnement, entre autre, contre « l'objectif photographique ». Nous repérons un court passage dans *Du spirituel dans l'art* où il est, quelque part, question de cela. Le voici : « Il n'est pas possible de reproduire exactement une forme matérielle : bon gré, mal gré, *l'artiste dépend de son œil, de sa main*, qui, dans ce cas, sont plus artistes que son âme désireuse de ne pas aller au-delà d'un but photographique. » (Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Op. Cit., p. 120)

²¹⁷ Köhler, Op. Cit., pp. 27-28

dans le vocabulaire de Kandinsky, saisi en tant que « finalité pratique ». Mais, de la même manière que, dans la pensée de Köhler, l'objet existe, par définition, de manière indépendante du regard qui se pose en lui ou de l'acte de perception, - il est ainsi une chose -, il existe, dans la pensée de Kandinsky, comme une « intériorité » qui peut apparaître en se dégageant de son « objectivité » assignée. C'est dans ce sens qu'il y a, chez Kandinsky, une reconnaissance de l'objet en tant que puissance d'apparence insignifiante. Cette dernière, de la même manière que nous avons essayé de le relever dans notre exploration de la notion de *Gestalt*, ne se donne pas dans la perception autant qu'elle s'éprouve dans le sentiment. Kandinsky écrit dans ce sens :

Le critique d'art idéal serait donc non pas celui qui cherche à découvrir les « fautes », les « erreurs », les « ignorances », les « emprunts », etc., mais celui qui tenterait de sentir comment telle ou telle forme agit et qui, ensuite, communiquerait au public ce qu'il a éprouvé. Pour ce faire, le critique devrait bien entendu posséder une âme de poète, car le poète doit ressentir les choses objectivement pour traduire subjectivement son sentiment.²¹⁸

Dans l'extrait d'Otl Aicher cité en introduction à ce passage de notre texte, la notion d'« objet » s'opposait à celle d'« esprit ». Le « monde sans objet » est celui de « l'esprit pur ». Dans notre tentative d'approcher une définition de l'esprit chez Kandinsky, nous avons pu relever une phrase où il se questionne : « L'esprit est-il ce que la main corporelle ne peut

²¹⁸ Kandinsky, « Sur la question de la forme », *Op. Cit.*, p. 238

toucher ?²¹⁹ »²²⁰ Ce questionnement laisse entendre que l'esprit habite le lieu de l'intangible. Il est *hors* du corps qui *touche* et qui se laisse toucher. Le *spirituel*, toujours dans ce même extrait de Aicher, est un « dépassement » du *matérialisme*. Cette considération, aussi juste qu'elle puisse être, ne résout pas pour autant la complexité qui sous-tend et structure la pensée de Kandinsky lorsqu'elle articule des mots, des notions telles que « matière », « matérialisation », « matérialisme », « matériaux », « matériel », « immatériel », et autres dérivés. Le motif qui oppose ou opposerait Kandinsky au *matérialisme* semble celui d'une contradiction, *a priori*, entre « matière » et « esprit ». Nous lisons dans ce sens que :

L'idée, que la science positive considère comme un produit de l'« esprit », est également matière, non perceptible aux sens grossiers, mais aux fins.²²¹

²¹⁹ La *figure* de l'impossibilité du « toucher » qui intervient dans cette note, nous renvoie à la scène *Noli me tangere* de l'évangile de Jean. Jean-Luc Nancy, dans son livre éponyme, traduit cette parole du Christ adressée à Marie-Madeleine dans la formule « Ne veuille pas me toucher » - et non plus seulement « Ne me touche pas ». La traduction que fait ici le philosophe situe l'interdiction du toucher, d'abord en tant que « volonté » de retenue du corps du Christ. Cette figure-ci du toucher s'oppose à celle que nous avons pu rencontrer chez Herder qui serait, dans une certaine mesure, profanation de cet *interdit*. À la différence d'une *image*, la *forme-figure* qu'est ou *serait* une sculpture appelle irrésistiblement le toucher et s'y donne ou l'accueille. Dans *L'image naturelle*, Marie-José Mondzain définit l'« image » en tant qu'une « économie de l'absence ». Elle est, à la différence de l'icône, selon la définition des Pères, « la modalité spécifique de la manifestation de l'Être en tant qu'il n'est pas là. » L'icône, disent-ils encore, « ne peut *circonscrire* la pure image ». (Marie-José Mondzain, *L'image naturelle*, éd. Le nouveau commerce, Les Suppléments, Paris, 1995, p. 22, 23) L'image, à la différence du *corps*, c'est-à-dire dans le vocabulaire de Herder de la *forme*, dans le notre de la *forme-figure*, ne peut, en tant qu'*absence* ou *présence latente*, se laisser recevoir dans un toucher. La notion d'image est également présente dans la pensée de Kandinsky en tant que représentation mentale, c'est-à-dire « abstraite » (Cf. *Du spirituel dans l'art*, p. 115) mais aussi comme « le but définitif » de l'activité picturale. La « forme » sert de « matériau de construction » pour « la composition de l'image entière ». (*Ibidem.*, p. 123) Nous reviendrons sur cette dernière pensée dans la prochaine sous-partie.

²²⁰ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Op. Cit., p. 68 [en note de bas de page]

²²¹ *Ibidem.*

[...] derrière la matière, au sein de la matière se cache l'esprit créateur.²²²

À ce réalisme s'oppose la grande abstraction qui s'efforce d'éliminer d'une manière apparemment totale l'élément objectif (réel) et cherche à traduire le contenu de l'œuvre en formes « immatérielles »²²³.

Le croisement de ces trois extraits (d'autres pourraient s'y ajouter), nous permet de dégager ce que nous nommerons ici une pensée *plastique* de la matière qui dépasse, d'une part la rigidité des limites matérialistes entre « esprit » et « matière », et d'autre part, les limites de la représentation « objectivante » d'où découle, nous semble-t-il, l'idée d'*immatérialité des formes* traduisant le contenu des œuvres de la « grande abstraction ».

Les quelques éléments de pensée que nous avons essayé de dégager en partant de la critique d'Otl Aicher d'un « monde sans objet » nous conduisent à penser que ce dont il s'agit pour Kandinsky, c'est d'une position contre le monde comme *objectif*, ou, pour reprendre le titre de Aicher, « le monde comme projet », c'est-à-dire comme finalité préétablie.

II.1.1. Pour une apparition des formes : la nécessité et non la fonction

*Tout ce qui existe dans l'univers est le fruit du hasard et de la nécessité.*²²⁴

En introduction du texte *Sur la question de la forme*, Philippe Sers écrit :

La question de la forme est ainsi une question fautive, car l'essentiel est que la forme naisse d'une nécessité intérieure, c'est-à-dire du contenu, et que les formes choisies aient une

²²² Kandinsky, « Sur la question de la forme », *Op. Cit.*, p. 221

²²³ *Ibid.*, p.232

²²⁴ Démocrite, cité par Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*, éditions du Seuil, Paris, 1970

résonance intérieure, c'est-à-dire soient organisées en vue de rendre compte de ce même contenu d'une manière efficace.²²⁵

Le « raccourci » que prend ici Sers en postulant que « la question de la forme » est une « fausse » question, nous semble *endoctriner* la lecture qui puisse être faite du texte de Kandinsky. Il est vrai que ce dernier écrit qu'« *en principe il n'existe pas de problème de la forme* », tant est adoptée la « nécessité intérieure » comme « principe » de production. Mais la suite de la phrase nous éclaire sur l'enjeu que présente, par ailleurs, la forme. Nous lisons :

En effet, s'il existait en principe un problème de la forme, il pourrait aussi recevoir une réponse. Et tous ceux qui connaîtraient cette réponse seraient à même de créer des œuvres d'art, ce qui veut dire que l'art n'existerait plus. En termes pratiques, le problème de la forme se transforme en une autre question : quelle forme dois-je utiliser dans tel cas pour aboutir à l'expression nécessaire de mon sentiment intérieur ? Dans tel cas, la réponse est toujours d'une précision scientifique, absolue, mais n'a qu'une valeur relative pour d'autres cas. Autrement dit, la forme qui est la meilleure dans un cas peut être la plus mauvaise dans un autre : tout dépend de la nécessité intérieure qui seule peut rendre une forme correcte.

Nous apparaît dans ce passage quelque chose comme une sorte de pensée paradoxale qui en même temps qu'elle identifie la forme comme l'enjeu de l'art, - puisque s'il était possible de réduire la forme à et en une « réponse » donnée, « l'art n'existerait plus » - lui attribue une sorte de « fonction », celle d'exprimer, *nécessairement*, le « sentiment intérieur » de l'artiste. Mais cette « fonction » qu'il incombe à la forme de remplir en fait, en même temps, un *questionnement* à la fois permanent et circonstanciel puisqu'il s'agit, selon les cas, de chercher la *forme*, c'est-à-dire, une « réponse » à la nécessité qui se fait ainsi sentir. C'est sa fonction d'expression du sentiment intérieur de l'artiste qui motive, dans la forme, ses *transformations* puisque changeant est, dans son principe, le sentiment. La fonction *reste*, la forme *change*. La finalité utilitaire que critiquait Kandinsky dans l'« objet » est substituée dans la forme

²²⁵ Philippe Sers, *Sur la question de la forme*, Op. Cit., p. 220

par un principe fonctionnel. La forme n'est donc pas un « problème » mais bien une « question » et elle n'existe qu'en tant que telle et qu'en tant que la question garantit la « relativité » de la *forme* qui puisse ainsi répondre de sa *fonction*²²⁶ expressive. Le principe de la « nécessité intérieure » comme moteur de production, en même temps qu'il déplace la compréhension qui peut être faite de la notion de « fonction » et de son rapport à la forme, telle est en tout cas notre hypothèse, place cette dernière sur un plan *second*. La primauté du principe de « nécessité » revendiquée par Kandinsky, pourrait être reçue comme le *manifeste* d'un engagement à conduire la forme ou à s'en poser la question autrement que dans l'angle de la finalité pragmatique, comme cela peut être le cas avec l'objet. Si la forme a pour fonction de répondre, d'exprimer la « nécessité intérieure » qui se manifeste, « à maturation », il n'est pas de la « fonction » de l'art de répondre d'une injonction « nationale », c'est-à-dire, *politique*, ni d'être le « sceau » de la « personnalité » de l'artiste, « entité [...] soumise dans une certaine mesure au temps (époque) et à l'espace (peuple) », ni d'être le « reflet de cet élément temporel [...] qu'on appelle le *style*. »

L'existence de ces trois éléments qui marquent une œuvre est inévitable, poursuit Kandinsky. Veiller à leur présence est non seulement superflu mais nuisible, car la contrainte, dans ce domaine aussi, ne peut aboutir qu'à une œuvre illusoire, peu durable.²²⁷

Ainsi le principe de la « nécessité intérieure » suit une autre économie, une autre dynamique que celle de la contrainte puisqu'il est *gouverné* par le temps propre à la maturation de chaque « sentiment », de chaque « valeur spirituelle » qui demande, une fois éprouvée dans le sentiment, sa « matérialisation », son « expression ».

²²⁶ Précisons ici que le mot « fonction » que nous associons ici à celui de la forme n'apparaît à aucun moment dans le texte de Kandinsky. Il s'agit d'une proposition de lecture dans laquelle nous essaierons de distinguer les deux principes (biologiques) de la fonction et de la nécessité.

²²⁷ Kandinsky, « Sur la question de la forme », *Op. Cit.*, p. 224

Enfin, il faut poser ce principe : l'essentiel n'est pas que la forme soit personnelle, nationale, d'un beau style, qu'elle corresponde ou non au courant général de l'époque, qu'elle s'apparente ou non à un grand nombre ou à un petit nombre de formes, qu'elle soit isolée ou non ; l'essentiel, dans la question de la forme, est de savoir si elle est née d'une nécessité intérieure ou non.²²⁸

Dans les lignes qui suivent immédiatement ce dernier passage, apparaît la formule « l'apparition des formes » dont le mot « apparition » nous arrête. L'idée des formes comme apparition, que nous avons pu rencontrer dans la précédente partie, nous renvoie ainsi à la notion d'« apparence » mais aussi à la dynamique singulière qui consisterait ainsi à considérer la forme comme une sorte d'émergence dans le visible ou dans l'ordre de la visibilité qui s'accompagne toujours ou prend la figure d'une « révélation », d'un devenir « image ». Nous lisons dans ce sens :

De même, l'apparition des formes dans le temps et dans l'espace doit s'expliquer par la nécessité intérieure qui régit tel temps et tel espace. C'est pourquoi il sera finalement possible de dégager les caractères distinctifs d'une époque et d'un peuple donnés et d'en établir la liste schématique²²⁹. [...] Ces caractères distinctifs d'une grande époque spirituelle (dont on a prophétisé la venue et qui manifeste aujourd'hui un de ses premiers stades), nous les discernons dans l'art actuel.²³⁰

²²⁸ *Ibid.*, p. 226

²²⁹ Au détour d'une phrase (Cf. « Sur la question de la forme », p. 242), Kandinsky laisse apparaître une définition implicite de schéma : « Un rapport quelconque doit unir entre eux les objets ou les parties de l'objet. Celui-ci peut être ostensiblement harmonieux ou ostensiblement inharmonieux. L'artiste peut mettre en œuvre un rythme schématisé ou caché. » Nous relevons, dans cette phrase, le « ou » de « schématisé ou caché ». Dans *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky parle du *voilé-er* et du *dévoilé-er* en terme de valeurs esthétiques et morales. Il cite, en illustration, la peinture de Rembrandt et son traitement du clair-obscur par stratification ou superposition. Ce qui est alors important dans une telle forme, outre la *patience créative* de l'artiste nécessaire à la matérialisation de sa « nécessité intérieure », c'est le temps, la durée que devra dépenser le spectateur, face à une telle œuvre, pour apercevoir l'âme de l'artiste, ainsi traduisant sa nécessité. C'est cette durée qui agit et qui, par son action, atteint les âmes par « résonance intérieure ». En *résonance* à cette distinction, nous pourrions entrevoir dans « le schématisé » une tendance au dévoilement. Ainsi, Kandinsky décrit deux procédures structurantes dans la manière de faire œuvre, tributaires de la liberté de l'artiste. Un artiste est libre lorsqu'il est *producteur* (productif, dans le vocabulaire de Kandinsky) par « nécessité intérieure ».

²³⁰ *Ibid.*

Nous retrouvons dans ce dernier passage l'idée rencontrée plus haut et qui présentait dans la forme le rapport à une manifestation de « caractères ». Si nous suivons ainsi le raisonnement de Kandinsky, une forme produite par une « nécessité intérieure » reconnue dans « le temps » (époque) et dans « l'espace » (peuple), en se dégageant ainsi de la contrainte « nationale », ne pourra qu'être l'expression des « caractères » de ce « temps » et de cet « espace ». La délicate substitution de la « nation » par les figures du « peuple » et de l'« époque », son *abstraction* au travers des concepts du temps et de l'espace en même temps qu'elle nous signale l'*a-politique* supposée de Kandinsky²³¹, nous offre l'hypothèse d'une idée du politique (ou son idée de la politique) où les notions d'époque et, à plus forte raison, de peuple ne sont pas *pré-définis*. Nous irons même à croire que ce sont les « caractères » qui se manifestent et se révèlent ou émergent dans les *formes nécessaires* qui sont et font le peuple et l'époque, un peuple et une époque. Dans ce sens, l'*a-politique* de Kandinsky ne serait pas un *désengagement* autant qu'elle est un *dégagement* de l'idée de la politique qui voit dans la « nation » la *forme* du peuple et de l'époque. Ainsi, pouvons-nous lire dans l'adjectif « anarchique » qui apparaît dans les lignes ci-dessous, non pas forcément une affinité politique avec l'anarchie, mais au moins l'idée d'une absence souhaitable de commandement ?

L'art actuel, qu'il y a effectivement lieu de qualifier d'anarchique, en ce sens, ne reflète pas seulement le point de vue spirituel déjà atteint, mais traduit par sa force matérialisante le spirituel suffisamment mûri pour se manifester²³².

²³¹ Cf. Gérard Conio, *L'art contre les masses : esthétiques et idéologies de la modernité*, Paris, L'Âge d'homme, 2003, 352 p.

²³² Kandinsky, « Sur la question de la forme », *Op. Cit.*, p. 229

II.2. Relire Sullivan

Quand nous nous sommes intéressée au texte *The Tall Office Building Artistically Considered*²³³ de Louis Henry Sullivan²³⁴, dans les premiers moments de notre étude et réflexion autour du concept de « forme » - c'était donc avant que prenne place la notion de « Gestalt » -, nous nous étions demandée quelle importance y aurait-il d'ouvrir, encore aujourd'hui, ce texte historique, de la fin du XIX^e siècle ? C'est la formule « Form Follows Function » - « La forme suit la fonction » - qui nous a amené vers ce texte de 1896 d'où elle a été relevée ou, plus exactement, prélevée. C'est aussi dans ce texte que l'auteur formule ce qu'il avait alors nommé « la loi » de l'architecture. Sullivan est un architecte important dans l'histoire instituée de la discipline, on le sait. Il l'est surtout, nous semble-t-il, davantage par ce qu'il a fait que par ce qu'on lui a fait dire. Certaines de ses architectures sont considérées encore aujourd'hui comme des œuvres

²³³ Notre lecture de ce texte de Sullivan a certainement été enrichie d'une part par les échanges de courriers électroniques que nous avons eus avec Hélène Sirven et Nikola Jankovic à propos de leur nouvelle traduction française du texte parue en 2011 aux éditions B2 dans la collection « Fac-similé », sous le titre *De la tour de bureau artistiquement considérée* et, d'autre part, par notre rencontre avec Christophe Guillouët autre traducteur du texte dont la traduction parut en 2015 aux éditions Allia sous le titre *Pour un art du gratte-ciel*, dans le recueil de textes de Sullivan, choisis, traduits et édités sous le même titre. Une première traduction française de ce texte de Sullivan est publiée dans l'annexe du livre de Claude Massu, *L'architecture de l'école de Chicago*, paru en 1982, aux éditions Dunod dans la collection « Espace et Architecture ». Nous n'avons pas lu cette traduction, mais avons bien noté, dans la réponse de Hélène Sirven à notre question « Pourquoi avoir retraduit ce texte de Sullivan ? » la nécessité de « reprendre » cette première traduction du texte : « [...] une nouvelle traduction s'imposait. »

²³⁴ Louis Henry Sullivan, *Form Follows Function. De la tour de bureaux artistiquement considérée*, traduction française de Hélène Sirven, Patrick Thomas, Nikola Jankovic et Shannon Gilson, éditions B2, « Fac-similé », Paris, 2011, 76 p.

« Le texte a d'abord été publié dans Lippincott's vol. 57, mars 1896, pp.403-409, puis dans Inland Architect & News-Record, vol. 27, n°4, mai 1896, pp.32-34. Avec de légers changements, il a été réédité dans la rubrique « Architectural Discussion », *The Craftsman*, vol. 8, pp.453-458, juillet 1905, sous le titre « Form and Function Artistically Considered ». En janvier 1922, *Western Architect* (vol. 31, n°1, pp.3-11) a republié l'essai sous son titre original précédé de la mention : « Mr. Sullivan précise personnellement qu'il n'a rien à ajouter ou à soustraire de ses propos initiaux ». » Extrait de la note n°1 de l'édition B2, p. 26

emblématiques de ce qu'aura été un esprit moderne de l'architecture, (*en elle*) ou, comme diraient d'autres, une figure de l'architecture moderniste ou une figure du modernisme en architecture²³⁵. Sa littérature aura été une source incontournable pour l'historiographie de « l'architecture moderne ».

À la découverte de ce texte, finalement beaucoup moins connu ou cité que la formule qui y apparaît, nous avons eu le sentiment d'un *malentendu historique*, qu'à cette formule a été très vite accolée une prétention idéologique qui ne ressort pas manifestement, qui n'est pas explicite dans l'écriture de Sullivan. Nulle part dans le texte n'apparaissent des mots comme « fonctionnalisme²³⁶ » ou « modernisme » ni même « moderne », sauf à deux reprises²³⁷ en tant que qualificatif dont le sens nous semble davantage se rapprocher de celui d'*actuel*. En tout cas, à aucun moment il ne s'agit pour Sullivan de (*se*) définir une position idéologique. Ce dont il s'agit dans ce texte c'est d'une thèse relative à la *tâche* de l'architecte, ce qui lui revient en propre ou ce à quoi tient son métier en propre. Pour ce faire, Sullivan commence son texte en clarifiant son positionnement vis-

²³⁵ Nous n'ignorons pas le besoin de préciser conceptuellement, les nuances ou différences entre ces termes « moderne », « moderniste », « modernisme ». C'est un travail que nous essaierons de faire, plus spécifiquement, dans la prochaine partie « Bruno Latour : deux états-figures du moderne ou de la modernité sans forme ».

²³⁶ Le mot « functionalism » apparaît dans le vocabulaire architectural anglais en 1930. De toute évidence, et compte tenu de la chronologie, il ne peut apparaître dans le texte de Sullivan d'autant plus qu'il n'en est pas le concepteur. Pourtant à ce mot-concept, ce paradigme moderniste, a été associé le nom de Sullivan par le seul intermédiaire de cette phrase-sentence « Form Follows Function » [nous reprenons ici une réflexion de Nikola Jankovic formulée dans sa réponse à notre question : « À votre avis, pourquoi l'histoire n'a retenu que ce fragment de phrase de Sullivan ? »].

²³⁷ Voici les deux phrases où apparaît successivement le mot « modern » dans le texte original, page 19 de l'édition B2 : « Thus has come about the form of lofty *construction* [en italique dans le texte] called the « modern office building. » [...] How shall we proclaim from the dizzy height of this strange, weird, modern housetop the peaceful evangel of sentiment, of beauty, the cult of a higher life ? » Traduction : « Voilà comment est née cette forme de *construction* imposante dénommée « immeuble de bureaux moderne ». [...] Comment proclamerons-nous, depuis le sommet étourdissant de cet étrange faite moderne, le paisible évangile du sentiment, de la beauté et le culte d'une vie supérieure ? » [Traduction B2, pp.27-28]

à-vis de la notion de « fonction ». C'est pourtant cet environnement sémantique qui aura enveloppé, *a posteriori* et à partir de ces trois mots alignés, « Form Follows Function », toute une idée de la forme, de l'architecture, du design ou de l'art qui ne s'était pourtant pas pensée dans ces termes-là et qui a pourtant trouvé, quelque part dans la pensée de Sullivan, une manière de se faire valoir. Quelle est la raison de ce malentendu historique, si l'hypothèse d'un « malentendu » peut se tenir ? Qu'est-ce qui fait que la formule « La forme suit la fonction » tombe dans nos oreilles comme le signal d'une autorité historique ? Qu'est-ce qui s'y est joué et qui s'y joue encore aujourd'hui ?

La citation « Form Follows Function » semble exister de manière autonome, finie et suffisante. Extraire cette phrase de son con-texte, l'isoler et en faire ainsi une formule²³⁸, aura contribué à consacrer une idée de la fonction qui soit première dans toute considération de forme. Nous ne pensons pas que ce geste intellectuel soit isolé d'un contexte plus général qui

²³⁸ Le mot « formule » est emprunté au latin « formula », diminutif de « forma » pour le sens de « cadre, règle, système ». Une formule c'est une forme déterminée, suivie pour exprimer une idée, exposer un fait. Mobilisé par une expression comme « avoir l'art de la formule », le mot n'a peut-être pas toujours renvoyé qu'à cette seule idée de règle ou de cadre. Ce à quoi le mot est attaché par une pareille expression, c'est à une certaine idée du discours considéré comme art. Dans son texte *Que veut dire le rapport forme/fonction en architecture* (Christophe Guillouët, « Que veut dire le rapport forme / fonction en architecture ? », dans *Éthiques du goût*, (sous la direction de Sylvie Dallet et Eric Delassus), Paris, Harmattan/Institut Charles Cros, 2014), Christophe Guillouët explique que le succès de la formule « *form ever follows function* » est aussi lié à la figure poétique employée pour sa formulation qui « s'énonce selon un certain procédé allitératif : *form ever follows function*. Cette allitération a été reconnue, et avec ironie par les détracteurs du fonctionnalisme, comme essentielle dans le succès de la formule. Mais ceux qui n'y ont vu que le support d'un concept ont oublié que l'allitération donne du sens au texte, et qu'elle est caractéristique de la poésie anglaise. » (Cf. Michael Edwards, *Le Génie de la poésie anglaise*, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 91.) L'on pourrait dire de Sullivan, à la lecture de certains autres textes de sa « littérature », qu'il existe chez lui, un certain souci de la formule ou de la formulation poétique. Ce que nous essayons de formuler par cet aparté, c'est la nécessité d'apporter à cette formule « *Form ever follows function* » la nuance d'une *volonté* plutôt poétique qu'idéologique ou conceptuelle. Cette volonté ne suffit certainement pas à en éclairer tous les enjeux, au moins permet-elle d'en atténuer la portée.

déborde le seul champ de l'architecture. C'est une question qui concerne, peut-être, ce que Otl Aicher critique sous le nom de *zeitgeist*, l'esprit du temps. Telle est notre première hypothèse quant à cette citation.

L'esprit du temps est une découverte de l'histoire de l'art bourgeoise qui tient pour inconvenant de parler de faits, et qui se tourne alors vers le spirituel. Le temps a été divisé en époques, et à chacune il a fallu trouver son *zeitgeist*. Si l'on se tourne vers le passé, on peut reconnaître une communauté spirituelle entre toutes les formes de vie d'une époque donnée, mais si l'on s'approche du présent et de ses situations factuelles, alors les perspectives spirituelles sont floues. L'esprit du temps n'existe qu'avec le recul historique²³⁹.

La primauté ainsi souhaitée à la fonction n'est pourtant pas ce à quoi appelle Sullivan dans son texte. Du moins, ce n'est pas, chez lui, une position de principe. Ce dont il s'agit, c'est d'une « loi » ; une loi que l'architecte aura découverte, relevée, observée dans les mouvements de *la nature*, dans ses impressions d'enfant, dans son parcours de vie²⁴⁰. Cette idée de la fonction qui soit première dans toute considération de forme est ce qu'on aura désigné dans l'histoire inscrite de l'architecture par « fonctionnalisme ». C'est dans cette même histoire qu'on associe au nom de Sullivan « le fonctionnalisme » comme paradigme ou programme d'une certaine idée moderniste de l'architecture.

Dans son texte « *Form follows what*²⁴¹ ? », commentant la formule qui nous intéresse ici, Jan Michl souligne que dans la formule « *form follows function* », résumant désormais l'ambition des architectes et designers modernistes dès les milieux des années 1930 aux Etats-Unis et 1940 en Europe, ni la fonction, ni

²³⁹ Otl Aicher, « Le troisième mouvement moderne », dans *Le monde comme projet*, Paris, Éditions B42, 2015, p.43

²⁴⁰ Cf. Louis Sullivan, *Autobiographie d'une idée*, Traduit de l'anglais par Christophe Guillouët, Éditions Allia, Paris, 2011, 279 pages

²⁴¹ Jan Michl, *Form Follows WHAT ? The modernist notion of function as a carte blanche*. [en ligne], (consulté le 4 novembre 2015) : <http://janmichl.com/eng.fff-hai.html>

Le texte a été édité dans le magazine « 1 :50 » - *Magazine of the Faculty of Architecture & Town Planning* [Technion, Israel Institute of Technology, Haïfa] N°.10, Hiver, 1995, pp. 20-31

la forme ne sont définies *en tant que telle*. *En tant que telle* signifie ici, en tant que concept proprement moderniste ou fonctionnaliste, les deux mots étant synonymes dans ce texte de Michl. Ce que relève ici l'auteur et qui nous semble assez révélateur des enjeux historiques qui auraient entouré cette formule, c'est que la notion de fonction, pourtant centrale et *a priori* exclusive dans la position moderniste ou fonctionnaliste, a été employée comme « carte blanche ». Autrement dit, ce qui prévaut dans cette formule, ce n'est pas tant la singularité conceptuelle ou signifiante de l'un ou l'autre terme, autant que c'est le *liant*, le verbe « follows » à travers lequel se serait définie la position moderniste en architecture et en design. La relation ainsi déclarée entre « forme » et « fonction », déterminant un ordre hiérarchique entre les deux, omettrait tout un pan de l'histoire des idées d'architecture où les deux termes se seraient pensés articulés plutôt qu'hiérarchisés, se seraient pensés en terme d'*adaptation* de l'un à l'autre plutôt qu'en terme de *disposition* de l'un par l'autre. Il semblerait que, dans le vocabulaire de la théorie architecturale²⁴², la relation ou le *rapport forme/fonction* que décrit la citation de Sullivan, aura été l'alternative ou le principe « moderne » aux trois principes de l'architecture énoncés par Vitruve, et maintes fois nuancés, « utilité, solidité, beauté ». Cette alternative condenserait dans le mot « fonction » les deux termes « utilité et solidité » et dans le mot « forme », le concept de beauté.

L'absence de définition des termes de la formule, le mystère qui l'enveloppe, est peut-être ce qui constitue ou ce qui aura constitué son plus grand attrait. Trois mots alignés, termes d'une

²⁴² Nous ne sommes pas spécialiste de l'histoire de l'architecture ou de sa théorie. Notre intérêt pour la formule « Form ever Follows Function » est justifié par le fait qu'elle aura intéressé le design, ou, pour dire les choses autrement, était fortement opérante dans le champ théorique qui aura vu se déclarer le design comme un champ de pratique singularisé. Si la formule n'arrive, peut-être, que tardivement dans le champ du design à proprement parler (Gropius n'aura découvert la formule qu'après son immigration aux Etats-Unis et il semble avéré qu'elle soit inconnue au Bauhaus), le rapport ou la syntaxe qu'elle décrit entre forme et fonction ont toujours été concomitants à l'idée d'usage et de ses objets.

formule qui aura alors répondu aux ambitions modernistes, à savoir, l'objectivité. C'est à ce dernier terme que Jan Michl associe une définition plausible de la fonction dans son acception fonctionnaliste ; c'est-à-dire, en cette formule, en cette primauté de la fonction sur la forme, était reléguée à une position secondaire, voire complètement éliminée, et la subjectivité du designer ou architecte et celle de son public récepteur ou usager. Ainsi la forme échappait à la question ou au problème que peut représenter la notion de « goût ». Ainsi, quelque chose d'une puissance formelle pouvait s'exprimer non plus par décision subjective de l'architecte, du designer ou du public, mais par un mécanisme d'engendrement. La fonction en ce sens, mais aussi les conditions sociales, économiques et techniques²⁴³, devenaient les seuls facteurs formels et c'était là des facteurs *a priori* objectifs.

Since the mid-1930s in the US, and late 1940s in Europe, Sullivan's dictum then started to be used as a shorthand summary of the ambitions of the modernist architects and designers. It summed up the modernist claim that the Modern Epoch was pregnant with new, preordained forms, a new, predestined aesthetics intrinsic to this Epoch, implying that the primary duty of the modernist designer, overshadowing all his other duties and loyalties, was to serve as a kind of midwife for this new objective aesthetics, which was deemed independent of anybody's taste preferences²⁴⁴.

Depuis le milieu des années 1930 aux États-Unis et la fin des années 1940 en Europe, le dicton de Sullivan a commencé à être utilisé comme un résumé abrégé des ambitions des architectes et designers modernistes. Il résumait l'affirmation moderniste selon laquelle

²⁴³ Jan Michl explique dans son article « Form Follows What ? » que le fonctionnalisme en architecture et en design, bien qu'il se fonde sur « le dicton » - selon son expression - « Form Follows Function », ne s'est réellement développé en tant que mot d'ordre qu'à partir des années 1930 aux États-Unis, avec des architectes comme Walter Gropius. C'est compte tenu de ce fait chronologique qu'il dit que Sullivan est un *pré-fonctionnaliste*. Pour Gropius, et la fonction et les conditions techniques et économiques étaient déterminantes de la forme. Il est, de ce point de vue, plus proche de la réponse que prononce Adler contre le texte de Sullivan (que nous étudions dans la sous-partie qui suit) que de l'article de ce dernier. Tous les fonctionnalistes, qui se seraient posés contre cette citation pour développer leur théorie pratique, auraient été davantage rangés du côté de Adler que celui de Sullivan. Lors de notre rencontre, Christophe Guillouët nous a appris que les adeptes de Sullivan, les « sullivanais », diront que Sullivan n'est pas un fonctionnaliste.

²⁴⁴ Jan Michl, *Op. Cit.*, § 8

l'Époque Moderne était enceinte de nouvelles formes préétablies, d'une esthétique nouvelle et prédestinée intrinsèque à cette époque, impliquant que le devoir premier du designer moderniste, éclipsant tous ses autres devoirs et loyautés, était de servir de sage-femme pour cette nouvelle esthétique objective, qui était considérée indépendante des goûts et préférences de chacun.²⁴⁵

C'est à partir de cette lecture ou interprétation que fait Michl du modernisme en architecture et en design qu'il nous invite à nous poser la question, *a posteriori*, de la « faisabilité » ou la validité d'une telle théorie ? Les œuvres architecturales ou de design de cette époque se sont-elles finalement réalisées ainsi ? Répondent-elles au seul principe « Form Follows Function » ? L'ambition des modernistes s'est-elle réalisée comme elle s'était pensée ? À ces questions les modernistes répondent « oui », certainement ! Par son article, Michl attire notre attention au fait que la réponse à ces questions est pour le moins discutable. Elle reste problématique et de ce fait irrésolue. Le précepte anti-formaliste duquel se revendiquent ces *modernistes-là* aura tout de même *accouché* de formes qui se seraient stabilisées dans l'époque au point de *faire historiquement style*, bien que là n'était pas leur intention.

En dernière réponse à la question avec laquelle nous commençons, à savoir, quelle importance d'ouvrir encore aujourd'hui ce texte de Sullivan *The Tall Office Building Artistically Considered*, nous répondons que ce retour nous permet de poser ou de se reposer la question de la forme et de la fonction à partir du lieu de son émergence problématique. Pour pouvoir en dire quelque chose aujourd'hui, faudrait-il savoir relire ce qu'il en a été dit.

Là où nous aura amené notre observation de la notion de *Gestalt*, l'émergence de la notion de « forme-figure », ouvrent devant nous la possibilité d'une nouvelle lecture dans le texte de Sullivan et la formulation d'une hypothèse que nous énonçons dans

²⁴⁵ Traduit par nos soins.

le titre « Sullivan, une pensée-gestalt ou l'éloge de l'apparence ». Mais avant d'exposer plus en détail cette lecture, nous allons, dans ce qui suit, commencer par explorer le contexte et les enjeux idéologiques qui auront enveloppé l'institution de la sentence sullivanienne en « diktat ». Pour ce faire, nous nous intéressons à la « réponse » que prononce Dankmar Adler contre le texte de Sullivan. La confrontation des deux positions soulève des problèmes et problématiques par lesquels le design est toujours concernés, à savoir l'entre-art-et-ingénierie. De ce point de vue, les deux textes se révèlent d'une actualité certaine.

II.2.1. « Form Follows Function » : la réponse de Adler

« La forme suit la fonction » est une traduction littérale du fragment de phrase « [...] *form ever follows function* » telle que la cite Dankmar Adler, ancien associé de Sullivan, dans son commentaire prononcé au congrès de l'American Institute of Architects en octobre 1896, et réédité par Lewis Mumford en 1972, sous le titre *Function and Environment*²⁴⁶. Dans sa citation, Adler ôte au fragment de phrase son « ever » et la prononce comme une entité sémantique indépendante : « Form Follows Function ». Ainsi retranchés de leur contexte, ces trois mots alignés expriment une idée ferme, a priori arrêtée sur le rapport entre « forme » et « fonction ». Ce geste de saisie - qui n'est peut-être pas intentionnel ou parfaitement conscient²⁴⁷ - aura pourtant, contribué à changer le motif ou la nature de la phrase, telle qu'elle apparaît dans le texte de Sullivan, sans pour autant en modifier le sens. Ce sur quoi joue cette saisie, c'est sur la portée symbolique ou sur le registre de significances de tels mots.

²⁴⁶ Dankmar Adler, « Function and Environment », dans, *Roots of Contemporary American Architecture. 37 Essays from the Mid-Nineteenth Century to the Present* (sous-titre), Collecté et édité par Lewis Mumford, édition Dover, New-York, 1972, pp. 243-250. Le texte réédité par Lewis Mumford provient de : « The Influence of Steel Construction and Plate Glass Upon style », by Dankmar Adler. « The Proceedings of the Thirtieth Annual Convention of American Institute of Architects », 1896, pages 58-64

²⁴⁷ Il sera possible de contester cette idée dans la suite du texte.

Dans le texte de Sullivan, la phrase apparaît suite à une série d'images, une *imagerie*, toutes empruntées à ce que nous nommerons communément, « la nature ». Aucune référence n'est faite à l'architecture et rien ne nous prédispose à la révélation « [...] form ever follows function ».

Whether it be the sweeping eagle in his flight, or the open apple-blossom, the toiling workhorse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, *form ever follows function*, and this is the law. Where function does not change form does not change. The granite rocks, the ever-brooding hills, remain for ages ; the lightning lives, comes into shape, and dies in a twinkling. It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. *This is the law*²⁴⁸.

Qu'il s'agisse de l'aigle dont le vol décrit une courbe majestueuse ou de la fleur éclosée du pommier, du cheval de labour qui peine sous le joug ou du cygne folâtre, du chêne branchu ou du ruisseau qui serpente à son pied, des nuages fuyant dans le ciel et, par-dessus tout, de la course du soleil - *la forme suit toujours la fonction*, telle est la loi. Si la fonction ne change pas, la forme ne change pas non plus. Alors que les rocs de granit et les sempiternelles sombres collines traversent les âges, l'éclair vit, prend forme et meurt en un éclat fulgurant. C'est cette loi qui régit toute chose, organique et inorganique, physique et métaphysique, humaine et surhumaine, la loi qui sous-tend toutes les grandes manifestations de l'esprit, du cœur et de l'âme ; elle est l'expression même de la vie - et c'est pourquoi la forme suit toujours la fonction. *Telle est la loi*²⁴⁹.

Dans son con-texte, la phrase qui éclot comme une révélation, ne peut être séparée de son « ever » qui, au fond, en justifie l'apparition. Sullivan décrit un ordonnancement dont la logique « transcende » le domaine de l'artefact humain. Ce qu'il raconte c'est la dynamique du fonctionnement vital, sa logique fonctionnelle. Le « ever » retranché par Adler, amène ou appuie

²⁴⁸ Louis Sullivan, *The Tall Office Building... Op. Cit.*, éditions B2, p.24

²⁴⁹ *Ibidem.* p.39

À ce niveau de notre texte, nous restons sur la traduction de B2 que nous croiserons plus loin avec la traduction proposée par Christophe Guillouët, et notamment les nuances signifiantes des deux versions de cette citation.

cette transcendance, d'autant plus, qu'il a dans la langue anglaise le sens d'« éternité » - qui n'est d'ailleurs pas tout à fait le même que celui de l'adverbe « toujours ». Dans la confrontation du développement suite auquel le lecteur aboutit à la phrase « [...] form ever follows function » et la citation « Form Follows Function », il apparaît que là où la première se situe dans le champ d'une méta architecture, la seconde se place dans le champ du pur concept opératoire, dans l'utilité apparente ou immédiate des concepts²⁵⁰. Par sa citation, Adler réduit la portée potentiellement métaphysique ou transcendantale de la phrase en une formule, un paradigme opératoire. Bien que la « citation » ne modifie que partiellement la succession des mots, elle déplace le propos de Sullivan. Nous nous autorisons aujourd'hui à penser que ce que l'histoire du design et de l'architecture nous en renvoie encore aujourd'hui, s'appuie davantage sur la citation de Adler que sur le propos immédiat de Sullivan. Ce qui a été retenu c'est la formulation de Sullivan, finalement « mise en formule », finalement « mise en concept opératoire » par Adler. L'idée ou le chemin qui y a mené et qui décrit, peut-être, la position²⁵¹ de son auteur y sont complètement absents.

Tout ça nous mène à penser que ce qui gravite, et qui aura gravité, autour de cette fameuse phrase « Form ~~ever~~ follows Function », c'est un désaccord marqué entre Adler et Sullivan. Expliquons-nous. Adler démarre sa critique du texte *The Tall Office Building Artistically Considered* sur la citation « form follows function » qu'il qualifie, dans son discours, par le mot « sentence²⁵² ». Dans son texte, Adler commence par souligner que

²⁵⁰ Lors de notre entretien avec Christophe Guillouët, il a attiré notre attention sur le fait que, dès ses premiers textes, Sullivan s'inscrit dans le champ d'une métaphysique du fonctionnalisme et du « rapport forme/fonction ». Pour Guillouët, le rapport forme/fonction est une manière de définir l'ambition poétique de Sullivan.

²⁵¹ Nous expliciterons, dans ce qui suit, cette position de Sullivan.

²⁵² « The writer of an article recently published in Lippincott's Magazine, summerizes the law of architectural design in the sentence « form follows function » [...] »

« L'auteur d'un article récemment publié dans le *Lippincott's Magazine* résume la loi de l'architecture [il conviendrait peut-être mieux de traduire « architectural design » par « la forme

la « loi » énoncée par Sullivan est la plus juste, *si et seulement si*, il était demandé de résumer en trois mots une loi de l'architecture. La critique de Adler s'appuie sur l'« insuffisance » d'un tel énoncé. Insuffisante serait la loi de Sullivan parce qu'elle ne prend pas en considération, par ce qu'elle manque de considérer *des facteurs temporels*, c'est-à-dire des éléments et/ou historiques et/ou actuels, pourtant déterminants dans la forme architecturale. Historiques et actuels sont les deux mots que nous choisissons ici pour traduire un double souci que nous pensons lire chez Adler, celui de « l'héritage » d'un côté et celui de « la nouveauté » d'un autre. L'héritage désigne chez ce dernier la référence aux œuvres et savoir-faire des époques passées. Les architectes (et ingénieurs), dit-il en substance, sont les héritiers d'une culture formelle et technique, de « styles » et d'ingénierie dont ils devraient s'estimer « chanceux ». Dénier cette part culturelle dans le travail de l'architecte et réduire celui-ci à l'application du seul principe « Form Follows Function » c'est nuire à « l'impulsion créative » qui trouve appui sur la référence historique et ainsi donne à des formes actuelles la facture d'une continuité de ou dans l'histoire - technique. Cette « continuité » n'est pas la marque d'une reproduction de styles ou de formes antérieures mais celle d'un passage d'époque déterminé, essentiellement, par ses découvertes techniques ouvrant, aux architectes, un nouveau champ de manœuvres. Adler propose de compléter la « formule » de Sullivan par : « function and environment determine form », « c'est la fonction et l'environnement qui déterminent la forme ». Les deux mots « forme » et « environnement » sont employés ici dans leur sens le plus général.

[...] The great epochs in the development of architectural styles are respectively characterized by the introduction of the beam and lintel, the Roman arch and vault, and the pointed arch and its characteristic vaultings. It is our good fortune to have inherited all that was accomplished by the many generations who lived and thought and worked in those epochs. We are still more blessed in

architecturale] dans la sentence « la forme suit la fonction ».
[Traduit par nos soins] (Dankmar Adler, *Op. Cit.*, p.243)

being allowed the privilege of participating in the creation and in witnessing the birth of another epoch of architectural design, the form or style of which will be founded upon the discovery of the steel pillar, the steel beam, the clear sheet of plate glass, electric light and mechanical ventilation, all devoted to the service of functions or wants created by the greater intensity of modern life and by improved means of communication between places and men²⁵³.

Les grandes époques de développement des styles architecturaux sont respectivement caractérisées par l'introduction de la poutre et du linteau, de l'arche et la voûte romaines et de l'arc brisé et ses voûtes caractéristiques. C'est une chance que nous avons d'avoir hérité de tous ces accomplissements réalisés par les nombreuses générations qui ont vécu, pensé et travaillé durant ces époques là. Nous sommes encore plus chanceux, aujourd'hui, d'avoir le privilège de participer à la création et d'être les témoins de la naissance d'une autre époque pour l'architecture, dont la forme ou le style seront fondés sur la découverte de la colonne d'acier, la poutre d'acier, la transparence de la feuille de verre poli, la lumière électrique [l'on pourrait aussi traduire par l'électricité] et la ventilation [ou l'aération] mécanique, entièrement voués au service des fonctions ou besoins créés par la plus grande intensité de la vie moderne et par l'amélioration des moyens de communication entre les espaces et les hommes.²⁵⁴

Adler trouve dans la référence historique, considérée comme paradigme ou méthode, l'argument ou la justification de la nécessité de créer, avec ou suivant les avancées techniques de son temps, « l'autre » forme architecturale qui sera propre à ce temps puisqu'elle résultera de ses avancées. Il signale et rappelle la réticence qu'auront connu ces avancées techniques au moment de leur invention, critiquant en cela certaines réactions des académiciens et professeurs d'architecture de son temps contre les nouveaux matériaux et les nouvelles techniques de construction architecturale. Sullivan considère, reçoit ces mêmes éléments techniques comme des « faits », comme les conditions contemporaines du travail de l'architecte (il évoque plus spécifiquement dans son texte l'exemple de l'acier comme élément constructif et structurel des « nouvelles » architectures). C'est d'ailleurs avec un exposé de ce « fait », de cet élément méthodique et factuel que Sullivan ouvre son texte. À ces conditions techniques, s'ajoutent, chez ce dernier, les éléments sociaux, culturels et économiques auxquels Adler n'est qu'allusif.

²⁵³ *Op. Cit.*, p.244

²⁵⁴ Traduit par nos soins.

Let us state the conditions in the plainest manner. Briefly, they are these : offices are necessary for the transaction of business ; the invention and perfection of the high-speed elevators make vertical travel, that was once tedious and painful, now easy and comfortable, development of steel manufacture has shown the way to safe, rigid, economical constructions rising to a great height ; continued growth of population in the great cities, consequent congestion of centers and rise in value of ground, stimulate an increase in number of stories ; these successfully piled one upon another, react on ground values ; - and so on, by action and reaction, interaction and inter-reaction. Thus has come about the form of lofty *construction* [en italique dans le texte] called the "modern office building." It has come in answer to a call, for in it a new grouping of social conditions has found a habitation and a name²⁵⁵.

Exposons ces conditions aussi simplement que possible. En bref, les voici : les bureaux sont nécessaires pour les transactions commerciales ; l'invention et le perfectionnement d'ascenseurs à grande vitesse a maintenant rendu le déplacement vertical, qui naguère était assommant et pénible, aisé et confortable ; le développement de la production d'acier a montré comment élever à une grande hauteur des constructions sans danger, rigides et économiques ; la croissance continue de la population dans les grandes villes, la congestion des centres qui s'ensuit et l'élévation de la valeur du terrain, incitent à une augmentation du nombre d'étages ; le succès dans l'empilement de ces derniers réagit sur la valeur des terrains - et ainsi de suite, par principe d'action et réaction, d'interaction et d'inter-réaction. Ainsi s'est produite cette forme de construction élevée, appelée « l'immeuble moderne de bureaux ». Elle est advenue en réponse à l'appel de la nouvelle agrégation de conditions sociales qui y a trouvé une habitation et un nom²⁵⁶.

C'est dans cette citation de Sullivan que nous retrouvons davantage l'idée d'« environnement » pourtant appelée par Adler. Le regard que porte Sullivan sur les conditions d'émergence de l'immeuble de grande hauteur est englobant. Y figurent les conditions ou les nouvelles possibilités techniques mais aussi, les conditions ou le contexte social, culturel et économique à l'origine réelle de l'avènement de ces nouvelles constructions dont la fonction serait alors de répondre aux besoins de ces nouvelles conditions de vie. Telle est la fonction des immeubles de grande hauteur : être à la fois une réponse aux besoins de l'époque et la marque de ses singularités techniques ; être à la fois *l'habitation et le nom* de l'époque. Il s'avère que là où le

²⁵⁵ Louis Sullivan, *Op. Cit.*, Éditions B2, p.19

²⁵⁶ Louis Sullivan, *Op. Cit.*, Éditions Allia, traduction de Christophe Guillouët, p.165

regard ou l'attention de Adler sont quasi exclusivement tournés vers la prouesse et l'avancée technique, l'intérêt de Sullivan ne se cantonne pas à ces seuls éléments, considérés comme des faits tout aussi distinctifs de l'époque que ses conditions sociales. Sullivan, aussi, dit que c'est avec de l'acier qu'il faut construire les immeubles de grande hauteur. Quel est alors le lieu de leur différend ? Notre hypothèse est qu'il s'agit d'un problème de position quant au métier d'architecte et quant à sa définition.

La conjoncture dans laquelle apparaît le texte *The Tall Office Building Artistically Considered* n'est pas sans intérêt pour qui veut en comprendre les enjeux. Elle peut être assez éclairante sur le différend entre Adler et Sullivan. Le texte parut en mars 1896 dans le *Lippincott's Magazine*, un magazine littéraire²⁵⁷ de grande renommée, « presque en même temps qu'était livré le Guaranty Building, dernier d'une série identifiable de six gratte-ciel réalisés avec Adler, depuis le Wainwright Building de 1890. » Pour des raisons économiques, Adler et Sullivan venaient de se séparer en juillet 1895 après plus de douze années de collaboration²⁵⁸. De cette collaboration, qui a produit et laissé quelques œuvres emblématiques, les tâches, les statuts et les parts respectifs de l'un et de l'autre au sein de leur entreprise *Adler & Sullivan*, sont pour le moins flous. On aura longtemps associé à Adler l'ingénierie du bâtiment et la recherche des marchés et à Sullivan le travail d'architecture²⁵⁹, et plus

²⁵⁷ Ce texte de Sullivan est considéré par ses traducteurs comme étant le plus important de toute sa théorie architecturale. « Il n'aurait jamais autant parlé d'architecture que dans ce texte là », nous dit Christophe Guillouët. Le choix de le publier dans un magazine littéraire se justifie par une tendance chez Sullivan à inscrire sa pensée dans un registre métaphysique de l'architecture, comme nous avons pu le mentionner plus haut dans le texte.

²⁵⁸ « Sullivan [...] travaille à partir de 1879 pour Dankmar Adler, un des architectes en vue. Il devient salarié à partir de 1881 ou 1882. [...] Adler et Sullivan s'associent le 1^{er} mai 1883. [...] De 1879 à leur séparation en 1895, Adler et Sullivan ont 180 commandes, dont 60 résidences - villas ou immeubles - 33 immeubles de bureau ou magasins, 27 ateliers, 17 salles de spectacle et 11 entrepôts. Sullivan est en charge de l'ornement et des façades, mais il est aussi un maître dans l'organisation du projet et du chantier. » (Christophe Guillouët, « Chronologie », dans, *Autobiographie d'une idée*, Op. Cit., p.277)

²⁵⁹ Cf. Gilbert Herbert et Mark Donchin, « Speculations on a Black Hole : Adler & Sullivan and the Planning of the Chicago Auditorium

spécifiquement son travail sur l'ornementation des bâtiments, c'est-à-dire sur les façades. Adler était ingénieur de formation. Contrairement à Sullivan, il comptait parmi les contributeurs au développement de la technique de construction des gratte-ciel par la mise en place d'une armature métallique et par son travail sur l'acoustique de ces bâtiments. Pourtant, Adler se définit, d'abord, comme un architecte. Les bâtiments produits par la collaboration entre Adler et Sullivan ont toujours été signés par les deux sous le titre ou la mention d'architecte. Dans une note de bas de page de la traduction *Pour un art du gratte-ciel*²⁶⁰, Christophe Guillouët rapporte que vers la fin de l'année 1896, Sullivan a revendiqué sa paternité absolue du Guaranty Building ; il en serait le seul « architecte »²⁶¹. Dans son article, apparaît à deux reprises un « trinôme » que nous pensons être une adresse à son ancien collaborateur : *le combinat spéculateur-ingénieur-constructeur*. Les trois termes de ce combinat fonctionnent comme les éléments ou facteurs d'un même système de considérations bien distinctes de celles propre au travail de l'architecte, c'est-à-dire de Sullivan lui-même. Ce « système » n'est concerné que par « les étapes préliminaires » du problème de l'immeuble de bureaux de grande hauteur, à savoir les conditions d'existence et de réalisation des bâtiments - conditions que nous avons évoquées plus haut dans le texte. Quant à l'architecte, sa tâche est ailleurs ou au-delà de ces « simples » réalisations. C'est certainement à cette attaque de Sullivan que répond Adler quand il définit, dans son discours critique, ce qu'est un architecte.

But the architect is not only an artist, but also an engineer, a man of science and a man of affairs. In these latter capacities the architect of today has at his command instrumentalities and opportunities unknown to his predecessors. Were he an artist only, the giant strides which science and by its aid industry, communication and traffic have made in the past fifty years would leave him by the wayside, content as are his fellow artists of the

Building », dans, *The collaborators : Interactions in the Architectural Design Process*, édition Ashgate, 2013, pp. 61-116

²⁶⁰ *Op. Cit.*, Éditions Allia, pp.169-170

²⁶¹ Nous n'avons pas réussi à trouver une autre source mentionnant cet incident. Nous ne pouvons donc pas en confirmer la réalité ni le situer par rapport au discours de Adler d'octobre 1896, pour savoir s'il le précède ou lui succède. Nous citons cet incident pour son caractère « anecdotique » qui sert notre propos qui suit.

brush and chisel to admire the onward rush - to be with it but not of it, to be dazed by its splendor, and to thrive and wax fat under the patronage of those who imitate and control the movement of modern material progress.²⁶²

Mais l'architecte n'est pas seulement un artiste, il est aussi un ingénieur et un homme d'affaires. Par ces dernières capacités, l'architecte d'aujourd'hui peut disposer d'instruments et d'opportunités inconnus de ses prédécesseurs. S'il n'était qu'un artiste, les pas de géant que la science et avec son aide, l'industrie, la communication [les moyens de communication] et la circulation ont fait dans les cinquante dernières années, l'auraient laissé sur le carreau, satisfait comme ses confrères les artistes du pinceau et du burin, d'admirer cette ruée vers l'avant [on pourrait aussi dire cette montée croissante] - d'être avec sans en être, être hébété par sa splendeur, de la voir croître et se développer [thrive peut aussi signifier « prospérer »] sous le patronage de ceux qui imitent et contrôlent [ou dirigent] le mouvement de progrès des matériaux modernes.

II.2.2. Former le gratte-ciel²⁶³

La thèse de Sullivan est annoncée, d'emblée, dans le titre de son article. Il s'agit de considérer « artistiquement » l'immeuble de bureau de grande hauteur - tendant vers une typologie architecturale²⁶⁴. Dès les premières lignes, il annonce ou prévient que le « design » de l'immeuble de bureaux de grande hauteur doit être considéré, par les architectes, comme un problème à résoudre :

²⁶² Dankmar Adler, *Op. Cit.*, p. 245

²⁶³ Claude Mignot indique, dans sa préface à l'édition B2 du texte traduit, que l'appellation « gratte-ciel » commence à s'imposer dès 1889. Le texte de Sullivan publié bien après, porte comme titre « The Tall Office Building... » et non pas « skyscraper ». Nous pensons qu'il y a, dans le vocabulaire choisi par Sullivan qui n'ignorait certainement pas le nom « skyscraper » pour « gratte-ciel », une intentionnalité signifiante. Notre hypothèse est que ce dont il s'agit pour Sullivan avec ce titre qu'il choisit pour le texte devenu historique par cette fameuse formule qui s'y trouve, « form ever follows function » est de considérer cette architecture comme un objet à regarder pour le design, dans l'angle de sa *plasticité formelle* ou dans l'angle de ce qu'il y aurait de *plastique* dans sa forme. Au fond, il s'agit de le considérer comme une potentialité formelle, comme objet ouvert à être formé par l'architecture, par un travail de l'architecte.

²⁶⁴ « As I am here seeking not for an individual or special solution, but for a true normal type [...] », *The Tall Office...* p. 19 du Fac-similé, éditions B2

Problem : How shall we impart to this sterile pile, this crude, harsh, brutal agglomeration, this stark, staring exclamation of eternal strife, the graciousness of those higher forms of sensibility and culture that rest on the lower and fiercer passions ? How shall we proclaim from the dizzy height of this strange, weird, modern housetop the peaceful evangel of sentiment, of beauty, the cult of a higher life ?

Or, problème il y a : comment donnerons-nous à cet empilement stérile, à cet assemblage grossier, dur et brutal, et à cette austère et curieuse expression de conflits sans fin, la grâce de hautes formes de sensibilité et de culture, fondées néanmoins sur les passions les plus basses et les plus féroces ? Comment proclamerons-nous, depuis le sommet étourdissant de cet étrange faite moderne, le paisible évangile du sentiment, de la beauté et le culte d'une vie supérieure²⁶⁵ ?

Si l'on s'arrête à une première lecture de cette phrase, il serait tout à fait compréhensible de résumer le problème ainsi énoncé par Sullivan en une question morale. Il s'agirait de faire de cet « empilement austère » autre chose que la seule réponse purement utilitaire aux conditions ou besoins techniques, sociaux et économique « modernes ». Comme il a pu être suggéré plus en arrière dans le texte, les mots ont dans la « littérature » de Sullivan, une double fonction *symbolique* et *figurative*. Dès qu'il n'est plus dans la description « formelle », son écriture migre du champ du concret vers le domaine du *méta*-physique, du *méta*-phorique. Les mots ne l'intéressent que par le génie qui les transcende. Si nous essayons de lire cette phrase dans l'angle du différend qui aura peut-être été à l'origine réelle de sa séparation d'avec Adler, le travail de l'architecte, ainsi nécessaire et souhaité, s'inscrit dans un souci du beau ou de la forme, les deux termes étant alors des synonymes. Ce par quoi l'architecte est d'abord concerné, c'est par la construction comme forme de sensibilité et de culture. La juxtaposition de ces trois mots « forme », « sensibilité » et « culture » semble résumer l'idée d'architecture ou en tout cas, une de ses fonctions majeures : être un bel objet de culture portant, en lui (ou sur lui, dans le cas de Sullivan) les plus hautes valeurs de sensibilité.

²⁶⁵ *Op. Cit.*, Éditions B2, p.19 (pour le texte original) et p.28 (pour la traduction française)

Dès le début du texte, Sullivan admet les « nouvelles » conditions sociales et les « nouveaux » paramètres de la construction architecturale comme *des faits*. Il déclare, d'entrée de jeu, qu'il ne les discutera pas puisqu'il n'est pas de sa tâche, en tant qu'architecte, ni de son souci de traiter ni des problèmes de la société ni des problèmes de l'ingénierie du bâtiment, dit-il en substance. Par contre, là où le travail de l'architecte est nécessaire et ce par quoi il est concerné, c'est par « le sentiment du beau ». Comment *former* ou *donner forme* à ces bâtiments-là pour en faire des architectures ? C'est dans cette idée de la forme que nous semble se trouver son idée de la beauté. Après une analyse schématique et rigoureuse de la structure ou des besoins d'un immeuble de grande hauteur (qui en font un type de bâtiments stabilisé, un « standard »), Sullivan poursuit son exposé en s'arrêtant plus patiemment sur « l'élément esthétique » de cette architecture, sa singularité ou sa propriété intrinsèque et perceptible, à savoir, son hauteur. C'est « ça » l'élément artistique de l'immeuble de bureaux de grande hauteur, c'est-à-dire, là où de l'art est possible. Pour Sullivan, c'est cette propriété de l'architecture qu'il s'agit de considérer artistiquement et c'est en elle, que le sentiment du beau ou de la haute sensibilité peuvent s'exprimer. Ainsi, il nous semble possible d'admettre que la position de Sullivan est, substantiellement, esthétique.

[...] It must be tall, every inch of it tall. The force and power of altitude must be in it, the glory and pride of exaltation must be in it.²⁶⁶

[...] Il doit être haut, chaque pouce doit en être haut. La force et la puissance de l'altitude, la gloire et la fierté de l'exaltation doivent être en lui.²⁶⁷

Outre la définition du métier d'architecte, c'est la question plus générale de « l'attitude artistique » que permet de soulever le texte de Sullivan. Comment, dans un moment historique de

²⁶⁶ *Op. Cit.*, Éditions B2, p.22

²⁶⁷ Louis Sullivan, *Op. Cit.*, Éditions Allia, p.171

grandes poussées techniques, de bouillonnements idéologiques, de recherches et volontés progressistes - tout ce que décrit Adler dans son discours - rester ou déclarer ouvertement, la nécessité permanente de « considérer artistiquement » toutes ces avancées, poussées et inventions techniques, c'est-à-dire, pour parler dans des termes plus proches de nous aujourd'hui, tout le travail d'ingénierie. Cette question que nous pensons soulevée par Sullivan dans son texte *The Tall Office Building Artistically Considered* demeure actuelle. Quelle place aux architectes et designers aujourd'hui dans le vaste champ de l'ingénierie, de la technologie et des divers enjeux sociaux et politiques ? Où et comment se placeraient-ils au sein ce qui constitue l'environnement de leurs métiers ?

Au moment de son recrutement par Adler en 1879, Sullivan commençait à connaître une certaine renommée à Chicago liée, notamment, à ses fresques pour la synagogue Sinaï et le *Moody Tabernacle* qui font sensation pour leurs couleurs et leurs motifs botaniques. Adler, décrivant la répartition des tâches dans leur agence *Adler & Sullivan*, dira de ce dernier, qu'il avait à sa charge le travail d'ornementation²⁶⁸ des façades et lui, celui de trouver les marchés et de concevoir, techniquement, les bâtiments. Comme nous avons pu le signaler plus haut, la formule « [...] form ever follows function » arrive dans le texte par « digression ». Elle fait basculer le discours du registre d'une factualité descriptive (ou une description factuelle) à celui de la métaphore d'où découlera la formule comme l'expression d'une évidence, d'une « loi » qui oriente, dans une certaine mesure, la manœuvre

²⁶⁸ Dans le texte qui nous intéresse ici, Sullivan ne fait aucune mention de l'ornement. Le mot n'y apparaît à aucun moment. Comment comprendre ou interpréter l'absence de cet élément, considéré par nombre de ses critiques et historiens comme étant à la fois le motif de sa gloire et la spécificité de son *faire* ? Sur notre chemin de rencontre avec Sullivan, à travers sa littérature, nous avons découvert que le deuxième de ses deux derniers livres, en plus de *The Autobiography of an Idea* (*L'autobiographie d'une idée*), est un traité de l'ornement architectural, paru en 1924 sous le titre *A system of Architectural Ornament*. Il s'agit d'un grand livre constitué de planches de dessin de motifs ornementaux accompagnés de textes. Une traduction française de ce livre est parue, en fac-similé, aux éditions Pierre Mardaga à Bruxelles, en 1990 sous le titre « Traité d'ornementation architecturale ».

artistique en en déterminant le principe formel. L'autorité de la formule émane, nous semble-t-il, de la phrase qui la suit : « This is the law » (« Telle est la loi »). Cette loi s'origine, chez Sullivan, dans une observation qui précède sa formulation et où nous lisons :

[...] It seems ever as though the life and the form were absolutely one and inseparable, so adequate is the sense of fulfilment.

[...] Vie et forme semblent toujours absolument unies, inséparables dans le sens de la plus totale plénitude.²⁶⁹

[...] Il semble toujours que la vie et la forme soient absolument une et indivises, tant y correspond le sentiment d'une réalisation²⁷⁰.

« Vie et forme » semblent absolument indivises ou inséparables. C'est juste après cette « observation », que nous pensons illustrée par la série d'images évoquée plus haut et qui précède la formulation « [...] form ever follows function », que Sullivan introduit sa loi. Ce qui y est décrit, c'est un rapport intrinsèque ou « organique » entre forme et vie. Dans un autre texte publié dans sa série de « causeries », *Kindergarten chats*, paru en 1901-1902 dans la revue *Interstate Architect and Builder*, sous le titre *Growth and Decay (Croissance et décadence)*, Sullivan s'explique à propos de sa loi - cette « chose » qu'on lui aura reprise et reprochée - en commentant le mot « organique » :

In seeking a clear, definite and full comprehension of the word, *organic*, we should at the beginning keep in mind the correlated words, *organ*, *organize*, *organisation*, *organism*, and, what is still more important, what these words signify. All of these words imply the existence of a vital force and of a structure or mechanism whereby that force is made operative and manifest. [...] All life is

²⁶⁹ *Op. Cit.*, Éditions B2, p.24 (pour le texte original) et p.83 (pour la traduction française)

²⁷⁰ *Op. Cit.*, Éditions Allia, p.175

Nous ne discuterons pas ici les nuances entre les deux traductions citées. Nous faisons le choix de les mentionner ensemble, parce que nous en acceptons les propositions mutuelles, qui nous semble, avec la subtilité qui entoure la différence des mots choisis par les différents traducteurs, traduire à la fois la complexité et la finesse qui peuvent qualifier l'écriture de Sullivan.

organic. It manifests itself through organs, through structures, through functions. That which is alive acts, organizes, grows, develops, unfolds, expands, differentiates, organ after organ, structure after structure, form after form, function after function. That which does not do these things is in decay. This is a law, not a word.²⁷¹

Dans la recherche d'une compréhension claire, précise et entière du mot « organique », nous devrions commencer par garder, présents à l'esprit, les mots qui lui sont corrélés, « organe », « organiser », « organisation », « organisme », et, le plus important, ce que ces mots signifient. Tous ces mots impliquent l'existence d'une force vitale et d'une structure ou un mécanisme par lesquels cette force est opérative et manifeste [nuance de traduction : par lesquels cette force opère et se manifeste]. [...] Toute vie est organique. Elle se manifeste à travers les organes, les structures et les fonctions. Ce qui est vivant agit, organise [s'organise] pousse, se développe [ou apparaît], se déploie, se diversifie, se distingue organe après organe, structure après structure, forme après forme, fonction après fonction. Qui ne fait pas ces choses [qui ne fait pas ainsi] est en décadence. C'est une loi, pas un mot [et non pas juste un mot].²⁷²

Nous lisons donc ici que la loi qui a pour formule « [...] form ever follows function » est celle de « l'organique », c'est-à-dire, de « la vie », une tension permanente entre « croissance et décroissance » ou « poussée et décadence ». Ce passage de Sullivan nous met en présence de l'idée d'une adynamique singulière de croissance et de mouvement caractéristique de chaque élément de la « nature », chaque organisme, chaque être-vivant. L'idée que la vie est une dynamique qui se réalise ou se manifeste, qui s'accomplit dans les formes. C'est ainsi que toute vie s'exprime et se manifeste. La forme autant que la fonction sont les éléments de cette dynamique. La position esthétique de Sullivan aura singularisé la tâche de l'architecte-artiste en identifiant son souci de la forme à un souci nécessaire, celui de l'expression de la vie. C'est un artiste pour la vie.²⁷³

²⁷¹ Louis Sullivan, « Growth and Decay », dans, *Roots of Contemporary American Architecture, Op. Cit.*, pp. 74-75

²⁷² Traduit par nos soins.

²⁷³ Nous retrouverons et discuterons l'idée d'un « design pour la vie », formule que nous empruntons à László Moholy-Nagy, dans l'avant dernière sous-partie de notre texte « Design : une attention aux détails haptiques du quotidien, du monde ».

II.2.3. De la valeur d'usage à la fonction comme valeur

La fonction n'est ni l'utilité ni l'usage. Le texte de Sullivan commence par une description de ce que nous nommerons ici « la valeur d'usage » des immeubles de bureaux de grande hauteur. Il la valide. En commençant par exposer les différentes conditions sociales, économiques et techniques qui ont amené l'apparition de ce type de bâtiments, et en décrivant méthodiquement le fonctionnement, c'est-à-dire les différentes utilités desservies par chaque étage et qui en justifie l'ordonnement ou l'agencement - Sullivan emploie le mot « tabulation » pour décrire cet ordonnancement - il en démontre *la valeur d'usage*. « Usage » est un mot intéressant pour notre propos. Il l'est parce qu'il désigne, d'une part « une pratique considérée comme normale dans une société donnée » et d'autre part, le « fait de pouvoir produire un effet particulier et voulu » - pour ce dernier sens, le mot usage a pu être employé pour « fonction » ou « destination », emploi aujourd'hui disparu²⁷⁴. Nous retrouvons chez Sullivan cette double définition de l'usage : les transactions commerciales se sont normalisées à un point tel qu'il leur faut, désormais, des espaces de travail dédiés, à savoir, les immeubles de bureaux de grande hauteur ; la gloire urbanistique et architecturale de Chicago - même si Chicago n'est pas la première ville ni la seule à avoir vu se construire et se développer les gratte-ciel - tient à cette nouvelle typologie architecturale naissante. Objet de discorde ou projet national, l'immeuble de bureau de grande hauteur est à considérer comme « un problème » à résoudre - par les architectes de la ville. Si la construction des gratte-ciel commençait à se normaliser (notamment par les cahiers de charge²⁷⁵), son architecture continuait, elle, à avoir, pour les architectes, ingénieurs, constructeurs et concepteurs, l'ambition de « produire un effet particulier et voulu » qui en ferait la singularité, c'est-à-dire une typologie architecturale singulière. C'est sur ces deux aspects, au moins, que se justifie « la valeur

²⁷⁴ *Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*

²⁷⁵ Cf. Claude Mignot, *Op. Cit.*, p. 7

d'usage » des immeubles de bureaux de grande hauteur, les gratte-ciel²⁷⁶.

En nous basant sur l'exposé que nous avons essayé d'élaborer dans la précédente sous-partie, à savoir la relation ou le rapport que décrit Sullivan entre forme et vie et le lien de référence ou de synonymie qu'il établit entre l'énoncé de sa loi « [...] form ever follows function » et son approche de « l'organique », nous proposons de considérer le propos de Sullivan comme un appel ou une invitation à passer de la seule considération de « la valeur d'usage » des immeubles de bureaux de grande hauteur à une plus importante considération de leur « fonction » comme²⁷⁷ une valeur. Dans le passage de sa causerie *Growth and Decay* cité plus haut, l'on a pu lire que le mot « fonction » apparaît au même titre que le mot « forme » pour désigner des manifestations variantes du vivant, de ce qui vit, de la vie. La valeur de fonction résiderait dans sa part vivante, c'est-à-dire, là où la fonction serait une valeur à porter, c'est en ceci qu'elle est une manifestation de la

²⁷⁶ Nous avons mentionné dans une précédente note que le mot « gratte-ciel », « skyscraper » a commencé à s'imposer dans le vocabulaire architectural dès 1889 et que Sullivan, n'ignorant pas l'existence de ce terme et en raison de toute l'importance qu'il accorde aux mots dans leurs significations, a choisi de titrer son article *The Tall Office Building...* pour des raisons que nous avons essayé d'explicitier au fur et à mesure de l'avancement de notre texte. Le mot « skyscraper » était utilisé, vers 1883, pour désigner « l'ornement au sommet d'un bâtiment ». Est-ce pour cette raison que Sullivan décide de ne pas l'employer, évitant ainsi toute allusion à l'ornement ? S'agit-il plutôt de sa volonté de souligner le caractère esthétique de ce bâtiment, à savoir, sa hauteur et ainsi formuler sa thèse avec les termes qui en constituent le noyau problématique ? Nous n'avons malheureusement pas les éléments nécessaires à l'affirmation d'une réponse précise à ces questions. Toutefois, ce titre continue à nous paraître curieux.

(Source pour la définition de « skyscraper » : *Online Etymology Dictionary*, [<https://www.etymonline.com/word/skyscraper>] [consulté le 28 novembre 2017 à 20:11])

²⁷⁷ La fonction n'est pas une valeur. En tout cas, ce n'est pas notre idée ici. Ce que nous essayons de faire, c'est de nous expliquer ce mot « fonction » tel que nous pensons le lire chez Sullivan. Parce que nous pensons que le mot « fonctionnalisme » est une prétention moderniste par laquelle la pensée de Sullivan n'est pas directement concernée, nous proposons, dans ce paragraphe, de le déplacer du champ des considérations idéologiques au champ des valeurs. Autour de ce mot « fonction » se serait constituée une pensée historique et moderniste qui s'est fait nommer, autant dans le domaine théorique que pratique, « l'architecture moderne ». D'où l'importance du « comme » que nous employons ici.

vie, comme l'est la forme. Toutes deux tiennent à la « loi » de « l'organique ».

La notion de fonction chez Adolf Portmann renvoie à l'idée de « relation ». Définir la « forme » dans un angle fonctionnel ou fonctionnaliste revient donc à la considérer comme telle, à la situer dans une relation. Il écrit dans ce sens : « on ne fait qu'interpréter fonctionnellement l'existence de cette forme, en la situant dans une relation. »²⁷⁸ Comme nous avons pu le relever dans la précédente partie, il y a, chez Portmann, une valeur d'existence sensible et quasi autonome de la *Gestalt* animale en tant qu'elle est une puissance ou une faculté d'« autoprésentation ». Dans l'angle de la théorie de Portmann, la « forme-figure » existe en tant que telle. Elle est, dans ce sens, autre chose que l'expression d'une « relation », c'est-à-dire d'une « fonction » - comme cela pouvait être le cas dans la version berlinoise de la *Gestalttheorie* à laquelle nous nous sommes intéressée dans la précédente partie. La définition ou description fonctionnelle de la « forme » s'origine, selon Portmann, dans une certaine conception et pratique de la recherche scientifique portée par et vers une dimension « utilitaire ». Il écrit :

Sous la forte pression de ses nombreuses tâches utilitaires qui servent à améliorer nos conditions de vie et à dominer les forces de la nature, la recherche scientifique met en avant les questions portant sur les fonctions générales de la vie. Le fait est que cet effort de domination des forces naturelles tend à imposer un tel mode de travail, soit qu'il recherche cette domination en tant que telle, soit qu'il vise à mettre ces forces au service de la guérison des malades ou à rendre la vie humaine productive.²⁷⁹

La généralisation de ce qui s'apparente ici à un paradigme scientifique, celui de « mettre en avant » ou de « prioriser » les questions de « fonction » sur celles de « forme » dans l'étude ou l'observation de la « nature » en vue de la domination de ses

²⁷⁸ Adolf Portmann, *Op. Cit.*, p. 261

²⁷⁹ *Ibidem.*, p. 253

forces, atteint donc le domaine de la productivité humaine. Elle « rend la vie humaine productive », c'est-à-dire qu'elle trouve dans le paradigme fonctionnaliste, que nous entendons désormais comme le fait d'*instituer* un primat de la fonction dans toute considération du vivant mais aussi des artefacts (nous pourrions dire ici dans toute considération du monde), à la fois l'argument et le « mode de travail » des humains et ce quel qu'en soit le *champ*. L'articulation qu'opère ici Portmann entre l'idée d'un primat de la fonction hérité ou imposé par le mode de travail de la recherche scientifique et l'argument de « productivité » de la « vie humaine » décrit une *idéologie*. La consécration de l'idée de fonction en tant que « fonctionnalisme », c'est-à-dire non pas tant la fonction en tant que valeur organique comme cela pourrait être le cas chez Sullivan, mais la « fonction » comme volonté, intentionnalité et finalité en soi, nous écarte de l'idée de « relation » par laquelle s'explique la notion de « fonction » chez Portmann puisqu'elle est tendue vers un souci de « domination ». La nécessité de singulariser la *Gestalt* en tant qu'objet de considération qui inclut, de fait, une dimension fonctionnelle revient donc à abolir, par l'idée même de *Gestalt* que propose Portmann le primat supposé de la fonction et de sortir ainsi la question de la « forme » de l'injonction fonctionnaliste.

Il s'agit pour nous d'arriver à une compréhension aussi globale que possible des formes animales (*Tiergestalt*). Bien souvent, le regard est entravé par un point de vue exclusivement fonctionnel. [...] On ne voit dans les pattes élancées de nombreux ongulés que des instruments adaptés à la course, à la fuite à travers la steppe ou les bois, ce qu'elles sont à coup sûr, mais elles contribuent aussi à élever l'animal à un niveau supérieur de différenciation, qui n'est pas nécessairement une amélioration fonctionnelle et peut même finir par entraîner la disparition de l'espèce. Nous devons dépasser la conception fonctionnaliste qui ne juge que selon des finalités utilitaires et des performances, et parvenir à une vue de l'animal qui, sans méconnaître l'aspect fonctionnel, reconnaît l'importance beaucoup plus large de la forme animale.²⁸⁰

L'importance de la *Gestalt* animale émane, comme suggéré plus haut, de sa qualité ou sa valeur de « présentation », la faculté

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 116-117

d'« autoprésentation » à laquelle nous avons associé l'idée d'une « autonomie », celle d'être présent sans inscription relationnelle. Il y a pourtant dans l'*autonomie*²⁸¹ supposée de la *Gestalt* une certaine dimension relationnelle associée au fait qu'elle existe ou existerait en tant qu'une valeur d'adresse à une visibilité ou, plus largement, à une faculté ou un « appareil de perception ».²⁸² Si la « fonction » est une « relation », comme nous proposons de l'aborder ici à partir de Portmann, il conviendrait peut-être d'associer à cette faculté d'adresse une « valeur de fonction » en postulant qu'elle est ou qu'elle serait une *figure* de relation. Il nous semble que le rapport forme/organique où s'origine la thèse de Sullivan peut autoriser une pareille considération.

Comme nous avons essayé de le montrer dans ce qui précède, l'enjeu pour Sullivan n'est pas d'identifier qui de la forme ou de la fonction *suit* l'autre. Elles sont concomitantes. Elles *viennent* toujours ensemble²⁸³. Aucune forme n'est arbitraire. Aucune fonction ne se manifeste ou ne se singularise autrement que par l'intermédiaire de sa propre forme.

²⁸¹ Nous associons ici le terme « autonomie » au concept d'« autoprésentation » de Portmann dans le sens où la *Gestalt* se dégagerait d'une exigence ou d'une injonction au fonctionnel.

²⁸² Nous n'incluons pas dans cette considération les « formes inadressées » de Portmann. Nous nous intéresserons ici à la faculté d'adresse de la *Gestalt* qui nous permettrait de passer à une considération similaire des artefacts regardés comme étant toujours exposés ou rendus à une faculté perceptive même si produits sans « conscience » ou sans « intention » d'adresse.

²⁸³ Dans *Pour un art du gratte-ciel*, Christophe Guillouët traduit la phrase « form ever follows function » par « « la forme, toujours, vient avec la fonction ». Nous ne pouvions pas ne pas relever cette traduction, tant nous y semble dénoué ce *malentendu historique* que nous évoquions en introduction à cette lecture du texte de Sullivan. C'est cette phrase qui a été à l'origine de notre rencontre avec lui. Nous l'avons interrogé sur les raisons qui ont motivé son choix de traduction en présupposant qu'il y faisait jouer, intentionnellement, quelques enjeux ou nuances conceptuels et peut-être même historiques. Il nous a répondu, très simplement, que cette phrase est ainsi venue dans la traduction *comme d'elle même*.

II.2.4. Une pensée-gestalt comme éloge de l'apparence²⁸⁴

En introduction de notre lecture de la formule « form ever follows function », nous avons signalé que notre exploration de la notion de *Gestalt* et l'approche qu'elle nous a permis de formuler de notre notion de « forme-figure », nous ont ouvert une nouvelle possibilité d'interprétation du texte et de la pensée de Sullivan liée précisément à la valeur d'apparence. Ce qui a rendu possible une telle ouverture ou une certaine correspondance d'avec la notion de *Gestalt*, c'est la nature même du travail de Sullivan consacré, comme nous l'avons relevé plus haut avec Adler et Christophe Guillouët, aux façades des bâtiments et aux ornements. Nous pouvons relever chez Sullivan, ici et là dans les passages cités, certaines notions que nous avons également dégagées dans notre réflexion autour de la *Gestalt* en tant qu'idées ou valeurs principielles. Ainsi, nous retrouvons chez lui un caractère de « manifestation » des « forces vitales » spécifiquement attaché ou intrinsèque à l'« organique »²⁸⁵, déployé dans le sens d'une nécessité voire d'une « loi » qui appartient, en propre, à tout être-vivant (idée que nous retrouvons également chez Portmann et chez Herder). L'idée de « valeur de forme » (*Formwert*) que nous relevons chez Portmann et qui « ne dit rien quant à l'efficacité d'un organe, elle ne fait qu'indiquer la place de cet élément dans une hiérarchie morphologique »²⁸⁶ se retrouve également chez Sullivan associée à une certaine qualité ou faculté de distinction ou de « différenciation » - terme que nous avons rencontré plus haut chez Portmann -, qui participent de la puissance de la « forme » en tant que force vivante de manifestation et d'individuation. Nous lisons chez Sullivan :

²⁸⁴ La notion de « pensée-gestalt » que nous proposons ici prend appui sur notre lecture de Portmann et des idées qui se dégagent chez lui quant à la notion d'« apparence » que nous associons, dans ce qui suit, à l'ornement chez Sullivan.

²⁸⁵ Nous renvoyons le lecteur à la citation extraite de son texte « Growth and Decay » mentionnée plus haut dans la sous-partie « Former le gratte-ciel ».

²⁸⁶ Adolf Portmann, *Op. Cit.*, p. 66

All things in nature have a shape, that is to say, a form, an outward semblance, that tells us what they are, that distinguishes them from ourselves and from each other²⁸⁷.

Toutes les choses de la nature ont une forme (*shape*), c'est-à-dire une configuration (*form*), une apparence extérieure, révélatrices de ce qu'elles sont, et qui les distinguent de nous-mêmes comme de chacune d'entre elles.²⁸⁸

C'est à partir d'une certaine observation de la « nature » que Sullivan relève la faculté de distinction ou de différenciation qui se saisit ici en tant que qualité, peut-être pourrions-nous dire en tant que « fonction » première de la « forme », celle d'« apparaître », de « se présenter » et de « se distinguer », ces trois *actions* pouvant être considérées comme autant de *figures relationnelles* ou de relation. À partir de cette considération, il conviendrait d'associer à Sullivan une certaine volonté de transposition ou d'application de ce qu'il a nommé la « loi » de l'« organique » dans l'architecture.²⁸⁹ Chez Sullivan, cette *volonté* aura trouvé, pour champ de son expression, l'ornement. Nous sommes donc amenée à penser que c'est à travers lui que se réalise chez l'architecte toutes les valeurs identifiées des « formes » en tant que puissances d'apparence. Nous disions plus haut que le travail de Sullivan, son opération portait essentiellement, sur les façades, c'est-à-dire, sur l'extériorité du bâtiment, de ce qui se donne en lui à la vue. La

²⁸⁷ Louis Sullivan, *The Tall Office Building, Op. Cit.*

²⁸⁸ Louis Sullivan, *Form Follows Function, De la tour de bureau artistiquement considérée*, Éditions B2, *Op. Cit.*, p. 37

²⁸⁹ Nous soulignons dans cette dernière citation de Sullivan, que ce sur quoi il axe sa pensée, c'est sur la « valeur de forme ». Le rapprochement que nous faisons ici entre Sullivan et Portmann émane de ceci qu'une lecture croisée des deux auteurs permet d'observer une certaine « parenté » ou une résonance de leurs pensées respectives qui, en reconnaissant la dimension fonctionnelle contenue dans les « formes », oriente l'attention vers une plus grande considération de celles-ci en tant que *puissance d'existence*. C'est pour cette raison que la thèse de Sullivan ne porte pas tant sur la « fonction » autant qu'elle soutient la nécessité de *former*, d'avoir en souci et en tâche pour l'architecte et artiste, la question des « formes ». Si l'énoncé de la « loi » organique postule une *concomitance* ou la *coexistence indivise* entre « forme » et « fonction », cela suppose l'impossibilité d'existence de l'une sans l'autre. C'est dans l'angle de cette observation que la thèse de Sullivan ne peut être jugée « fonctionnaliste ».

façade, la peau d'un bâtiment, son « habillement »²⁹⁰ est ce qui se prête ainsi à une *formation* (une *Gestaltung*) puisque sa structure, dans le cas des gratte-ciel, semble connue et inchangée. La « considération artistique » que revendique Sullivan dans le texte qui nous occupe principalement ici et qui s'annonce dès l'intitulé, associée à la fonction de l'ornement que nous commençons à apercevoir, nous renvoie au concept de *kunstwollen* tel que nous le lisons dans l'interprétation qu'en propose l'historien d'art Massimo Carboni²⁹¹. Ce dernier écrit que :

La pratique de l'ornement est le paradigme le plus éclairant et le plus exemplaire du concept de *Kunstwollen*. En elle, le vouloir artistique, la « volonté d'art », se manifeste de façon claire, définitive et nette.²⁹²

Massimo Carboni explique que Riegl élabore le principe du *kunstwollen* en opposition explicite avec les théories mécanistes - auxquelles s'opposait également la *Gestalttheorie*, comme exposé précédemment. Le *Kunstwollen*, poursuit l'auteur, est un « vouloir » et non un « savoir » « luttant contre les fins utilitaires, la matière première et la technique²⁹³ [...] ayant pour but la construction formelle d'une œuvre. »²⁹⁴ Nous avons pu relever plus haut avec Portmann que c'est la dimension utilitaire

²⁹⁰ Nous consacrons une discussion de la notion de « vêtement » et de son rapport à l'« apparence » dans la partie « Système de vérédiction et sentiment d'être moderne ».

²⁹¹ Massimo Carboni, « Ornement et Kunstwollen », traduit par Vicky Lasserre, dans, *Images Re-vues* [En ligne], 10|2012, mis en ligne le 23 septembre 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://imagesrevues.revues.org/2032>

²⁹² *Ibidem.*, § 1

²⁹³ Nous verrons plus loin dans le texte en quoi l'attitude moderne en art et plus généralement dans la vie, se distingue de l'idée d'une « volonté » comme paradigme d'action ou du faire pour s'approcher davantage de l'idée d'une recherche qui trouve dans un certain rapport à la technique - qu'il nous faudra définir - une méthode de production de « formes-figures » et de leur transformation perpétuelle. C'est là où s'origine notre proposition de considérer que l'existence humaine se pense davantage avec l'idée de « formes-figures » que celle de « modes » (tel que c'est le cas chez Bruno Latour, comme nous le verrons dans la prochaine partie). L'attitude moderne que nous désignons dans l'expression « être-moderne » (avec une particulière attention au trait d'union) sera, pour cette considération, un cas manifeste. L'idée de « formes-figures » ne relève pas du registre d'une « volonté ». Ce sont, à chaque fois, une expression nécessaire du fait d'exister.

²⁹⁴ *Ibid.*

de la recherche scientifique qui a institué et généralisé un certain primat de la fonction. C'est dans ce paradigme scientifique que s'origine le « fonctionnalisme » comme idéologie pratique. Tout nous mène donc à penser que la thèse de Sullivan exprime une même « volonté d'art » qui, tout en reconnaissant les dimensions fonctionnelles, utilitaires et techniques du bâtiment de grande hauteur revendique que lui soit accordée une « considération artistique » qui relève de la tâche et du souci de l'architecte. La position sullivanienne est, dans cette mesure, un éloge de l'apparence, de ce qui *apparaît*, ce qui se donne à la vue, ce qui occasionne dans l'« appareil de perception » une *impression immédiate*.

Chez Emanuele Coccia lisant Adolf Portmann, l'ornement qui se pose sur la *peau*, la transforme en un « lieu d'existence et de vie », en un « organe » où « ce qu'il y a de plus extérieur *parle* de ce qu'il y a de plus intérieur. »²⁹⁵ Il participe de « l'exercice de la faculté de l'apparence »²⁹⁶. La dialectique intérieur/extérieur (plus classiquement dialectique âme/corps) se trouve par l'exercice de cette dernière faculté autrement qualifiée. Ainsi, Portmann parlera d'une différence de « valeur d'expression » entre l'intérieur et l'extérieur d'une *Gestalt*, idée par laquelle il s'écarte du principe gestaltiste de l'isomorphisme. Nous avons pu relever chez Sullivan une certaine considération de cette dialectique qui, même si elle ne se prononce pas précisément dans ces termes, rend compte, dans sa description de l'agencement des immeubles de grande hauteur, d'une certaine constance dans leur structure. Cette dernière évacue, dans une certaine mesure, le problème de l'« intérieur » du bâtiment au profit d'une plus grande attention à son aspect ou son apparence, et donc à sa façade, ce qui est en lui adressé vers l'extérieur, idée que nous retrouvons dans le terme *outward* rencontré dans le passage de Sullivan cité plus haut. C'est ce dernier élément qui sera le facteur de différenciation entre tous

²⁹⁵ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 133

²⁹⁶ *Ibidem.*, p. 134

les immeubles de grande auteur dont il s'agit de souligner, de manière « cosmétique », le caractère : leur hauteur.

La lecture que nous proposons ici et qui croise le propos de Sullivan avec certains des éléments que nous avons pu dégager comme étant essentiels dans l'idée de *Gestalt*, reste au niveau d'une pensée pour la *Gestalt* qui ne peut s'accomplir entièrement dans le cadre de cette lecture. Le déplacement de la notion du registre du vivant à celui de l'artefact ne peut s'opérer sans une certaine réserve liée spécifiquement à la notion de « volonté » que nous avons effleurée dans les précédentes lignes. Cette dernière et le souci de l'art chez Sullivan auraient trouvé dans l'ornement leur expression. Il en est tout autrement d'une institution telle que le Bauhaus qui, bien que se pensant avec la notion de *Gestalt*²⁹⁷, s'est défaite de l'ornement comme motif de différenciation en privilégiant l'idée du « standard » identifié alors en tant qu'« une nécessité sociale »^{298.299} Le Bauhaus, contemporain de la *Gestalttheorie*, aura davantage retenu l'idée de la forme comme totalité dynamique (et non mécaniste) que comme valeur d'apparence ou d'apparition.

²⁹⁷ Voir l'introduction de la partie « Vers une approche de la notion de forme-figure ».

²⁹⁸ Walter Gropius, « Ma conception du Bauhaus », dans, *Architecture, mouvement, continuité*, Bulletin de la société des architectes diplômés par le gouvernement, n° 14, Groupe Moniteur, Paris, 1969, p. 17

²⁹⁹ Nous reviendrons et développerons la notion de « standard » dans la sous-partie « Design : une attention aux détails haptiques du quotidien, du monde ».

III. Une idée de modernité sans forme : Bruno Latour

Quelles sont les racines qui grippent,
quelles les
branches qui croissent
Parmi ces rocailleux débris ? O fils de
l'homme,
tu ne peux le dire ni le deviner, ne
connaissant
Qu'un amas d'images brisées sur
lesquelles tape
le soleil :
L'arbre mort n'offre aucun abri, la
sauterelle aucun
répit,
La pierre sèche aucun bruit d'eau. Il
n'est
D'ombre que là, dessous ce rocher rouge
(Viens t'abriter à l'ombre de ce rocher
rouge)
Et je te montrerai quelque chose qui
n'est
Ni ton ombre au matin marchant derrière
toi,
Ni ton ombre le soir surgie à ta
rencontre ;
Je te montrerai ton effroi dans une
poignée de
poussière.³⁰⁰

³⁰⁰ Thomas Stearns Eliot, « La terre vaine », dans, *Poèmes 1910-1930*, présenté et traduit par Pierre Leyris, Paris, Éditions du Seuil, 1947, p.89

Certes, nous nous approchons ainsi de la limite du dicible, que le chercheur a également pour devoir de reconnaître ! Mais c'est seulement à cette limite de ce qui est scientifiquement dicible que se manifeste à nous l'originalité de la forme animale.³⁰¹

Comme nous avons pu l'annoncer ou le rappeler à quelques endroits de notre texte, c'est la notion de *Gestalt* qui nous a mis sur le chemin de la notion de forme-figure qui la déborde désormais. Nous avons essayé jusqu'ici d'une part de nous mettre au clair vis-à-vis de la première notion, d'autre part de relever quelques nuances problématiques qui nous aurons permis d'approcher la seconde sans prétendre à sa définition. L'enjeu aura été de *faire place*, de chercher une manière d'aborder ou de penser le « sensible » en se *dégageant* autant que possible des notions de « perception », de « subjectivité », de « perspective » et de « conscience » pour tendre vers une sorte de pensée esthétique du dépouillement. C'est cela que nous permet de faire la notion de forme-figure à ce stade de la réflexion. Se dégager de ces notions c'est, dans une certaine mesure, quitter le sol de ce que nous avons pu désigner dans l'expression « instance de l'être »³⁰² que nous pensons associée à une certaine volonté - peut-être s'agit-il davantage d'un besoin - d'identification systématique, de reconnaissances des états dans lesquels peuvent se trouver les choses, l'humain entre autre. À ces états correspondent, pour être identifiés, des noms. Ces noms, ceux par exemple de la colère ou de la joie, de la fatigue ou de la jouissance, ce que l'on met sous le nom de la vie lorsque l'on prononce « je suis vivant », sont autant de figures de l'être. Ce sont des « états-figures ». Au-delà de la dimension affirmative et de la puissance que peut porter l'affirmation quand elle prend la figure d'un acte ou quand elle est acte, les états-figures, ce que l'on nomme de ses états, sont, par le fait même d'être nommés, des arrêts, des marqueurs au sein de l'existence du vivant. Les formes-figures, elles, se dérobent, dans une certaine mesure, au nommable ou à « l'instance

³⁰¹ Portmann, p. 269

³⁰² Cette expression apparaît dans la sous-partie « La reconnaissance comme enjeu ».

de l'être ». *Elles sont*, certes, mais peut-être n'exigent-elles pas que l'on soit à leur égard dans un rapport de reconnaissance ou de perception. Peut-être n'existent-elles que dans la mesure où elles échappent à la *déclaration* où elles échappent donc à la nécessité de l'apparence ou de l'apparition. Elles auraient besoin, *pour exister*, d'un certain *secret*, un certain *silence*. C'est, dans une certaine mesure, l'idée d'« apparences inadressées » de Portmann qui nous conduit vers cette dernière considération. Dans ce sens, les *formes-figures* s'opposeraient à ce que nous venons de nommer, quelques lignes plus haut, les *états-figures*, que nous retrouvons, chez Bruno Latour, associés à son idée et sa pensée du « Moderne » et de la modernité.

La notion de *forme-figure* nous semble ainsi déborder la seule dimension esthétique et toucher à une certaine idée du politique que nous aurons l'occasion d'aborder dans la suite du texte. Pour arriver à cette idée ou pour en toucher quelques éléments, nous allons nous tourner vers la notion de modernité, à laquelle nous conduit, dans une certaine mesure, les états-figures du moderne relevés chez Latour, à savoir, « Le « Moderne » comme modèle » et le « non-moderne ». Nous avons pu entamé la traversée de la notion de modernité dans la précédente partie avec Kandinsky et Sullivan chez qui nous avons relevé quelques possibilités de résonances avec différentes notions qui nous aurons orienté vers la notion de forme-figure. Cet arrêt ne proposait pas une lecture des deux auteurs à la lumière de la notion de forme-figure. Il augurait, par ailleurs, de l'intimité d'un rapport que nous voyons entre les formes-figures et une certaine idée de la modernité à laquelle nous arrivons dans la dernière partie de notre texte, une fois passée notre discussion de l'idée du moderne chez Bruno Latour.

III.1. Le « Moderne » comme modèle

III.1.1. Comment « je » lis Latour, « moi »³⁰³, qui ne suis pas tout à fait Blanche

Les lignes qui suivent (s') interrogent (sur) la place que peut occuper, ce que nous nommerons ici, en référence à Frederick Cooper, la « question coloniale » dans le projet d'anthropologie symétrique de Bruno Latour. Pourquoi cette question ? En quoi regarde-t-elle ou se regardent-elles avec celles de la « modernité » et des « formes » ? Et, enfin, par où ou comment en sortir ? Cette question se présente ici comme *un lieu* qui situe un moment de notre pensée que nous ne pouvons esquiver pour les raisons que nous allons essayer d'exposer dans ce qui suit.

Ce questionnement trouve sa source dans un étonnement. Sans attendre d'une première lecture « naïve » des deux ouvrages de Bruno Latour qui nous occupent principalement ici³⁰⁴ autre chose qu'une découverte de sa pensée telle qu'elle (se) vivrait dans l'écriture, chemin faisant s'est fait sentir un « manque », quelque chose comme une gêne à lire dans cette pensée *l'absence*³⁰⁵ de l'histoire coloniale ou, *a minima*, de quelques-uns de ses éléments³⁰⁶. En écrivant cela, et en nous interrogeant sur sa

³⁰³ L'emploi du pronom personnel « je » interroge, ici, le « nous » de Latour, interrogation que nous développons dans le prochain paragraphe « Courte note sur le « nous » latourien ».

³⁰⁴ Il s'agit des deux livres *Nous n'avons jamais été modernes* et *L'Enquête sur les modes d'existence*.

³⁰⁵ Une absence que nous éprouvons avec, en arrière-fond, une certaine idée de *refoulement* de la question coloniale – sans pour autant en accuser l'auteur. Nous relevons ici un constat vérifiable dans les textes.

³⁰⁶ L'absence que nous signalons ici est d'abord repérée par le choix terminologique de Latour, son lexique. Autant dans *Nous n'avons jamais été modernes* que dans *L'Enquête*, ni le verbe « coloniser » ni aucun de ses dérivés n'apparaissent. Pourtant, quelques autres termes relevés ici et là pourraient, par un effet d'insinuation qu'ils génèrent, renvoyer dans une certaine mesure à la question qui nous occupe ici. Nous pouvons lire dans cet esprit, à titre d'exemple, ce court paragraphe qui regroupe un certain nombre de ces termes : « La modernisation fut impitoyable pour les prémodernes, mais que dire de la postmodernisation ? La violence impérialiste offrait du moins un avenir, mais la soudaine

potentielle pertinence vis-à-vis de ce au nom de quoi nous menons notre recherche, - ou ce au nom de quoi nous sommes menée par elle - nous nous demandons deux choses, principalement : comment « objectiver » cette gêne ressentie par nous en raison de l'absence de considération de la question coloniale chez Latour et comment, en l'objectivant, expliquer ou montrer en quoi elle importe dans une étude des concepts de « modernité » et de « forme », en fait une enquête touchant à l'art, lequel constitue lui-même un champ que Latour finit par cultiver ? Autrement dit, comment faire sortir cette question du seul registre d'une gêne personnelle ou en tout cas qui nous regarde, vers une gêne qui serait cette fois-ci « historique » et qui serait un motif par lequel nous pourrions, éventuellement, (nous) expliquer cette absence ?

Nous disions plus haut que l'absence de considération de la question coloniale dans le projet d'anthropologie symétrique de Latour trouve sa source, pour nous, dans un étonnement. Nous avons été étonnée de constater cette absence. L'état d'étonnement ainsi éprouvé par nous, nous fait prendre conscience que ce par quoi nous pensions notre première lecture qualifiée, à savoir la « naïveté » d'une première fois, n'était pas tout à fait juste.

faiblesse des conquérants est bien pire, car, toujours coupée du passé, elle coupe maintenant du futur. Après avoir subi de plein fouet la réalité moderne, voilà que les peuples pauvres doivent subir l'hyperréalité postmoderne. Rien ne vaut, tout est reflet, tout est simulacre, tout est signe flottant, et cette faiblesse même, d'après eux, nous sauvera peut-être de l'envahissement des techniques, des sciences, des raisons. » (*Nous n'avons jamais été modernes, Op. Cit.*, p. 180) Bien qu'il semble ici dé-monter la figure du « Moderne » comme modèle, la réserve que nous lisons chez Latour dans son choix d'employer le mot « conquérants » plutôt que « colonisateur » ou « colon », « les peuples pauvres » - que nous ne savons pas trop comment entendre sinon comme « les peuples colonisés » - « violence impérialiste » plutôt que la « violence coloniale » nous interroge sur la place que pourrait occuper la « question coloniale » dans la pensée de Latour. L'on nous rétorquera peut-être qu'il s'agit là d'une position de l'auteur et que la question coloniale n'est peut-être pas ce par quoi serait concernée, en premier, l'anthropologie en tant que discipline, nous répondrons que s'il s'agit d'une position de l'auteur vis-à-vis de la question coloniale, nous avons du mal à en saisir les contours et en ce qui concerne l'anthropologie, elle ne peut esquiver la question, s'en dégager avant d'avoir assumé « ses multiples complicités avec les régimes coloniaux ». (Cf. Frederick Cooper, *Le colonialisme en question*, Éditions Payot, Paris, 2010, spécialement page 67 sur ce point.)

Nous tenions à cette idée d'une première lecture d'abord naïve d'un auteur, dont nous connaissions quelques éléments de pensée par ailleurs, parce qu'ainsi nous serions ou nous aurions été dans un état de *disponibilité sans a priori* ou d'ouverture à sa pensée, c'est-à-dire, à ce qui viendrait à nous de sa pensée et qu'ainsi nous la *découvririons* ; nous la *recevrions*. Il nous semble aujourd'hui que notre naïveté se situe précisément à cet endroit-là, à l'endroit où nous avons pensé qu'une telle attitude de lectrice pouvait s'adopter sur un fond d'appréciation déjà formulée dans notre esprit de la pensée de Latour. *In fine*, plutôt que la volonté d'une réelle découverte, ce qui a conduit en quelque sorte notre lecture de Latour c'est une espèce de volonté d'y trouver des éléments objectifs, des « objets » qui se présenteraient à notre vue, qui nous expliqueraient notre « méfiance », presque instinctive, nous dirons aujourd'hui, de son *système de pensée*. Le mot « méfiance » qui vient ici, *hic et nunc*, qui s'est ainsi glissé et se glisse ainsi dans notre pensée, s'avère, maintenant qu'il est là, exprimer avec une certaine honnêteté et franchise ce qui aura été à l'origine de notre intérêt pour la pensée de Latour dont nous avons entendu des conférences, vu des allures et lu des articles avant de lire les deux ouvrages qui nous occupent principalement ici. Le premier motif de cette méfiance aura été la dimension « solutionniste » qui structure la thèse de Latour. Expliquons-nous. Le *dé-montage* qu'opère Latour, sa négation de l'être « Moderne », agit comme un « traitement de choc » où le constat d'échec des structurations et structures idéologiques, scientifiques et politiques, pour l'essentiel, qu'auront inventé ses (ces) « Modernes », se profile lui-même comme une solution. Les « Modernes » se trouvent aujourd'hui dans un conflit entre *ce qu'ils ont dit, ce qu'ils ont dit qu'ils faisaient* et *ce qu'ils ont fait*. La « crise » qu'éprouve aujourd'hui le « Moderne » vient du conflit entre ce que l'auteur désigne comme « deux ensembles de pratiques entièrement différentes qui, pour rester efficaces, doivent demeurer distinctes mais qui ont cessé récemment de l'être »³⁰⁷. Ces « deux ensembles de pratiques », que nous comprenons aussi

³⁰⁷ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Op. Cit., p. 20

comme deux mécanismes propres aux « Modernes », sont la « traduction » et la « purification ». Le premier « crée des mélanges entre genres d'êtres entièrement nouveaux, hybrides de nature et de culture »³⁰⁸ ; il est décrit dans l'*Enquête* comme la nécessité de « passer par » pour qu'une « situation dure, se prolonge, se maintienne ou s'étende », la « traduction » étant alors le traçage du ou d'un réseau adéquat à « l'essence d'une situation »³⁰⁹. Le deuxième « ensemble de pratiques » ou *mécanisme* c'est la « purification » qui consiste à créer « deux zones ontologiques entièrement distinctes, celle des humains d'une part, celle des non-humains de l'autre. »³¹⁰ Le dé-montage de ces « deux ensembles de pratiques » ou *mécanismes* dont Latour décrit l'échec et montre l'insuffisance actuelle tend à établir une nouvelle grille de lecture des « Modernes » envers « eux-mêmes » et envers le « monde » qu'il leur faut maintenant « composer » ou « écologiser » - les deux termes étant synonymes dans l'*Enquête* - puisque la « modernisation » ne semble plus active ou *actante*, pire encore, elle *s'est retournée* contre les Modernisateurs et ce *retournement* a aujourd'hui un nom : l'anthropocène. C'est donc de l'appel d'une certaine prise de conscience ou mise en conscience de ce *retournement*, nécessaire aujourd'hui, que les Modernisateurs ou les Blancs se *doivent* de faire le bilan, de (s') évaluer pour essayer de (se) « sauver » (de) ce qu'il reste. Le dé-montage latourien répond à un certain « état d'urgence » où le Modernisateur devrait, *le plus efficacement possible*, remuer et changer ses paradigmes, ses concepts et sa civilisation et à ça Latour propose la solution : écologiser. Nous détectons, cependant, que dans cette manœuvre, l'obsession demeure pourtant la même : un certain rapport de contrôle et de main mise sur l'état de *son* monde - bien que l'anthropocène semble promettre *une communauté du monde* sous son urgence - et un modèle brandi aux autres - qui demeurent toujours « autres » bien que l'ambition ou le motif de l'anthropologie des Modernes soit que ces derniers, « en altérant très profondément leur auto-définition [...] »

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, *Op. Cit.*, p.

53

³¹⁰ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, *Op. Cit.*, p. 21

deviennent les autres autrement »³¹¹. Dans cette ambition, pour nous qui sommes « autre » (dont la situation en tant qu'autre demeure), l'altération très profonde de l'auto-définition des Modernisateurs ou des Modernes dans le vocabulaire de Latour, ne peut s'effectuer sans un profond égard à la « question coloniale ». Si les « peuples colonisateurs » sont ceux-là mêmes qui sont les Modernes et ceux dont il s'agit de faire l'anthropologie, comment ne pas évoquer cette histoire encore contemporaine voire actuelle ? S'il s'agit de mettre en avant que le trait distinctif entre une anthropologie des Modernes et celle des autres c'est la place de la science ou son rapport à la « culture » occidentale ou européenne avec ses mythes et ses croyances, cela ne justifie pas de ramener la colonisation à une conquête ni de ne jamais prononcer ce mot « colonisation » dans une étude retournée des Blancs vers eux-mêmes. S'il s'agit de démonter la personnalité moderne, sa civilisation et ses multiples constructions, il nous semble que le démontage ne peut opérer qu'en ayant réglé ses comptes avec l'histoire coloniale. Comment, sinon, demander à un Blanc, à un Moderne de se regarder sans lui rappeler son histoire coloniale, sans la lui montrer ?

Si l'opération menée par Latour tend à retourner les idéologies et les croyances opérantes qui auront jusque là défini « Le Monde Moderne » ou le monde des Modernes ; si par cette action de retournement ce qui est proposé au fond est une conscientisation en vue d'une réconciliation des ex-modernes avec leur présent en crise, cette réconciliation ne nous semble réalisable ni même envisageable qu'à la condition de considérer, avec franchise, les réelles implications et applications du verbe « coloniser ».

³¹¹ Cf. *Enquête sur les modes d'existence*, livre augmenté version web, deuxième colonne (V) Vocabulaire pour l'entrée « Anthropologie », paragraphe 2. [En ligne] Consultable à l'adresse :

[http://modesofexistence.org/inquiry/
#b\[chapter\]=#10&b\[subheading\]=#162&a=SEARCH&c\[leading\]=TEXT&c\[slave\]=VOC&i\[id\]=#vocab-
198&i\[column\]=VOC&s=0&q=anthropologie+des+modernes](http://modesofexistence.org/inquiry/#b[chapter]=#10&b[subheading]=#162&a=SEARCH&c[leading]=TEXT&c[slave]=VOC&i[id]=#vocab-198&i[column]=VOC&s=0&q=anthropologie+des+modernes)

Si « je » lis aujourd'hui Latour dans *sa langue maternelle* et que je tente de le comprendre et de le discuter *aussi* dans *sa langue maternelle* - une langue qui nous a rattrapé tôt dans l'enfance et avec laquelle nous avons grandi et avec laquelle nous pensons aujourd'hui, cette langue « voisine » de *ma langue maternelle* -, c'est en raison de l'histoire coloniale de cette langue, l'histoire de la francophonie. Comment alors ne pas faire venir la question coloniale dans le cadre de cette discussion ?

III.1.1.1. Courte note sur le « nous » latourien

Le « nous » de Latour implique le lecteur ou l'*engage*, d'entrée de jeu, dans *un collectif* politique en y exprimant un caractère *a priori commun* : « Nous n'avons jamais été modernes ». Fort de son adresse, ce « nous », cet article défini *nous* met dans l'embarras puisque *nous* ne savons pas à qui le renvoi est explicitement fait et si *nous*, si « je » peux partager ce *commun* qui se trouverait par lui désigné. Ce « nous » de Latour est d'autant plus compliqué que, si « je » ne se retrouve pas assez dans *ce commun*, si ça ne lui donne pas assez d'éléments qui puissent y ouvrir l'espace de sa projection alors de ce « nous », fatalement, émanera un « vous », un « eux » en fonction de si « je » est dans une adresse (vous) ou s'il est dans un rappel ou une évocation (eux). Il s'agira de toute façon, d'une possibilité toujours ouverte, du *risque* d'une distance *im-posée* par une différence - peut-être radicale. Pour nous reprendre sur le motif de cet emploi du « je », nous dirons que c'est notre manière de nous soustraire de ce « nous » latourien puisque nous trouvant face à cette *adresse* et pensant avoir les idées claires sur qui sont les « Modernes », les Occidentaux, les Européens, ceux qui tiennent la Science entre les deux paumes de leur main, ceux à qui tient l'institution scientifique, nous ne pouvons que nous *dégager* de ce « nous », nous en soustraire même si nous nous sentons, *forcément*, concernée par lui : *il nous cherche*.

Dans l'*Enquête sur les modes d'existence*, Latour se reprend sur l'emploi de ce « nous » en expliquant :

Le « nous » de ce titre [*Nous n'avons jamais été modernes*] un peu trop ronflant ne désignait pas un peuple précis ni une géographie particulière, mais plutôt tous ceux qui attendent de la Science une distinction radicale d'avec la Politique. Tous ceux, quelle que soit la terre qui les a vus naître, qui se sentent poussés aux reins par une flèche du temps orientée de telle sorte qu'ils aient derrière eux un passé archaïque mélangeant malencontreusement les Faits et les Valeurs, et devant eux un futur plus ou moins radieux où la distinction entre les Faits et les Valeurs serait enfin plus claire et plus distincte.^{312 313}

Nous allons essayer dans ce qui suit de relever en quoi une telle « distinction » entre « la Science » et « la Politique » ne peut être généralisée par un « tous ceux » et qu'elle dépend d'histoires politiques entremêlées où l'idée de « science » et sa pratique n'auront jamais réussi à dépasser le seul statut du modèle.

III.1.1.2. Modernité ou modernisme ou du sol qui se dérobe sous « nos » pieds

C'est depuis 1931 que les mots « modernité » et « modernisme » fonctionnent comme deux synonymes dans la langue française, nous renseigne Alain Rey³¹⁴ sans précision du contexte culturel et historique qui justifierait ce *fait* ou l'expliquerait. Ne pouvant pas ne pas être interpellée par la précision de cette datation et ne sachant ni où ni comment chercher ce qui pourrait, sur le seul appui de cette date, justifier ou expliquer ce nouveau rapport entre les deux termes « modernité » et « modernisme », nous nous sommes « amusée » à questionner notre moteur de

³¹² Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, Op. Cit., p. 20

³¹³ Quelques lignes plus loin, il précise quand même, que l'*Enquête* s'intéresse aux « Modernes », aux « Occidentaux », aux « Européens ». *Ibidem.*, p. 25

³¹⁴ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Op. Cit.

recherche web « que s'est-il passé en Europe en 1931 ? », sans trop croire à l'efficacité de notre « manœuvre d'investigation ». À la suite des archives météo et des annonces nécrologiques, nous arrive un document faisant état de « L'exposition coloniale internationale » qui s'était tenue à Paris en 1931. Si nous n'avions pas en tête le rapport que fait Frederick Cooper entre le « colonialisme » et le concept de « modernité », nous n'aurions considéré cet affichage web que comme le fruit d'une coïncidence - une curieuse coïncidence -, n'ayant pas, par ailleurs, les arguments suffisants à la formulation d'une hypothèse qui articulerait d'une quelconque manière cet « événement » à la synonymie entre les deux termes qui s'établit alors la même année. Avant de nous appuyer immédiatement sur l'exposé de Frederick Cooper en pressentant y trouver un lieu de notre exaltation face à cette hypothèse *informe* et *informulée* mais pressante, nous nous sommes questionnée sur les conditions d'entrée du mot « modernisme » dans la langue française et les enjeux qui auraient accompagné cette entrée. Ce questionnement, qui serait très certainement digne qu'on y consacre un travail de sérieuse investigation qui dépasse largement le cadre de notre recherche ici, nous a conduit à un article de Jean Rivière publié en 1928 dans la revue des Sciences Religieuses et intitulé *Pour l'histoire du terme « modernisme »*³¹⁵. L'auteur explique qu'à la parution de l'encyclique *Pascendi* le 8 septembre 1907 et de sa condamnation du « modernisme » et des « modernistes » au sein de l'église catholique, ces termes ont été reçus comme des néologismes qui qualifiaient une situation particulière et étrangère jusqu'alors au sein de l'institution religieuse et qui se distingue de l'idée d'une « sage modernité³¹⁶ »³¹⁷ ou des expressions « vues modernes » ou « homme moderne »³¹⁸ - qui pourrait être rapprochées d'une certaine idée du « réformisme », en tout cas une certaine ouverture au changement au sein de

³¹⁵ Jean Rivière, « Pour l'histoire du terme « modernisme » », dans : *Revue des Sciences Religieuses*, tome 8, fascicule 3, 1928. pp. 398-421

³¹⁶ Nous soulignons ici la dimension de « sagesse » qu'il peut y avoir dans la « modernité » et qui serait absente dans le « modernisme ».

³¹⁷ *Ibidem.*, p. 411

³¹⁸ *Ibid.*, p. 398

l'église. Partant de cet événement, l'article propose un parcours archéologique autour du terme « modernisme » en remontant au XVI^e siècle au moment de la Réforme avec Martin Luther qui en emploie l'adjectif, « moderniste », pour qualifier « l'exagération voulue [du] caractère [« moderne »] »³¹⁹. Outre cette définition polémique chez Luther, Jean Rivière explique que le terme, répandu dans la littérature anglaise plus rare en France - « le plus ancien témoin connu du terme » est Jean-Jacques Rousseau qui l'emploie pour réfuter une forme de matérialisme actuelle en son époque dans une lettre de 1769 - le terme conserve une signification conforme à son étymologie « c'est-à-dire le souci d'être moderne, l'affectation de suivre les goûts du moment. »³²⁰ L'auteur rappelle deux autres définitions du mot « moderniste » que propose le Littré (qui a pour point de départ le texte de Rousseau) et Larousse qui attirent particulièrement notre attention : « Celui qui estime les temps modernes au-dessus de l'antiquité. » (Littré) et « Philosophe ou historien qui nie l'antiquité des civilisations chinoise, indienne, égyptienne et regarde les grecs comme les véritables fondateurs de la civilisation générale. »³²¹ Le mot antiquité qui apparaît dans ces deux définitions nous renvoie (dans le sens de nous rappelle) à la définition que donne Baudelaire de la « modernité » et qu'il conviendrait ici de rappeler :

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? [...] Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui [le peintre, l'artiste], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; [...] En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.³²²

³¹⁹ *Ibid.*, p. 400

³²⁰ *Ibid.*, pp. 401-402

³²¹ *Ibid.*, p. 401

³²² Charles Baudelaire, « La modernité », dans *Le peintre de la vie moderne - Constantin Guys*, Reproduction intégrale des aquarelles de Constantin Guys, Paris, Éditions René Kieffer, 1923, Exemplaire N° 112/Édition tirée à 50 exemplaires sur Japon avec une suite en noir des illustrations et 500 exemplaires sur Vélin de cuve

Ce qui nous intéresse dans cette définition, c'est le rapport que nous pouvons lire entre les deux notions de « modernité » et d'« antiquité ». Si nous comparons cette définition à celles de la notion de « moderniste » (citées précédemment), nous pouvons relever une nette distinction dans le rapport au temps et à la référence. Dans le rapport que décrit Baudelaire entre « modernité » et « antiquité », le temps n'est pas envisagé comme une rupture entre « présent » et « passé », comme cela peut être le cas chez Bruno Latour quand il écrit que « Lorsque les mots « moderne », « modernisation », « modernité » apparaissent, nous définissons par contraste un passé archaïque et stable »³²³, mais bien plutôt en tant que ce qui, dans le présent et ses pratiques (dans l'exemple de Baudelaire il s'agit de la peinture en tant que pratique artistique), inscrit quelque chose de l'époque, s'inscrit dans le présent à son nom - au nom de l'époque -, et c'est en cela qu'il y a, dans la « modernité », un possible devenir « antiquité » - un possible par ailleurs conditionné chez Baudelaire. Tandis que la « modernité » porte en elle ce possible-là, le « moderniste » ou le « modernisme », lui, ou bien place « les temps modernes », que nous entendons ici comme les temps actuels ou l'actuel, « au-dessus de l'antiquité » - et là opère déjà une certaine rupture dans le *temps* si on comprend ici l'antiquité comme étant « l'ancien » - ou bien nie, dans le cas du philosophe ou de l'historien, lorsqu'il s'agit d'établir ou de reconnaître des *références* de « la civilisation générale », toute antériorité au monde grec. « Ce quelque chose » qu'est la « modernité », ce quelque chose qu'il s'agit de relever dans le *présent*, dans l'époque, *fugitif et contingent mais qui peut devenir antiquité*, n'est ni l'expression d'une rupture ni celle d'une continuité ; c'est « une chose hors du temps immédiat » qui témoigne des caractères d'une époque, de ses *formes-figures*, et, pour reprendre l'expression de Baudelaire, « de la beauté mystérieuse que la vie humaine y [aura mis] involontairement. » C'est le relevé de cette beauté *involontaire* qui fait que la modernité est digne de devenir antiquité ou, pour le dire autrement, qu'elle est digne de *faire époque* - le « faire époque »

³²³ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Op. Cit., p. 20

étant ici à distinguer de l'idée d'une modernité qui désignerait un temps ou une durée de temps historiques.

De sa signification étymologique, à savoir « le souci d'être moderne » que nous pourrions traduire par le souci d'être dans son temps, de s'y inscrire *actuellement*, la notion de « modernisme » prend alors, dans le champ de l'art et de la littérature, le caractère d'une qualité qui exprime « la fraîcheur et la nouveauté de l'inspiration »³²⁴ mais, dans le champ du religieux, elle

³²⁴ Dans son article « La peinture moderniste », Greenberg identifie le « modernisme » à la notion d'« auto-critique » qui commence ou remonte à Kant et qui consiste en « l'utilisation des méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non pas afin de la subvertir mais dans le but de l'asseoir plus solidement dans son domaine de compétences. » (Clement Greenberg, « La peinture moderniste », *Appareil* [En ligne], 17|2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/2302;DOI:10.4000/appareil.2302>) Cette idée de l'auto-critique émane du criticisme des Lumières et s'en distingue en même temps par le fait qu'il s'agit d'une « critique de l'intérieur ». Le Modernisme désigne, en ce sens, une certaine « autonomie » de la critique au sein d'une même discipline ou d'une même chose qui, plutôt que d'inscrire une rupture ou une subversion, cherche à en assurer l'assise. Ce qui se dégage ainsi de cette définition et qui pourrait dans une certaine mesure s'approcher de la notion de « modernité » telle que nous l'avons relevée dans le précédent paragraphe à partir d'une lecture de Baudelaire, c'est la dimension de non-rupture ou la dimension dialectique ou constructiviste que peut contenir la notion dans son rapport au temps entendu comme une segmentation chronologique entre passé, présent et futur. Le « Modernisme » en tant qu'« auto-critique », le « Modernisme » kantien, est en ce sens un *paradigme* de la vie au sein d'une discipline – Greenberg s'intéresse ici à la peinture essentiellement sans manquer de signaler que le Modernisme « aujourd'hui [nous sommes alors en 1960, année de la première publication du texte], touche presque l'intégralité de ce qui est véritablement vivant dans notre culture [culture américaine]. » Ce qui amène ici cette référence ou ce souvenir du propos de Greenberg, c'est le fait que dans son article, Jean Rivière mentionne à un moment, dans une note de bas de page consacrée à Albert Maria Weiss que pour ce dernier, le « modernisme » est solidaire de l'idée d'« autonomie », c'est-à-dire, « l'individualisme, principe du libre examen et du libre choix en tout ce qui concerne la foi, la religion, et la morale. ». C'est la raison pour laquelle Weiss considère Kant « le philosophe du modernisme ». (Albert Maria Weiss cité dans Jean Rivière, *Op. Cit.*, p. 404) Ce qui apparaît alors, c'est que le mot « modernisme » prend la figure d'un enjeu au sein des Lumières. Cet enjeu, nous le retrouvons également formulé, autrement, chez Bruno Latour dans cette question qu'il « nous » pose : « [...] si nous avons cessé d'être modernes, [...] comment vouloir les Lumières sans la modernité ? » (Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, *Op. Cit.*, p. 22) Lorsque Greenberg choisit le mot « modernisme » et « moderniste » pour parler de la peinture et qualifier ce que l'Histoire de l'art a classé sous le nom « Art moderne », ce n'est pas tant pour désigner un style de pratique

apparaît comme le signal d'un différend radical. Ce différend se situe essentiellement dans le rapport au divin, à Dieu et, partant, dans le rapport à la croyance : « l'essence du modernisme », rapporte Jean Rivière citant Charles Périn, c'est « la prétention d'éliminer Dieu de la vie sociale ». Mais, poursuit le dernier, si « les idées modernes résument toutes les conceptions, toutes les prétentions politiques et sociales de la Révolution, [...] on reconnaîtra qu'il n'en est point qui exprime mieux, en un seul mot, les tendances humanitaires de la société contemporaine »³²⁵. Ainsi, sous le même terme de « modernisme » se trouve réunis « l'anti-christianisme révolutionnaire » et « le mouvement de réforme tenté dans l'Église par Lamennais. »³²⁶ Plus loin dans l'article de Rivière, nous comprendrons que le rejet de l'église du terme « modernisme », émane de ce que ce « mot trop vague », exprimant la chose et son contraire, « semblerait laisser entendre que l'Église condamne tout ce qui est moderne... L'Église ne l'a pas voulu. »³²⁷ Au sein de l'Église catholique,

que pour nommer une attitude dans la pratique picturale, c'est-à-dire non seulement une manière de faire mais une manière de se positionner et de se poser au sein même de la pratique et ce positionnement-là est autant le produit de l'auto-critique que son mécanisme. Le texte de Greenberg paraît en 1960 dans un moment de la culture « Occidentale » (nous mettons beaucoup de réserve sur la pertinence de ce mot occidental) où, la théorie de la « modernisation » des années 1950 et 1960 se développe avec, comme « caractéristique première », « l'idée que les peuples étaient en train de se libérer du système déshumanisant du colonialisme ou de l'arriération de la tradition - produisant ainsi une convergence vers les pratiques sociales et le niveau de vie de l'Occident ». (Frederick Cooper, *Le colonialisme en question, Op. Cit.*, p. 17) Cette référence à Cooper, que nous reprendrons plus patiemment dans quelques paragraphes, vient ici en signalement du fait qu'au moment où Greenberg choisit les termes « modernisme » et « moderniste » en référence à Kant (et que Weiss réfute en 1905 contre Kant), c'est la notion de « modernisation » qui est alors en débat, actuelle dans les esprits et dans la culture. Même si nous n'avons pas ici les moyens de vérifier les liens qu'il y aurait entre le choix de Greenberg et la théorie de la « modernisation » contemporaine de son texte, il nous semble qu'entre « modernisme » et « modernisation » s'exprime une volonté du nouveau qui se distingue de l'idée de « modernité » telle que nous avons essayé de la relever avec Baudelaire et qui se rapproche de celle de Bruno Latour. Jean Rivière explique, dans la même note qui nous arrête ici, que Weiss admettait, comme synonyme de « modernisme », le terme « modernité » qui « aurait été courant, à l'époque [cette mention intervient dans un article datant de 1905], dans le monde de l'art et de la littérature. »

³²⁵ Charles Périn, cité par Jean Rivière, *Op. Cit.*, p. 406

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Article dans la *Croix* du 23 juillet et *Revue pratique d'apologétique*, 1er août 1907, t. IV, p. 578, cité dans Jean Rivière, *Op. Cit.*, p. 417

essentiellement en Italie, le « modernisme » est désormais considéré comme « l'eccesso, la parodia della modernita » que nous pouvons traduire par « l'excès, la parodie de la modernité »³²⁸. Nous pouvons donc relever au travers des nuances problématiques qui entourent le mot « modernisme » et de ce qui semble le distinguer clairement de la notion de modernité, à savoir la « rupture » comme figure du « renouveau », la *révolution* non pas en tant que fait mais en tant que volonté, que le problème du « modernisme » est celui de son *intentionnalité*. Nous pouvons lire dans ce sens :

Le modernisme est à la modernité, comme le capitalisme au capital et le militarisme à l'armée... Le modernisme de la science et celui de l'action partent tous les deux d'une erreur de critère et de fait – l'erreur spécifique de la Révolution – c'est-à-dire la condamnation et la suppression en masse de l'ancien parce qu'il est ancien, l'approbation et l'adoption en masse du nouveau parce qu'il est nouveau.³²⁹

C'est cet endoctrinement là que semble dénoncer Bruno Latour – le même que dénonçait l'Église catholique depuis au moins le XVI^e siècle, comme nous avons pu le lire chez Jean Rivière – mais, à la différence de l'église catholique qui semble distinguer « modernité » et « modernisme », il assimile l'un à l'autre et l'un et l'autre, la « modernité » et le « modernisme » seraient, *dans leur essence*, la séparation du travail de « prolifération » et de « purification ».

Dans sa mise en échec de la volonté de certains historiens et penseurs d'identifier ou de faire de la « modernité » une époque, Frederick Cooper nous emmène sur un autre champ d'interprétation ou de compréhension du mot « modernisme ». Il explique que la critique de la « modernité », influencée par la philosophie foucauldienne, définit la modernité par le concept de « gouvernementalité » qui émergea de l'époque des Lumières. Les chercheurs partisans de cette critique ou à son origine, parlent

³²⁸ *Studi religiosi* (Études religieuses), mai-juin 1906, t. VI, p. 379, cité dans Jean Rivière, *Ibidem.*, p. 411

³²⁹ Umberto Benigni, cité dans Jean Rivière, *Ibidem.*, p. 410

dans ce sens d'une « modernité coloniale » ou de « gouvernementalité coloniale » qui crée « un certain type de sujet ». Or, rétorque Cooper, l'histoire européenne sur les deux siècles qui délimiterait « la modernité » si elle était une époque, à savoir de l'âge des Lumières à l'époque parfois identifiée à la post-modernité c'est-à-dire « une époque où les concepts et institutions [de la modernité comprise comme gouvernementalité] ont perdu leur emprise sur l'imaginaire des gens »³³⁰, sont habités de disputes, de résolutions et d'indéterminations que l'auteur décrit comme suit :

Le sécularisme fut harcelé à des degrés divers et sous des formes diverses dans toute l'Europe occidentale, les liens de la raison avec différentes formes de subjectivité furent variables et profondément préoccupants durant des siècles, et - point plus important - les critiques mêmes adressées aux processus disciplinaires, à la raison positiviste, à l'encadrement de l'expression, critiques que certains présentent comme le « post » du postmodernisme, furent en fait des composantes fondamentales des débats entre partisans résolus du modernisme.³³¹

Impossible alors d'identifier la modernité à une époque puisque rien ne semble la distinguer *indivisiblement* et puisque la définition d'une époque a besoin que ce qui la distingue soit non seulement « présent » mais qu'il soit aussi « son trait caractéristique »³³², comme il est impossible de « provincialiser » l'Europe en ne gardant des Lumières que la « version la plus simpliste »³³³. C'est en raison de cette double impossibilité, à savoir faire de la modernité une époque et de l'Europe une province, que « l'étrange destin du mot *modernisme* est révélateur d'un problème plus général. » Ce mot, explique Cooper, est utilisé aujourd'hui [nous sommes alors en 2005, année de la publication du livre] pour désigner « l'idéologie qui lutte pour

³³⁰ Frederick Cooper, *Le colonialisme en question (Colonialism in Question)*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Christian Jeanmougin, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, Paris, 2010, P. 165

³³¹ *Ibidem.*, p. 166

³³² *Ibidem.*, p. 167

³³³ Cooper fait ici référence à l'historien indien Dipesh Chakrabarty qui considère la pensée européenne, « en particulier celle des « intellectuels de gauche » » comme essentiellement « imprégnée de sécularisme et de raison ». (Cf. *Ibidem.*, p. 166)

faire advenir la modernité. »³³⁴ Ce qui s'ajoute ici à la dimension et aux caractères *volontariste* ou *excessif* du « modernisme » que nous avons relevés plus haut avec Jean Rivière³³⁵, c'est que la « modernité » devient, dans la perspective de cette lutte, une entité définie, identifiée et identifiable ; un projet ; l'horizon du « modernisme », son *à-venir* convoité. Le « faire advenir la modernité » c'est aussi, dans une certaine résonance de l'expression « faire advenir », une figure de volonté en ce sens où, dans la perspective de cette « idéologie », la « modernité » sue, connue, ne peut se réaliser en elle-même et d'elle même ; il lui faut des *agents*. Cette définition du mot « modernisme », poursuit Cooper, « est largement une invention du postmodernisme, qui avait besoin (contredisant en cela son refus proclamé de tout métarécit) d'un modernisme clairement délimité qu'il pourrait critiquer, dépasser et remplacer. »³³⁶ Les *agents* de la modernité, ceux qui luttaient pour la faire advenir, les modernistes, se sont considérés comme une « avant-garde » en lutte :

contre les pesanteurs de la culture bourgeoise, contre le formalisme artistique, et pour une interprétation autocritique³³⁷ et subjective de l'expérience humaine. Ils poursuivaient un débat plus ancien et plus général, ouvert à l'époque même des Lumières et portant sur les incertitudes des divers modes de connaissance.³³⁸

Cooper disait plus haut, que l'impossibilité de considérer ou même de penser la modernité comme une époque faisait du « destin du mot *modernisme* », que lui ont tramé les postmodernes ou les postmodernistes, ceux qui se placent donc *après* la *faillite* des

³³⁴ *Ibidem.*, p. 166

³³⁵ Dans la notion d'excessivité, il y a un certain appel ou un certain jugement de par un facteur moral qui ne peut être étranger au champ du religieux d'où nous extrayons la notion et la compréhension du mot « modernisme » que nous avons exposée plus haut. La dimension morale qui soutient la définition de « modernisme » qui se formule dans l'Église catholique, ne peut être complètement étrangère ou absente de l'idéologie qui lutterait pour faire advenir la modernité. Ce que nous essayons de dire ici, c'est que la dimension morale est sous-jacente à toute forme d'idéologie et que toute idéologie est, en elle même, une sorte de morale.

³³⁶ *Ibidem.*

³³⁷ Nous retrouvons ici la notion d'autocritique qui définissait chez Greenberg le « modernisme ».

³³⁸ *Ibid.*

institutions et des concepts supposés de la « modernité » entendue dans le sens de « gouvernementalité », un « révélateur d'un problème plus général. » Ce problème, explique l'auteur, n'est pas seulement « une simple erreur d'interprétation de l'histoire intellectuelle et culturelle de l'Europe »³³⁹. Il se pose aussi, dans le rapport plus général à la notion de « changement » et ce en Europe et ailleurs laquelle ne peut être cantonnée à « la rationalité hyperdominatrice héritée des Lumières », qui se serait pensée avec les notions de « questionnement », de « critique » et de « contestation ». Discuter de la modernité en comprimant le temps historique à l'intérieur des deux dernières centaines d'années, revient à ignorer, comme le souligne Cooper, que « les technologies de référence que constitue la gouvernementalité européenne du XIX^e siècle »³⁴⁰ existaient déjà depuis des siècles dans l'Empire Chinois (la « structure moderne » de la Chine remonterait au VII^e siècle selon Roy Bin Wong, historien de la Chine)³⁴¹.³⁴² La problématique d'identifier la modernité à une

³³⁹ *Ibid.*, p. 167

³⁴⁰ Cooper cite en exemple de ces technologies : « le recensement et le cadastre, la bureaucratie professionnelle surveillant et classifiant une population, les mécanismes de contrôle et de rectification des mauvaises répartitions des ressources alimentaires. » (Cooper, *Ibidem.*, p. 167)

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² En 1978, Ali Ahmed Saïd, connu sous le pseudonyme Adonis, poète et intellectuel syrien contemporain, publie le troisième tome de son importante recherche doctorale consacrée à l'étude de ce qu'il nomme, et que nous proposons de traduire ici par, « l'immuable et le modifiable » ou « l'immuable et ce qui se modifie », chez les Arabes (si nous traduisons littéralement). (Des traces de et sur ce travail peuvent être retrouvées sur le web avec le titre « Le Fixe et le Mouvant » traduction que nous ne retenons pas.) Ce troisième tome est titré, nous traduisons, « Le choc de la modernité ». Dès les premières lignes, nous pouvons lire que « la modernité » dans la société arabe, commence ou a commencé, nous citons et traduisons, « en tant que position [ou positionnement] qui (se) représente le passé et l'explique selon le temps présent. » ou, pour nuancer légèrement notre traduction, « une position qui trouve dans le présent les critères de représentation et d'explication du passé », c'est-à-dire, poursuit Adonis, « la modernité a commencé, politiquement, avec la création de la dynastie omeyyade (le Califat de Damas) [nous sommes alors au VII^e siècle] et intellectuellement avec le mouvement d'interprétation [du Coran]. » Il poursuit en expliquant que la dynastie omeyyade fut le berceau des premières querelles ou premières « collisions » entre la « religion arabe » (l'islam) et « la culture non-arabe » (orientale, araméenne-syriaque d'un côté et occidentale, byzantino-romaine de l'autre). De cette collision, « la religion arabe » (nous traduisons ici littéralement la formule « al-din al-arabiy » qu'emploie Adonis pour désigner l'islam sans le nommer immédiatement dans les premières lignes de ce livre) s'est affrontée, « politiquement et civilement, aux premières questions

époque, identifier ainsi une « époque moderne » habituellement située après 1789, nécessite donc que soient définis ses « traits caractéristiques » lesquels, poursuit Cooper, « nous [ramènent] plus ou moins à l'ensemble de traits signalés par les théoriciens de la modernisation des années 1960. »³⁴³ Pour se sortir de cette problématique qui stérilise, en quelque sorte, le concept de « modernité », Cooper propose de regarder l'Europe « depuis ses anciennes colonies » et de voir comment opère et se pense la modernité sur ces *territoires*.

insistantes liées à « l'urbanisation »* ou à la civilisation et ses représentants ont dû expliquer les « nouveaux faits » [ou la nouvelle réalité] en interprétant « l'ancien » [ou « l'antérieur »] de manière à ce qu'il convienne à ces nouveaux faits ou cette nouvelle réalité. » [*« al-tamdiyn », que nous traduisons ici par « urbanisation » a la même racine que le substantif « al-madina » c'est-à-dire littéralement « la ville » mais aussi « al-madaniya » qui a le sens de « civilité » ou « civique » mais qui peut aussi renvoyer à ce qui est propre à la ville ou à l'urbain.] Ainsi, l'opposition dans la société arabe entre « l'ancien » et « le modernisé » (Adonis emploie ici le substantif « al-moh'dathou » qu'on pourrait également traduire par « l'actualisé »), trouve comme premier champ de son expression la question du califat qui est, par définition, perpétuation et consécration de « l'origine » [presque d'abord pour sa valeur d'origine] autant en tant que *pensée* qu'en tant que *faire* (dans le sens d'ensemble de pratiques) [« l'origine » renvoie ici au mode de « gouvernement » de Mahomet - même si le mot « gouvernement » semble ici anachronique]. Le principe de la modernité, poursuit Adonis, est, de ce point de vue, la lutte entre le système établi sur le fondement de « l'ancestralité » [al-salafiya] et la volonté [ou le désir] de changer ce système. De ce désir apparaissent deux courants de la modernité pendant les époques Omeyyade et Abbasside : un premier politique et intellectuel et un second artistique. Le premier, auquel nous nous intéressons plus particulièrement ici, est articulé d'un côté par les mouvements révolutionnaires contre le système établi (à titre d'exemple, la révolte des Zanj, soulèvement majeur contre le califat abbasside qui s'est déroulée de 869 à 883) et d'un autre côté par « la dissidence et l'arationalité athée » et, plus particulièrement, le soufisme ou la mystique. Tous ces mouvements révolutionnaires se rencontrent autour d'un même objectif : « l'union entre le « gouverneur » et le « gouverné » dans un système économiquement et politiquement égalitaire sans discrimination de race ou de couleur. » Du point de vue intellectuel, la figure d'Averroès reste une figure de proue puisqu'il a cantonné le rôle de la religion et de la « révélation » à la constitution de la vertu et a réservé à l'esprit ou à la sagesse [au sens de la philosophie] le savoir et la recherche de la vérité. *La recherche comme mode d'être au monde* [recherche de la vérité, recherche du soi-humain (dans le champ de l'art essentiellement), recherche du savoir] se constitue ainsi, dans cette modernité telle que décrite par Adonis, comme son fondement même, son essence. Cette recherche, dans le champ de l'art notamment et plus particulièrement de la poésie et la littérature, a aboli la référence à la religion comme source ou origine à imiter ou comme modèle. Cette abolition aura conduit à une libération de la langue arabe qui devint, dès lors, le médium par quoi et par où passe la recherche. Adonis associe la

Dans les études coloniales, explique l'auteur, la force du concept de « modernité » :

vient de l'affirmation selon laquelle la modernité a été le modèle brandi aux peuples colonisés - un marqueur autorisant l'Europe à dominer, quelque chose à quoi le colonisé se devait d'aspirer mais qu'il ne pourrait jamais tout à fait mériter.³⁴⁴

Cette « affirmation » traduit à la fois un certain « ressentiment » mais aussi un certain « désir » de convoitise, franc ou latent : la modernité est à la fois l'argument ou l'arme du bourreau mais aussi l'*Eldorado* convoité mais jamais conquis. Mais les rapports du colonisé à la « modernité » ainsi que les rapports du colonisateur à sa modernité [le possessif est ici de supposition], ne sont ni aussi clairs ni aussi univoques. Qualifier ainsi la modernité c'est la traiter comme une « catégorie abstraite » et la confondre aux processus, aux mécanismes et aux arguments de la « modernisation ». Le « langage de la modernité » a ainsi pu agir en tant que facteur de revendications qui auront conduit, dans une certaine mesure, aux processus de décolonisation - même si ce qui a été colonisé ne peut, à notre sens, être dé-colonisé. Cooper cite, dans ce sens, un exemple de la grande grève de 1946 ayant eu lieu au Sénégal. Nous rapportons :

À la table des négociations, les syndicalistes réduisirent au silence les officiels coloniaux en leur disant : « Votre but est de nous élever à votre niveau : sans les moyens, nous n'y arriverons jamais. »³⁴⁵

notion de modèle à celle de l'ancien [ce qui nous ramène à la dichotomie entre « le moderne » et « l'ancien »]. Nous pensons que le problème qui se pose avec la modernité, à partir de cette lecture dans le texte d'Adonis, est davantage lié à la notion de « modèle » qu'à celle de « l'ancien ». La modernité pourrait, dans ce sens, être entendue ou reçue comme une *émancipation de tout modèle*. (Cf. Adonis, *Al-tābit wa al-mutahawwil : baht fi al-itibbā' wa al-ibdā' 'inda al-'arab*. 3, « sadmat al-hadātat », Première impression, Éditions Dar al-awda, Beyrouth, 1978, pp. 9-11)

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 156

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 199

Ce type de revendications devenait, d'une part un argument de légitimation d'un État impérial ou colonial « inclusif et unifié » pour les responsables coloniaux et, d'autre part, interrogeait la capacité du gouvernement français à gérer, financer et à maintenir un « impérialisme modernisé ». Cooper poursuit en expliquant que si la France « était à ce moment disposée à se distancier de la logique de l'empire, elle ne renia pas la logique de la modernisation. »³⁴⁶ Le renoncement à l'administration coloniale a été condition de l'assurance des responsables que les « Africains étaient réellement attachés au maintien des structures « modernes » qu'ils avaient mises en place, et donc à la poursuite de la coopération avec la France cette fois sur la base de nations souveraines aux ressources économiques inégales. »³⁴⁷

L'opération de Cooper, dans sa discussion du concept de « modernité », ne tend pas à vider le mot de son sens. Il s'agit plutôt de proposer une approche historique qui permette, dans une certaine mesure, d'exposer la difficulté qu'il y a à aborder le concept d'un seul point de vue et qui montre ce qu'un tel abord manque ou occulte dans l'idée de modernité et qui en fait un concept convoité de toute part mais jamais tout à fait conquis. La « modernité », chez les penseurs comme chez les critiques, chez les colonisés comme chez les colonisateurs, est toujours autre chose qu'elle-même et cet « elle-même » est presque toujours sans lieu ni temps définis. Elle est une sorte d'agent qui permet tantôt de s'expliquer ce qui a été fait au temps et tantôt de démonter, comme c'est le cas avec Bruno Latour, les soubassements d'une culture - et pas des moindres.

Mais revenons un petit moment à la question du *modèle* avec pour objet, cette fois-ci, la notion de « modernisation ». La logique de la « modernisation » qui prend place à l'endroit de la colonisation et qui prétend rendre aux *ex-colonisés* leur « souveraineté », est un mécanisme de surface qui, dans les pays

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

ex-colonisés, si nous pensons à la Tunisie - exemple que nous connaissons le mieux -, s'est comme *infiltrée* dans l'inconscient des « libérateurs » et est devenue à la fois le paradigme de l'action politique et son *leitmotiv*. L'argument de la *dé-colonisation* a été aussi le motif de la constitution d'un État d'emprunt, « moderne ». Cet État qui suppose et nécessite l'idée d'une nation unie, voire l'idée d'une nation tout court, - l'idée de la « nation » est en elle-même un résidu de la colonisation française (qui s'origine dans la révolution de 1789 et donc à la naissance de l'idée de « la-modernité-comme-époque » que nous avons rencontrée plus haut avec Cooper), ainsi nous pouvons lire dans le discours de Paul Reynaud, Ministre des colonies, prononcé à l'inauguration de l'Exposition coloniale internationale de 1931 que « les Français ne sont pas une race mais une nation » qui a « une curiosité sympathique à l'égard des races nouvelles »³⁴⁸ - est donc une perpétuation du modèle de *la volonté de politique*³⁴⁹, dans notre cas, française. C'est ainsi que l'idée de politique devient une sorte de *package* qui implique à la fois un modèle de pratiques et une idée de la politique. Comment donc recevoir l'argument d'une *souveraineté retrouvée* qui se configure et se structure sur la base d'un *corps*, d'une *forme*, qui lui est étranger et étrangère ? Comment recevoir cette *souveraineté* si elle ne vient que recouvrir et baliser un terrain, un champ où « la volonté de politique » est première et où elle est, aujourd'hui encore, à côté de la vie ?

Dans les années 1970, explique Frederick Cooper, émergea la critique de la théorie de la modernisation en même temps que le colonialisme « avait été banni des formes légitimes de régime politique. » La modernisation s'était, depuis les années 1950,

³⁴⁸ *L'empire français*. Discours prononcé à l'inauguration de l'exposition coloniale par M. Paul Reynaud, Ministre des colonies, Paris, Guillemot & De Lamothe imprimeurs, [date d'impression non mentionnée], p. 17 [Document disponible aux archives de la Bibliothèque Nationale de France]

³⁴⁹ Nous entendons ici par « volonté de politique » non pas tant la politique dans le sens d'une « gouvernementalité », c'est-à-dire un ensemble de pratiques et d'institutions d'administration et d'aménagement de population, mais plutôt la volonté de trouver dans ces pratiques et dans ces aménagements une *essence* du politique.

substituée au colonial - ce qui rejoint le fait, évoqué plus haut, que les responsables coloniaux, en acceptant de s'écarter de l'idée de l'empire, ne lâchaient pas pour autant celle de modernisation. Habib Bourguiba, dans l'histoire politique et culturelle de la Tunisie, occupe la figure du « libérateur » de l'emprise de la colonie française mais le prix de cette « libération » a été une collaboration, implicite et explicite, non pas seulement avec le gouvernement colonial et français plus généralement, mais, et c'est peut-être là le point le plus important, une collaboration avec l'idée d'une « Tunisie moderne ». « La Tunisie moderne », a été à la fois l'expression de la volonté coloniale et son argument³⁵⁰. Le qualificatif « moderne » fonctionne ici comme un signalement identitaire pour le futur colon ; comme la promesse qu'il retrouvera sur cette terre encore inconnue de lui, tous les « ingrédients » de sa « vie moderne » mais aussi une perspective de prospérité et de richesse. Ce même *signal* accolé à une Tunisie qui l'ignore et ignoré d'elle, fonctionne également comme un facteur d'unification. Prise entre l'article défini « la » et le signal « moderne », la Tunisie n'aura jamais été autant désorientée du fait même de la volonté de son « unification », la volonté de la désigner comme une entité définie. Identité d'appoint ou identité de substitution, c'est cette même volonté de « La Tunisie moderne »³⁵¹ qu'a poursuivie

³⁵⁰ Nous pouvons retrouver cette expression, à titre d'exemple, chez Osman Galinier, dans son livre *Six ans à travers la Tunisie* qui se présente en deux parties avec une première « Marabout de Sidi Bouzid » et une deuxième « Tunisie moderne, considérations pratiques à l'usage du futur colon ». (Cf. Osman Galinier, *Six ans à travers la Tunisie*, Publication : Carcassonne, imprimerie de G. Servière, 1900)

³⁵¹ En tant que le nom d'une colonie, « La Tunisie moderne » est une « hétérotopie » (nous pouvons lire dans le texte *Des espaces autres* de Michel Foucault que « Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie »). Mais ce n'est pas ce seul motif qui en fait une hétérotopie. Du point de vue de ce que nous proposons de nommer ici une « théorie des emplacements » que nous lisons chez Foucault à travers sa notion de l'« hétérotopie » - même si ce texte, qu'il écrit en Tunisie en 1967, nous laisse un sentiment de quelque chose comme une indécision ou en tout cas un inachèvement, d'une chose qui se cherche peut-être en raison de l'endroit même où ce texte s'est écrit -, « La Tunisie moderne » est un nom qui identifie en même temps qu'il annule, la tentative d'« em-placer » un territoire, c'est-à-dire de le *disposer* pour en *disposer*. C'est donc une hétérotopie du fait même que cette Tunisie-là est et aura toujours été dans une sorte d'échappée de cet emplacement. Toujours ailleurs et autre.

Bourguiba. La condition de cette continuité a été, comme l'aura été la logique colonialiste, une politique hégémonique. D'un argument de conviction ou d'attrait des colons, « La Tunisie moderne » est devenue le programme politique de Bourguiba et de son gouvernement. Cette politique, à l'image de son modèle français, s'est d'abord construite sur l'idéologie de la nation dont la « fabrication » a été ou aura été l'un des premiers soucis de Bourguiba. Cette *fabrication* - qui reste jusqu'à aujourd'hui bien plus fictive qu'effective -, dont la colonisation avait déjà commencé à poser les fondements, d'abord idéologiques [dans la première phase de protectorat] et ensuite *techniques* ou instrumentaux [dans la deuxième phase de colonisation]³⁵², avec, pour argument et mécanisme la « pacification » entre tribus et communautés nécessaire à l'administration de la population, nécessaire d'abord pour transformer la pluralité des habitants de la surface nommée Tunisie en une population dénombrable et gouvernable, n'aura été, pour l'essentiel, que la tentative échouée d'attribuer à ces habitants une identité unique. Cette idée d'une identité unique qui serait le propre d'une « nation » et sa condition, se retrouve, dans certains discours de Bourguiba des années 1970, formulée dans des expressions telle que « la personnalité tunisienne »³⁵³.³⁵⁴ Héritant ainsi de « la Tunisie moderne », mais une Tunisie désormais, sur le seul plan du discours, « indépendante », Bourguiba a poursuivi ou a suivi le programme et la ligne de la modernisation, une modernisation

³⁵² Voir à ce propos *La Tunisie et la colonisation française* de Joseph Chailley-Bert où il décrit l'ensemble des procédures et stratégies qu'auront développées les différents responsables coloniaux pour passer du protectorat à la colonisation. (Cf. Joseph Chailley-Bert, *La Tunisie et la colonisation française*, édition Léon Chailley, Paris, 1896)

³⁵³ Cf. Habib Bourguiba, *Rôle déterminant des sciences et de la technologie dans le progrès des Nations*. Discours prononcé à la clôture de la conférence périodique des Gouverneurs, tenue au Palais de Carthage, le 25 janvier 1973, Publication du Ministère des Affaires Culturelles et de l'Information, Imprimerie officielle - Tunis, spécialement pp. 18-19 [document consultable à la Bibliothèque Nationale de France]

³⁵⁴ Nous avons pu entendre une volonté similaire dans une expression telle que « la Tunisianité » qui a couru dans la période succédant aux soulèvements des années 2010-2011. Ce terme n'est rien d'autre que l'expression et le signe d'une attache et d'un attachement à cette idéologie de la « nation » et de « l'identité unique » qui ne sont que le symptôme d'une perpétuation, toujours en cours, du modèle colonial.

autoritaire³⁵⁵, succédant et se substituant, comme signalé plus haut, au principe et aux pratiques du colonial. Ces mêmes années 1970, si nous nous arrêtons un moment sur deux de ses discours qui nous semblent assez significatifs pour les enjeux de la période telle qu'elle aurait pu se vivre en Tunisie ou, du moins à Tunis et quelques autres capitales du pays³⁵⁶, voient émerger d'une part une certaine « réserve morale » dans « la modernisation » et d'autre part un appel insistant au « progrès ». Ainsi, nous pouvons lire dans son discours intitulé *Préserver la santé morale de la société*³⁵⁷, que « moderniser n'est pas indécence ». Il y est question de la mode et de la « tenue vestimentaire des jeunes filles » où Bourguiba déplore la longueur de la robe d'une étudiante à l'Université, « si courte qu'elle en était indécente »³⁵⁸. Ce « mécontentement » de la part du « libérateur » moderniste et modernisateur, prononcé devant les membres du Conseil Supérieur de la Magistrature - et rappelant la possibilité d'amender des lois si les peines qu'elles prévoient s'avèrent inopérantes (Bourguiba ne mentionne aucune loi en particulier, son discours reste suggestif et assez vague sur ce point mais insiste cependant sur le rôle du magistrat qui consiste à « donner l'exemple de la droiture, de la vertu et de l'intégrité »³⁵⁹) - provient de ce qu'il juge comme une « provocation » mais aussi comme « symptômes physiques »³⁶⁰ d'une « société malade ». La jupe courte mais aussi le port de cheveux longs par les garçons, « phénomènes de mimétisme » sont aussi les symptômes d'un

³⁵⁵ Voir à ce propos « La Tunisie de Bourguiba ou la modernisation autoritaire », dans Larbi Chouikha et Éric Gobé, *Histoire de la Tunisie depuis l'indépendance*, éditions La Découverte, Paris, 2015

³⁵⁶ À titre d'exemple, Sfax, la deuxième grande capitale économique du pays, a connu durant les années 1970 une grande mouvance intellectuelle et politique de gauche, opposée au régime bourguibien, qui appelait à une pluralité politique et à une plus grande autonomie. Ces opposants, syndicalistes ou membres de partis clandestins, se définissaient « progressistes ».

³⁵⁷ Discours prononcé devant les membres du Conseil Supérieur de la Magistrature, réunis au Palais présidentiel de Carthage le 23 janvier 1973, Publication du Ministère des Affaires Culturelles et de l'Information, Imprimerie officielle - Tunis, [document consultable à la Bibliothèque Nationale de France]

³⁵⁸ *Ibidem.*, p. 14

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 16

³⁶⁰ L'autre « symptôme » de la « société malade » qu'évoque Bourguiba dans le même paragraphe est celui des « cheveux longs » portés par les garçons qui sont, selon lui, « un phénomène de mimétisme stupide » qu'il est souhaitable de proscrire.

« débordement » de la modernisation ; c'est comme si la modernisation s'échappait des mains du seul modernisateur, de sa saisie et s'incorporait jusque dans les couches les plus intimes et à la fois les plus superficielles de ses sujets ; comme si « la modernisation » qui se dépose et se rend visible sur la surface des corps, qui atteint maintenant l'apparence et donc l'être sensible ou l'être par le sensible de ces jeunes-là, invalidait ou corrompait le projet modernisateur, l'être moderniste. S'exprime, dans ce court exemple anecdotique, un des paradoxes essentiels qui structurent, à notre sens, et où s'origine le complexe tiraillement qui s'éprouve sur la surface tunisienne entre la volonté de sa modernisation et les limites d'une morale ou d'un moralisme qui n'est, jusque là, qu'une sorte de « négociation » implicite entre un fondamentalisme identitaire et une identité, *in fine*, inexistante c'est-à-dire une identité qui n'a pas le souci de se chercher, qui n'a peut-être pas lieu d'être ; une sorte d'existence hors identité, une existence sans l'idée d'identité.

Face à l'indécence du « modernisme » en tant que « jupe courte » et « cheveux longs », face aux « dérives » du modernisme, prend place, dans ce discours, la notion de progrès qui vient remettre en avant le statut du modèle. Nous lisons dans ce sens :

Les pays auxquels certaines de nos femmes et de nos jeunes filles empruntent cette mode vestimentaire disposent d'une puissance telle qu'ils ont fabriqué la bombe atomique. Pourquoi donc ne pas chercher aussi à les évaluer sur le plan des progrès technologiques.³⁶¹

Nous nous questionnons à la lecture de cette citation sur le rapport, pour le moins *ambigu*, qui s'exprime ainsi entre « modernisme » et « progrès ». Bien qu'ils semblent impliqués l'un par l'autre, nous avons le sentiment de nous retrouver encore face à deux termes qui catalysent un ensemble de volontés avortées, de modèles dont l'histoire qui relie les deux bords de la méditerranée, qui relie l'Afrique et l'Europe, a montré l'échec ;

³⁶¹ *Ibid.*, p. 14

un échec que relève par ailleurs Bruno Latour sans réelle considération et sans implication de cette histoire-là qui en aura pourtant été, dans une certaine mesure, un facteur.

III.1.1.3. La névrose du progrès

« Le progrès », dans *Nous n'avons jamais été modernes*, désigne le deuxième embout, la tête de la « flèche irréversible » du temps³⁶² qui est la figure de la temporalité chez les « modernes ». Au « progrès » s'oppose la « décadence »³⁶³ ou, pour

³⁶² Dans *Les temps modernes*, Jacques Rancière, en partant d'une considération de l'opération de montage et de son analyse dans des films qui font cas dans et pour l'idée de modernité ou, - pour réduire certains conflits non encore élucidés à cette étape de notre avancement - dans et pour l'idée de « moderne », à titre d'exemple *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, montre - comme le font ces films - que : « Il n'y a pas un mais des temps modernes, des manières souvent différentes, parfois contradictoires d'agencer les temporalités des arts du mouvement, leurs continuités, leurs coupures, leurs raccords et leurs reprises, pour produire des œuvres répondant aux conditions du présent et aux exigences de l'avenir. C'est de cet entrelacement et de ces conflits de temporalités que j'avais choisi de parler [...] » (Jacques Rancière, *Les temps modernes*, éditions La fabrique, Paris, 2018, p. 10) Il poursuit en expliquant que « le temps de la politique », - c'est dans la profondeur de ce temps-là que parle Latour, c'est de ce temps-là qu'il parle au fond - n'est pas « une ligne tendue entre un passé et un avenir » ; c'est un « conflit dans la distribution des formes de vie. » C'est en tout cas comme tel que Rancière « repense » aujourd'hui « le temps de la politique » que nous comprenons comme une « figure de modernité ». Remarquons ici que là où Latour réduit le temps des modernes à une temporalité représentée par « la flèche irréversible », Rancière soutient qu'il y a une diversité de « temporalités de mouvement » - le mouvement est, par ailleurs ce que décrivent aussi des termes comme « progrès » ou « décadence » - et que cette diversité traduit un « conflit dans la distribution des formes de vie. » Relevons, pour finir cette note, ce mot « conflit » qui se suggère comme motif ou comme « dynamo » de modernité, si nous repensons, à côté de Rancière, à ce que nous avons essayé d'exposer plus haut avec Adonis.

³⁶³ Rappelons-nous le texte de Sullivan *Growth and Decay*, que nous évoquions plus haut, où les termes « poussée » et « décadence » désignent la dynamique propre, voire la dialectique propre du vivant [même si ce qui est décrit dans le texte de Sullivan correspond davantage à une dynamique de l'organique qu'à une dialectique]. Il est intéressant de voir comment la notion et l'idée de « progrès » telles que définie ici par Bruno Latour par opposition à celle de « décadence » se substituent à celles de la « poussée » en tant que qualité et presque « fonction » du vivant. Sullivan publie ce texte vers 1901-1902, nous sommes alors, si nous nous tenons aux classifications des historiens, en plein dans la période moderne. Ce mot « progrès » mériterait que lui soit

nuancer notre propos, la « flèche » est tendue vers et par le progrès avec en arrière fond et comme motif de son accélération, le risque ou la menace ou est-ce plutôt la *crainte* de la « décadence ». Ainsi, « progrès et décadence sont les deux grands répertoires »³⁶⁴ des « Modernes ». Mais, si nous pensons la *modernité* autrement qu'une opposition entre passé et présent, ou autrement qu'une fuite du passé dans le présent, un présent par ailleurs *absent* puisque lui-même *tendu* vers un avenir - le présent n'a de sens dans cette approche qu'autant qu'il est la promesse ou le passage dans un avenir -, comment *approcher* cette notion de « progrès » ? Pour explorer cette question, nous allons commencer par un bref stationnement dans le commentaire que fait Walter Benjamin de l'aquarelle *Angelus Novus* de Paul Klee. La notion de « progrès » dans ce commentaire, prend la figure de la tempête, une tempête qui empêche l'ange, dont le regard reste accroché au passé, « son visage est tourné vers le passé » écrit Benjamin, de « réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. » Cela est le souci de « l'Ange de l'Histoire »³⁶⁵ pour qui l'*histoire* n'est pas « une chaîne d'évènements ». C'est « une seule et unique catastrophe. » Le « progrès-tempête » *im*-mobilise l'ange, le *dispose* à l'immobilité, le bloque ou l'inhibe dans sa possibilité et sa puissance de mouvement : ses ailes. C'est cela que fait le progrès ; c'est ce qu'il fait à l'Histoire - nous conservons ici la majuscule de Benjamin. Il l'empêche de se regarder, de se *consoler*. C'est de cette idée d'*inhibition* du mouvement, inhibition de la possibilité même de « s'attarder » dans le « passé », que le mot progrès est le nom. Il est *l'impossibilité de l'Histoire*, sa *castration*, et, l'ange dont le visage *reste* vers voire *dans* le passé, est *déporté* du lieu de son regard, hors de son regard ; hors de son visage. L'aquarelle de Paul Klee est

accorder le privilège d'une archéologie afin, peut-être, de se mettre au clair avec ses implications ou ses rapports avec le moderne - ou la modernité. Il s'agit là de tout un programme de recherche que nous ne pouvons assumer dans le format que prend notre étude ici.

³⁶⁴ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Op. Cit., p. 98

³⁶⁵ Nous ne commenterons pas ici la figure de l'ange, non pas en raison d'une résistance quelconque mais en raison de la finesse qu'un tel commentaire nécessiterait et que nous ne pouvons malheureusement pas apporter aujourd'hui.

alors l'image de cette violence. Walter Benjamin écrit ce texte en 1940.

Le motif de la « décadence » que Latour op-pose au « progrès » n'est pas complètement absent de cette image. Il est repérable dans la figure des ruines qui s'amoncellent devant l'ange et « s'élève[nt] jusqu'au ciel » pendant que « le progrès » le pousse, « irrésistiblement » vers l'avenir auquel il tourne le dos. Cette figure de décadence, au sens premier du verbe déchoir, nous proposons de la regarder comme la *névrose* du progrès et non son opposé.³⁶⁶

En 1929, Freud publie *Malaise dans la civilisation* dans lequel nous pouvons lire que la découverte des mécanismes de la névrose, lesquels « menacent de saper la petite part de bonheur acquis par l'homme civilisé », participent à expliquer l'hostilité que rencontre « la civilisation » et son idée. Il écrit que :

l'homme devient névrosé parce qu'il ne peut supporter le degré de renoncement exigé par la société au nom de son idéal culturel, et l'on en conclut qu'abolir ou diminuer notablement ces exigences signifierait un retour à des possibilités de bonheur.³⁶⁷

³⁶⁶ Il s'agit, bien évidemment ici, d'une proposition, pour une part, métaphorique qui prend appui sur la définition que peut avoir la notion de névrose qui se caractérise par un ensemble de symptômes névrotiques qui sont « les troubles des conduites, des sentiments ou des idées qui *manifestent* une défense contre l'angoisse et constituent à l'égard de ce conflit interne un compromis dont le sujet tire dans sa position névrotique un certain profit. » (Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Sous la direction de Daniel Lagache, 7^e édition PUF, Paris, 1981, pp. 486-487) Nous retenons essentiellement dans cette définition l'idée de « troubles des conduites, des sentiments ou des idées qui *manifestent* une défense contre l'angoisse ». Dans ce sens, le motif de la « décadence », ses figures mais peut-être surtout son idée, manifestent l'angoisse du « progrès » qui, poussé à ses limites - figurales - que nous pouvons lire ici dans le texte de Benjamin mais aussi, dans une certaine mesure, chez Bruno Latour devient le « sujet » de lui-même. En poussant l'ange, le progrès se pousse lui-même et s'écarte lui-même de ces ruines qui tombent au fur et à mesure qu'il avance, qu'il « pousse » - nous employons ici le verbe « pousser » non pas dans le sens qu'il peut prendre avec Sullivan et que nous évoquions plus haut, mais dans le sens de ce qui « presse », ce qui « entraîne ». Il est dans une fuite pour laquelle on lui aura trouvé des discours et une idéologie.

La civilisation désigne chez Freud, « la totalité des œuvres et des organisations dont l'institution nous éloigne de l'état animal »³⁶⁸ et qui servent deux finalités : protéger l'homme de la nature et « régler » ses relations avec ses semblables. Le progrès a permis la réalisation de la première et ce faisant, a réduit à néant la deuxième. Ainsi, ayant cru trouver dans le progrès les ingrédients de son bonheur, il y a trouvé, à côté de quelques joies et commodités magiques que lui auront procuré certaines évolutions techniques (Freud parle, à titre d'exemple, du téléphone qui fait franchir des distances « que les contes eux-mêmes respecteraient comme infranchissables »³⁶⁹), les instruments de sa « décadence » ou, plus justement, de quoi amputer sa civilisation de sa deuxième « fonction » - la réglementation des relations entre les hommes - et la faire ainsi déchoir. Quand les possibilités « magiques » offertes par le progrès techniques, la domination désormais incontestable de l'humain sur la nature rencontrent son « agressivité » propre, le « progrès » devient une sorte de pro-messe de voir s'épanouir les manifestations de cette pulsion. Ainsi, en est-il de la guerre.³⁷⁰

Il est tout de même étonnant que dans le discours de Bourguiba où il invite à, nous rappelons, « égaler sur le plan des

³⁶⁷ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Traduit de l'Allemand par CH. et J. Odier, édition électronique réalisée par Gemma Paquet, collaboratrice bénévole et professeure à la retraite du Cégep de Chicoutimi, mis en disponibilité sur le site « Les classiques des sciences sociales », Édition complétée le 10 juillet 2002 et révisé le 31 octobre 2016 à Chicoutimi, Québec. P. 31

³⁶⁸ *Ibidem.*, p. 33

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 34

³⁷⁰ Nous retrouvons cette idée résumée dans le dernier paragraphe du livre que nous proposons à la lecture ici : « La question du sort de l'espèce humaine me semble se poser ainsi : le progrès de la civilisation saura-t-il, et dans quelle mesure, dominer les perturbations apportées à la vie en commun par les pulsions humaines d'agression et d'autodestruction ? A ce point de vue, l'époque actuelle mérite peut-être une attention toute particulière. Les hommes d'aujourd'hui ont poussé si loin la maîtrise des forces de la nature qu'avec leur aide il leur est devenu facile de s'exterminer mutuellement jusqu'au dernier. Ils le savent bien, et c'est ce qui explique une bonne part de leur agitation présente, de leur malheur et de leur angoisse. Et maintenant, il y a lieu d'attendre que l'autre des deux « puissances célestes », l'Eros éternel, tente un effort afin de s'affirmer dans la lutte qu'il mène contre son adversaire non moins immortel. » (*Ibid.*, pp. 90-91)

progrès technologiques » les pays dont les « jeunes filles » tunisiennes imitent la mode de la « mini-jupe », la « bombe atomique » devient le symbole de la plus grande « puissance » de ces pays-là que l'on doit, en « bons suiveurs » chercher à « égaler ». Si la « décadence » est la névrose du progrès, quand il devient le sujet de lui-même, dans le cas de la Tunisie il est un *symptôme névrotique* dont le « modernisme » devient l'expression de « décadence » - morale. Bourguiba place au centre du « progrès des Nations » la science et la technologie, son grand problème étant désormais de « mettre le pays tout entier dans la voie du progrès. »³⁷¹ Son argument, jouant alors sur les sensibilités politiques de l'époque, à savoir le conflit israélo-palestinien - la guerre des six jours étant encore active dans les esprits des résistants nationalistes arabes ou libéraux de gauche -, c'est que « la guerre est une science » et que seul la recherche scientifique et le progrès technologiques peuvent garantir aux « arabes » de ne plus être « à la merci d'Israël »³⁷². Cette idée du progrès trouve dans le plus complexe des affects qui aura marqué voire structuré une « culture arabe » contemporaine, - bien que l'expression « culture arabe » ne puisse, au fond, rien désigner de bien commun sauf peut-être « l'unité » d'une langue puisque même la religion musulmane ne peut plus aujourd'hui faire *culture commune* - son argument ou sa « pulsion libidinale ». Elle agit au sein même de ces années 1970 dans lesquelles, nous rappelons, émerge la critique de la théorie de la modernisation et où le colonialisme est « banni » en tant que « formes légitimes de régime politique », à la fois comme un catalyseur des pulsions et comme un motif d'humiliation qui s'inscrit dans la même logique coloniale. Nous lisons, dans ce sens et dans les mots de Bourguiba :

Le monde arabe et, d'une façon plus générale, le monde musulman ont, depuis leur accession à l'indépendance, brusquement réalisé l'état de faiblesse dans lequel ils se trouvent. A l'époque coloniale, ils pouvaient invoquer et maudire le joug étranger. Mais, aujourd'hui que le colonisateur est parti, par quoi l'a-t-on remplacé ?³⁷³

³⁷¹ Habib Bourguiba, *Le rôle des sciences...*, Op. Cit., p. 13

³⁷² *Ibidem.*, p. 17

³⁷³ *Ibid.*, p. 15

III.1.2. Système de véridiction et sentiment d'être Moderne

*Les moments que l'esprit paraît avoir derrière lui, il les porte aussi dans sa profondeur présente.*³⁷⁴

Dans cette dernière sous-partie de ce que nous avons essayé de penser en tant que *premier*³⁷⁵ « état-figure » du « moderne » à savoir « le « Moderne » comme modèle », nous souhaiterions finir avec une *considération* qui le regarderait cette fois-ci en tant qu'un être d'affect, c'est-à-dire être dont l'existence aura été déterminée par le sentiment qu'il aura eu de lui-même. Notre proposition serait ici de regarder « l'être-moderne » comme un sentiment, c'est-à-dire en tant qu'il s'éprouverait comme sentiment. Ce qui amène à notre pensée une telle idée ou une telle *image*, c'est, entre autre, le système rigoriste par lequel Bruno Latour *construit* son anthropologie des « Modernes ». Les quinze modes et les différents croisements qui les structurent, qui les tiennent ensemble, au-delà du génie qui les habite, nous donne le *sentiment* d'une totalité qui ne se donne que *dans* la pensée et par elle. En effet, les Modernes « se sont bien *pensés* comme tels » et, rajoute Latour, « bien qu'ils ne l'ont jamais été, [...] ils l'ont cru. »³⁷⁶ Il y a, comme nous pouvons le lire dans ces deux phrases, deux degrés ou deux *strates* de complexité variable chez « l'être-moderne » : il s'est « *pensé* » comme tel ; il s'est « *cru* » tel. Remarquons déjà que le « comme » peut marquer un certain *écart*, celui peut-être nécessaire à tout acte de pensée. Dans la deuxième strate, celle de la croyance où s'absente cet écart, s'exprime plus aisément une certaine *identité* que nous dirons *intime* avec l'objet de l'identification. Le Moderne *s'est cru tel*, le *tel* devient, dans ce sens, son identité. Mais cette

³⁷⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, cité par Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Op. Cit., p. 314

³⁷⁵ Il ne s'agit pas d'une primauté absolue de « l'être-moderne » comme modèle. Il nous a semblé pertinent de commencer par ça, de prendre « le moderne », d'y entrer par ce côté-ci, lorsqu'il s'agit de le questionner depuis un point qui regarde vers l'Europe et non pas en elle ni depuis elle.

³⁷⁶ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, Op. Cit., p. 26

identité qui n'aura été possible que du fait même de s'être cru tel, ne peut se vivre qu'en tant qu'elle est ou qu'elle aura été, à côté de la pensée, c'est-à-dire à côté d'une certaine volonté de « rationaliser » cette figure d'être, l'épreuve d'un sentiment celui, précisément, d'« être-moderne ». C'est donc du côté de la vie que nous nous plaçons en proposant une telle approche ; c'est du côté du « Moderne » quand il se vit en tant que tel que la notion ou la dimension du « sentiment » devient, nous semble-t-il, nécessaire.

À la deuxième strate de construction du Moderne, celle de sa croyance en son être tel, Latour apporte une précision :

[...] cette croyance [...] est capitale car elle les a fait agir [les Modernes] de mille façons contradictoires qu'il faut apprendre à démêler – en abandonnant peut-être, comme on le verra, la notion même de « croyance ».³⁷⁷

Abandonner la notion de croyance dans l'*Enquête*, c'est abandonner l'idée de la croyance « comme opérateur de division épistémologique »³⁷⁸ « imposée à priori entre vérité et illusion »³⁷⁹ et où le motif de la division serait le facteur « rationnel » qui produirait « deux modes de connaissance en rivalité l'un avec l'autre »³⁸⁰ - et qui sont la croyance et le savoir orchestrés notamment sous « la scénographie » de la Foi et de la Science. Cette définition et la position de l'*Enquête* vis-à-vis de cette notion de « croyance » sont parfaitement cohérentes dans son programme et son approche. Mais, lorsque la croyance s'assimile à un sentiment de sorte que l'on puisse dire des Modernes qu'ils se sont crus tels - et non pas seulement qu'ils

³⁷⁷ *Ibidem.*

³⁷⁸ Bruno Latour, *Enquête*, Version web du livre augmenté, deuxième colonne « V » pour « Vocabulaire » correspondant à l'entrée « Croyance », paragraphe 2

³⁷⁹ *Ibidem.*, paragraphe 1

³⁸⁰ *Ibidem.*, paragraphe 2

[l'ensemble des citations est consultable à l'adresse : [http://modesofexistence.org/inquiry/#b\[chapter\]=#2&b\[subheading\]=#50&a=SET+VOC+LEADER&c\[leading\]=VOC&c\[slave\]=TEXT&i\[id\]=#vocab-84&i\[column\]=VOC&s=0&q=croyance](http://modesofexistence.org/inquiry/#b[chapter]=#2&b[subheading]=#50&a=SET+VOC+LEADER&c[leading]=VOC&c[slave]=TEXT&i[id]=#vocab-84&i[column]=VOC&s=0&q=croyance)]

l'ont cru comme quelque chose d'extérieur à eux, comme si « l'être-moderne » ou la « modernité » se posait devant eux tel un objet réel ou fantasmé auquel ils ont accroché leur croyance (c'est aussi, d'ailleurs, ce qu'ils ont fait mais en partie seulement) - c'est leur propre vérité, c'est la vérité qu'ils ont construite d'eux-mêmes qui se trouve ainsi ébranlée. Il nous semble que ce que nous essayons de distinguer ici est à la fois délicat et l'est d'autant plus que nous n'avons pas tous les arguments nécessaires à démontrer cela *immédiatement*. Mais, puisque nous allons continuer à avancer sur cette voie, nous allons chercher secours dans des détours dont nous ne connaissons pas encore l'aboutissement.

Comment arriver à cette idée de « l'être-moderne » qui serait un *sentiment* ? Peut-être pourrions-nous commencer en remontant à l'exemple de la « mini-jupe » que nous avons croisé plus haut dans le discours de Bourguiba et qui y était présentée comme une « mode d'emprunt » et la figure à la fois du « modernisme » et de « l'indécence ». Nous disions, quelques lignes plus haut, que c'est du côté du « Moderne » quand il se vit en tant que tel que la notion ou la dimension du « sentiment » devient nécessaire et peut-être pouvons-nous rajouter ici qu'elle devient *opérante*. C'est donc en tant qu'un vivant « Moderne » - ou vivant à la moderne - que nous le regardons. Nous lisons chez Emanuele Coccia, s'appuyant sur une lecture de la notion d'« apparence » chez Adolf Portmann, que « vivre signifie apparaître »³⁸¹, que « l'apparence est en chaque vivant une faculté, une puissance, un organe³⁸² »³⁸³ et que « la vie sensible commence par le fait [...] que tout vivant

³⁸¹ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, traduit de l'italien par Martin Rueff, édition de poche, Éditions Fayot & Rivages, Paris, 2018, p. 132

³⁸² Coccia fait ici référence à la notion, bien proche d'être un concept, d'« organe à être vu » que développe Adolf Portmann dans son livre *La forme animale* (et sur laquelle nous nous sommes arrêtée un moment dans la première partie de notre texte), et par lequel il qualifie la notion de *Gestalt* qui n'est pas seulement l'apparence. Cette dernière pourrait être comprise en tant que ce qui se manifeste sensiblement, ce qui est sensible dans la *Gestalt*.

³⁸³ *Ibidem.*, p. 133

apparaît aux autres vivants. »³⁸⁴ Le vêtement est, dans ce sens, ce par quoi se forme cette apparence ou s'exprime, ce par quoi passe le sensible. Le sensible chez Coccia c'est l'image. L'image est « l'existence d'une forme privée de sa matière »³⁸⁵. Le *medium* est le lieu « capable d'accueillir les formes de manière immatérielle » et donc capable d'accueillir les images ; il en est le lieu. L'apparence chez l'humain, à la différence de l'animal, se « fabrique » quotidiennement. Cette *fabrication*, dont le vêtement est à la fois le matériau et la technique, est donc l'actualisation journalière du *fait* de vivre, du *fait* d'être vivant. Cette *actualisation* qui passe par le fait d'endosser un vêtement ou de le *porter*, de le choisir et parfois même de le coudre soi-même - de le fabriquer, à proprement parler, pour la *fabrication de son apparence* -, est en même temps l'acte par lequel l'humain peut revendiquer son existence en tant qu'être vivant ; revendiquer donc son apparence ou la prendre et exister alors en tant qu'*être-vivant-du-sensible* - en tant qu'il le reçoit et le produit. C'est en tant que proche de son apparence, en tant qu'il est vivant par son apparence et qu'il y est acteur, c'est-à-dire par sa faculté d'« auto-présentation »³⁸⁶, que l'humain peut déployer des *singularités formelles*, exprimer des caractères, manifester des « formes-figures » - que la seule notion d'apparence ne peut englober. C'est grâce au vêtement en tant que « corps mineur », c'est-à-dire en tant que corps qui se rajoute et qui « complète » le corps anatomique, que « la vie anonyme s'individualise »³⁸⁷, nous dit Coccia. Mais, puisque ce qui nous intéresse plus particulièrement ici c'est la « mini-jupe » en tant que « mode d'emprunt », voyons ce que dit Coccia de la mode. Il écrit :

Dans la mode c'est nous-mêmes qui nous transformons en un medium, nous qui devenons le medium de notre propre existence en tant qu'images. C'est pourquoi tout ce qui est pourvu de conscience doit être à la mode, et seuls ceux qui sont à la mode ont conscience d'eux-mêmes. [...] tout comme la conscience est avant tout l'évidence

³⁸⁴ *Ibidem.*, p. 129

³⁸⁵ *Ibidem.*, p. 49

³⁸⁶ Cf. Adolf Portmann, *La forme animale, Op. Cit.*

³⁸⁷ Coccia, *Op. Cit.*, p. 155

d'une non-coïncidence entre le sujet en tant qu'il est capable de penser et le mode selon lequel il s'apparaît et se donne à connaître à soi-même, de même la mode est l'organe qui contraint l'homme à apparaître différemment de ce qu'il est, qui empêche l'homme de se dire selon un seul mode.³⁸⁸

Ce que nous retenons comme essentiel à notre propos dans cette citation ce n'est pas tant l'idée d'une « contrainte » de l'apparence que ce qui est dit dans cette dernière phrase à savoir, « empêcher l'homme de se dire selon un seul mode ». Nous retenons cette phrase bien que nous tenterons ici une reformulation qui soit moins dans la « contrainte » et plus dans « le possible ». Nous pourrions dire que la mode ouvre la possibilité à l'homme non pas tant de « se dire » selon un seul mode mais de modifier³⁸⁹ son apparence et donc de modifier son entrée dans « la vie sensible » et partant, de *se modifier* lui-même en tant que « medium » c'est-à-dire en tant que *réceptacle* de son propre « être-sensible », en tant qu'il « s'apparaît et se donne à connaître à soi-même ». Quelque chose dans cette idée de la mode touche au *fond* de l'idée de moderne, comme nous pouvons la lire chez Pierre-Damien Huyghe lorsqu'il écrit que « « moderne » veut dire en fait : « modifier », affecter de « modes » ce qui

³⁸⁸ *Ibidem.*, p. 149

³⁸⁹ Coccia cite un élève de Montaigne qui écrit : « Les Français ont pris au latin le mot mode, même s'ils en ont changé le genre [...] en effet, tout comme les modes sont attachés aux choses qu'ils modifient, les modes semblent s'incorporer aux personnes qui les aiment. » (Coccia, *Op. Cit.*, pp. 158-159) Nous retenons dans cette citation la valeur de modification qui est au premier sens du mot « mode » dans ses deux genres.

est, produire des aspects³⁹⁰ nouveaux »³⁹¹ mais aussi, telle que décrite par Adonis lorsqu'il explique que, ce que nous proposons de nommer « l'être-moderne » est une « aventure de recherche » où l'humain construit - avec l'art - « l'image d'un monde qui « vaut » son humanité et où il se trouve, rencontre et reconnaît son essence. »³⁹² La parenté que nous trouvons entre Adonis et Coccia se situe au niveau de la « connaissance de soi » où, pour le dernier elle émane de l'image que permet le vêtement - et donc

³⁹⁰ Si la notion d'« apparence » inclut chez Portmann et chez Coccia après lui le phénomène de l'« auto-présentation » (nous avons pu voir dans la sous-partie intitulée « Des apparences inadressées » que Portmann réserve la notion d'« auto-présentation » aux « formes » qui existent sans qu'un œil de congénère ne puisse les voir ou les reconnaître et pourtant cela reste des « apparences »), la notion d'aspect renvoie à l'idée de perception et donc à un certain rapport à l'extériorité. Si nous regardons cette notion d'apparence en tant qu'aspect depuis la théorie de Merleau-Ponty, dans *La structure du comportement*, l'apparence d'un vivant en tant qu'une « auto-présentation » s'offrirait, *telle une chose*, à une multiplicité perspective dont chaque « vue perspective » donne, dans la chose, un nouvel aspect. La notion d'aspect chez Pierre-Damien Huyghe s'oppose à l'idée d'« aspect perspectif » que nous lisons chez Merleau-Ponty puisque l'aspect, chez lui, se définissant par son préfixe « a- » du *ad* latin inclut l'idée « que le visible et plus généralement le fabriqué vient à la perception [...] il saisit le regard, voire il saute aux yeux. » (Pierre-Damien Huyghe, *Éloge de l'aspect*, éditions MIX, Paris, 2006, p. 67) Si l'apparence, en tant qu'auto-présentation, est le « commencement de la vie sensible » et si la notion d'aspect chez Pierre-Damien Huyghe est « ce qui saute aux yeux », c'est-à-dire ce qui se manifeste en toute *autonomie* - qui fait l'économie de lui-même - et si on ajoute à cela l'idée de la Gestalt chez Portmann en tant qu'« organe à être vu » c'est-à-dire en tant qu'une « adresse », nous pourrions émettre l'hypothèse que le vêtement - et dans notre cas la « mini-jupe » - n'est pas seulement l'apparence en tant que commencement de la vie sensible, elle est aussi, *par ce sensible, avec ce sensible-là*, la conscience d'une adresse et partant, la conscience ou le désir de se faire voir en tant qu'autre, en tant que « modifié ». C'est en ce sens que la « mini-jupe » devient le facteur sensible d'une « modification » - même s'il faudrait pouvoir préciser de quelle « modification » est-elle le facteur et s'il y a dans la « modification » des degrés ou des seuils de sa réalisation.

³⁹¹ Pierre-Damien Huyghe, *Modernes sans modernité*, *Op. Cit.*, p. 90

³⁹² Adonis, *Op. Cit.*, p. 10 - Traduction proposée par nos soins. L'expérience soufie, chez Adonis, est une des figures ou des paradigmes du-moderne ou de-la-modernité [les traits d'union signalent ici que nous n'employons pas les articles définis pour désigner « le moderne » et « la modernité » comme deux entités connues, identifiées et identifiables ; ils servent à traduire l'idée d'un potentiel ou d'une potentialité à « l'être-moderne » que quelque chose porterait en son sein] en tant qu'expérience de recherche et en tant que cette dernière serait à la fois le motif, le moteur et la motion de la vie que son é-motion. Il explique que cette expérience, nous traduisons : « a trouvé dans « l'absolu divin » une *signification* ou une *matière** qui rejoint celle de « l'absolu

« la mode » en tant que « fait d'avoir des vêtements »³⁹³ mais aussi dans le sens d'une *modification* par le vêtement -, par le truchement ou la « médialité » du corps anatomique (et du soi)³⁹⁴, et pour le premier, elle découle de la recherche, dans le sensible (qui est chez Adonis la langue), d'une rencontre et un « faire connaissance » avec *l'être-humain*.

humain » c'est-à-dire *l'image de l'homme*. Le cosmos, primitivement, est une *matière* [ou une signification] (divine) et une image (humaine). Dans l'expérience soufie il n'est plus une *matière* [ou une signification] à laquelle s'ajoute une *image*. Il est une *matière/image*. » (Adonis, *Ibidem.*) [* Dans la langue arabe le mot « maa'na » que nous traduisons ici par « signification » peut aussi avoir le sens de « matière » lorsqu'il est ou qu'il désigne l'« indice » d'existence d'une chose.] La compréhension que propose Adonis de l'expérience soufie dans ces deux petites phrases [l'auteur a par ailleurs consacré une œuvre entière au soufisme sous la forme d'un dialogue entre des soufis et des surréalistes publié en 1992 et dont une traduction française de Bénédicte Letellier est disponible sous le titre *Soufisme et surréalisme* aux éditions La Différence] et le lien qu'il établit à partir d'elle avec l'expérience de *modernité*, rejoint d'une certaine façon la définition que propose Coccia de l'image et donc du sensible, à savoir, « toute forme et toute chose qui parvient à exister hors de son lieu propre » et du statut particulier de cette image dans le cas de *la mode* - que nous entendons désormais comme *modification*. Si la *recherche* est la motion et l'é-motion du moderne (dans le sens de son mouvement propre et de ce qui le met en mouvement) - ou du moins de cette figure singulière du moderne à savoir le soufi -, et si le « moderne » ne peut pas ne pas se penser en tant que dynamique et dialectique de *modification*, et si cette *modification* lorsqu'elle passe par de *la mode*, donc par le vêtement, est une *modification* de l'image de l'homme, c'est-à-dire du sensible en lui en tant qu'il en est à la fois le producteur et le récepteur ou le *medium*, alors pouvons-nous émettre l'hypothèse que la « mini-jupe » aura été à la fois la *figure* d'une *modification* et, dans le contexte politique qui nous occupe particulièrement ici, à savoir la Tunisie dans le discours de Bourguiba seize ans après sa prétendue « indépendance » politico-économique, la manifestation d'une *image*, d'un *sensible* qui se cherche et qui s'est rencontré et peut-être s'est-il reconnu dans cette *figure-là*. Peut-on admettre, comme le laisse entendre la phrase de Bourguiba qui décrit la mode de la « mini-jupe » comme un « emprunt », une *identité* (au sens de ce qui est identique) du sensible ? (Évidemment, quand Bourguiba parle de la mode, il ne pense pas à toutes les implications que le mot porte et que nous essayons d'exposer avec Coccia.)

³⁹³ Coccia, *Op. Cit.*, p. 145

³⁹⁴ Le propos de Coccia consiste à considérer que le sensible, c'est-à-dire l'image, est toujours dans un rapport d'extériorité au soi comme nous pouvons le lire dans cette phrase où il écrit : « Être une image signifie être hors de soi, être étranger à son corps et à son âme. » (Coccia, *Op. Cit.*, p. 35) Les parenthèses par lesquelles nous entourons l'idée d'une médialité « du soi » sont ici une sorte de « cache » dans le sens où nous pensons, sans

Si la « mini-jupe » dans la Tunisie des années 1970 aura été la figure pratique du sensible³⁹⁵ en tant que puissance et revendication de la vie, c'est-à-dire du fait d'être un être vivant qui existe en tant que puissance d'apparence et en tant que puissance de modification par ses apparences et par leur production³⁹⁶, et si cette puissance-là peut être attribuable à « l'être-moderne » plus généralement, comment la « mini-jupe » nous permettrait-elle d'arriver à la question du sentiment ? Et peut-on admettre que la notion de « modèle » puisse atteindre le sentiment - peut-on sentir comme sentirait quelqu'un d'autre ou y'a-t-il une identité possible du sentiment ?

Dans *Propédeutique philosophique*, nous lisons cet « éclaircissement » de la notion de sentiment :

Absolument parlant, la pensée est la saisie et compréhension du varié dans l'unité. Le divers en tant que tel appartient à l'extériorité absolument parlant, au sentiment et à l'intuition sensible. [...] Dans la mesure où nous appréhendons la diversité sensible, nous ne pensons pas encore ; la pensée ne commence qu'avec la mise en relation de cette diversité. Nous appelons sentiment ou sensation l'appréhension immédiate du divers.³⁹⁷

pouvoir nous attarder le temps qu'il faudra à cette pensée, que le « soi » peut aussi être *medium*, c'est-à-dire « recevoir » du sensible, lorsqu'il est pensé autrement qu'une faculté psychique, comme ça peut être le cas dans l'expérience soufie telle que nous l'avons présentée plus haut avec Adonis.

³⁹⁵ Coccia rappelle que « le pouvoir politique et la théologie » se sont dressés contre « la vie sensible ». (Coccia, *Op. Cit.*, p. 17) Nous pensons que ce que Bourguiba met sous le nom de la « morale » - dans une sorte d'acrobatie politicienne qui règle ses comptes avec une certaine présence politique et religieuse en Tunisie - est au fond une gêne face à une manifestation émancipée du sensible. Le rappel de Coccia nous conforte dans cette pensée.

³⁹⁶ Nous verrons dans la dernière partie de notre écrit que « l'être-moderne » n'existe pas par la seule puissance de production et de modification de ses « apparences » mais par sa puissance de « sortie » - terme que nous empruntant à Adonis - c'est-à-dire par sa capacité à se sortir de certaines situations disposantes ou de non-existence et d'inventer, dans cette « sortie » ou par le fait de la « sortie », d'autres formes-figures d'existence. Une forme-figure est toujours une existence.

³⁹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Propédeutique philosophique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, les éditions de minuit, Paris, 1963

Nous trouvons dans cette définition de Hegel, quelques éléments de compréhension de ce qui nous travaille et qui ne s'énonce pas encore clairement dans notre esprit. Ce qui *fait* le sentiment, c'est à la fois son *immédiateté* dans *l'appréhension du divers* et le fait qu'il *précède*³⁹⁸ la pensée. Il vient ou se produit avant elle. Le sentiment est, dans ce sens, une *faculté* de la relation à l'extériorité en tant que *telle*, c'est-à-dire, en tant que « diversité ». Il est, par ailleurs, une relation au « divers » qui conserve, dans le divers, son caractère de diversité ; qui ne *l'affecte* pas - comme le ferait la pensée avec son opération d'unification. Nous pourrions arrêter nos essais ici en disant que puisque le sentiment précède, chez Hegel, la pensée en tant que celle-ci est « l'unification » du varié avéré comme tel par le sentiment, alors avant de s'être *pensés* « Modernes », ces derniers se sont très probablement sentis *tels*. Mais, si nous disons cela, nous ne serons qu'entraînés de contourner la difficulté que nous nous sommes *com*-posée - d'autant plus que le « ou » qui coordonne, dans la dernière phrase de la citation proposée, « sentiment » et « sensation » pose une strate supplémentaire de complexité puisque notre tentative est d'isoler le sentiment (qui ne serait pas seulement de la sensation) comme faculté autonome dans l'existence. Notre questionnement serait, à partir de là, y'a-t-il des « Modernes » qui se seraient sentis tels sans jamais s'être *pensés* tels, c'est-à-dire qui auraient *reçu* « les diversités » qu'aurait pu produire « le modernisme » ou qui se seraient produites à son nom, sans avoir jamais « unifié » ces diversités *dans* ou *par* un acte de pensée, sans en avoir *fait* une *identité* à proprement parler ?

Cette dernière question ne peut se poser sans, au moins, évoquer la question du « cogito ». Avant de commenter la théorie

³⁹⁸ Hegel ne dit pas que le sentiment *précède* la pensée, comme nous proposons de le lire ici. Il dit plutôt que tant que « nous appréhendons la diversité sensible, nous ne pensons pas encore », il y a donc plutôt qu'une hiérarchie d'apparition de la pensée ou du sentiment, un phénomène d'exclusion de l'un par l'autre. Dans ce sens, « l'appréhension de la diversité sensible » devient une modalité de relation à l'extériorité - qui est l'autre nom de la diversité -, comme nous avons essayé de le présenter plus haut, qui peut exister *en soi*.

du « stade du miroir » que Jacques Lacan qualifie comme « expérience dont il faut dire qu'elle nous oppose à toute philosophie issue directement du *Cogito* »³⁹⁹, Emanuele Coccia écrit ceci que :

Dans le miroir on apparaît et on existe pour un instant là où on ne vit plus, là où on ne pense plus, mais on existe simultanément en plusieurs lieux et selon plusieurs modalités. [...] Le sensible est la multiplication de l'être.⁴⁰⁰

Si le statut propre de l'image, c'est-à-dire du sensible, dans l'expérience du miroir, est l'existence hors du champ de la pensée en même temps qu'elle lui co-existe *simultanément* mais en tant que présence autonome⁴⁰¹, et s'il est « multiplication de l'être » alors le sensible est la possibilité d'existence d'une faculté *hors* de la pensée et qui n'est pas encore la perception. Et, si le sensible, comme nous l'avons vu plus haut, est, en tant qu'image produite par le vêtement, une *extériorité* ou, si nous reprenons les termes d'Hegel, une « diversité » qui se produit *hors* du corps et en même temps à son adresse, - tel est, rappelons-nous, le propre de l'apparence « adressée » chez Portmann et chez Coccia aussi même si ce dernier n'évoque pas l'existence des apparences ou plus précisément des *Gestaltung* non adressées dont parle le premier dans la conclusion de son livre *Die Tiergestalt* - alors peut-être pouvons-nous conclure que le sensible, en tant que « diversité » est toujours d'abord appréhendé par le sentiment. Si le raisonnement que nous venons de tenter peut se tenir, alors la « mini-jupe » que nous avons essayé de penser comme figure sensible de « l'être-moderne », devient, en tant que « diversité » le foyer d'un sentiment, celui précisément de « l'être-moderne » - et non plus du « modernisme ». Si maintenant nous reprenons le fragment de phrase de Coccia cité

³⁹⁹ Jacques Lacan, *Le stade du miroir formateur de la fonction du je*, cité par Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 93

⁴⁰⁰ Coccia, *Ibidem.*, p. 54

⁴⁰¹ Coccia poursuit à la suite des lignes citées en dernier : « Notre forme existe alors selon quatre modalités différentes : comme corps qui se réfléchit dans le miroir, comme sujet qui se pense et fait l'expérience de soi, comme forme qui existe dans le miroir, et comme concept ou image dans l'âme du sujet pensant qui permet à ce dernier de se penser lui-même. » (*Ibidem.*)

plus haut et qui dit que « la mode est l'organe⁴⁰² qui contraint l'homme à apparaître différemment de ce qu'il est » et si « l'apparence », comme nous l'avons vu plus haut, est du⁴⁰³ sensible chez l'homme qui le transforme en *medium* de sa propre image, et si nous considérons que le sensible en tant que « diversité » ou en tant qu'« extériorité » est le *foyer d'un sentiment*, peut-on admettre qu'il puisse y avoir de la « contrainte » dans le sentiment - ce qui est une autre manière de reposer la même question que tout à l'heure, à savoir, peut-on admettre que la notion de « modèle » puisse *atteindre* le sentiment ?

Deux chemins se proposent à nous pour répondre à cette question : ou bien nous faisons fausse route dans notre interprétation de la théorie proposée par Coccia dans quel cas notre question n'a plus lieu d'être, ou bien son idée de la mode pose « problème », celui précisément de la contrainte de faire « apparaître [l'homme] différemment de ce qu'il est » étant donné que si l'apparence est *du* sensible et si celui-ci, en tant que tel et en tant qu'*extériorité*, est le *foyer d'un sentiment*, cela reviendrait à dire que la mode (et donc la « mini-jupe » désignée par Bourguiba comme telle) aura été une « contrainte » pour les « jeunes filles » porteuses de cette mode - ou l'ayant adoptée - de se sentir « différemment » de ce qu'elles étaient. Cette idée d'une différence entre « l'apparence » de l'humain et « ce qu'il est », est reprise par Coccia avec la notion ou la figure de l'« aliénation ». Nous pouvons lire, dans ce sens :

⁴⁰² Le mot « organe » est ici un emprunt à Adolf Portmann et à sa notion d'« organe à être vu » qu'il emploie pour qualifier la Gestalt.

⁴⁰³ L'emploi de l'article « de » apporte une certaine nuance dans la lecture du concept de « sensible » que nous faisons ici à partir de Coccia qui écrit, aussi, nous reprenons en substance, que l'existence du sensible, la naissance des images, sont une « multiplication » des formes. Et, « comme l'expérience et la perception ne sont rien d'autre qu'un commerce avec le sensible - mieux, la vie psychique du sensible -, la pensée elle-même est une forme de multiplication. » (Coccia, *Op. Cit.*, p. 55)

La mode doit être entendue comme une faculté transcendante de l'individu, comme la puissance d'un corps, de pouvoir se vêtir, de s'investir, de transformer ainsi une portion étrangère du monde dans le lieu même de sa propre apparence et de sa vérité. Est à la mode le corps dont la vérité réside dans un autre corps. Dans cette appropriation sensible de l'étranger à soi (qui est toujours, comme on l'a vu, une aliénation de l'intimité), ce qui est en jeu n'est rien moins que notre visage, notre espèce, notre nature.⁴⁰⁴

Une lecture possible dans ce fragment de texte serait de considérer cette figure de l'aliénation comme une « ouverture » chez *l'être-humain-en-tant-que-vivant*, c'est-à-dire en tant que producteur et récepteur d'images dont sa propre apparence, à sa propre indétermination ou à la variabilité de ses déterminations ou de ses identifications ce qui est, en soi, une forme de richesse de l'être et une dynamique de sa « modification » permanente. Une autre possibilité de lecture - ou peut-être d'interprétation cette fois-ci -, serait de considérer qu'un corps « dont la vérité réside dans un autre corps » est un corps sans vérité dans la mesure où la prolifération des « modes » est aussi prolifération de ses « vérités », ce qui, en quelque sorte, peut remettre en question l'idée de la vérité et sa nécessité. Dans ce sens, la seule « vérité » de l'être serait celle, précisément, de l'absence d'une vérité absolue de son être ; l'absence de la possibilité de *se penser* comme vérité. Si donc s'absente la nécessité de se penser comme « vérité », la vie trouve-t-elle son lieu en tant que prolifération d'apparences et de sensibles, et donc de sentiments ?

Si la « mode » est la possibilité de *se vivre* en tant que *qu'être-humain-vivant* hors du registre de la vérité et de trouver dans le sentiment la relation à sa propre extériorité, alors, les « Modernes » se sont sentis « être-moderne » et ce n'est qu'en cherchant à *identifier* leur « modernité » en *se pensant* tels, c'est-à-dire en faisant des « modes » leur vérité absolue qu'ils sont passés d'une *modernité* à un « modernisme ». La « mini-jupe », dans ce sens, aura été, au moins dans la Tunisie des années 1970, un *sentiment* qui ne se serait peut-être jamais complètement *mu* en

⁴⁰⁴ *Ibidem.*, p. 161

« vérité absolue » ou, *si on l'a fait pour lui*, il aura eu des noms d'emprunt : « modernisme » d'un côté, « progressisme » de l'autre.

III.2. Vouloir le « non-moderne »

Nous avons essayé dans la précédente sous-partie de faire deux choses essentiellement : distinguer, d'un point de vue politique, la notion de modernité de celles de modernisme et de modernisation et relever, et peut-être avons-nous réussi à montrer, quelques-uns des enjeux historiques et encore actuels qui peuvent entourer ces notions lorsqu'elles sont déportées hors du sol européen et qu'elles sont regardées depuis quelques-uns des aspects de l'histoire coloniale que nous avons choisi de traiter par la notion de « modèle » qui est le premier état-figure qu'il nous est possible de relever à la lecture de Bruno Latour. En faisant cela, notre ambition a été d'exprimer en quoi le démontage en bloc qu'opère ce dernier du concept de modernité et du moderne, sans considération de l'histoire coloniale dans laquelle ces termes auront été à la fois des enjeux de pensée et de manœuvre, ne peut pas se faire sans engendrer un certain sentiment de violence.

Dans le dernier segment, « Système de véridiction et sentiment d'être moderne », nous avons essayé d'apporter quelque douceur dans le traitement de la question coloniale en allant chercher du côté du sentiment. Ce passage a été nécessaire, d'abord, pour ne pas nous laisser enfermer par « la question coloniale » - tant elle nous implique et que nous nous sentons impliquée par elle. Ensuite, chemin faisant, la question s'est peu à peu dissipée sans vraiment disparaître⁴⁰⁵. La colère qui aurait pu être à son origine s'est transformée en une forme d'empathie - ou peut-être est-ce un certain sentiment d'empathie qui nous a fait prendre cette direction. Ainsi, nous avons essayé de sortir

⁴⁰⁵ C'est aussi une phrase croisée dans le discours de Paul Reynaud, Ministre des colonies, prononcé à l'inauguration de l'exposition coloniale de 1931 qui était à l'origine de notre réflexion sur la notion de « sentiment ». Cette phrase dit : « Il faut que chacun de nous se sente citoyen de la grande France, celle des cinq parties du monde. » (Paul Reynaud, *Op. Cit.*, p. 19) L'impératif du « sentiment » qui s'exprime dans cette phrase ne pouvait pas ne pas nous arrêter.

le « Moderne » d'un système de véridiction, système de pensée et de discours sur sa propre vérité, vers une figure de l'existence sensible. Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur l'idée de « mode » telle que pensée dans la philosophie d'Emanuele Coccia.

Dans ce qui suit du texte, nous allons explorer ce que nous avons identifié, au travers de notre lecture de Bruno Latour, comme étant le deuxième état-figure du moderne, à savoir le « non-moderne ». Cette exploration nous mènera vers une même distinction (entre modernité et modernisme), en inscrivant notre réflexion dans le champ de l'art. Il s'agira alors de dégager une certaine idée de l'art de l'injonction politicienne qu'il est possible de relever chez Latour.

III.2.1. Qui est « non-moderne » ?⁴⁰⁶

À la manière des scientifiques⁴⁰⁷ et à l'image de certaines pratiques artistiques, Bruno Latour invente une *fiction* où le lecteur découvre que le *personnage* qui se nomme « non-moderne »,

⁴⁰⁶ Nous nous appuyerons pour l'essentiel dans cette partie sur le texte de Bruno Latour « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? », dans Catherine Grenier (sous la direction de) *La parenthèse du moderne*. Actes du colloque, 21-22 mai 2004, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2005, pp.31-46

⁴⁰⁷ Nous lisons chez Bruno Latour, dans un entretien publié en 2012 dans la revue *Mouvements*, que : « La fiction constitue, dès le début de l'aventure scientifique, l'outillage élémentaire de la recherche : elle est le matériau même des personnages et de leurs transformations. Quand Einstein commence à penser la relativité, il doit se raconter une histoire, comme les enfants : « On serait un photon... » » (Bruno Latour. « De l'art de faire de la science », *Mouvements*, La découverte, Paris, 2012, pp.91-92) Nous pouvons nous demander ici, si la nécessité du « récit » chez tout scientifique n'est pas, au fond, une nécessité de « sympathie » avec son objet ou sa théorie de recherche. Nous employons ici le mot « sympathie » au sens que nous avons essayé de dégager plus haut avec Herder, à savoir, une sorte de *trans-position* du corps mais aussi de l'esprit dans un autre corps « haptique », c'est-à-dire *un corps qui appelle un tact*. Cette *trans-position*, ce passage par ce registre particulier du *mot* qui n'est pas une description mais pas encore une expression, celui du récit comme « *trans-position haptique* », n'est pas une tentative ou le besoin toujours humain de *toucher* le monde, d'y être d'abord par le sensible ; que tout ce que l'on y inscrit soit, d'abord, de l'ordre du sensible. Nous reviendrons sur ces questions en les développant dans la prochaine sous-partie « Ou décrire ou exprimer ».

aura été, au fond et depuis que « la parenthèse moderniste » s'est ouverte et refermée, le *double* muet et refoulé du « Moderne ». Rappelons-le, les « Modernes » ne l'ont jamais *vraiment* été, puisqu'ils se sont trompés dans leur *système de véridiction*, et qu'ils ont « toujours [fait] très exactement le contraire de ce qu'ils [ont dit qu'ils faisaient] ». « Non-moderne » est, dans ce sens, le *personnage* qui permet à la fois de révéler le symptôme de « la langue fourchue » des « Blancs » et, par ce fait même, il est la figure de résolution de ce même symptôme. Mieux encore, « non-moderne » n'est pas seulement le double muet et refoulé du « Moderne ». Il est la part active chez ce dernier, celle qui *fait* pendant que « Moderne », lui, brode des discours, *dit*, dans des discours, *sa vérité*. « Non-moderne » est ainsi la promesse d'une résolution du conflit, qui est au fondement du « Moderne », entre « ce qu'il fait » et « ce qu'il dit qu'il fait ». Mais, en plus d'être la figure de résolution de ce conflit, il est lui-même une part active et actante à l'origine du conflit. Expliquons-nous.

Lorsque Latour parle du « non-moderne », il pense, désigne un « style », comme nous pouvons le lire immédiatement dans le titre de son article « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? ». Pour comprendre d'où émerge cette idée d'un « style non-moderne », il faudrait remonter à la notion de « parenthèse moderniste » évoquée quelques lignes plus haut. À ce propos, Latour écrit : « Le modernisme s'ouvre quand la nature bifurque ; il se ferme quand cette bifurcation, bien que toujours présente, paraît, disons, incongrue. »⁴⁰⁸ C'est à Alfred N. Whitehead que Latour emprunte cette notion de « bifurcation de la nature », une théorie qui désigne le moment historique, qui se situe autour du XVII^e siècle, où, toujours en citant Latour, « s'inventent les rationalismes et les empirismes »⁴⁰⁹. La nature se *divise* en « qualités premières » et « qualités secondes », c'est-à-dire, dans le vocabulaire de Latour, entre des qualités « dénuées de signification vécue » et

⁴⁰⁸ Bruno Latour, « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? », *Op. Cit.*, p. 32

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

des secondes qui « à l'inverse, sont bien éprouvées, senties, vécues mais [...] qui ne permettent pas d'accéder à la réalité profonde des choses. » Ces dernières qualités, poursuit Latour, « sont faites de toute la subjectivité que nous sommes obligés de rajouter au monde réel des qualités premières [...] afin de le rendre saisissable par les sens. »⁴¹⁰ Ce qui se joue alors dans cette bifurcation, c'est un rapport aux déterminants de la connaissance et plus particulièrement, la connaissance scientifique, à ses modalités et à la place accordée à la « subjectivité » dans cette connaissance, pour reprendre le terme employé par Latour. C'est donc là, autrement dit, que naît la division historique entre mode objectif et mode subjectif de la connaissance, entre monde objectif et monde subjectif ou, pour employer des termes techniques, entre « objectivité » et « subjectivité ». C'est à ce moment là que naît cette figure de dualisme. Ce qui peut se lire dans l'explication que donne Latour de cette division, ce que nous y relevons, c'est la présence ou l'absence de « signification vécue » de la chose ou *dans* la chose connue. Ce qui nous interroge dans cette dernière formule, c'est l'articulation des deux mots « signification » et « vécue » où le deuxième qualifie le premier. Cela pourrait supposer qu'il y ait d'une part des significations non-vécues mais aussi, et c'est ça qui nous intéresse plus particulièrement, ce qui se vit peut être des « significations » ou, pour nous rapprocher davantage du fond de nos pensées, ce qui se vit peut être *immédiatement* assignable à de la signification. Cette idée s'oppose, dans une certaine mesure, à ce qui est désigné par Emanuele Coccia comme étant au principe de la vie ou du *fait de vivre*, à savoir, non pas la signification mais la « sensification ». Nous pouvons retrouver cette idée dans la phrase où il écrit : « Vivre signifie avant tout, *sensifier* le rationnel »⁴¹¹. En allant voir chez Whitehead, nous avons pu noter un autre univers langagier qui, non sans surprise, nous écarte davantage de cette idée d'une assignation du vécu à la signification. L'auteur considère qu'« [...] il n'y a qu'une nature, c'est la nature qui est devant nous dans la

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 33

⁴¹¹ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 75

connaissance perceptive. »⁴¹² La connaissance perceptive passe, chez Whitehead, par la *sense-awareness*, traduite dans le texte français par « conscience sensible », et non par ce qu'il appelle « des additions psychiques »⁴¹³. Dans ce sens, « la philosophie de la nature » pour laquelle plaide Whitehead, ne s'interroge pas « sur le sujet percevant ou sur le procès perceptif, mais sur le perçu. »⁴¹⁴ Il se positionne ainsi contre toute approche « métaphysique », dans la philosophie de la science, qui trouve, dans le concept d'esprit, un élément d'analyse, de compréhension ou d'interprétation des phénomènes perçus ou une sorte d'« issue de secours » face aux impasses ou aux incohérences d'explication. Il écrit dans ce sens :

Recourir à la métaphysique est comme lancer une allumette dans une poudrière. Cela fait exploser la scène entière. C'est exactement ce que font les philosophes de la science quand ils sont conduits dans une impasse et convaincus d'incohérence. Aussitôt ils font entrer de force l'esprit et parlent d'entités qui sont selon le cas dans l'esprit ou hors de l'esprit. Pour la philosophie naturelle, toute chose perçue est dans la nature. Nous ne pouvons pas faire le difficile. Pour nous, la lueur rouge du crépuscule est autant une partie de la nature que les molécules ou les ondes électriques par lesquelles les hommes de science expliqueraient le phénomène. Il appartient à la philosophie naturelle d'analyser comment les éléments variés de la nature sont liés.⁴¹⁵

Nous retrouvons dans cette citation, plus particulièrement dans l'idée d'un intérêt quasi absolu au « perçu » et dans l'étude des *liens* entre « les éléments variés de la nature » que se réserve la philosophie naturelle de Whitehead, quelque « affinité » avec l'approche « gestaltienne » de la perception et son rapport à l'expérience immédiate, telle que nous avons essayé de l'exposer dans la première partie de notre écrit. Pour essayer d'éclairer cette « affinité » que nous ressentons, peut-être faudrait-il s'arrêter un moment sur la notion de « conscience sensible » qui traduit dans le texte français, nous rappelons, *sense-awareness*. Nous retrouvons ce concept chez Hegel, auquel

⁴¹² Alfred N. Whitehead, *Le concept de nature*, traduit par Jean Douchement, édition Vrin, Paris, 2006, p. 78

⁴¹³ *Ibidem.*, p. 67

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 66

⁴¹⁵ *Ibid.*

Whitehead ne fait pourtant aucune référence, notamment dans la traduction que propose Maurice de Gandillac de *Propédeutique philosophique*, où nous lisons :

La simple conscience sensible est la certitude immédiate portant sur un objet extérieur. Pour énoncer le caractère immédiat d'un tel objet, on dit qu'il est, et qu'il est ceci, maintenant, dans le temps, et ici, dans l'espace, parfaitement distinct de tout autre objet et complètement déterminé en lui-même.

Bien qu'il recourt à cette notion de « conscience sensible », Whitehead ne considère pas l'objet comme étant « déterminé en lui-même » mais bien plutôt comme « un ingrédient inclus dans le caractère d'un certain événement »⁴¹⁶. Plus encore, il se pose sur « les théories relationnelles » qui, selon lui, affaiblissent « la thèse de la bifurcation »⁴¹⁷. Sans nommer ces théories relationnelles, l'idée de la « relation » en tant que telle, nous renvoie presque explicitement à l'approche gestaltienne de la forme, qui, comme nous avons pu le rencontrer plus haut dans le texte, ne pense pas la forme comme une « addition » de ses parties ni comme une *totalité opaque* mais en tant que *totalité transparente* où apparaissent les relations qui *tiennent ensemble* ces parties ou ce que Whitehead désigne par les « *relata* apparents »⁴¹⁸. Cette « *totalité transparente* » est ce que désigne dans la pensée-gestalt la notion de « champ » qui structure, par ailleurs, la pensée de Whitehead telle que nous la lisons dans *Le concept de nature*. La notion de « conscience sensible » nous renvoie, dans l'angle de cette lecture, davantage à l'idée d'*immédiateté* que nous retrouvons dans la définition de Hegel mais également dans la notion d'« expérience directe » que la *Gestaltpsychologie* a adopté comme méthode d'observation et d'expérimentation. Dans l'approche que soutient Whitehead, l'*immédiateté* ou, dans une certaine mesure, l'expérience directe que nous pourrions également traduire par « expérience immédiate », décrit le paradigme relationnel à une réalité unique

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 188

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 79

⁴¹⁸ *Ibid.*

et unifiée, une nature, qui trouve sa source dans la perception « intuitive » et qui cherche la connaissance dans les relations qui lient des « *relata* apparents ». La tâche de la « philosophie naturelle » selon lui, c'est « analyser comment les éléments variés de la nature sont liés »⁴¹⁹ et, dans ce sens et pour ce faire, elle « ne devrait jamais demander ce qui est dans l'esprit et ce qui est dans la nature »⁴²⁰. Nous trouvons dans cette dernière phrase de Whitehead une autre formulation de ce que nous avons essayé de relever, dans la première partie de notre écrit, comme différend entre Merleau-Ponty et la Gestalttheorie telle que nous en avons proposé la lecture chez Wolfgang Köhler et Paul Guillaume.

Revenons maintenant à l'idée latourienne d'un « style non-moderne ». Latour désigne sous le terme « naturalisme » cette idée de « bifurcation de la nature ». Il prend le terme dans son sens philosophique, à savoir, « la certitude que nous partageons un monde commun qui n'a pas à être discuté »⁴²¹. Cette idée d'un « monde commun » qui serait *contenu* dans « les qualités premières » ou, autrement dit, qui serait *donné* par la Science - avec un S majuscule - définit « une position politique »⁴²² laquelle, déterminée par ce système de vérité absolue (la Science), élimine toute possibilité ou toute *nécessité* de discussion de ce « commun ». C'est donc une certaine idée du « commun » qui est en jeu dans le naturalisme tel que présenté ici par Latour et dans lequel le « commun » est donné *d'emblée*. Il existe *en soi* et c'est à la Science de le formuler. Mais, cette idée du « commun » revient chez l'auteur à celle de « la vie publique » qui sépare au fond, dit-il, le « modernisme » et le « non-modernisme » en tant qu'*affaire*. Nous comprenons alors que ce que Latour met sous le nom de « commun » c'est une idée du

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 66

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 67

⁴²¹ Bruno Latour, « Qu'est-ce qu'un style non moderne ? », *Op. Cit.*, p. 33

⁴²² Nous pouvons relever ici, qu'il y a, dans l'idée *d'un monde commun qui ne peut être discuté*, un certain contresens avec l'idée aristotélicienne de politique qui est tenue à la parole comme « questionnement » sur le commun. (Voir à ce propos, Pierre-Damien Huyghe, *Du commun*, éditions Circé, Paris, 2002, 125 p)

public, de la « vie publique » de la *chose publique*. Et, partant, de la politique comme *dispositif* réglant cette « vie publique ». En se référant au travail d'« anthropologie de la nature » de Philippe Descola, Latour conclut que le « naturalisme » jusque là pensé comme « sens commun » ou « évidence » n'est qu'« une vision, déjà un style, déjà une esthétique, déjà un mode de figuration, déjà une façon d'aborder les rapports entre [...] les humains et les non-humains. »⁴²³ C'est de cette idée du naturalisme comme *style* et, partant, du modernisme comme tel, que vient à l'auteur l'idée d'un « style non-moderne » qui émane de sa thèse que les « Modernes » - que nous pouvons désormais désigner par les « modernistes » - n'ont jamais été « modernes »⁴²⁴. La notion de « style » s'associe chez Latour à celle de « représentation » dans ses trois sens « politique, scientifique et artistique » qu'il s'agit de « rassembler » afin de comprendre ce que c'est que « l'esthétique de l'empirisme et du naturalisme ». Nous lisons dans cette approche des notions de « représentation », de « style » et d'« esthétique », une sorte de programme analytique où ce qui se fait au nom de l'art, ce qui se vit en tant qu'esthétique et ce qui se pense en tant que politique peuvent, d'office, rentrer en correspondance ou constituer un maillage ou, dans les termes de Latour, un réseau de significations ou de significances qui, ensemble, participe à « représenter » le « style » *a priori* propre à l'un de ces *-isme*. Du point de vue de la méthode, il y a là un programme passionnant. Du point de vue de l'idéologie, une telle manœuvre ne peut se faire que sur la base d'une idée déjà conçue de la politique, de l'art et de la science et sans sacrifier la pluralité historique des « faire », des « vivre » et des « penser », c'est-à-dire, sans sacrifier la pluralité des « formes » qui se sont déployées, sous le registre de *l'exception*, au sein même de ces *-isme*. Nous considérons la

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ Si Latour serait d'accord pour substituer à son emploi du mot « moderne » celui de « moderniste » en admettant ce qu'il y a de puissance de modification chez « l'être-moderne », telle que nous avons essayé de l'exposer plus haut avec Coccia et son idée de la mode, nous tomberons foncièrement d'accord étant entendu dans la notion de « modernisme » en tant que « naturalisme » une certaine volonté de stabilisation du politique plutôt que de sa multiplication.

« modernité artistique », à titre d'exemple, comme une figure d'exception au sein même du « modernisme » ou du « Moderne » tels que définis par Latour. Cela n'étant pas notre propos immédiat, revenons à cette idée d'un « style non-moderne ».

En arrivant à l'idée que le « style » chez Latour désigne une certaine modalité triplement représentative qui peut créer à partir des *images* de l'art, de la politique et de la science une sorte d'unité représentative des humains et des non-humains, nous pouvons postuler que si le style naturaliste, dans son sens politique exposé plus haut, aura été fondé sur l'idée d'une ségrégation ou d'une division radicales entre le « rationnel » et le « sensible », pour reprendre des termes d'Emanuele Coccia, ou, « l'objectif » et « le subjectif », et que les *images* qui auront tantôt *illustré* et tantôt *critiqué* cette ségrégation n'auront pas réussi à faire *unité représentative* d'où l'idée d'une « crise de la représentation » chez Latour, le style « non-moderne » sera celui qui réussira à former une telle unité. Le mot « unité » que nous employons ici ne renvoie pas à l'idée d'une homogénéité mais plutôt à celle que nous comprenons avec la *Gestalttheorie*, à savoir, un système de forces ou un ensemble d'éléments hétérogènes qui forment un tout. Il nous semble que quelque chose dans l'idée « compositionniste »⁴²⁵ de Latour s'approche, *timidement*, de cette idée de Gestalt bien que les enjeux et les portées politiques chez Latour et chez les gestaltiens berlinois, ne se déclarent pas dans les mêmes termes et ne *forment* pas les mêmes idées de monde.

Nous venons à l'instant d'accueillir dans le cours de notre pensée le mot « compositionniste ». En effet, en croisant différentes lectures de Bruno Latour, nous arrivons à relever que le « style non-moderne » est « compositionniste ». Nous allons, bien évidemment, nous arrêter ici sur ce dernier terme. Dans l'*Enquête*, Latour écrit qu'« entre moderniser et écologiser, il

⁴²⁵ Cf. Bruno Latour, *Le manifeste compositionniste*, [en ligne], URL : http://blogs.sciences-po.fr/speap/files/2011/08/manifesto_speap.pdf

faut choisir »⁴²⁶ et que « les termes de « modernisation » et de « modernes » s'opposent à « écologie » ». Ce dernier terme, explique-t-il, est « pris dans cette enquête comme ce qui porterait sur [...] la fin de la notion de nature supposée servir de monde commun à tous les collectifs »⁴²⁷ et donc, à la fin du « naturalisme » en tant qu'idée de science et positionnement politique, comme évoqué plus haut ; « s'il n'y a plus la nature comme arbitre des jugements, poursuit Latour, il va falloir composer et non plus moderniser. »⁴²⁸ C'est donc en s'écartant de l'idée d'un monde donné d'emblée dans la nature et qu'expliciterait ou que formulerait la Science, que naît, chez Latour l'idée de « composition » qu'il partage, par ailleurs, avec Philippe Descola. La « modernisation » qui consistait donc à poursuivre l'idéologie de la ségrégation propre au « naturalisme » selon la formule des « intériorités différentes » et des « physicalités analogues »⁴²⁹ comme modèle d'organisation et de gestion des connaissances et des sociabilités entre humains et non-humains, se trouve ainsi mise en échec. Le « Moderne » modernisait un monde *supposé* commun au fur et à mesure de ses avancées techno-scientifiques. Au « non-moderne » de *composer* un monde qui sera, *enfin*, « commun ».

Il conviendrait ici de s'interroger à la fois sur la *nature* de cette « composition » et sur ses éléments. Pour ce faire, nous allons nous intéresser au court texte qui présente la formation « SPEAP », Ecole des Arts Politiques de Sciences Po, fondée par Bruno Latour avec le soutien de quelques collaborateurs institutionnels dont le Centre Georges Pompidou et le ZKM (Center for Art and Media) dans lequel il a pu présenter, les expositions

⁴²⁶ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, Op. Cit., p. 20

⁴²⁷ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, livre augmenté [en ligne], deuxième colonne « V » pour « Vocabulaire » correspondant à l'entrée « écologie ». URL :

[http://modesofexistence.org/inquiry/#b\[chapter\]=#2&b\[subheading\]=#42&a=SET+VOC+LEADER&c\[leading\]=VOC&c\[slave\]=TEXT&i\[id\]=#vocab-124&i\[column\]=VOC&s=0&q=moderniser](http://modesofexistence.org/inquiry/#b[chapter]=#2&b[subheading]=#42&a=SET+VOC+LEADER&c[leading]=VOC&c[slave]=TEXT&i[id]=#vocab-124&i[column]=VOC&s=0&q=moderniser)

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Cf. Philippe Descola, *Par delà nature et culture*, éditions Gallimard, collection « Folio essai », Paris, 2005, p. 220 pour la formule

Making Things public, *Iconoclash* et plus récemment *Reset Modernity*, les deux premières co-dirigées et conçues avec Peter Weibel directeur du Centre. Nous nous intéressons à cette « école » pour deux aspects essentiels : d'abord en tant que *mise en pratique* de cette idée de « composition » - le « manifeste compositionniste » évoqué plus haut fut proposé au lancement de cette école⁴³⁰ - mais aussi et peut-être principalement, en tant qu'*une idée de l'art* et de la jonction ou de la conjonction que propose cette école entre « arts » et « politique ». Nous pouvons déjà rappeler, sans développement immédiat, que le verbe « composer » n'est pas sans lien avec une certaine *attitude* à proprement parler *moderne* dans les pratiques artistiques.⁴³¹

La « crise écologique » en tant que « mise en lumière » de « nos difficultés à représenter ce que nous sommes et ce que nous allons devenir »⁴³² est le noyau autour duquel gravite l'école des Arts Politiques. Dans le texte de sa présentation signé par Bruno Latour, nous pouvons lire :

Si nous voulons apporter une réponse à cette triple crise de la représentation [qui concerne 1- la politique, 2- « les domaines scientifiques » et 3- « les mondes de l'art »], être à la hauteur des enjeux actuels, parvenir à composer un monde commun et relancer ce qui fut toujours la grande ambition de la politique - créer un espace public vivable et partageable -, nous devons davantage collaborer, apprendre des uns et des autres et avancer ensemble. [...] Nous expérimentons depuis cinq ans une nouvelle façon de travailler dans laquelle les pratiques artistiques jouent, au même titre que les méthodes scientifiques, un rôle essentiel dans l'analyse conjointe de problèmes de société, avec, en ligne de mire, un objectif : la prise d'une décision politique.⁴³³

⁴³⁰ Cf. Bruno Latour, « Pour une Ecole des arts politiques : Manifeste compositionniste », conférence prononcée au Centre Georges Pompidou en clôture du cycle « Selon Bruno Latour », 1^{er} juillet 2010, [en ligne], URL :

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cGbMqgL/rj9yr6>

⁴³¹ Nous reprendrons cette idée dans la prochaine sous-partie.

⁴³² Nous retrouvons ici ce « nous » latourien qui continue à vouloir « nous » engager...

⁴³³ Bruno Latour, « SPEAP, une formation unique pour répondre aux défis de notre temps », présentation du Programme d'expérimentation en arts et politique, [en ligne] consultable à l'adresse :

<http://blogs.sciences-po.fr/speap/presentation/pourquoi-speap/>

Nous allons, dans ce qui suit et après lecture de cette citation, en tenter une analyse en la remontant. Sourd de la dernière phrase l'idée d'une « mobilisation généralisée » vers un objectif « commun » celui de, nous répétons et insistons, « la prise d'une décision politique » laquelle devrait aider à « parvenir à composer un monde commun ». La première question qui se pose face à l'ambition exprimée dans cet objectif est : *Qui* prend cette décision ? Le fait que cette question, pour le moins *classique*, s'invite ainsi dans notre pensée, pourrait être considéré comme un premier élément révélateur de la perpétuation d'une certaine idée de la politique et d'une certaine pratique politicienne qui pose au principe de son fonctionnement et en tant que son *leitmotiv* la notion de « décision ». Cette dernière suppose un différend ou du moins un questionnement mais pourrait aussi sous-entendre une certaine *hésitation* à aller dans une voie plutôt qu'une autre, sous-entend donc la possibilité d'un choix ou d'un sacrifice. La « décision » passe, dans le discours politique dont nous pouvons retrouver quelques éléments dans cette dernière citation, dans le mythe politicien, pour une figure de la « responsabilité » qui se confond dans le visage d'un « pouvoir ». Car, c'est de cela qu'il s'agit : se garder la possibilité d'un « pouvoir » sur les choses et dans les choses. La « crise écologique » qui est donc l'enjeu de la « décision politique » ou qui en est du moins un facteur - toute « décision politique » étant toujours une sorte d'*équation conjoncturelle* -, est aussi, dans ce sens, l'enjeu d'un « pouvoir ». L'objectif qui est décrit dans cette dernière phrase de la citation, est le visage d'un « pouvoir » supposé sur cette crise, la notion même de « crise » présupposant l'idée d'une résolution. Ce dont il s'agit donc, dans une certaine mesure et dans cette dernière phrase, c'est d'une perpétuation de l'idée de la politique comme « pouvoir » et, partant, comme « puissance ». Arrêtons-nous ici sur cette dernière notion de « puissance ». Dans un court texte de Giorgio Agamben publié dans ses *Nudités* et intitulé, dans la traduction française, *Sur ce que nous pouvons ne pas faire*, nous lisons que dans la théorie aristotélicienne de la puissance, les acquis décisifs étaient, nous citons :

Que la puissance soit toujours aussi, de manière constitutive, impuissance, que tout pouvoir soit toujours aussi un pouvoir de ne pas faire [...].⁴³⁴

Cette idée d'un « pouvoir de ne pas faire » - qui est à distinguer de « ne pas pouvoir faire » qui serait lui l'expression d'une privation autoritaire - est la condition pour l'humain d'une jouissance de sa libre puissance d'être, de faire ou d'agir. La puissance est donc, dans son principe, autant un pouvoir de faire que celui de ne pas faire. Si une certaine « opération du pouvoir » consiste à séparer les hommes de ce qu'ils peuvent faire, (Agamben se réfère à ce propos à Deleuze), le pouvoir « démocratique » les sépare aujourd'hui de cette deuxième composante de la puissance, à savoir leur pouvoir de ne pas faire, autrement dit, leur *impuissance*. Le *pouvoir démocratique* aura dans ce sens consacré une certaine idée de *l'homme politique* ou de l'humain en tant qu'être politique comme une puissance permanente du faire, comme la figure d'un pouvoir qui ne se pense que positivement comme une capacité, toujours possible et toujours accessible, d'action *sur* les choses. Dans ce sens, l'idée démocratique dans la politique ou l'identification de la politique à *la figure démocratique*, instaure l'injonction du « faire » au détriment du « pouvoir de ne pas faire » et, dans ce sens, ampute l'humain de sa puissance. C'est une telle idée de la politique et de l'injonction du faire que nous lisons dans cette dernière citation de Latour. Arriver à une telle considération nous conduit à nous réinterroger à la fois sur la manœuvre de Latour mais aussi sur son discours. Si la « crise écologique » est à l'origine de son projet politique - il nous semble qu'à la lecture du court texte de présentation de SPEAP il devient incontestable qu'il s'agit bien d'un projet politique qui est ici mené par Latour - et si l'« état d'urgence » qu'appelle cette crise touche, de près ou de loin, au démontage en bloc qu'il *fait* du « Moderne » et à la « nouvelle déontologie » qui se *niche* dans sa thèse « nous n'avons jamais été modernes » développée dans *l'Enquête*, alors,

⁴³⁴ Giorgio Agamben, « Sur ce que nous pouvons ne pas faire », dans *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2019 pour l'édition de poche, p. 65

visiblement, qu'il se pense « Moderne » ou qu'il ne veuille plus se penser tel, rien ne change du point de vue politique, puisque, qu'il « modernise » ou qu'il « compose » ou « écologise », c'est toujours la même idéologie de la puissance en tant que faire qui est ici perpétuée et toujours du même côté du globe. Il nous semble que nous répondons ainsi à la question du « qui » - prend la décision politique.

On pourrait nous contester que dans le projet de Latour, celui de la « composition » d'un monde commun - sur le point de s'écrouler avant de s'être composé, si l'on suit le rythme des prévisions et des calculs « climatiques » - le point essentiel est celui d'un regain de l'idée de « collaboration ». Cette dernière, idée à la fois fort séduisante mais qui se pose, par ailleurs, sur un terrain historique fort glissant si l'on se remémore les multiples figures des collaborateurs-traîtres, est pensée doublement : 1- une collaboration « internationale » afin « d'apprendre des uns et des autres », 2- une collaboration entre « méthodes scientifiques » et « pratiques artistiques ». S'exprime dans cette pensée l'idéal collaborationniste d'une humanité enfin soudée pour sauver Gaïa de l'anthropocène, « soudure » *a priori* possible aujourd'hui puisque les « modernistes » se rendent compte qu'ils se sont trompé à la fois sur ce qu'ils étaient et dans les pratiques engagées au nom de ce qu'ils pensaient qu'ils étaient et que Latour a prononcé pour eux, *pour tous les « modernistes »*, leur *mea culpa* (c'est aussi sous cet angle que pourrait être entendue sa thèse compte tenu de ce que nous avons essayé d'exposer sous le premier « état-figure », celui du « Moderne » comme modèle). Mais, si « la crise écologique », qui fut inventée et nommée du même côté du globe où se projette « la prise de décision politique » à son propos, se retrouve ainsi, comme l'a été l'idée de « nature » dans le « naturalisme », être le déterminant du « commun politique » ou, *a minima*, de son cadre, ne s'agit-il pas dans ce projet, celui décrit dans la présentation de SPEAP, d'une sorte de *néo-naturalisme* ? Celui-ci, à l'inverse de son prédécesseur, aura compris, d'après l'*Enquête*, que le modèle dualiste de « l'objectivité scientifique » et de « la subjectivité » ou, pour reprendre les termes de Latour, de la

« prolifération des hybrides » et de la « purification ontologique » est *caduque* voire *nuisible*. C'est pour cela que porter son regard sur les autres figures de « mondialisation » c'est-à-dire, dans le vocabulaire de Philippe Descola, les différentes manières de *faire* des mondes, devient nécessaire afin de repérer quelles autres figures d'existence peuvent participer à « composer » une « communauté » dans le projet latourien. Le *néo-naturaliste* serait, dans ce sens, celui qui, trouvant dans « l'état actuel d'une nature » ou si l'on veut, dans « la crise écologique », le cadre commun ou l'enveloppe commune de son action et de son système de pensée, chercherait des « collaborateurs » qui puissent garantir cette « communauté ».

Un *style* « non-moderne » serait-ce donc celui de ce « néo-naturaliste » désormais compositionniste et non plus dualiste qui, nous citons :

[...] accepte que l'histoire européenne ait toujours été le contraire de ce que le modernisme en a fait ; [...] accepte que le thème de l'objectivité, la grande scénographie, la grande esthétique de l'objectivité ne soit qu'une partie seulement de ce qui s'est passé dans l'aventure scientifique, technique, politique et artistique de l'Europe.⁴³⁵

C'est cela que devrait être « un style non-moderne » par lequel l'art pourrait « devenir enfin contemporain de lui-même »⁴³⁶. Nous suggérons, au tout début de ce passage de texte, de considérer le « non-moderne » comme un *personnage* qui agit à l'intérieur de la fiction qu'invente Bruno Latour - ou peut-être la découvre-t-il. Nous disions aussi que ce personnage était ou aura été le double muet et refoulé du « Moderne », celui qui aura souvent agi à contresens ou à contre-courant de ce que disait ce dernier puisque, rappelons-le, *les « Modernes » ont toujours fait exactement le contraire de ce qu'il disait qu'ils faisaient*. « Non-moderne » serait, dans l'angle de cette lecture que nous

⁴³⁵ Bruno Latour, « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? », *Op. Cit.*, p. 41

⁴³⁶ *Ibidem*.

proposons ici, la figure paradoxale du « Moderne », celle qui manifeste par sa présence contiguë et concomitante à lui, la tension entre son *dire* et son *faire* ; sa *schizophrénie* nécessaire. Mais qu'est-ce *dire* ? C'est à cette question que nous allons essayer de répondre dans la suite du texte.

III.2.2. Quand des arts parlent [comme la science]

Dans son « Manifeste compositionniste », discours de lancement de l'école des Arts Politiques (SPEAP) au Centre Pompidou⁴³⁷, nous pouvons entendre Bruno Latour dire :

Les arts oratoires permettent d'articuler, au sens d'articuler *nettement*, mais aussi parce qu'ils multiplient les éléments, les articles distincts dont l'assemblage donne à chacun de nos mouvements de plus grands degrés de liberté. (10:57) Sans les arts au sens large, nous ne pourrions pas articuler. Nous serions obtus. (11:05) Mais parler de ces capacités d'articulation ce n'est pas une mauvaise façon non plus de définir les savoirs des sciences. Chaque discipline savante apprend, elle aussi, à articuler à sa façon le monde, à en multiplier les éléments, à en différencier les attaches, à en faciliter l'expression et la représentation. Sans les sciences, nous serions muets sur le monde et sans les techniques, nous serions rigides comme des bâtons. Une fois cette double articulation en place, il n'est pas impossible de passer à la grande question de la composition. Dans quel ordre et selon quel agencement convient-il de grouper les éléments qu'on est parvenu à assembler ? C'est ça la question qui nous a intéressée. (12:05) Question commune à l'éloquence comme à la démonstration et dont dépend à plus d'un titre l'exercice de la vie publique. (12:10)

Nous trouvons dans ce passage une sorte de définition de l'art comme figure et comme pratique de discours qui a pour nom « l'éloquence » et pour portée ou *intention* « la démonstration ». L'idée d'art qui apparaît dans ce fragment de discours est celle d'une manœuvre d'articulation. Le mot « composition » que nous avons commencé à explorer ci-dessus, prend ici une autre tournure : il s'agit d'« agencer » les « articles » assemblés depuis les mondes des arts et ceux des sciences et leurs *savoirs* ; de leur trouver un « ordre » d'« agencement ». Ce

⁴³⁷ Bruno Latour, « Pour une Ecole des arts politiques : Manifeste compositionniste », *Op. Cit.*

dernier mot qui apparaît comme alternatif à celui de « composition », ou du moins qui participe à son explicitation, nous renvoie à la fois à une idée d'intentionnalité et à celle d'un pouvoir de faire (dans le sens évoqué plus haut avec Agamben). C'est chez Philippe Descola, citant Alfred Gell, que nous retrouvons cette idée d'intentionnalité associée à l'agencement ou à « l'agence » - mot qu'emploie Descola pour traduire la notion d'Agency chez Gell. Ce dernier définit l'art comme étant « un système d'actions destinées à changer le monde »⁴³⁸. La notion d'agence, chez Descola lisant Gell, désigne « une disposition à l'action intentionnelle ». Cette idée s'origine chez Gell dans sa considération de l'image en tant que :

[...] un indice de la présence d'une agence sociale parce qu'elle permet à la fois d'inférer les intentionnalités qui ont accompagné sa fabrication et de la voir elle-même, à la suite de ce processus inférentiel, comme un agent intentionnel doté d'une efficacité propre dans le domaine social.⁴³⁹

C'est une même idée de l'« agence sociale » que paraît formuler le mot « agencement » chez Latour, un agencement ou une « agence » qui seraient contenus dans chacun des « articles » assemblés. C'est par ce fait même, par le fait qu'ils soient en eux-mêmes des *configurations intentionnelles*, des « agences sociales », que les « articles » provenant du monde des arts ou celui des sciences, se prêtent ainsi à être « ordonnés » dans une *plus grande agence* qui se nomme chez Latour, « la vie publique ». C'est précisément cela que définit le terme « composer » dans le système de pensée de ce dernier où « les arts » ne sont que des *agents* de la grande agence sociale et politique et, ajoutons-le, *démocratique*. Latour définit la démocratie comme étant « un idéal d'autonomie par lequel chacun et chacune n'obéit qu'à des règles qu'il s'est ou qu'elle s'est librement donné(e) ». À cette « autonomie idéale » correspond une trajectoire politique qui est

⁴³⁸ Philippe Descola, *Ontologie des images*, [cours au Collège de France], séance du 4 mars 2009, (08:40), [en ligne], URL : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2009-03-04-14h00.htm>

⁴³⁹ *Ibidem*.

tendue de bout en bout par « la volonté » d'un côté et « l'obéissance » de l'autre. Les « Modernes » ont, comme nous pouvons l'imaginer, *raté leur démocratie*, puisqu'ils « n'ont jamais été vraiment prêts à mesurer le prix nécessaire à son exercice » et notamment celui de l'intégration, dans cette trajectoire politique, des « non-humains » comme facteurs déterminants et « essentiels à l'existence des terriens (Latour remplacera ce dernier terme par celui de « terrestre » dans un récent article intitulé « Une Terre sans peuple, des peuples sans Terre. ») »⁴⁴⁰. C'est donc une nouvelle idée de la *démocratie* que promeut la manœuvre de « composition » latourienne dont la trajectoire politique, comme nous pouvons l'entrevoir dans le fragment de son discours compositionniste cité au début de ce passage, est tendue vers un « apaisement » de la fracture entre « éloquence » - les arts - et « démonstration » - les sciences - toutes deux étant des agences *intentionnelles* et par ce fait *signifiantes*, en vue de l'*in*-stitution d'un commandement, d'un *kratein*, où s'invente le grand *peuple* des humains et non-humains⁴⁴¹. Nous avons rencontré cette idée de « démocratie » chez

⁴⁴⁰ Les deux citations proviennent de la version augmentée de *l'Enquête*, [en ligne], Deuxième colonne « V » pour « Vocabulaire » correspondant à l'entrée « Démocratie ».

⁴⁴¹ Dans un récent entretien réalisé à l'occasion de la publication de son dernier livre *Où atterrir ?*, Latour reprend la fameuse phrase que reprend Gilles Deleuze à Paul Klee, « le peuple manque » (originellement dans le texte de ce dernier « un peuple manque » comme le souligne et rappelle Pierre-Damien Huyghe). Il écrit à ce propos : « On n'a pas encore vu le relais que cette crise écologique offrira à la question sociale : le peuple manque. Pour le trouver, il faut déjà pouvoir déterminer le territoire, le sol, l'habitat sur lequel il vit. » (Bruno Latour, « Une Terre sans peuple, des peuples sans Terre », dans, *Esprit* (revue) n° Jan./Fév. 2018, éditions Esprit, Paris, 2018, p. 152) L'allégorie que nous proposons ici du « grand peuple des humains et des non-humains » n'est pas immédiatement exprimée dans cette phrase de Latour qui, par ailleurs, recourt à la notion de « peuple » comme allant de soi, sans jamais réellement la définir. Nous pouvons toutefois saisir dans cette dernière citation que la condition première d'un peuple, est sa *situation*, c'est-à-dire *là où il se situe*, sa localisation dans un territoire mais aussi *l'état* dans lequel se trouve ce territoire. Ce qui est étonnant dans cette dernière idée, qui entend la « Terre » comme un territoire commun et la « crise écologique » comme constituant « le monde commun » - ce qui nous ramène à notre hypothèse de néo-naturalisme exposée plus haut - c'est qu'elle identifie le peuple à une entité que l'on peut trouver déjà là, déjà réunie et déjà *mobilisée* autour ou pour ce commun. Ce qui pose, en soi, la question de l'échelle ou de l'étendue de ce *peuple-là*. Cela nous ramène à notre idée que ce qui est recherché par Latour, dans son projet politique, c'est la constitution d'une « communauté » si l'on peut dire « terrestre »

Peter Weibel dans son discours de présentation⁴⁴² du concept pratique d'« exposition discursive »⁴⁴³ par quoi peuvent être qualifiées les expositions *Iconoclash* (2002) et *Making Things Public : Atmospheres of Democracy* (2005) qu'il réalise en collaboration avec Bruno Latour et, plus récemment, l'exposition *Reset Modernity* (2016)⁴⁴⁴ présentées au Centre ZKM dont il assure la direction. Dans ce discours, Weibel présente l'une de ses thèses dans les termes qui suivent et qui se formulent à partir d'une interrogation :

Est-ce que les institutions culturelles doivent accompagner [la] consommation culturelle ou bien est-ce que ces institutions ne doivent pas redevenir des lieux de réflexion et de raisonnement sur la culture et l'art. Voilà un des objectifs que nous poursuivons avec cette « exposition discursive ». [...] Il s'agit de trouver un nouveau public car je crois qu'il n'y a que dans l'art qu'on peut recréer une sphère publique démocratique. Ce n'est plus possible dans les médias, dans la politique mais une idée ou une représentation de ce que peut

qui partage, de fait, du fait de la « crise écologique » le monde que celle-ci fait « commun ». Nous nous demandons alors si l'idée de « composition » n'est pas la formule d'une volonté d'agencement en vue de la constitution de ce peuple-là, d'où notre idée d'un peuple d'humains et de non-humains.

⁴⁴² Peter Weibel, *La « gedankenausstellung » ou l'exposition discursive*, Série de rencontre « Paroles », Centre Georges Pompidou, 17 février 2005 à 19h30, [en ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxoxo7/rrbebgd>

⁴⁴³ C'est par cette formule que la traductrice-interprète du Centre Pompidou traduit le substantif allemand « gedankenausstellung ». Une variante pour désigner la même typologie d'expositions existe, c'est l'« exposition réflexive ». Cette dernière serait a priori plus proche d'une traduction littérale du substantif allemand mais aussi de la formule « Thought Exhibitions » par laquelle désigne Latour ce type d'expositions. Il emprunte cette formule au modèle scientifique des « Thought Experiments » qui renvoient aux « fictions » déployées par les scientifiques, il s'appuie en revanche sur l'exemple d'Einstein évoqué dans une précédente note, comme méthode dans la recherche expérimentale. Ce que mettrait en avant la formule d'« exposition réflexive », c'est l'idée, que nous retrouvons par ailleurs dans le discours de Weibel, d'une exposition qui soit l'occasion d'une réflexion, d'un « raisonnement ». Nous maintenons néanmoins la première version de traduction, celle d'« exposition discursive » qui nous semble traduire davantage la volonté politique implicite ou déclarée qui sous-tend une telle approche de l'exposition - d'art -, volonté dont nous avons commencé à toucher quelques aspects à travers l'idée de « composition » ou de « compositionnisme » chez Latour.

⁴⁴⁴ Nous n'avons pu visiter aucune de ces trois expositions. Nous nous référons aux trois éditions éponymes qui sont des sortes de catalogues raisonnés qui présentent certaines des œuvres exposées accompagnées d'articles de différents auteurs autour des notions ou des enjeux que permettent d'« exciter » les travaux en question.

être une démocratie ne peut plus s'exprimer que dans une exposition. C'est l'une de mes thèses.⁴⁴⁵

L'« exposition discursive » s'inscrit, comme nous pouvons le lire dans ce passage, dans la vision d'une « politique culturelle » qui tend à transformer les institutions qui travaillent et se font financer au nom de « l'art » et de « la culture » en de véritables *tribunes de résurrection* d'une certaine forme de « la vie publique » ou, dans le vocabulaire de Weibel, de « la sphère publique démocratique ». La volonté politique et institutionnelle qui se déclare dans le discours qui nous arrête ici, en même temps qu'elle *pro-nonce* la fin de l'idéologie ou du modèle « démocratique », elle *pro-meut* sa survivance hors de la sphère, à proprement parler, politique ; hors de *la politique*. Le lieu qui accueille, selon Weibel, cette *résurrection*, c'est « l'art ». Pour servir cette volonté ou l'assouvir, l'art est placé au devant, littéralement *pro-stitué*. Ce que pointe l'idée que seule « une exposition » - d'art - soit aujourd'hui capable d'« exprimer » ce que peut être une démocratie, c'est la *perversion* déclarée à la fois de ce que peut être « une exposition » et de ce que peut être « un art ». C'est aussi l'expression d'un certain état de crise non pas tant des « trois représentations » dont parle Latour, mais plutôt du modèle institutionnel en tant que tel et, partant, du modèle de « gouvernementalité » dont ces institutions culturelles font partie⁴⁴⁶. La figure de *résurrection de la démocratie* dans l'art ou par l'art, devient ainsi l'argument ou le motif de perpétuation du modèle institutionnel qui change, désormais, son discours sur lui-même. Et, pour ce faire, il a besoin de changer son discours sur l'art. Nous allons nous arrêter maintenant sur le premier

⁴⁴⁵ Peter Weibel, *Op. Cit.*, (25:09) pour la fin de la phrase.

⁴⁴⁶ Nous pouvons relever aujourd'hui un certain questionnement qui touche les institutions muséales sur leur *devenir* institutionnel et leur inscription politique. À l'occasion de l'exposition « Être moderne : le MoMA à Paris » présentée à la Fondation Louis Vuitton en 2017-2018, une table ronde s'est organisée autour de la question « Quel musée d'art moderne et contemporain pour demain ? » à laquelle on retrouve notamment le Centre Pompidou qui est par ailleurs partenaire de SPEAP et qui accueille Peter Weibel sur l'« exposition discursive ». Tout cela nous mène à penser qu'il s'agit là d'une institution qui se questionne sur ses formes d'actions et de manifestations.

« objet » de cette perversion, à savoir « une exposition ». Le deuxième sera traité dans la suite du texte.

Dans la première partie de notre écrit, nous avons pu explorer en quoi la sculpture est, pour Herder, une *forme-figure*. L'un de ses principaux arguments, ou du moins que nous considérons comme tel, étant que la sculpture est « toute exposition » à la différence de la peinture qui est « magie d'un récit » et, de ce fait, une « représentation » tandis que la première est « présentation »⁴⁴⁷. Ce qui nous intéresse ici, au-delà des cas spécifiques examinés par Herder, c'est l'opposition qui se dégage entre, ce que nous appellerons, deux valeurs de monstration dans l'art. Le « dans », que nous soulignons, traduit l'idée que toute *forme d'art* porte en son sein sa propre valeur de monstration ; elle « s'expose » d'elle-même ; elle se présente ; elle porte son potentiel d'exposition et c'est cela précisément qui en fait une « forme » - ou une *forme-figure*. Cette idée nous la retrouvons également exprimée chez Paul Klee pour qui ses œuvres « devraient en réalité parler seules »⁴⁴⁸. Nous associons cette idée d'un potentiel d'exposition contenu dans l'œuvre elle-même, ou autrement dit, l'œuvre en tant que « valeur d'exposition » (pour reprendre l'expression de Benjamin), en tant donc qu'elle est *forme-figure*, à une certaine compréhension qui s'ouvre dans le terme « autonomie »⁴⁴⁹ et qui s'oppose à celle de l'« exposition discursive ». Comprenant que le terme technique de « composition » désigne chez Latour l'« agencement » intentionnel d'un rassemblement d'« articles » - étant entendu que des œuvres de

⁴⁴⁷ Johann Gottfried Herder, *Op. Cit.*, p. 31

⁴⁴⁸ Paul Klee, « De l'art moderne », dans, *Théorie de l'art moderne*, traduction Pierre-Henri Gonthier, Éditions Denoel, collection Folio/Essai, 1964, 1985 (pour la traduction française), p. 15

⁴⁴⁹ Nous prenons ici ce dernier terme dans son sens politique en tant que recherche de nouvelles « formes de lutte » qui soient à la fois « décentralisée », sans « représentants » et sans « représentations ». Ces trois dernières formules ne sont pas absolument étrangères à la pratique d'art et son idée au moment où Paul Klee écrit la phrase citée plus haut. On pourrait, comme nous avons essayé de l'esquisser avec Kandinsky, voir dans « la peinture sans objet » une manifestation pratique de l'autonomie en tant qu'elle serait une « forme de lutte » au sein même de la pratique picturale, et en tant qu'elle est sans représentation.

L'art sont aussi des « articulations » de portée à la fois « démonstrative » et « éloquente » et donc relevant du registre du discursif – nous pouvons voir dans l'« exposition discursive » une *représentation* pratique de cette idée de « composition » qui tend dans le vocabulaire de Latour à *trouver* « le monde commun » – tout comme « le peuple » que la crise écologique doit trouver –, dans celui de Weibel à « recréer la sphère publique démocratique ». Nous identifions ainsi l'« exposition discursive », en tant que *représentation politique*, à la deuxième *valeur de monstration* qui, à l'opposé du potentiel d'exposition contenu dans une œuvre, ne demande à l'art que son potentiel discursif, ne le regarde qu'en tant que tel. Elle est, dans ce sens, construction discursive, « magie d'un récit ». Il conviendrait alors de se questionner s'il s'agit encore, dans ce cas précisément, d'une valeur de monstration. Autrement dit, *la politique* telle qu'elle se pratique et se pense dans l'« exposition discursive » n'est-elle pas davantage la configuration d'un *dispositif* ?⁴⁵⁰

Avant d'essayer de répondre à cette dernière question du « dispositif », nous allons marquer un bref arrêt sur la notion d'« autonomie » évoquée plus haut et que nous désignons comme figure d'opposition, *pour une certaine idée de l'art*, à l'idée ou au principe de l'« exposition discursive ». Pour ce faire, nous allons croiser deux moments où apparaît ce mot chez Latour, à savoir : 1- la « démocratie » en tant qu'« idéal d'autonomie », 2- la question de l'autonomie de l'art « après la période de « l'art moderne ». Selon sa lecture, « l'art moderne » est une « institution locale » tenue, en son principe, à la question de *l'autonomie de l'art*⁴⁵¹ en tant que « domaine ». Latour regarde

⁴⁵⁰ Précisions ici, qu'il ne s'agit pas de nier dans l'art toute portée *politique*. Il s'agit, en revanche, de questionner la nécessité de sa *pro-stitution*, de son instrumentalisation au service d'un discours ou d'une urgence dite politique, à savoir, dans le cas de Latour, « la crise écologique ». Faut-il *prostituer* l'art pour « avoir à nouveau confiance dans les institutions » ?

⁴⁵¹ Selon Jacques Rancière, c'est « la vision dite moderniste [qui] identifie la modernité artistique avec l'affirmation de l'autonomie de l'art et la concentration de chaque art sur son médium spécifique. » (Jacques Rancière, « La modernité repensée », dans, *Les temps modernes*, éditions La Fabrique, Paris, 2018, p. 49)

« l'art moderne » depuis le seul prisme de la fiction, considérée dans l'*Enquête* comme un mode d'existence à part entière signalé par l'abréviation [FIC]. Ce dernier, est le nom de :

[...] ce mode particulier que l'adverbe « fictionnellement » désigne maladroitement pour indiquer que l'on va exiger de ce qui suit un rapport original entre les matériaux et les figures dont ils ne peuvent se distinguer sans perdre leur objectivité. Malgré la restriction possible du mot fiction, c'est celui qu'on choisit pour désigner tout ce qui va plier les êtres de [TEC] [pour technique] pour en tirer un nouveau type d'altérations qui va engendrer un autre monde qui a ceci de particulier de ne pouvoir en aucun cas se détacher des matériaux dont il semble au contraire se détacher.⁴⁵²

Nous pouvons nous rappeler à ce propos, la notion d'« autocritique » par laquelle Greenberg définit la peinture qu'il appelle « moderniste » et qui en fait tendre la pratique vers une sorte de « purisme » qui trouve dans le *medium* la source d'identification et d'auto-nomisation (ce dernier mot n'est pas chez Greenberg) de chaque art - que nous pouvons entendre comme rapport entre un *medium* et une pratique de ce *medium* - vis-à-vis des autres arts. La notion d'auto-critique qu'il trouve chez Kant, désigne un *lieu* depuis lequel opère la critique, c'est-à-dire, dans l'analyse de Greenberg, une sorte de « tri » au sein de chaque art de ce qui appartient en propre à son *medium* et qui en est le motif de différenciation ou de *singularisation*. Ce lieu est celui de *l'intériorité en propre*, ce qui nous semble être désigné par le préfixe « auto ». Si nous associons la notion d'auto-nomie à cette figure de *l'intériorité en propre* comme source de connaissance et de conduite d'une pratique - et peut-être pouvons-nous dire d'une *praxis* - par elle-même, nous pouvons tirer un fil de correspondance entre ce lieu depuis lequel émane une *action* et le « soi-même » kantien, *leitmotiv* qui répond à sa question « Qu'est-ce que les Lumières ? » et qui définit, en partie, le concept d'« entendement ». Mais nous pouvons également prolonger ce *fil* jusqu'à l'idée de l'auto-nomie politique telle qu'elle a pu se penser et se pratiquer (surtout) à partir des années 1950, dans certains pays de l'Europe (dans son cours évoqué plus haut, Deleuze parle essentiellement de l'expérience yougoslave et italienne et plus tard, vers les années 1970 française) et que nous pourrions entendre en tant que la capacité de se conduire politiquement et de conduire l'action politique depuis une *intériorité propre* qui aura été à la fois une revendication du politique en son essence ou en tant qu'essence (c'est vers ces mêmes années 70 que Jean-Luc Nancy situe une différenciation significative en France entre les termes « la politique » et « le politique », le masculin voulant désigner ce qui est ou serait « derrière ou au-delà ou en deçà de la politique, c'est-à-dire, des pratiques, des actions politiques déterminées, construites et agies selon des visées, des programmes » (voir à ce propos sa conférence intitulée « Interroger le politique, interroger le commun » [en ligne]) et celle d'une existence politique qui est mue par une *puissance de présence* et non de représentation. Il nous semble que l'acception que donne Latour de cette notion d'« autonomie » dans sa définition de la « démocratie » en tant qu'« idéal d'autonomie », rompt le fil que nous avons essayé de tirer ici ou, si elle s'y inscrit tacitement, en trahit la matière.

⁴⁵² Bruno Latour, *Enquête*, Livre augmenté [en ligne], Deuxième colonne « V » pour « Vocabulaire » correspondant à l'entrée « [FIC], paragraphes 1 et 2

Le rapport qu'articule Latour entre « l'art moderne » et les êtres de [FIC] est celui d'une contradiction entre une réalisation progressive de l'« autonomisation » du « champ » (les guillemets sont chez l'auteur) de l'art et des artistes et l'absence de « reconnaissance du mode de vérité et de fausseté propre aux êtres de [FIC] »⁴⁵³. Ainsi, « l'autonomie » réalisée n'est que relative puisque, « l'art dit moderne n'a jamais pu assurer sa valeur de vérité [FIC] dans ses termes à lui » et donc, étant subordonné à d'autres champs que son champ propre pour *dire sa vérité*, il n'a jamais été ce qu'il pensait être ou, au nom de quoi il pensait être, à savoir « l'autonomie ». Tout comme les « Modernes », « l'art moderne » s'est ainsi trompé *sur* et *dans* son système de véridiction. C'est dans l'angle de cette considération que, selon Latour, « réinstituer l'art ([[qui] ne serait plus « moderne » ni lié en aucune façon au modernisme)] après la période de « l'art moderne » » est condition non plus de l'autonomie de l'art en tant que « domaine », mais de *l'autonomie* du mode de la fiction, des êtres de [FIC] en leur « vérité et objectivité propres » et en tant que tel. Les artistes de l'art à *réinstituer* auront ainsi « l'immense responsabilité de tenir partout à la vérité de [FIC] » puisque « c'est avec la vérité et l'objectivité que les arts ont le plus à faire. »⁴⁵⁴ C'est en « subissant » le poids de cette responsabilité que l'art pourra « devenir enfin contemporain de

⁴⁵³ *Ibidem.*, Troisième colonne « D » pour « Documents » correspondant à l'entrée « art moderne », paragraphe 2

⁴⁵⁴ *Ibidem.*, paragraphe 3

lui-même⁴⁵⁵ »⁴⁵⁶. Nous comprenons alors que c'est également cela que désigne la formule de « style non-moderne » appliquée à l'art.

La figure d'*agent*, que nous avons croisée plus haut dans la formule des « agents du modernisme », s'oppose ainsi à toute figure d'autonomie. L'*agent* d'exécution autant que l'*agent* de médiation (c'est ainsi qu'il devient possible d'approcher la notion d'art chez Latour) sont, en tant que volontés de « collaboration », ou en tant qu'« articles » participant à un « agencement » qui représenterait une idée du « monde commun », une procédure de *disposition* de l'art, en tant qu'idée et en tant que pratique (et par cela même une *trahison* de certaines de ses

⁴⁵⁵ Ayant présente à l'esprit l'approche que propose Giorgio Agamben de la notion de « contemporain », à savoir, à partir d'une lecture de Nietzsche proposée par Roland Barthes, une présence *inactuelle* à son temps qui octroie la distance nécessaire pour *voir dedans*, nous éprouvons comme difficile à saisir cette sentence de Latour. Pour que l'art devienne contemporain de lui-même, il lui faut donc se retourner vers « ce qu'il est », à savoir une « fiction » en tant que rapport à la vérité et à l'objectivité. Mais, si nous associons cette idée à celle d'une mobilisation de l'art en tant qu'« article » participant au grand « agencement » du « monde commun » qui a pour unité « la crise écologique », il s'inscrit d'emblée, en tant que « contemporain de lui-même », dans une sorte d'*actualité* du moment politique qui a pour nom cette crise-là. Est-ce à dire que « l'art contemporain de lui-même », c'est-à-dire, dans l'angle de la définition nietzschéenne, l'art en tant qu'il serait *inactuel* de lui-même, puisse s'inscrire dans cette *actualité-là* ? Il s'agit visiblement ici d'une impossibilité de la pensée. En prolongement ou en explicitation de cette qualité de « l'inactuel » qui serait, par définition, le « contemporain », nous lisons chez Agamben que ce dernier est *celui* ou *ce* qui perçoit « la faille ou le point de cassure » de son temps, son « obscurité » et qui y inscrit, de ce fait, une « discontinuité » qui devient « le lieu [...] d'une rencontre entre les temps ». Nous lisons quelques lignes plus loin qu'« il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la « citer » en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre. » (Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? », dans *Nudités*, *Op. Cit.*, pp. 30-31) Dans l'angle de cette approche du *contemporain*, nous pourrions entendre cette idée d'un art « contemporain de lui-même » comme étant celui qui inscrit son *faire* dans une dynamique d'interrogation permanente de son temps *propre* et de celui de son époque. Ce n'est pas dans ce sens que Latour emploie, nous semble-t-il, ce mot « contemporain ». C'est plutôt à une figure de l'inscription dans l'*actualité* du moment qu'est identifié le contemporain, chez Latour.

⁴⁵⁶ Bruno Latour, « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? », *Op. Cit.*, p. 41

idées et de ses *tournants décisifs*⁴⁵⁷), et, comme nous l'évoquions plus haut, sa *pro*-stitution. C'est dans ce sens que l'« exposition discursive » en tant que configuration *fictionnelle* du « monde commun » - puisque c'est seulement là où peut s'exprimer ce que peut être « une démocratie » (Weibel) - en tant donc qu'une expression de *la* politique, qu'il convient de la considérer comme un *dispositif*, c'est-à-dire, dans la terminologie de Foucault :

[...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropique ; bref, du dit aussi bien que du non-dit [...]. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces différents éléments.⁴⁵⁸

Nous associons cette idée du réseau en tant que dispositif (et inversement), à la notion d'« agencement » telle que nous l'entendons chez Latour et à celle de la politique, dans sa volonté démocratique, celle d'une consécration de l'idée exclusive du *pouvoir* - faire quelque chose, en toute circonstance⁴⁵⁹. Comme le rappelle ou signale Agamben, c'est au même moment où Foucault développe son concept de « gouvernementalité », c'est-à-dire à partir des années soixante-dix, qu'il associe à sa dynamique philosophique ce mot « dispositif » ou « réseau »⁴⁶⁰. Dans ce sens,

⁴⁵⁷ Notamment celui qu'associe Jacques Rancière à l'idée de modernité artistique et que nous exposerons dans la prochaine sous-partie.

⁴⁵⁸ Michel Foucault, cité dans Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, Paris, 2007, pp. 8-9

⁴⁵⁹ Voir plus haut Agamben et la définition de « puissance ».

⁴⁶⁰ C'est aussi dans ces mêmes années, comme nous pouvons écouter Gilles Deleuze le dire ou le rappeler (Cf. son cours sur le « Pouvoir » cité plus haut), que Foucault *se met* ou *se donne* à l'expérience* de « nouvelles formes de lutte » qui prennent corps dans le Groupe d'Information sur les Prisons (GIP). Cette expérience aura été une figure qui inscrit une idée de l'autonomie de l'action politique - la spécificité du GIP étant d'avoir donné la parole ou rendu *une* parole sur les prisons aux prisonniers eux-mêmes et donc, une parole expression d'un vécu sans représentants et sans représentation. Le GIP aura lui-même vécu comme un « réseau », c'est en tout cas le terme qu'emploie Deleuze pour le qualifier. Mais, à la différence du dispositif, et si nous mettons côte à côte la définition de Foucault qui vient d'être citée et l'expérience du GIP, il s'agit d'un réseau dont les éléments sont à la fois les constituants et les articulations. Ce sont les personnes qui auront agi au sein de ce groupe (ce dernier mot

le dispositif est le nom donné à l'opération du pouvoir par le truchement de l'État, qui consiste, en son principe, en l'instauration stratégique d'un rapport de force et donc, de domination. Tout cela nous mène à penser que les considérations que formule Latour et pour lesquelles il associe les mots *art*, *exposition*, *autonomie*, et partant, *modernité* émanent de ce que nous nommerons ici, un « conservatisme politique ».

Les pages qui précèdent immédiatement, portaient de la question « Qu'est-ce dire ? ». Nous avons essayé d'y exposer ce que pouvait être l'idée d'une discursivité *par* l'art que nous avons explorée à travers l'exemple de l'« exposition discursive » et à partir de la notion d'« articulation » que nous retrouvons, par ailleurs, à côté de celle de « détermination », chez Michael Polanyi comme élément de définition du « dire » en tant qu'expression d'un savoir avec des mots. Tim Ingold, chez qui nous avons croisé cette définition, s'appliquera quant à lui à explorer et exposer en quoi le « dire » qu'il définit à travers deux significations connexes, à savoir, d'un côté la capacité de « mettre le monde en histoires », de l'autre celle de « reconnaître certains indices subtils dans son environnement et de réagir à ces indices avec discernement et précision », n'est pas cantonné au seul registre des mots ou de la parole.⁴⁶¹ Il y a

reflétant peut-être l'idée de réseau dans le cas précis du GIP) sans rapport de force ou de pouvoir entre elles. Dans ce sens, ce à quoi renvoie le mot « réseau » dans le cas du GIP, c'est à une certaine nécessité de *connexion* ou de mise en lien entre des forces d'action pour former une lutte politique. Cette nécessité, qui n'est pas forcément associée à un quelconque sens de besoin, n'est pourtant pas « l'auto/hétéronomie » dont parle Latour et par laquelle il annihile toute puissance qui puisse exister dans l'idée d'auto-nomie politique. (*Nous employons ici l'expression « se donne à l'expérience » en essayant de nous rapprocher d'une forme verbale du substantif « expérience » qui n'est ni « expérimenter » ni seulement « ressentir » (mots qui traduisent le verbe anglais *to experience*) mais qui serait quelque chose comme une épreuve active qui contient en son principe une recherche ouverte aussi bien aux trouvailles qu'à leur absence ou, autrement dit, aux échecs comme aux réussites - avec toute la relativité qui se peut s'associer à ces deux derniers termes).

⁴⁶¹ Cf. Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Traduction de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Éditions Dehors, Bellevaux, 2017 - spécialement le chapitre 8 « Dire par la main », pp. 229-260, p. 230 pour les citations.

des « faire » qui peuvent dire. C'est cela que résume le titre de son chapitre *Dire par la main*. L'idée qu'avance Latour de l'art comme « articulation » du monde, ou comme « article », c'est-à-dire en tant qu'« activité savante », rejoint la première définition de Polanyi dans la mesure où ce qui permet d'« agencer » l'art avec et parmi d'autres « articles », c'est ce qu'il peut y être dégagé comme signification, c'est en tant qu'il est *signifiant* et qu'en tant que toute signification est un positionnement qui tend, *intentionnellement*, à se déclarer au nom d'une vérité.

III.2.2.1. Représentation/imagination des sciences : ouvrir la connaissance à la perception

Dans son article *L'art philosophique*, Baudelaire critique ce qu'il désigne chez les peintres nazaréens comme une prétention à « enseigner l'histoire, la morale et la philosophie »⁴⁶² et à remplacer ainsi « le livre ». Ce qui domine leur *tendance*, c'est l'« esprit didactique ». Ce qui prédomine dans leurs peintures, c'est le recours à des *signes* qui nécessitent une « traduction » attentive et minutieuse puisque que « tout est allégorie, allusion, hiéroglyphes, rébus. »⁴⁶³ C'est dans cette critique, explique Peter Weibel, que la formule de l'« exposition discursive » trouve l'une de ses sources. La question que pose cette critique à l'art reste actuelle : Weibel cite à ce propos l'exemple de l'exposition *Documenta* où, nous citons, « on reproche souvent que ce n'est pas de l'art parce que ça nous montre trop de sociologie, de philosophie, de politique »⁴⁶⁴. C'est donc *contre* cette critique que se pose l'« exposition discursive » et son idée de l'art. Le « reproche » explicitement formulé par Baudelaire à

⁴⁶² Charles Baudelaire, « L'art philosophique », dans, *L'art romantique*, édition Calmann Levy, Paris, 1880, p. 127

⁴⁶³ *Ibidem.*, p. 131

⁴⁶⁴ Peter Weibel, *Op. Cit.*, (23:00)

l'encontre de l'art philosophique ou *didactique*⁴⁶⁵ peut se lire dans ces mots :

Ainsi l'art philosophique est un retour vers l'imagerie nécessaire à l'enfance des peuples, et s'il était rigoureusement fidèle à lui-même, il s'astreindrait à juxtaposer autant d'images successives qu'il en est contenu dans une phrase quelconque qu'il voudrait exprimer.⁴⁶⁶

« Un retour vers l'imagerie nécessaire à l'enfance des peuples », tel est « l'art philosophique ». À la lecture de cette phrase, et à l'inscription ou au rappel historique que signale le mot « retour », nous accueillons dans notre pensée quelque chose comme un *sentiment* qu'il y a, dans cette phrase, un positionnement de son auteur *contre* un certain esprit des Lumières, celui auquel s'associeraient les mots « didactique » et « enseignement » déjà évoqués⁴⁶⁷. Connaissant le « combat » mené par Latour contre « la

⁴⁶⁵ Dans cet article de Baudelaire, le mot « didactique » apparaît une seule fois et entre parenthèses pour qualifier l'esprit qui s'oppose à « l'esprit poétique pur ». Dans cette parenthèse, il décrit la manière dont Kaulbach « ayant à traiter un sujet purement pittoresque, la *Maison des fous*, n'a pas pu s'empêcher de le traiter par catégories ». (p. 129) Si nous nous aventurons à répéter l'emploi de ce mot ici, c'est parce que nous repérons, en croisant la lecture de cet article avec celle d'un texte de Frederick Jameson récemment traduit en français (il s'agit du premier chapitre de *Brecht and Method* traduit par Florent Lahache et paru en 2014 dans le premier numéro de la revue *Incise*), qu'il y a un enjeu autour de cette notion de « didactique » qui concerne spécifiquement la « modernité » - artistique. Nous lisons chez Jameson : « [...] le tabou du didactique dans l'art (que nous les modernes, les modernes « occidentaux », prenons pour acquis) est en fait une caractéristique de notre propre modernité. Aucune des grandes civilisations précapitalistes classiques n'a jamais douté que son art renfermait une vocation didactique fondamentale ». (p. 143) S'agit-il dans la parenthèse de Baudelaire d'une expression de ce « tabou » ou bien s'agit-il dans « l'exposition discursive », en tant que représentation d'un esprit « non-moderne » d'une levée de voile sur « ce tabou » ? Il y a là un programme de recherche à part entière auquel nous ne pouvons nous donner présentement. Il nous a pourtant semblé important de relever cet enjeu.

⁴⁶⁶ Charles Baudelaire, « L'art philosophique », *Op. Cit.*, p. 128

⁴⁶⁷ Nous avons pu vérifier la « justesse » de notre *sentiment* ou notre intuition à la lecture d'une curieuse critique que formule Baudelaire contre Voltaire dans ses *Journaux intimes*, où il écrit : « Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire. » (Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », dans, *Journaux intimes*, Éditions Georges Crès et Cie, Paris, 1887, p. 65) ainsi qu'à l'écoute d'une intervention d'André Guyaux intitulée « Baudelaire anti-Lumières » donnée au Collège de France, le 14 février 2012, dans le cadre du cours d'Antoine Compagnon « Baudelaire moderne et antimoderne ». [En ligne] Cela

modernité⁴⁶⁸ », arrive avec ce *sentiment*, le souvenir de l'une de ses questions, citée plus haut dans le texte, à savoir : « Comment vouloir les Lumières sans la modernité ? »⁴⁶⁹ Dans l'*Enquête*, Latour explique qu'il y a « reprise des Lumières [...] puisque l'on prétend bien mettre fin aux erreurs de catégories et révéler sous la multiplicité des confusions modernistes la vérité, la réalité des prépositions et des modes »⁴⁷⁰. Le mot « reprise » nomme, dans cette dernière phrase, l'opération de l'*Enquête* qui consiste, par définition, à la fois en une « correction » des « erreurs de catégories » et une nouvelle *saisie* des Lumières, une « prise en main » de l'héritage des Lumières. Cette « reprise » s'articule autour du statut particulier qu'aura consacré « le projet rationaliste » et qui, nous citons, « empêchait de situer la pratique scientifique comme un mode parmi d'autres. »⁴⁷¹ Aux « catégories » se substituent donc les « modes d'existence » qui dirigent l'attention « vers les êtres à propos desquels les humains s'interrogent »⁴⁷² (et non plus vers « des groupes ou des individus humains ») et déplacent le problème de la question traditionnelle se demandant « de combien de façons on peut dire quelque chose de quelque chose » (Aristote) à un questionnement sur le nombre d'« altérations » que rencontre « l'être » pour exister. L'article consacré à la notion de « catégorie » dans l'*Encyclopédie* de D'Alembert et Diderot, signé par le théologien Claude Yvon et paru dans la première édition de 1751 (Kant n'avait

n'étant pas notre sujet immédiat, nous nous arrêterons ici au seul signalement de ce sentiment.

⁴⁶⁸ Bien que l'opération de dé-montage de Latour concerne davantage le « modernisme » que la « modernité » - ce que relève précisément Pierre-Damien Huyghe dans son livre *Modernes sans modernité* -, il nous semble pourtant tenir à « la modernité » en tant qu'un ensemble de valeurs - sur lesquelles les deux auteurs ne seraient d'ailleurs pas d'accord. Il écrit dans l'*Enquête* : « [...] en suspendant le thème de la modernité pour caractériser l'aventure des Modernes, je pense avoir repéré l'expérience d'un certain nombre de valeurs dont je pense qu'il est possible d'offrir une autre version. » (*Enquête sur les modes d'existence*, *Op. Cit.*, p. 23) Ce que nous lisons dans cette « confession », ce qu'elle décrit comme opération, *a priori* plus délicate que celle du dé-montage, c'est celle de la « suspension ».

⁴⁶⁹ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, *Op. Cit.*, p. 22

⁴⁷⁰ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, Version augmentée [en ligne], Colonne « V » pour « Vocabulaire » correspondant à l'entrée « Lumières ».

⁴⁷¹ *Ibidem.*

⁴⁷² *Ibid.*, entrée « Modes d'existence ».

pas encore publié ses Critiques, la première édition de la *Critique de la raison pure* date de 1781), présente une définition critique du concept aristotélicien en mettant en avant d'une part l'erreur de placer le concept de « catégorie » dans la Logique étant donné qu'il relève de l'Ontologie « puisqu'il s'y agit des relations des êtres universels » ; d'autre part, son « inutilité » puisque « les catégories ne nous apprennent autre chose, sinon qu'elles étaient les classes d'idées dans la tête d'Aristote, & non ce qu'elles sont dans la nature des choses »⁴⁷³. L'inutilité du concept aristotélicien de catégorie vient également de ceci que, selon l'auteur de l'article, il est « fort commodément » possible de distinguer « toutes nos idées en idées de substances, idées de modes, et idées de relations »⁴⁷⁴. Cette dernière considération établit, dans le cours de notre recherche, une curieuse correspondance avec le projet de l'*Enquête* dont les *ingrédients* de base s'y trouvent, nous semble-t-il, formulés sans pour autant être développés ou explicités par l'auteur de l'article. Comment alors comprendre la « volonté des Lumières » se dégageant de « la modernité » exprimée dans la question de Latour, compte tenu de ce *micro* événement, cette correspondance, que nous pensons ici relevé(e) ? Si la première dimension de la « reprise » des Lumières, à savoir la correction « des erreurs de catégorie », nous semble relativement claire, la seconde nous paraît moins évidente à saisir, du fait que nous n'en trouvons pas de formulation précise dans l'*Enquête* (ni ailleurs dans les autres écrits de Latour qui accompagnent notre réflexion). C'est dans la référence que fait Weibel à Baudelaire critiquant l'art des nazaréens, et donc dans le positionnement de « l'exposition discursive » que pourrait se profiler une hypothèse quant à cette deuxième dimension de « reprise ». Baudelaire, comme nous avons essayé de l'exposer plus haut, réfute le « didactique » au nom d'une « pureté du poétique » et par cela même s'oppose à l'idée d'art en tant qu'élément d'instruction des peuples. Les termes « didactique » et « enseignement » sont absents du système de pensée de Latour ou du moins de son vocabulaire autant que de

⁴⁷³ Claude Yvon, « Catégorie », dans, *L'Encyclopédie*, 1^{ère} édition, Tome 2, 1751, pp. 774-775

⁴⁷⁴ *Ibidem.*, p. 774

celui de Weibel lorsqu'il présente le *concept pratique* voire *pragmatique* de « l'exposition discursive ». Comme nous avons pu le relever plus haut, ce qui structure la procédure de « composition » chez Latour, c'est l'addition des deux *mécaniques* de l'éloquence et de la démonstration qui sont pareillement concernées par la notion d'« agencement » ou d'« agence ». Il y a, dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* éditée par D'Alembert et Diderot (1751), une forte dimension *didactique* associée spécifiquement aux « Figures » qui illustrent ou accompagnent les articles. Avant d'explorer plus en détail ce point et d'établir plus explicitement le lien que nous faisons entre les notions de « didactique », d'« éloquence » et de « démonstration », arrêtons-nous un bref instant sur le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* pour regarder comment y apparaît ce mot « didactique ». À la seule occurrence du mot, nous lisons dans ce *Discours* :

Notre siècle porté à la combinaison & à l'analyse, semble vouloir introduire les discussions froides & didactiques dans les choses de sentiment. Ce n'est pas que les passions & le goût n'ayent une Logique qui leur appartient : mais cette Logique a des principes tout différens de ceux de la Logique ordinaire : ce sont ces principes qu'il faut démêler en nous, & c'est, il faut l'avouer, de quoi une philosophie commune est peu capable.⁴⁷⁵

Nous dégageons de ce cours passage le paradoxe qui puisse exister dans la volonté d'approcher « les choses de sentiment » *didactiquement*, c'est-à-dire *froidement*. Nous retrouvons ce dernier qualificatif dans l'article qui définit l'adjectif « didactique » dans l'*Encyclopédie* où il est question d'interroger la *valeur poétique* des « poèmes didactiques » ; il s'agit de décider si de tels écrits méritent d'être qualifiés de « poèmes » et leurs auteurs de « poètes ». Il est au fond question de définir ce qui fait la poésie *proprement*. Pour ce faire, les auteurs de l'article, l'abbé Edme-François Mallet et Jean-François Marmontel, s'appuient sur une appréciation commune, un « dit-on », qui juge

⁴⁷⁵ Jean le Rond d'Alembert, « Discours préliminaire », dans, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome premier, 1751 [Document exporté de Wikisource le 13/05/2019], p. 95 du document numérisé.

que les ouvrages didactiques ne peuvent être considérés comme de « vrais poèmes » « ou parce que le style en est trop uniforme, ou parce qu'ils sont dénués de fictions qui font l'essence de la poésie. »⁴⁷⁶ Nous nous intéresserons ici à ce deuxième élément de l'argument, à savoir le rapport entre « poésie » et « fiction ». Les auteurs de l'article poursuivent en expliquant qu'il existe, d'après Louis Racine, deux sortes de fictions, « les unes de récit & les autres de style ». Les premières désignent « les merveilles opérées par des personnages qui n'ont de réalité que dans l'imagination des poètes », les secondes « ces images & ces figures hardies, par lesquelles le poète anime tout ce qu'il décrit. »⁴⁷⁷ Ce sont ces fictions-là, celles du style, qui sont « essentielles » à tout poème et si un « poème didactique » arrive à se construire sur ce principe des fictions de style, alors il mérite le nom de poème. Insatisfaits de cette explication, les auteurs concluent qu'il existe « une façon plus naturelle » de trancher la question, celle de « nier absolument que la fiction soit essentielle à la poésie. La poésie est l'art de peindre à l'esprit. »⁴⁷⁸ Ce qui ressort ainsi de cette interrogation du statut poétique de certains ouvrages didactiques, ou, autrement dit, du caractère poétique contenu dans des ouvrages didactiques du fait de leur adoption des fictions de style comme principe de leur construction, c'est le positionnement radical contre une essence du poétique qui serait contenue dans la fiction quelle qu'en soit la sorte. Ce positionnement est ainsi, dans cet article de l'*Encyclopédie*, ce qui résout la question du didactique qui ne peut, même si construit sur le principe de la fiction, être qualifié de « poétique ». Nous arrivons ici à une sorte de nœud : « l'esprit didactique » s'oppose chez Baudelaire à « l'esprit poétique pur » ; pour résoudre la question d'un poétique dans le didactique, l'*Encyclopédie* conclut que la poésie n'a rien à faire avec la fiction ou que celle-ci n'est en rien « essentielle » à la poésie ; Latour juge que pour que l'art devienne enfin

⁴⁷⁶ L'abbé Edme-François Mallet et Jean-François Marmontel, « Didactique », dans, *Encyclopédie*, Tome quatrième, 1^{ère} édition 1751, [Document exporté de Wikisource le 21/05/2019], pp. 4-5 du document numérisé.

⁴⁷⁷ *Ibidem.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 5

« contemporain de lui-même », il lui faut tenir à la vérité des êtres de la fiction. Nous avons déjà tenté d'exposer dans ce qui précède en quoi l'idée d'art chez Latour ne demande à celui-ci que son potentiel discursif, c'est-à-dire, un potentiel *démonstratif* et, ajoutant une strate à notre analyse, ce dernier serait tel de par une certaine intention ou volonté descriptive qui serait constitutive voire inhérente à l'œuvre en question⁴⁷⁹. Comme évoqué dans l'argument de Louis Racine, tout ouvrage didactique construit sur le principe d'une « fiction de style », à savoir, des images et des figures « hardies » qui animent tout ce qui est *décrit*, peut « mériter » d'être considéré comme un « poème ». Cette dernière considération, rejoint, dans une certaine mesure, l'idée d'art chez Latour à ceci près qu'il lui manquerait la valeur de « vérité ». La « fiction de style » telle que définie par Racine, n'inclut pas de rapport à la vérité et exclut donc cette dernière de tout *souci du poétique* - ce à quoi s'oppose Latour, nous semble-t-il, dans son idée de modernité *associée* ou *appliquée* à l'art. Nous lisons chez Jacques Rancière que la fiction aristotélicienne, principe ou forme de construction de la poésie, se base sur le principe de la « causalité renversée » dans le sens où « la vérité » émane toujours d'une inversion des « apparences ». C'est en ceci que la fiction, loin d'être un « défaut de réalité », elle est un « surcroît de rationalité », un « mode spécifique de causalité », celui de « la causalité paradoxale », qui dit comment les choses « peuvent arriver ». Rancière signale ou rappelle que les mots « apparence » et « expectative » sont exprimés par le même mot grec. Dans ce sens, ce sur quoi *s'investit* une fiction, c'est sur un certain régime de savoir ou d'approche de la vérité qui se trouve, dans le cas spécifique de la fiction, toujours à révéler, toujours à découvrir là où on ne *l'attendait* pas. La fiction n'est jamais en soi la vérité. Elle est toujours *une vérité* qui ne se donne comme telle qu'en tant qu'elle incarne une *possibilité* selon laquelle les

⁴⁷⁹ Nous développerons plus en détail cette dimension descriptive contenue dans certaines œuvres dans la prochaine sous-partie « Ou décrire ou exprimer ». Pour ce faire, nous nous appuyerons essentiellement sur le travail de Tomás Saraceno et notamment sa dernière exposition *On air* présentée au Palais de Tokyo du 17 octobre 2018 au 6 janvier 2019.

choses arriveraient. Elle est, dans ce sens, un déploiement de vérités possibles selon le schème du renversement. Mais, explique Rancière, ce rapport au *su* et à l'*ignoré* était réservé, dans la fiction aristotélicienne, aux seules figures des actants ou de l'action, c'est-à-dire, « ceux qui agissent et attendent quelque chose de leur action. »⁴⁸⁰ Cette figure de l'action expectative s'oppose, de par sa définition, au temps empirique, celui du quotidien et des enchaînements sans renversement. Ce que fait la fiction moderne, dont la matrice reste celle de la rationalité fictionnelle aristotélicienne - telle est la thèse de Rancière dans ce livre *Les bords de la fiction* -, c'est qu'elle ouvre l'ordre fictionnel ou ouvre dans l'ordre fictionnel une place à l'ordinaire, à l'action non expectative. C'est une fiction dont la figure ou le motif plutôt que d'attendre qu'une vérité se révèle en tant qu'*inattendue*, s'intègre dans une construction plus globale où chaque élément du « décor », chaque « forme de la vie quotidienne », chaque fragment d'*insignifiance* devient, en soi, *fragment de la « vérité » d'un monde commun* ; une source de son savoir. Les apparences se dégagent de leur sens d'expectatives puisque ce qui apparaît devient, dans sa potentielle absence de signifiance, l'expression sensible d'une existence désengagée de l'impératif du signe. C'est en cela que la fiction moderne, dérobée à son « cœur traditionnel, constitué par le nœud des événements narratifs »⁴⁸¹, ne réside plus que dans « ses bords », à la périphérie d'elle-même comme *paradigme de la grande vérité* émanant de l'action expectative, du régime du « temps de la causalité ».

Nous lisons dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* que le recours aux « Figures » (les planches dessinées) devenait un besoin en raison de la difficulté à expliquer les choses des Arts à un public peu habitué à écrire et à lire dessus. Le recours aux « Figures » est justifié comme suit :

⁴⁸⁰ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, éditions Seuil, Paris, 2017, p. 9

⁴⁸¹ *Ibidem.*, p. 14

On pourrait montrer par mille exemples, qu'un Dictionnaire pur & simple de définitions, quelque bien qu'il soit fait, ne peut se passer de figures, sans tomber dans des descriptions obscures ou vagues ; combien donc à plus forte raison ce secours ne nous était-il pas nécessaire ? Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus qu'une page de discours. [...] Que le discours suive le procédé de l'artiste dans le dernier détail, à la bonne heure. Quant aux figures, nous les avons restreintes aux mouvements importants de l'ouvrier & aux seuls moments de l'opération, qu'il est très-facile de peindre & très-difficile d'expliquer. Nous nous en sommes tenus aux circonstances essentielles, à celles dont la représentation, quand elle est bien faite, entraîne nécessairement la connaissance de celles qu'on ne voit pas.⁴⁸²

Nous dégageons de ce passage deux aspects qui nous semblent essentiels quant à la singularité de la « Figure » : 1- elle peut remplacer ou éviter des abstractions descriptives avec des mots, 2- elle contient un potentiel *diagrammatique* qui rend possible un *séquençage elliptique* des « circonstances » d'un ouvrage qui n'en altère pas la connaissance puisqu'une certaine continuité se poursuit au travers des *discontinuités figurales*. Cette idée des « figures » s'intègre dans une considération plus générale de la notion que nous pouvons lire plus en arrière dans le texte. Il y est question de la figure en tant qu'élément de perception et de définition des corps comme « des parties figurées et étendues de l'espace »⁴⁸³ et de là « les propriétés de l'étendue simplement en tant que figurée »⁴⁸⁴. Cette spécificité de la figure émane de ceci qu'elle « nous est plus familière étant à la fois connue par la vue & par le toucher » et qu'elle « sert à fixer plus aisément & d'une manière moins vague, les parties de l'espace »⁴⁸⁵. C'est en tant qu'elle se détache « du fond de l'espace » que la figure permet de « discriminer »⁴⁸⁶ les parties ou les corps qui composent l'étendue. C'est pour ces raisons qu'elle est préférée à la couleur - l'autre propriété des corps - lorsqu'il s'agit de

⁴⁸² Jean le Rond d'Alembert, « Discours préliminaire », *Op. Cit.*, pp. 120-121

⁴⁸³ *Ibidem.*, p. 16

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 17

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 16

⁴⁸⁶ Nous reprenons ici un terme que nous avons rencontré plus haut dans la première partie de notre texte à propos de la *Gestalttheorie* tant nous lisons dans la considération faite de la notion de « figure » dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* une proximité d'avec l'approche gestaltienne.

« considérer les corps sous la forme la plus intellectuelle »⁴⁸⁷. L'apparition d'une « figure » est, dans ce sens, une condition de la perception - « qu'on ne peut acquérir par aucun discours » et qui est « la première opération de l'entendement »⁴⁸⁸. Les « Figures » sont ainsi dans l'*Encyclopédie*, l'ouverture du savoir à l'étape préliminaire de la « connaissance directe »⁴⁸⁹ celle de la *réception immédiate* « sans aucune opération de notre volonté »⁴⁹⁰.⁴⁹¹ Les notions de « figure » et de « figuré » paraissent se distinguer dans le *Discours* selon deux modalités : l'étendue est *figurée* en tant qu'elle se constitue de *figures* qui en déterminent la perception ; le « système figuré » qui préside à l'ouvrage prend la *figure* d'un arbre qui fait apparaître, ou qui fait apparentes, ses *ramifications* ainsi que les nœuds, les croisements, qui les structurent, qui les tiennent ensemble et constituent ou *composent* ce « système » en tant que la figure, à proprement parler, d'un arbre. Au-delà de la dimension *métaphorique*, il y aurait, dans cette *figure*, l'expression d'une *complexion* des connaissances que le seul discours ou récit serait incapable de formuler clairement. Le « système figuré » fonctionne en ceci comme un *diagramme*. À partir de cette lecture, s'ouvre une nouvelle approche de la notion de « figure » qui, dégagée autant qu'il se peut de la dimension *métaphorique*, *montre* les choses plutôt que de les *décrire* - puisqu'elle se dégage du souci d'une restitution complète des détails d'une opération (comme nous le lisons dans la citation ci-dessus), chose à laquelle se prête le discours « à la bonne heure ». Elle les *montre* en laissant à l'esprit la possibilité ou l'espace de compléter les « circonstances » que l'œil ne voit pas. Cette valeur d'une *monstration* non suivie de bout en bout, non descriptive, est cela même qui différencie une figure d'un discours. Sans omettre un

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ Jean le Rond d'Alembert et Denis Diderot, « Perception », dans, *Encyclopédie, Op. Cit.* [Document exporté de Wikisource le 16/05/2019], p. 4 du document numérisé.

⁴⁸⁹ Jean le Rond d'Alembert, « Discours préliminaire », *Op. Cit.*, p. 6

⁴⁹⁰ *Ibidem.*

⁴⁹¹ Nous retrouvons dans cette idée d'une perception sans volonté et de réception immédiate, quelque résonance avec la théorie de la Gestalt et son paradigme de l'expérience immédiate qui relègue la conscience perceptive à un plan second.

certain raccourci que nous nous apprêtons à prendre, il y aurait dans cette différenciation entre figure et discours qui s'origine dans un rapport à la description, un fil à tirer - *mince peut-être mais existant* - qui la relierait à l'idée du *didactique* chez Brecht qui procède par *coupe* ou interruption de l'action qui fait du théâtre épique une situation qui ne « restitue pas [des] états de choses, il les découvre »⁴⁹². C'est l'état d'étonnement que produit l'interruption de l'action chez le spectateur qui les lui fait ainsi découvrir non pas comme étant « rapprochées » de lui, mais comme « éloignées ». Il est ainsi maintenu dans un état d'étranger à ces « états de choses » tout en les reconnaissant comme « réels ». C'est en cela que le théâtre épique, selon Walter Benjamin, se différencie de « la scène du naturalisme » devant laquelle la reconnaissance des « états de choses » se fait avec « suffisance »⁴⁹³. Dans son *Discours préliminaire*, d'Alembert écrit qu'à l'inverse d'une « foule de Naturalistes » qui sont « occupés sans cesse à diviser les productions de la Nature en genres & en espèces », les auteurs de l'*Encyclopédie* s'emploient « à l'étude de ces productions même »⁴⁹⁴. Le recours aux « Figures » découle de cette même étude qui assoit qu'il y a trois manières dont l'âme « opère sur les objets de ses pensées » (qui sont ou matériels ou spirituels) à savoir, la mémoire, la raison et l'imagination, ce qui correspond à l'ordre de *division* du « système figuré ». La première consiste en la collection des connaissances directes, la seconde et la troisième sont responsables des connaissances réfléchies qui découlent d'une « combinaison » du premier type de connaissances ou selon la raison ou selon l'imagination. Cette dernière, précise d'Alembert, n'est pas « la faculté qu'on a de se représenter les objets » qui correspond davantage à celle de la mémoire des « objets sensibles ». L'imagination c'est le « talent de créer en imitant »⁴⁹⁵. Cette définition de l'imagination tendue entre deux termes *a priori* antagonistes, à savoir la « création »

⁴⁹² Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », dans, *Essais sur Brecht*, Traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, La Fabrique éditions, Paris, 2003 pour la traduction française, p. 140

⁴⁹³ *Ibidem.*

⁴⁹⁴ Jean le Rond d'Alembert, *Op. Cit.*, p. 48

⁴⁹⁵ *Ibidem.*, p. 49

qui supposerait l'invention ou l'inventivité comme principe et l'« imitation » qui nécessite la référence, distingue bien cette dernière du fait de « copier ». Nous pouvons lire dans ce sens :

L'admiration qu'on avait eu jusqu'alors pour les Anciens ne pouvait être plus vive : mais elle commença à devenir plus juste. Cependant elle était encore bien loin d'être raisonnable. On crut qu'on ne pouvait les imiter, qu'en les copiant servilement, & qu'il n'était possible de bien dire que dans leur Langue.⁴⁹⁶

Nous retenons de la distinction que formule d'Alembert entre « copier servilement » et « imiter » comme mécanisme de « création » une certaine valeur d'« émancipation »⁴⁹⁷. Dans le « système figuré » de l'*Encyclopédie*, sous la faculté de l'imagination, le plus « maigre » embranchement de « l'arbre » des connaissances humaines (dont le « tronc » est l'« entendement »), ne figure qu'un seul ensemble celui de « poésie »⁴⁹⁸. L'imagination, écrit d'Alembert, « a l'avantage de travailler sur

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 64

⁴⁹⁷ Le mot « émancipation » est absent du discours de d'Alembert mais c'est une telle portée que nous lisons dans son idée de l'imagination en tant que « talent de créer en imitant » qui n'est pas totalement étranger à un certain état d'esprit des Lumières.

⁴⁹⁸ Le « système figuré » de l'*Encyclopédie* relie les ensembles (les sciences ou les « disciplines ») par un déploiement d'accolades qui s'ouvrent et ne se referment que très occasionnellement délimitant des sous-ensembles ou des parties « instituées » par « des règles fixes & arrêtées, que tout homme peut transmettre à un autre » (*Ibidem.*, p. 42) tels que la « Grammaire » ou la « Mécanique de la poésie ou versification ». Les accolades s'ouvrent alors vers une sorte d'*infini* ou peut-être s'agit-il d'une réserve d'*inconnu*. En renversant ainsi l'usage de ce symbole dans le champ des mathématiques (rappelons à ce propos que d'Alembert était aussi mathématicien) où il s'emploie par paire symbolisant le regroupement des éléments d'un ensemble, les accolades qui structurent ce système, figurent l'arbre en tant qu'il vit, c'est-à-dire en tant qu'il croît, qu'il pousse et que dans cette poussée il soit amené à se modifier. Dans la dernière accolade qui s'ouvre devant le mot « poésie », apparaît une ligne verticale droite - la seule de tout le schéma - positionnée devant les sous-parties de la poésie narrative qui est le premier élément de la poésie profane. Derrière cette ligne, apparaissent « musique », « peinture », « sculpture », « architecture civile » et « gravure ». Cette ligne de démarcation qui, suivant le dessin des accolades ne semble pas être une erreur d'impression ou de reproduction, est fort étonnante. Nous éviterons ici de nous aventurer dans des interprétations sans fond ; du moins, pouvons-nous signaler la présence de cette ligne de démarcation qui n'isole pas encore ces pratiques comme étant des ensembles autonomes dans la faculté de l'imagination mais qui en marque une différence, à ce stade typographiquement, dans le champ même de la poésie.

des objets qu'elle enfante ». C'est en cela que « quand elle a fait les premiers pas, va beaucoup plus vite que [la raison] » cette dernière étant « forcée de se borner à ceux [les objets] qu'elle a devant elle »⁴⁹⁹. Nous comprenons maintenant que c'est en tant qu'elle « enfante » des objets que l'imagination est créatrice ce qui revient à considérer que c'est l'*imitation*, qui est au principe de la faculté imaginative, qui est ainsi créatrice. Cette idée de l'*imitation*, que nous recevons comme une « reprise » de la théorie aristotélicienne⁵⁰⁰, s'ouvre à une résonance avec la lecture que fait Jacques Rancière du principe de *mimesis* lorsqu'il écrit :

Le principe mimétique n'est pas en son fond un principe normatif disant que l'art doit faire des copies ressemblant à leurs modèles. Il est d'abord un principe pragmatique qui isole, dans le domaine général des arts (des manières de faire), certains arts particuliers qui exécutent des choses spécifiques, à savoir des imitations. Ces imitations sont soustraites à la fois à la vérification ordinaire des produits des arts par leur usage et à la législation de la vérité sur les discours et les images. Telle est la grande opération effectuée par l'élaboration aristotélicienne de la *mimesis* et par le privilège donné à l'action tragique. C'est le fait du poème, la fabrication d'une intrigue agençant des actions représentant des hommes agissant, qui vient au premier plan, au détriment de l'être de l'image, copie interrogée sur son modèle.⁵⁰¹

Rancière nomme ce régime *poétique*, « représentatif, en tant que c'est la notion de représentation ou de *mimesis* qui organise ces manières de faire, de voir et de juger. »⁵⁰² Les « Figures » de l'*Encyclopédie* se situent, en tant qu'« objets sensibles » mais aussi en tant que « représentations », dans une sorte de

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 69

⁵⁰⁰ D'Alembert juge dans son *Discours*, que la philosophie d'Aristote a souffert erreurs d'interprétation et de compréhension dans la doctrine Scolastique et qu'« on ne pensait pas même à s'assurer si cette Philosophie barbare était réellement celle de ce grand homme, tant on avait conçu de respect pour les Anciens. » (*Ibid.*, p. 70) Il s'agit donc de « reprendre » ces erreurs - comme la volonté de Latour « reprend » les Lumières sur leurs erreurs de « catégories ». L'approche qu'expose d'Alembert de la faculté imaginative nous paraît s'approcher d'une certaine interprétation du principe de *mimesis* qu'expose Jacques Rancière, comme il en sera question dans la suite du texte ci-dessus.

⁵⁰¹ Jacques Rancière, « Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité », dans, *Le partage du sensible*, éditions La Fabrique, Paris, 2000, pp. 28-29

⁵⁰² *Ibidem.*, p. 30

« médialité » entre la « raison » qui est tenue aux objets qu'elle a devant elle et l'imagination qui « enfante » les objets avec lesquels elle travaille. En tant qu'« objets sensibles » elles s'adressent à la perception et donc aux « connaissances directes » ; en tant que « représentations », elles sont adressées à la « raison » ou à la faculté d'« aperception »⁵⁰³, s'intègrent ainsi dans le second processus des « connaissances réfléchies ». C'est en cela que la « Figure » qui ne décrit pas, représente et, si nous suivons Rancière - même si l'objet de la *mimesis* reste chez Aristote le poème -, elle *mime* certaines « circonstances ».

III.2.2.2. Images, imagerie et figurabilité

Dans sa critique de l'« art philosophique », Baudelaire le décrivait comme « un retour à l'imagerie nécessaire à l'enfance des peuples ». Nous sommes partie, dans les précédentes lignes, de l'idée d'« enfance des peuples » qui nous a amené à approcher la notion d'« imitation » à travers les « Figures » de l'*Encyclopédie*, telles que décrites dans le *Discours préliminaire* de d'Alembert, et de la valeur instructive ou *didactique* qu'elles contiennent. À côté de l'esprit didactique qui préside à cet « art philosophique », l'autre dimension qui soulève la critique de Baudelaire concerne spécifiquement la notion d'« imagerie », instrument ou vecteur de cette intentionnalité. L'hiéroglyphe est,

⁵⁰³ Dans sa *Lettre sur les aveugles*, Diderot répondant à la question de savoir si un aveugle-né qui « voit » pour la première fois, telle une première fois où un enfant ouvre les yeux, est capable d'apercevoir autrement dit de reconnaître à la vue les objets ou les figures dont il a des impressions précises par le toucher, écrit : « Il faut donc convenir que nous devons apercevoir dans les objets une infinité de choses que l'enfant ni l'aveugle-né n'y aperçoivent point, quoiqu'elles se peignent également au fond de leurs yeux ; que ce n'est assez que les objets nous frappent, qu'il faut encore que nous soyons attentifs à leurs impressions ; que, par conséquent, on ne voit rien la première fois qu'on se sert de ses yeux ; qu'on n'est affecté, dans les premiers instants de la vision, que d'une multitude de sensations confuses qui ne se débrouillent qu'avec le temps et par la réflexion habituelle sur ce qui se passe en nous ; [...] » (Denis Diderot, « Lettre sur les aveugles », dans, *Œuvres complètes*, éditions Garnier Frères, Paris, 1875, pp. 319-320)

à ce propos, une illustration qui représente *justement* cette notion dans le texte baudelairien. Dans l'*Encyclopédie*, Louis de Jaucourt le définit comme étant « la première méthode qu'on a trouvée de peindre des idées par des figures »⁵⁰⁴. Il poursuit en expliquant que « les *hiéroglyphes* ont été d'usage chez toutes les nations pour conserver les pensées par des figures, & leur donner un être qui les transmitt à la postérité. »⁵⁰⁵ Ce qui « fait » ainsi l'*hiéroglyphe*, c'est des « figures » en tant que *potentiel signifiant* qui a besoin pour son fonctionnement, pour *fonctionner* comme tel, d'une « traduction », pour reprendre le terme de Baudelaire, d'une explication et d'un apprentissage. Il s'agirait en quelque sorte, d'un *système figuré* dont l'ensemble ne concourt pas à la formation d'une seule et même figure (comme c'est le cas avec le « système figuré » de l'*Encyclopédie* qui trouve dans la figure de l'arbre sa métaphore et son principe d'organisation), autant qu'il constitue une *con-figuration* « intellectuelle » ou *idéelle*. La notion d'« imagerie » à laquelle recourt Baudelaire désigne bien, nous semble-t-il, ce que nous proposons de penser ici comme un *système figuré* (c'est-à-dire un *système signifiant*) ou une *configuration idéelle*. Dans la phrase où apparaît ce mot « imagerie », Baudelaire poursuit avec l'idée que si l'« art philosophique » « était rigoureusement fidèle à lui-même, il s'astreindrait à juxtaposer autant d'images successives qu'il en est contenu dans une phrase quelconque qu'il voudrait exprimer. »⁵⁰⁶ Nous pourrions supposer, à l'appui de cette sentence et au lien qui semble y associer « images » et « imagerie » (une phrase étant « la juxtaposition d'images successives » qui tendent à *signifier* c'est-à-dire, dans le contexte de la phrase de Baudelaire, à *enseigner*), qu'il y a là l'expression d'un rejet de la part de Baudelaire de l'« image » en tant qu'une *particule de signifiante*, comme l'est ou le serait la « figure » dans l'*hiéroglyphe*. Mais une telle supposition ne peut se tenir du fait que nous lisons ailleurs chez Baudelaire : « Glorifier le culte

⁵⁰⁴ Louis de Jaucourt, « Hiéroglyphe », dans, *Encyclopédie*, Tome 8, éditeurs, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, Paris, 1766, [Document exporté de Wikisource le 17/05/2019], p. 4 du document numérisé.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ Charles Baudelaire, « L'art philosophique », *Op. Cit.*, p. 128

des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion). »⁵⁰⁷ Il y a donc bien une distinction à relever, depuis Baudelaire, entre une « imagerie » et une « image », son problème avec l'« art philosophique » étant davantage lié au fait de faire parler des peintures à la manière d'une phrase ou d'un livre par le déploiement d'un système figuré, d'une configuration symbolique et idéelle et partant, d'une certaine modalité de distribution du visible. De là, posons en hypothèse, qu'une imagerie consiste en l'« agencement » ou, pour reprendre l'idée exposée plus haut avec Philippe Descola commentant l'idée d'image chez Alfred Gell, une « agence » du visible (c'est cela même que Gell nomme « image ») qui se donne en tant que « représentation » - en considérant que toute « représentation » est tenue, en son principe, à la discursivité et ce quelles qu'en soient les « figures ».

Dans le vocabulaire de Marie-José Mondzain, le terme « imagerie » désigne « l'ensemble multiforme des manifestations douées de figurabilité dans la réalité externe ou pour le sens interne »⁵⁰⁸. Dans le vocabulaire de Freud, le terme « figurabilité » désigne le processus de sélection et de transformation que subissent les « pensées du rêve » et par lequel elles deviennent « à même d'être représentées en images, surtout visuelles. »⁵⁰⁹ C'est, dans le cas du rêve, une « exigence » ou une condition. En croisant ces deux définitions, nous pouvons déjà repérer que le terme « figurabilité » désigne davantage un potentiel contenu dans les choses (si nous pouvons considérer les pensées comme étant des « choses ») que le fait de « figurer » ou de faire figure. Ce qui prime toutefois, dans un cas comme dans l'autre, c'est le rapport à une signification qui soit *sensitivement* ou *sensiblement* « traduisible » ou plutôt « translatable » ou « transposable » du domaine de l'abstraction ou de l'absence de signes vers celui de l'imaginal. En tant que « manifestation douée de figurabilité », l'imagerie « se donne à la vision » tandis que l'« image », elle, « s'adresse au regard ».

⁵⁰⁷ Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Op. Cit.*, p. 90

⁵⁰⁸ Marie-José Mondzain, *L'image naturelle*, édition Le nouveau commerce, Les Suppléments, Paris, 1995, p. 12

⁵⁰⁹ *Vocabulaire de la psychanalyse*, *Op. Cit.*, p. 299

Il y a entre ces deux « registres » de réception du visible ou des *visibilités*, dans un cas *assignation* du visible (l'imagerie), dans l'autre impossibilité de « capture » (l'image). Cette impossibilité émanerait de ceci que « l'image impose toujours une certaine économie de l'absence. »⁵¹⁰ L'image, « absence » en son principe, adopte pour réceptacle de sa visibilisation ou sa *sensification*, des figures. Nous pouvons lire dans ce sens chez Mondzain :

L'image est une espèce de la pensée, présente en toute figure sensible et digne de porter son nom, à condition de marquer cette figure du sceau de la pulsation entre ce qui apparaît et ce qui disparaît.⁵¹¹

Il s'agit donc, à partir de la lecture de cette citation, d'une *forme* singulière de la figure en tant qu'elle n'est pas ou qu'elle peut *ne pas être* - nous soulignons ici l'idée d'une potentielle *puissance* de la figure, prenant ce mot « puissance » dans son sens politique exposé plus haut avec Agamben - une stricte ressemblance d'avec un modèle, sa *copie* qui définit, par ailleurs ou par contraste, « l'être de l'image » chez Aristote, lu par Rancière. Mais, ce que dit plus précisément Mondzain dans ce dernier passage, c'est que l'image est *présente* en toute figure sensible marquée ou *caractérisée* par les latences ou *virtualités* des apparitions et disparitions, celles-ci étant, dans cette figure-là, son *paradigme* de formation. Ce que nous essayons de faire remonter ici, c'est l'idée que l'image, qu'une image, ne se donne à la vue que dans une certaine *ligne de fuite* qui participe à *former* la figure et qui ne s'y fait présente qu'en la débordant. C'est en cela peut-être, qu'elle est une adresse au regard, quelque chose qui le pointe et qui ne laisse, dans sa fuite, que la figure comme reste. L'image est, *dans une figure donnée*, ce qui est adressé au regard. Peut-être que la lecture que nous proposons dans cette dernière phrase ne reste pas fidèle en tout point à la définition que donne Mondzain de l'image qui se distingue de l'imagerie en cette singulière caractéristique qu'elle est

⁵¹⁰ Marie-José Mondzain, *Op. Cit.*, p. 11

⁵¹¹ *Ibidem.*, p. 16

adressée au regard là où la dernière est donnée à la vue ou à la vision. Cela dit, étant, dans une figure, la présence d'une absence ou, autrement dit, une absence qui ne se révèle en tant que telle qu'en se *sensifiant* - et non point en se *signifiant* - que nous pourrions envisager la figure qui porterait ce caractère-là, comme se *donnant au regard* par l'image qui s'y adresse en elle. Ce que distingue l'auteure par l'opposition qu'elle fait entre ce qui « se donne à la vision » et ce qui « s'adresse au regard », c'est spécifiquement dans un cas, celui des imageries, l'évidence d'une portée vers des significations ou des sens - c'est cela même qui définit une imagerie -, dans l'autre, celui des images, une absence de signes, un être *non-signé* et, partant, quelque chose qui ne dit rien - excepté ce qu'on lui fait dire, poursuit Mondzain. L'image est silence et c'est en tant que telle qu'il y a, *en elle*, la possibilité d'une adresse et d'un regard qui se poserait. C'est ainsi que l'image est « une figure de la liberté »⁵¹².

La valeur d'adresse au regard consubstantielle à l'image, nous renvoie quasi explicitement à l'idée de la *Gestalt* ou de la *forme-figure* (selon notre proposition) en tant qu'« organe à être vu », idée rencontrée plus haut chez Portmann, de laquelle découle, en partie, la théorie qu'élabore Emanuele Coccia de la notion d'« apparence » et de son rapport au sensible. Ce renvoi tient à ceci qu'il nous paraît que chez les trois auteurs réunis ici, il y a une sorte de mise à distance ou d'écartement de la dimension ou d'un certain rapport imaginal aux formes dans le monde, c'est-à-dire dans des émanations sensibles. Rappelons ici, que pour Portmann la *Gestalt* animale existe d'abord en tant qu'elle est ou qu'elle serait adressée à un regard ou, plus techniquement, à un œil qui se poserait *en elle* ou *sur elle*, si l'on ne garde de l'idée de *Gestalt* que sa dimension de surface ou d'apparence (en reléguant à un plan second celle d'organe). La notion d'adresse chez Portmann désigne plus spécifiquement un rapport à l'extériorité. La *forme-figure* est, dans ce sens, une

⁵¹² Mondzain, *Op. Cit.*, quatrième de couverture

prise en considération de cette formule singulière de l'existence d'un être vivant, à savoir, sa présence parmi les choses du monde en tant que toujours extérieur en soi, à soi et vis-à-vis d'une altérité. C'est cela même, nous semble-t-il, que désigne Jacques Lacan quand il parle du stade du miroir et qu'il écrit :

[...] la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la mutation de sa puissance, ne lui est donnée que comme *Gestalt*, c'est à dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée, mais où surtout elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer. Ainsi cette *Gestalt* dont la prégnance doit être considérée comme liée à l'espèce, bien que son style moteur soit encore méconnaissable, par ces deux aspects de son apparition symbolise la permanence mentale du *je* en même temps qu'elle préfigure sa destination aliénante.⁵¹³

Ce sur quoi est appelée notre attention dans ce passage et qui en justifie la citation à cet endroit, c'est sur la définition qui s'associe ici à la *Gestalt* en tant qu'une « extériorité » constituée par « la forme totale du corps » qui, par le fait de cette même « extériorité », *s'apparaît*. Mais cette « apparition » reste comme *aveugle* aux « mouvements dont [le sujet] s'éprouve l'animer ». C'est ainsi que *s'apparaissant*, la « forme totale du corps » se meut en une surface d'altération et d'aliénation. Ce déplacement dans la forme qui en révèle une apparence en aveuglant ce qui *dynamise* ou ce qui se *meut* dans la forme (et qui dans la *Gestalttheorie* autant que chez Portmann modifie en permanence les aspects donnés dans la forme par les mouvements ou les déplacements qui y prennent lieu et qui en expriment des caractères, ce que nous désignons aussi par l'expression *forme-figure*), est son *inscription* immédiate ou instantanée, sa manifestation dans le champ du sensible. Par ce déplacement, la forme du corps devient ainsi sa *Gestalt*, sa *forme-figure*. À ce déplacement, Coccia donne le nom d'image. Rappelons ici qu'il écrit que « *toute forme ou toute chose qui parvient à exister*

⁵¹³ Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du « Je »*, Communication au congrès international de psychanalyse à Zürich, le 17 Juillet 1949, éditions PUF, Paris, 1949

hors de son lieu propre devient image. »⁵¹⁴ Notons, par ailleurs, que chez Coccia, cette image, à l'inverse de celle qu'invente Lacan, n'est pas subordonnée ou n'émane pas d'un rapport imaginal, elle ne s'instaure pas au nom d'une *imago*, autant qu'elle est pure manifestation sensible - pure voulant ici signifier l'image en tant qu'elle se *dégage* du sujet pensant voire percevant. Chez Marie-José Mondzain, comme suggéré plus haut, c'est l'imagerie qui s'attache au rapport imaginal, tandis que l'image « est la modalité spécifique de la présence par laquelle se manifeste l'absence de tout objet. »⁵¹⁵ Elle est aussi, comme exposé plus haut, présente dans toute « figure sensible ». Commentant la théorie du stade du miroir chez Lacan, Coccia écrit ceci que « ce qui est en jeu dans la rencontre avec l'image de soi, ce n'est pas seulement l'expérience de la figure physique de chacun [...] »⁵¹⁶. C'est l'intervention de l'expression « figure physique » qui nous arrête ici puisque, étant donné ce que nous venons de lire chez Lacan dans la citation ci-dessus, cette expression traduirait le mot *Gestalt*⁵¹⁷. Si tel est le cas, nous retrouvons ici le même mot qu'adopte Pierre Pénisson pour sa traduction française de la notion de *Gestalt* dans la *Plastik* de Herder où elle désignait les « caractères » qui s'expriment dans une forme, s'y manifestent et s'y exposent, la figure étant dans ce cas précis inséparable de sa forme, ne pouvant exister sans son support, ou, dit autrement, la forme est le réceptacle, ce qui *reçoit* ces figures et les fait exister par le fait même d'en être le réceptacle. C'est de là que découle notre proposition de forme-figure.

⁵¹⁴ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 33

⁵¹⁵ Mondzain, *Op. Cit.*, p. 16

⁵¹⁶ Coccia, *Op. Cit.*, p. 93

⁵¹⁷ Nous n'avons pas vérifié dans le texte italien original quel est le terme exact employé par Coccia. Nous pouvons par ailleurs assurer que le terme *Gestalt* n'apparaît à aucun moment dans la traduction française même dans les passages où l'auteur fait explicitement référence à Adolf Portmann.

III.2.2.3. Ou décrire ou exprimer

Dans leurs définitions historiques, les mots « démonstration » et « éloquence » renvoient respectivement aux notions de « description » et d'« expression »⁵¹⁸. Entre les deux verbes « décrire » et « exprimer » peuvent ainsi se distinguer deux régimes d'énonciation contigus malgré leur apparente différence. Tous deux ont quelque chose à voir avec la parole, avec les mots comme élément d'explicitation d'une pensée, une idée, une sensation ou un sentiment à la différence près, que là où la description tenterait, *a priori*, de toujours se débrouiller avec les mots, l'expression se trouve parfois face à l'impossibilité d'un déplacement dans les mots. C'est à la fois cette contiguïté des deux notions que leurs régimes spécifiques d'énonciation que nous essaierons d'explorer ici. L'hypothèse qui sous-tend cette exploration est que toute description est la formule d'une tentative d'expression et que toute description contient un *potentiel expressif* qui se peut se repérer dans les multiples tentatives et tâtonnements qui cherchent à approcher, au plus près que possible, dans, par et parfois avec des mots, des figures d'actions, de pensées ou de situations - ou leurs absences respectives. C'est en tant qu'il s'agit dans un cas comme dans l'autre d'un déplacement qu'il y a, entre les deux notions, une ligne de contiguïté qui apparaît. La notion de « déplacement » n'est pas sans lien, dans le champ psychanalytique, avec celle de « figurabilité » évoquée plus haut dans le texte. Elle est, dans la situation du rêve, le mécanisme qui « facilite » cette dernière en faisant s'effectuer « un passage d'une idée abstraite à un équivalent susceptible d'être visualisé »⁵¹⁹. Le « déplacement », dans le vocabulaire de la psychanalyse, désigne le :

Fait que l'accent, l'intérêt, l'intensité d'une représentation est susceptible de se détacher d'elle pour passer à d'autres

⁵¹⁸ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Op. Cit.

⁵¹⁹ *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Op. Cit., p. 230

représentations originellement peu intenses, reliées à la première par une chaîne associative.⁵²⁰

Ce qui nous intéresse dans cette définition du « déplacement », ce n'est pas tant la notion de représentation, que la nature de ce qui se *passé entre des représentations* : « l'intensité ». Penser que « description » et « expression » sont des figures de « déplacement » revient donc à considérer que quelque chose se *passé* entre différents *états sensibles* d'une même chose qui, selon qu'il s'agisse de leur description ou de leur expression, désigne un indice variable d'intensité. Pour simplifier ce propos, nous pourrions dire que ce qui est désigné ici par le terme « intensité » correspond à ce que nous avons essayé d'exprimer, quelques lignes plus haut, dans la formule « approcher, au plus près que possible, des figures d'actions, etc. ». Telle considération pourrait se tenir dans le seul cas où nous pourrions supposer que ces *déplacements* (la description et l'expression) s'opèrent sans *intentionnalité* ou sans *volonté* du sujet - ce à quoi s'associe « le phénomène de déplacement » dans le champ psychanalytique en tant qu'il se retrouve « dans toute formation de l'inconscient. »⁵²¹ Mais une telle supposition est difficile à adopter du fait même que se trouvent associés à la description d'un côté, à l'expression de l'autre, en tant que *deux régimes d'énonciation*, deux mécanismes de l'intentionnalité tel que dans le premier il s'agit d'une *représentation* et dans le second, d'une *expression*, cette dernière étant la finalité même de sa propre opération. Autrement dit, la description ne produirait qu'une *représentation*, l'expression qu'une *expression*. Si nous suivons ce raisonnement, nous pourrions déduire que les « Figures » de l'*Encyclopédie*, en tant que représentations qui se substituent au risque de « tomber dans des descriptions obscures ou vagues » et donc se substituent aux limites descriptives du discours, sont, en tant que telles, *des figures descriptives*. Il serait possible d'identifier ces dernières, en nous appuyant sur le sens historique du mot « démonstration » cité au tout début de ce

⁵²⁰ *Ibidem.*, p. 229

⁵²¹ *Ibid.*, p. 228

passage, à des figures démonstratives ou, pour nuancer notre propos, à des figures dans lesquelles la démonstration est l'intentionnalité et la volonté. C'est cette même volonté qui nous semble formulée dans le passage cité plus haut du discours de Latour pour le lancement de l'école des Arts Politiques SPEAP, lorsqu'il dit que la question de la « composition » ou de l'« agencement » est commune à l'éloquence et à la démonstration ce qui reviendrait, selon les définitions historiques de ces deux dernières notions, à ramener l'exercice de la description autant que celui de l'expression à une formulation démonstrative qui serait l'idée même d'art chez Latour, telle que nous avons essayé de l'exposer plus haut. Expliquons-nous. Nous lisons ailleurs chez l'auteur que la « passion » que provoquent les « images religieuses » tient à ceci qu'à la différence des « images scientifiques », « elles [ne] se contentent [pas] de décrire le monde d'une manière que l'on peut juger vraie ou fausse. »⁵²² Ces dernières « offrent du monde des représentations froides⁵²³, objectives, sans médiation »⁵²⁴. Ailleurs encore, nous pouvons lire que :

⁵²² Bruno Latour, « « Iconoclash ». Au-delà de la guerre des images », dans, Bruno Latour et Peter Weibel, *Iconoclash, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Traduit de l'anglais par Aude Tincelin, MIT Press, Cambridge, Mass (2002), p. 7. Introduction au catalogue d'une vaste exposition internationale qui s'est tenue au ZKM de Karlsruhe en 2002, dirigée par Bruno Latour et Peter Weibel.

⁵²³ Le qualificatif « froid » que nous retrouvons dans cette description des « images scientifiques » s'opposant à la dimension « passionnelle » qui qualifie, par contraste, les « images religieuses », est le même qu'employait d'Alembert dans son *Discours préliminaire*, à côté du mot « didactique » pour s'opposer à la tendance que connaissait son époque à vouloir introduire ce type de discussions (froides et didactiques) qui tendaient à « analyser » et « combiner » des « connaissances directes » pour en produire des « connaissances réfléchies », dans des « choses de sentiment ». Il est à la fois curieux et assez amusant de retrouver ce même mot qui qualifie en 1751 des opérations de l'esprit « savant » et en 2002, les images produites sous l'induction de ce même esprit par le truchement d'instruments et de techniques de visualisation. Il y aurait entre les opérations de l'esprit savant, qu'il s'agit de discours ou d'images, et les « choses de sentiment » telles que l'amour ou la passion - bien que l'on pourrait associer cette dernière davantage à l'affect qu'au sentiment - une fracture, une « variation thermique » où du côté du sentiment, il y aurait la chaleur qu'il faut à la vie, de l'autre son absence. Il fait froid chez les sciences.

⁵²⁴ *Ibidem*.

Les arts politiques doivent hésiter, tâtonner, expérimenter, reprendre, toujours recommencer, rafraîchir continûment leur travail de composition. [...] Il n'y a rien qu'on puisse transporter tel quel d'une situation à l'autre ; à chaque fois, il va falloir ajuster et pas appliquer, découvrir et pas déduire, spécifier et pas normer, décrire - avant tout décrire.⁵²⁵

La « description » se présente dans ce passage - sorte de définition pratique des « arts politiques » -, comme étant l'opération même de « composition » ou, peut-être davantage, sa garantie ou sa condition. « Décrire - avant tout décrire » est cela même qui, dans les « arts politiques », permettrait d'« ajuster », de « découvrir » et de « spécifier » chacune des situations rencontrées et ainsi de pouvoir « composer » les différents « articles » rassemblés. Nous avons essayé, plus haut dans cette partie de notre écrit, d'explorer en quoi et comment « l'exposition discursive » se prêtait à être un cas ou du moins un exemple de l'idée de « composition » chez Latour. Nous arrivons avec ces dernières considérations de la description, à l'hypothèse que cette même catégorie d'exposition est, dans son principe et son fonctionnement, descriptive. Cette hypothèse se vérifie aisément à l'appui de cette phrase où Latour écrit : « Et si *Iconoclash*, dans sa prétention à re-décrire l'iconoclasme, n'était qu'un geste iconoclaste et insipide de plus [...] »⁵²⁶. Nous avons à l'évidence, avec cette phrase, la vérification de validité de notre hypothèse puisque l'auteur dit, explicitement, que « l'exposition discursive » *Iconoclash* « re-décrit » l'iconoclasme. Cela dit, ce qui nous semble importer à la réflexion qui tente de s'articuler ici entre « décrire » et « exprimer », ce n'est pas tant le rapport entre le « discursif » et le « descriptif », qu'il nous semble avoir pu relever ici et là entre Latour et d'Alembert, autant que c'est la place qui peut être donnée à l'expressif ou à l'expression dans une pareille disposition ou *dispositif*⁵²⁷. S'agissant d'« images » ou de

⁵²⁵ Bruno Latour, « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer », dans, *Multitudes* (revue), n° 45, n° Spécial « Du commun au comme-un », été 2011, p. 40

⁵²⁶ Bruno Latour, « *Iconoclash* », *Op. Cit.*, p. 18

⁵²⁷ Nous avons pu rencontrer plus haut dans le texte en quoi il était possible d'associer « l'exposition discursive » à une certaine idée de « dispositif » en tant qu'elle est ou qu'elle

« Figures », il s'agit toujours d'une adresse à l'œil en tant qu'il *perçoit* et qu'il *aperçoit*⁵²⁸. Autrement dit, y a-t-il, dans une description, l'ouverture nécessaire ou la « liberté » nécessaire à une adresse à l'œil ou au regard – pour reprendre le vocabulaire de Mondzain ?

Lorsque Latour qualifie les visuels scientifiques d'*images*, il n'ignore pas la définition que donne Mondzain de l'image, voire il pense avec⁵²⁹. Il écrit dans ce sens :

Nous les avons introduites [les images religieuses] ici en écho aux images scientifiques, afin de montrer les motifs de leur puissance et les formes d'*invisibilité* que ces deux types d'images ont pu produire.⁵³⁰

C'est en tant qu'ils produisent des « formes d'*invisibilités* » que les visuels scientifiques peuvent ainsi être considérés en tant qu'« images ». Si nous suivons Mondzain dans le développement qu'elle expose dans *L'image naturelle*, nous pouvons repérer une certaine nuance entre l'idée d'une « économie de l'absence » qui serait le propre d'une *image* et la dimension d'*invisibilité* sur laquelle s'appuie ici Latour et qui est, par ailleurs, présente dans le texte de Mondzain qui nous occupe ici. Ce qui est *absent* est conséquemment *invisible*. Cela va de soi. Mais à la différence de l'absence, l'*invisibilité*, dans une *image*, c'est-à-dire dans ce qui « s'adresse au regard » est la source de son ambiguïté. L'*invisible* serait, dans l'*image* en tant que modalité spécifique du visible, ce qui se retire, ce qui se dérobe au regard. L'ambiguïté des *images*, cela même que cherche à évaluer l'exposition *Iconoclash*, est « engendrée par les énigmes visuelles

serait une manœuvre d'agencement.

⁵²⁸ Nous renvoyons ici à la distinction, exposée dans une note plus haut, entre « percevoir » et « apercevoir » dans la *Lettre sur les aveugles* de Diderot.

⁵²⁹ Dans son texte *Iconoclash* (*Op. Cit.*), Latour fait quelques renvois à la pensée de Mondzain – qui a par ailleurs un texte publié à son nom dans l'ouvrage *Iconoclash* qui accompagne l'exposition éponyme – et notamment à son ouvrage *Image, icône, économie*.

⁵³⁰ Bruno Latour, « *Iconoclash* », *Op. Cit.*, p. 9

que nous recherchons »⁵³¹, écrit Latour. Les termes d'ambiguïté et d'énigmes employés ici, ne peuvent pas ne pas faire écho à ce que nous avons pu exposer plus haut, à partir de la critique de Baudelaire de « l'art philosophique » et le croisement que nous avons tenté avec la définition d'« imagerie » chez Mondzain, du rapport intrinsèque entre « imagerie » et « signification ». En parlant de l'invisible, Mondzain écrit :

L'économie iconique est le modèle non dépassé de toute pensée imaginaire. « Économie du Père » est le nom du Fils et par conséquent celui de l'image naturelle. Économie est aussi le nom de toute mise en œuvre des relations du visible avec l'invisible, de la distribution de l'infini dans le fini. [...] L'image naturelle, invisible et inassignable, n'a cessé de manifester son insistance et libre vacuité. L'image n'est pas métaphysique, elle est phénoménologiquement vraie. L'invisible est la qualification du visible lui-même dans l'économie de la similitude.⁵³²

« L'économie de la similitude » pourrait se comprendre ici comme étant l'autre nom qu'attribut Mondzain à l'image, celle-ci étant à l'humain son « semblable », son « *similis* »⁵³³. Elle l'est dans la mesure où « c'est elle qui nous fait à son image, je veux dire, vivants et libres. »⁵³⁴ La valeur de *liberté* qui serait le *véhicule* de l'image ou plutôt sa condition, - « l'image est libre et doit le rester »⁵³⁵, écrit encore Mondzain - nous l'avions approchée dans la précédente sous-partie, comme étant une liberté de non assignation au signe et à la signification (c'est en cela précisément que l'image n'est pas imagerie), comme étant quelque chose qui échappe toujours dans la visibilité, qui s'y *absente* tout en se faisant *sentir*. Mais, ce qui semble nous avoir échappé dans cette lecture, c'est la dimension d'« invisibilité » que souligne ici l'auteure et à laquelle nous ramène Latour. Car nous n'avions pas compris jusqu'ici l'« économie de l'absence » - qui définit aussi l'image chez Mondzain - en tant qu'équivalent d'un certain régime d'invisibilité induit, comme nous pouvons le lire dans la citation ci-dessus, par « l'économie de la similitude ».

⁵³¹ *Ibidem.*, p. 14

⁵³² Marie-José Mondzain, *Op. Cit.*, p. 25

⁵³³ *Ibidem.*, p. 23

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ *Ibid.*

Cela est peut-être lié au fait que nous pensons intimement que l'absence n'est pas, en son principe, énigmes ou énigmatique là où l'invisibilité en tant que ce qui s'insère dans le visible en s'y refusant, le serait. Il y aurait dans l'absence une certaine forme de silence - autre qualificatif qu'attribut par ailleurs Mondzain à l'image quand elle écrit que l'image est « silencieuse » - tandis que l'invisible, en tant que *potentiellement* énigmatique, serait une *mise sous silence*, une abstention du *dire* qui n'en élimine pas pour autant la possibilité. C'est peut-être cela même qui, dans l'image, permet la prolifération des discours à son propos et autour d'elle. Ce que nous relevons par ailleurs chez Mondzain et ce à quoi nous prêterons désormais notre attention, c'est l'idée qu'elle attache à l'image - mais qui dans une certaine mesure nous semble paradoxale par rapport à l'autre idée d'invisibilité - celle d'une image « qui nous fait perdre connaissance. »⁵³⁶ C'est cette dernière caractéristique de l'image qui l'oppose « aux icônes qui nous informent »⁵³⁷.

À partir de cette dernière considération, nous pourrions peut-être envisager que ce que met Latour dans sa formule « l'image scientifique » est une sorte de « passe-passe » entre une certaine « valeur iconique » contenue dans l'imagerie scientifique en tant qu'elle se veut *description du monde* alors qu'il n'y a, nous citons, « rien de *moins* représentationnel, de *moins* figuratif que ces images produites par la science, dont on affirme pourtant qu'elles offrent la voie d'accès la plus fiable au monde visible »⁵³⁸ mais aussi en tant qu'elle manque ou qu'elle rate sa propre volonté et qu'en cela elle rejoint le même *régime d'invisibilité* évoqué avec Mondzain. Mais le rapprochement qui se laisse suggérer ou plutôt que nous suggérons ici entre l'idée d'image chez Mondzain et la formule de « l'image scientifique » chez Latour, oublie que chez la première « l'image est présente en toute figure sensible ».

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 28

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ Bruno Latour, « Iconoclash », *Op. Cit.*, p. 26

La question qui nous a principalement occupé dans ces dernières lignes, était de savoir ou en tout cas d'explorer quelle place pourrait être donnée à l'expression dans ces images-là. Nous arrivons à la considération quelque part inverse, qui consisterait en ceci que toute « image » qui n'est pas un ensemble d'énigmes ou de signes à élucider ou à « traduire » - pour reprendre le terme de Baudelaire -, prend place d'expression en tant qu'elle est « figure sensible ». Comme nous avons pu l'exposer plus haut dans le texte, l'image, dans la pensée d'Emanuele Coccia, est le sensible. Il y a, entre les deux, une sorte d'identité. Nous avons également pu noter que chez Lacan, le sujet ne reçoit « la forme totale de [son] corps », par le truchement du miroir, qu'en tant que Gestalt. À côté de la « valeur de forme », la Gestalt a, chez Portmann, « sa valeur d'expression »⁵³⁹ laquelle est caractéristique en chaque espèce animale. Nous pourrions également dire, pour préciser davantage cette idée, que l'expression dans chaque Gestalt - animale -, participe à former les caractères qui se « présentent » dans et à travers chacune d'elles. L'expression intègre, dans ce sens, le champ des diverses « modalités d'auto-présentation » qui « sont l'élément essentiel du mode d'être de l'animal. »⁵⁴⁰ Commentant cette dernière idée, Coccia écrit : « Tout, dans un animal, semble être l'expression de cette faculté [celle de l'« auto-présentation »] à travers laquelle il forge sa propre nature dans l'apparence »⁵⁴¹. La notion d'apparence chez Coccia, peut être repérée en tant que « le sensible que nous émettons activement ou inconsciemment » et à travers lequel « nous faisons impression sur ceux qui nous entourent. »⁵⁴² Si nous suivons pas à pas ce qui vient d'être proposé dans ce paragraphe, nous pouvons relever qu'il existe dans « l'image » en tant que « le sensible » qui se manifeste dans « l'apparence » ou qui en est le produit, une valeur d'expression⁵⁴³. L'une des rares occurrences du mot « image » dans la traduction française du texte

⁵³⁹ Adolf Portmann, *Op. Cit.*, p. 229

⁵⁴⁰ *Ibidem.*

⁵⁴¹ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 131

⁵⁴² *Ibidem.*, p. 80

⁵⁴³ Précisons ici que la notion d'« expression » telle que nous proposons de l'approcher ici en lien avec celle d'« image » est absente dans les textes de Mondzain et de Latour dont nous avons commenté quelques éléments dans ce qui précède.

Die Tiergestalt, s'associe à une certaine idée de *virtualité* transformatrice de l'expression. Nous lisons ainsi :

Quel changement d'expression chez les carnassiers quand ils passent du repos indolent à la tension du guet, qu'ils se mettent à feuler ou à montrer leurs crocs puissants ! Comme la face du cheval peut être mobile grâce aux naseaux, aux lèvres et aux oreilles - des métamorphoses qui, depuis des temps immémoriaux, ont été figurées par les artistes ! Si le calme concentré du visage de ces animaux agit avec une telle puissance, c'est parce que nous connaissons l'imposante expression de l'émotion qui peut transformer cette face en une image de forces naturelles cachées. Ce n'est pas seulement la noblesse de leur forme, mais l'expressivité de leur allure et surtout de leur visage qui ont fait depuis longtemps du carnassier et du cheval des sujets du grand art.⁵⁴⁴

Ce qui nous intéresse à ce stade dans cette citation (avant d'arriver à la question de l'art et de son rapport à l'expression), c'est le fait que nous y trouvons, liée au terme « image », l'idée d'une présence virtuelle de cette dernière contenue dans le visage et que dévoile ou expose - et peut-être même *libère* - « l'imposante expression de l'émotion ». La *virtualité de l'image* qui la fait présente dans le visage de l'animal, est ce qui « agit avec puissance » dans l'expression même de son repos. Elle est, en nous laissant embarquer dans l'extrapolation, *l'expression même*. Chez les « animaux supérieurs », cette expression est « spontanée » c'est-à-dire, explique Portmann, « que l'aspect de l'animal peut changer brusquement à la suite d'un mouvement émotif et que ce changement est involontaire. »⁵⁴⁵ C'est la valeur de « spontanéité » dans l'expression de l'animal, c'est-à-dire l'absence de volonté d'expression ou, autrement dit, l'expression en tant qu'elle serait *une non-volonté* (tel serait notre parti pris dans la suite de cette sous-partie), qui participe de la puissance de son expression. Il en est autrement chez l'humain dont l'expression, selon Portmann, est plus liée au langage qu'à sa faculté d'« auto-présentation », si une telle faculté reste également valable pour cette singulière espèce animale. Tel est, nous semble-t-il, l'un

⁵⁴⁴ Adolf Portmann, *Op. Cit.*, p. 238

⁵⁴⁵ *Ibidem.*, p. 247

des aspects de la thèse soutenue par Coccia dans *La vie sensible*.⁵⁴⁶ Portmann écrit à ce propos :

L'expression la plus propre à l'homme se traduit essentiellement par le langage, réglé par la convention, et par les gestes, également réglés par la tradition. Notre façon de nous exprimer appartient à une autre sphère que celle de l'animal ; c'est une expression « contrôlée » qui se superpose aux ruines d'un système de manifestation spontanée. Certes, ces sphères ne sont pas aussi exactement séparées que nous les présentons ici : chez l'homme aussi existent d'étranges zones intermédiaires, qui comprennent les manifestations les plus difficiles à saisir de la mimique humaine [...].⁵⁴⁷

La spontanéité qui caractérise chez l'animal la valeur de son expression, son *fait* et sa *faculté*, est ainsi absente chez l'humain du fait que son « expression la plus propre se traduit essentiellement par le langage, réglé [...] ». La notion de spontanéité telle que soutenue ici par Portmann dans son lien à l'expression, pourrions-nous dire dans son lien à *une libre expression* dans la mesure où elle n'est pas « contrôlée », appelle à notre pensée une autre valeur historique attachée à ce même terme de « spontanéité » en tant qu'un rapport à la liberté ou sa définition dans le champ du politique. Hannah Arendt écrit à ce propos dans *Qu'est-ce que la politique ?* que le concept de « spontanéité » qui se définit à partir de Kant comme étant « le fait que chaque homme est capable de débiter de lui-même une série »⁵⁴⁸ consiste en cette « liberté politique » spécifique, celle « d'agir et de s'exprimer, dans la mesure où parler est une action », dans la pensée politique grecque. Dans ce sens, « la liberté d'action signifie la même chose que poser-un-commencement-et-débiter-quelque-chose », c'est-à-dire, dans la définition kantienne reprise ici par Arendt, la liberté d'action et d'expression politiques, c'est la *spontanéité*. Cette dernière,

⁵⁴⁶ Chez Coccia, la notion d'« espèce » est quasi considérée comme synonyme de celle d'« apparence ». Nous pouvons lire dans ce sens : « chaque fois que nous modifions notre nature, nous modifions notre apparence, notre espèce même. » (Coccia, *Op. Cit.*, p. 132)

⁵⁴⁷ Adolf Portmann, *Op. Cit.*, p. 248

⁵⁴⁸ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Traduction de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 70

explique Arendt, a été anéantie dans son principe, c'est-à-dire en tant que puissance d'action et d'expression politiques, par les régimes totalitaires et ce « dans tous les domaines »⁵⁴⁹. Arrivée à cette considération de la « spontanéité », nous ne pouvons plus omettre dans la *Gestalt*, du moins animale, une certaine dimension politique attachée spécifiquement, à une spontanéité de l'expression dans la *forme-figure*⁵⁵⁰. Qu'arrive-t-il à cette *spontanéité-là* sortie du registre de la parole ou du langage ? Existe-il en l'humain quelque chose qui échappera toujours au « contrôle » dans la conscience même de son existence en tant qu'une *extériorité sensible* ?

Quelques éléments de réponse se trouvent dans le passage cité plus haut de Portmann à l'endroit des « zones intermédiaires » dans lesquelles des « manifestations » difficiles à saisir semblent échapper, ou peut-être *résistent-elles*, au « contrôle » de l'expression. C'est surtout dans le visage du carnassier, disait plus haut l'auteur, que se manifeste sa plus haute valeur expressive. Nous sommes tentée de penser qu'il en est de même pour l'humain, même en l'absence d'ornements auxquels Coccia associent, en partie, l'expression de sa « nature même ». C'est au visage humain, dans son état de repos, que nous porterons, dans les lignes qui suivent, notre attention. Nous considérerons alors le repos comme un moment où s'absente le *souci d'être vu* en même temps que s'actualise la conscience d'être une présence ou une existence adressée à une extériorité. Le repos serait, dans ce sens, une *présence silencieuse* (une *image* si nous reprenons le vocabulaire de Mondzain). Dans une pareille situation de non

⁵⁴⁹ *Ibidem.*, p. 71

⁵⁵⁰ Rappelons ici que Portmann publie la première version de *Die Tiergestalt* en 1948. *Qu'est-ce que la politique ?* prend naissance suite à la rencontre d'Hannah Arendt avec l'éditeur allemand Piper en 1955 qui lui avait proposé d'écrire une « Introduction à la politique ». Nous sommes alors dans une ambiance « politique » post guerre et en plein dans le traumatisme encore récent du nazisme. Sans pouvoir présenter ici une hypothèse rigoureusement historique de la dimension politique qui sous-tendrait l'idée de l'expression humaine chez Portmann, nous pouvons tout de même nous rappeler que cette histoire-là, celle du nazisme et de la guerre, est encore actuelle au moment où Portmann et Arendt écrivent ce qu'ils écrivent. Est-ce cela que pointe l'expression « ruines d'un système de manifestations spontanées » chez Portmann ?

action, nous pourrions regarder *l'expression d'un visage humain* comme étant toute manifestation involontaire qui donne à voir quelque chose que l'on dirait, assez maladroitement, interne ou intérieur à son être humain. Ainsi, peut se percevoir voire s'apercevoir une mélancolie de l'être, sa douceur, sa colère, etc. Quelque chose qui s'inscrit dans l'épaisseur du visage, de l'épiderme, de ses cavités, ses plis, ses ombres et sa *topographie* et qui participe à en former des caractères. Cette *expression* qui se dégage ainsi de toute maîtrise du sujet et s'imprime sur le plus visible de ses plans, produit une relation d'*immédiateté* à l'être. La relation ainsi produite, peut ne durer que le temps d'une levée de paupières, cet instant qui précède le regard, qui vient avant lui, et qui est désengagé de toute tentative ou tentation d'entendement. C'est face à cette levée de paupières que se dévoile de *l'expression*. Dans cette situation de dévoilement, la vue ou la vision est toujours trouble. L'expression est une chose fugitive, toujours dans un en-dehors, jamais vraiment là et qui pourtant s'*imprime* immédiatement au fond de l'œil qui y trouve une adresse. Quelque chose dans l'expression propre d'un visage se dégage ainsi de toute expression contrainte. Elle *n'exprime rien* d'autre que l'être en tant que *forme-figure*, que ce qui échappe, dans l'être, d'une intention ou d'une volonté expressive. L'expression serait, dans ce sens, ce qui ne peut relever ni d'une volonté ni d'une intentionnalité du *sujet*. Elle est, dans ce sens, une simple présence. L'expression d'un visage, ainsi approchée, serait la manifestation de l'être-sans-sujet. Lorsque Walter Benjamin évoque le regard de la vendeuse de poisson⁵⁵¹ pour parler du « *hic et nunc* », il désigne aussi un certain état « fugitif », quelque chose qui se dégage, qui se décharge du sujet et qui ne s'*imprime*, qui ne se rend visible que d'une manière toujours actuelle et ne dure qu'un bref instant. La « description » que nous venons de tenter ici du visage humain le considère en tant que réceptacle potentiel de *formes-figures*.

⁵⁵¹ Cf. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Éditions Allia, Paris, 2012

Dans ce même ordre d'idée, mais cette fois-ci considérant l'expression comme une sorte d'événement qui surgit ou apparaît ou se superpose à une *expression-caractère* qui serait elle inscrite ou imprimée dans l'épaisseur de l'épiderme d'un visage, nous pouvons lire chez Köhler, que :

La tâche serait des plus ardues qui consisterait à séparer, sur un visage ami, l'expression de l'amitié de ses autres caractéristiques comme telles. Si nous considérons ce visage comme un tout, plutôt que comme une mosaïque de taches colorées, l'amitié paraît demeurer une caractéristique intrinsèque de ce visage.⁵⁵²

Les caractères intrinsèques qui apparaissent à la surface de l'être, son visage, et qui sont ce qui reste de lui dans son état de repos - tel que nous avons essayé de le définir précédemment -, ce qui s'adresse au regard ou l'appelle, s'avère, dans l'angle de cette lecture, indissociable de ses autres caractéristiques ou caractères qui, en tant que tels, en tant que *caractères* ne peuvent pas ne pas *apparaître*. C'est à cette propriété des caractères que renvoyait, chez Herder, la notion de *Gestalt* que Pierre Pénisson traduit par « figure ». Cette dernière, en tant qu'expression ou *manifestation* de caractères *intrinsèques* et *nécessaires*, qui se *présentent* sans « contrôle » du sujet ou lui échappent, qui sont peut-être ce qui *reste* en lui de *spontanéité*, ces caractères-là, cette figure-ci qui apparaît « spontanément », est en lui, *son politique silencieux*, ou peut-être davantage, son existence politique silencieuse. Si cette idée paraît difficile à admettre, elle nous permet du moins d'approcher sensiblement le politique, en tant qu'une « co-existence »⁵⁵³ qui adopte en tant que principe premier de ses manifestations, la spontanéité des expressions des êtres vivants ; leurs *formes-figures*. L'expressivité ou l'*expression-caractère* intrinsèque à toute *forme-figure*, en tant qu'elle est dégagée de la « volonté » et du « contrôle », précède dans l'être vivant, humain en l'occurrence ici, toute production du sensible ou sa manifestation. Si

⁵⁵² Wolfgang Köhler, *Op. Cit.*, p. 225

⁵⁵³ Cf. Jean-Luc Nancy, *Interroger la politique, interroger le commun*, *Op. Cit.*

l'ornement, évoqué plus haut avec Coccia, participe de la production du sensible, qui précède chez ce dernier la « perception », et qui forme la « consistance » de « chaque nature » qui « n'a pas d'autre moyen d'expression que la puissance de l'ornement »⁵⁵⁴, l'expression-caractère ou la *forme-figure*, est, chez l'être vivant humain, autant que chez l'animal, la première expression de son existence en tant que puissance ou que force - *politique*. C'est en tant que telle que la *forme-figure* humaine, qui se manifeste dans une sculpture, se passe chez Herder, autant du vêtement que de la couleur qui « nous détourne[nt] de la pure sensation de ce que la nature devrait être »⁵⁵⁵, celle qui s'adresse au *tact* plutôt qu'au seul regard. La *Gestalttheorie*, telle que proposée par Paul Guillaume, considère que l'expression est *première* dans le champ de la perception ; elle précède le sensible même. Nous lisons dans ce sens :

La perception primitive, celle de l'animal ou de l'enfant, par exemple, paraît essentiellement *physionomique*. On perçoit des expressions avant de percevoir des choses, ou plutôt ces choses sont des réalités expressives avant d'être des réalités déterminées uniquement par leurs qualités sensibles particulières. Pour le jeune enfant, dit Koffka, une expression bienveillante ou hostile est peut-être une expérience plus immédiate que celle d'une tache bleue. [...] L'expression est une *forme d'un type très primitif*.⁵⁵⁶

Ce que nous lisons dans ce passage, mis en résonance avec ce que nous avons relevé comme appartenant en propre à la *forme-figure* en tant que puissance expressive avant d'être une puissance ou une qualité sensible, - elle est dans ce sens une *manifestation* - nous conforte dans notre essai d'associer l'expression à une certaine *figure* ou une certaine qualité de présence ou de co-présence *immédiate*. C'est en tant que la *Gestalt* est intrinsèquement et nécessairement « expression », qu'elle offre ou qu'elle aura offert la possibilité d'envisager l'« expérience immédiate » ou « directe » qui plus est « naïve »,

⁵⁵⁴ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 134

⁵⁵⁵ Gottfried Herder, *Op. Cit.*, p. 45

⁵⁵⁶ Paul Guillaume, *Op. Cit.*, p. 189

comme *paradigme* ou méthode d'approche du monde - compris cette fois-ci non plus en tant qu'une multiplicité d'« émanations sensibles », comme suggéré plus haut dans le texte, mais en tant qu'une variabilité de « manifestations » c'est-à-dire, des « émanations expressives ». Un monde ainsi composé aurait besoin que subsiste quelque chose de la « spontanéité » en tant que source de ces émanations et quelque chose de la « naïveté » pour les recevoir. C'est donc un monde qui aurait besoin de s'approcher davantage des animaux et des enfants.

Revenons maintenant à cet autre aspect de l'expression *proprement* humaine, à savoir, le langage. Peut-être en réponse à la *critique* que formule Portmann à l'encontre du langage humain, lorsqu'il écrit qu'il ne produit qu'une « expression contrôlée », Coccia écrit que :

On oublie que le langage est avant toutes choses une des formes d'existence du sensible. Si nous parlons, c'est parce que nous sommes particulièrement sensibles aux images. Il n'existe pas de langage sans image ; il est une forme de sensibilité supérieure. On pourrait même comprendre le langage comme l'*archimedium*, l'espace de *médialité* absolue dans lequel les formes peuvent exister comme images dans l'autonomie complète des sujets parlants comme des objets dont elles représentent la forme et la ressemblance.⁵⁵⁷

Nous venons d'établir avec Paul Guillaume que l'expression est première dans ce qu'il a nommé « la perception primitive ». Elle est plus *immédiate* et devance en cela le sensible même. L'idée-force du *sensible* chez Coccia, et que nous pouvons entrevoir dans la citation proposée ici, c'est qu'il n'existe que dans une *médialité*. L'« espace médial » ou le *medium* est son *habitat*, son *lieu de vie*. La propriété de ce lieu, ce qui en fait un *medium*, ce qui fait sa *puissance*, c'est la « réception »⁵⁵⁸. Cette dernière, explique l'auteur citant Averroès, « est une forme particulière de passion qui n'implique pas de transformation. »⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 75

⁵⁵⁸ Coccia précise à la suite que « toute théorie de la médialité est par conséquent une théorie de la réception. » (*Ibidem.*, p. 50)

⁵⁵⁹ *Ibid.*

La condition de la réception, poursuit Coccia, ce qui fait qu'un *medium* soit un « récepteur » - ou un *réceptacle* - c'est un « vide ontologique » celui « de n'être pas ce qu'il est capable de recevoir. »⁵⁶⁰ C'est peut-être en raison de cette non identité ontologique que le *medium* reçoit sans être transformé. Portmann disait plus haut, que l'expression de l'émotion transforme le visage du carnassier en « une image de forces naturelles cachées ». Nous avons associé à cette « image » l'idée d'une *expressivité virtuelle*, d'une puissance d'action, intrinsèque à la face de l'animal même dans ses *figures* de repos ou de calme concentré. Si l'image qui est le sensible chez Coccia vit dans la *médialité*, et si l'expression telle qu'en parle ici Portmann est ce qui produit ou ce qui est capable de produire de l'*image*, nous sommes amenée à nous demander s'il existe, pour l'expression, un lieu propre. En réalité, notre questionnement en est un faux du fait même que nous avons déjà proposé que l'expression *vit* dans la *forme-figure*. Mais, séduite par l'idée d'une « passion » entre des entités ontologiquement distinctes, il s'agit, au fond, d'un questionnement sur la possibilité d'une « passion » entre « forme » d'un côté et « figure » de l'autre et dont le nom serait précisément *forme-figure*. C'est donc le « trait d'union » que nous questionnons ici. À ce dernier questionnement, nous avons tenté de répondre dans le passage intitulé dans notre texte *Entre forme et figure* où nous avons pu, à partir d'une lecture de Herder, penser que la forme est ce qui *reçoit*, ce qui *porte* la figure - qui n'est pas encore une image. Nous pouvons compléter ici en proposant que la forme est une *matrice* de figures et que ce qui les « unit » c'est une *passion de l'engendrement* voire de l'*enfantement*.

Nous venons de lire chez Coccia que le langage est « l'espace de *médialité* absolue dans lequel les formes peuvent exister comme images dans l'autonomie complète des sujets parlants comme des objets dont elles représentent la forme et la ressemblance ». Le langage, en tant que *medium*, produit donc du *sensible* qui, en tant que tel, est « autonome » autant du sujet parlant que de l'objet

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 51

qu'il « représente »⁵⁶¹. Portmann disait, nous rappelons, que « l'expression la plus propre à l'homme se traduit essentiellement par le langage ». Là aussi nous retrouvons, dans cette phrase, une certaine idée du langage en tant que « passeur », ce par quoi passe l'expression dans le monde du « sensible ». Mais ce dont il s'agit précisément ici, c'est d'une « traduction », écrit Portmann, c'est-à-dire, une certaine *forme de déplacement*. De ce déplacement, nous trouvons quelques explications chez Köhler. Lorsque l'on essaie de traduire une « expérience subjective », c'est-à-dire une expérience du « moi », dans des mots, l'expression qui en découle est toujours d'un ordre métaphorique qui emprunte au registre de *la sensation* quelques-unes de ses *figures*. Nous lisons dans ce sens :

[...] une attente sera « tendue », expression par quoi l'on compare une expérience subjective à ce qui est ressenti quand on touche une corde tendue. Une certaine façon de penser nous paraît « droite » et chacun sait immédiatement ce que signifie ce mot employé dans ce contexte. Le « calme » et « l'agitation » se produisent dans les champs visuels, mais les mêmes termes s'appliquent souvent à des faits ressortissant de l'expérience subjective. Nous nous sentons « attirés » par quelque chose ou inclinons à le « repousser ». On dira de certains caractères qu'ils témoignent « d'élévation » et d'autres de « bassesse ».⁵⁶²

Le passage dans le langage, dans les mots, nécessite ainsi une certaine recherche de *ressemblance* entre le sentiment et des *figures d'état* contenues dans des mots qui puissent aller au plus près de son *expression*. Le recours à la *méta-phore* est, en tant que tel, un certain recours à des « images » qui puissent *décrire* le sentiment ou la chose éprouvée ou perçue. Mais cette

⁵⁶¹ Coccia écrit ailleurs que : « Le sensible - l'existence des formes dans les *media*, qu'elle dérive directement des objets, ou qu'elle soit produite par les sujets - est la réalité de l'expérience, mais sous une forme qui n'est ni psychologique ni objective. » (*Ibid.*, p. 88) C'est en raison de cette propriété du *sensible*, c'est-à-dire de l'*image* que nous avons pu considérer plus haut que la notion d'image chez cet auteur ne s'inscrit pas dans l'expérience à travers un rapport imaginal. L'*image* est « autonome » et son « autonomie » viendrait de ceci qu'elle est un *débordement* des *schèmes* ou de l'*imago*. Il y aurait comme une sorte de *dépouillement* par le sensible ou en lui qui en ferait ainsi ce par quoi *passé* l'existence des êtres vivants sans autre nature que celle d'être ce qu'il est.

⁵⁶² Wolfgang Köhler, *Op. Cit.*, p. 231

description est avant tout un *tâtonnement*. Elle est, en tant que *traduction*, tentative d'*approcher* le sentiment sans jamais pouvoir se confondre avec lui, sans jamais s'y fondre complètement. La description serait dans ce sens, la tentative d'*approcher* les choses selon un régime métaphorique sans jamais les toucher en tant que *telles*, en tant que « choses » à proprement parler, c'est-à-dire en tant qu'« une unité concrète capable d'entrer sans s'y perdre dans une multiplicité de relations »⁵⁶³. La description, à défaut de pouvoir *traduire* la multiplicité plastique des choses, leur *plasticité*, ou pour dire plus simplement, leur *complexité*, n'en révèle qu'un « aspect ». Dans ce sens, la perception que la description offre d'une chose en est toujours une (ou la) trahison. Köhler explique ce phénomène par un certain rapport de ressemblance qui existe entre des expériences « des mondes internes » et des expériences « perceptuelles ». La ressemblance qui agit ici tel un paradigme dont la comparaison serait la méthode ou le mécanisme, est au principe de la description. La recherche de ressemblance qui agit dans toute tentative de description n'est pourtant pas une « identité » : il ne s'agit pas d'identifier la « chose » perçue à celle « vécue ». Toute description porte, en son sein, à la fois *les écarts* entre ces deux choses et *la limite propre* de son opération.

Nous proposons de considérer, à partir d'une idée que nous lisons chez Köhler⁵⁶⁴ mais qui ne concerne pas immédiatement notre objet de discussion ici à savoir, la possibilité d'une distinction sensible entre « expression » et « description », que la recherche de ressemblance entre les choses perçues et celles vécues ne relève pas nécessairement d'une tentative d'identification. Il s'agirait davantage d'une tentative ou une tentation d'*embrasser* le plus d'aspects possibles d'un objet ou d'une chose, ou en tout cas d'en *embrasser* à la fois les aspects « actuels », ceux qui se

⁵⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, *Op. Cit.*, p. 180

⁵⁶⁴ « Il est parfaitement possible de reconnaître que certains faits perceptuels et émotionnels se ressemblent et douter cependant qu'une identité puisse être postulée entre eux. » (*Psychologie de la forme*, p. 231-232)

donnent *immédiatement* à la vue, et les aspects « virtuels »⁵⁶⁵ ceux qui sont présents dans le corps de la chose mais qui ne se révèlent pas selon le « point de vue », selon la perspective qu'inscrit un « point de vue » en tant que positionnement autour du sensible. Cette *figure* de la description s'apparente à la *faillite* de l'amateur, de l'amoureux, devant une sculpture qu'il essaie d'embrasser par son regard, ce qu'il ne peut faire puisque son arrêt fera *disparaître*, anéantira la sculpture en tant que *forme-figure*. Nous lisons ainsi :

Voyez cet amateur, tout plongé en lui-même, tournant autour de la statue. Que ne fait-il pas pour transformer sa vision en toucher, pour regarder comme s'il touchait dans le noir ? Il tourne autour d'elle, cherche un repos qu'il ne trouve pas, ne cesse de changer de point de vue, comme devant une peinture, car mille perspectives ne lui suffisent pas : dès qu'il s'arrête à l'une ou à l'autre, le tableau vivant et les belles rondeurs de la figure se morcellent en un misérable polygone. [...] Une sculpture froidement décrite donne aussi peu d'idées qu'une musique peinte. Autant la laisser et passer son chemin.⁵⁶⁶

La description pourrait être considérée, à la lumière de cette lecture, comme étant un « arrêt », le choix d'un « point de vue » ou d'un « moment » qui nécessite une certaine « stabilisation » des états par quoi peut s'éprouver la chose à décrire, le temps de la description. Ainsi reçue, la *description* transforme une *forme-figure* en une sorte de « forme diagrammatique » qui ne se révèle jamais entièrement mais toujours dans un déploiement. Elle est une autre dynamique que celle de la *Gestalt* ou de la *forme-figure* dont le motif ou le moteur reste *l'expression immédiate*. Merleau-Ponty écrit dans ce sens que « la description n'est pas le retour à l'immédiat : on n'y revient pas »⁵⁶⁷. Mais il pourrait ne pas être complètement exclu de considérer les formes diagrammatiques que pourrait engendrer la description comme étant un déploiement des *figures* données ou *enfantées*, d'un temps à l'autre, dans une forme. Nous écrirons alors *forme-figures* (*forme* au singulier, *figures* au pluriel).

⁵⁶⁵ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Op. Cit.

⁵⁶⁶ Gottfried Herder, Op. Cit., pp. 23-25

⁵⁶⁷ Maurice Merleau Ponty, *Le primat de la perception*, Op. Cit., p.

Dans sa « description » du visage des carnassiers, Portmann laissait entendre que c'est leur puissance d'expression qui en a fait un sujet de et pour l'art. Des artistes auraient alors cherché à traduire *plastiquement* les multiples métamorphoses dont cette *puissance* est la source. Une telle opération de l'art dont le geste de traduction ou de *figuration* - c'est-à-dire un *figurer*, un *faire figure* - pourrait, compte tenu de ce que nous avons essayé de relever plus haut comme rapport potentiel entre « traduire » et « décrire », être considéré comme une *description sensible* d'une *impression* occasionnée chez l'artiste face à l'une de ces métamorphoses ou des « émanations expressives » chez un carnassier. Il en est autrement de ce que nous nommerons ici un « art descriptif » ou, ce qui revient à peu près au même, un « art démonstratif » dont le *motif* n'est pas tant la traduction ou le *rendu* d'une *impression* occasionnée chez l'artiste, comme cela peut être le cas dans l'exemple rencontré chez Portmann, qu'un certain « agencement » du *sensible* (nous prenons ici ce dernier mot dans le sens que lui attribue Coccia) qui, par une production d'*effets*, s'inscrit ou s'identifie au nom d'une « médiation ». Nous pensons ici au travail de Tomás Saraceno et notamment à sa dernière exposition au Palais de Tokyo à Paris, *On air*. L'exposition nous a accueilli dans une grande pièce noire ponctuée de structures légères encadrant des toiles d'araignées de profondeur variable sur lesquelles sont dirigées des lumières d'un jaune *chaud* (qui promet de nous sortir de la « froideur » de la description scientifique) qui créent un certain effet de clair/obscur par la force du contraste. Ces toiles, d'une grande puissance pittoresque, sont, dans le noir absolu de la pièce, la *boussole* du visiteur, ses points de repères, son *orientation*. Une fois dépassé le seuil de l'exposition, la seule manière de la « visiter » est de suivre les *lumières* de ces toiles. Autant dire que l'on s'y sent comme pris dans un *dispositif*. Au-delà de l'*esthétisme* de monstration et des *effets* de « monumentation », nous nous sommes tout de même demandée ce que nous devrions voir dans ces toiles dont la seule *exhibition* ne suffit pas à « visibiliser ». Faut-il chercher les araignées, décrypter s'il y a un message *subliminal* qui se cache dans les épaisseurs des fils - si seulement il était possible de détecter ces différences d'épaisseurs -, croire qu'il

ne s'agit que d'un intérêt esthétique - hypothèse qui s'exclut immédiatement du fait que nous connaissons le grand intérêt que trouve Bruno Latour dans le travail de l'artiste - que faut-il voir au juste puisque ce qui nous est proposé ici ne se donne qu'à la vue ? Quel est l'objet de cette grande orchestration ? C'est alors que nous nous retournons vers le texte qui explique, raconte l'histoire dont nous sont rendus ces *effets*.

En partant d'une exploration du *personnage* « non-moderne » latourien, nous avons essayé, dans l'exposé de ce deuxième « état-figure » du « Moderne », de distinguer, en ce qui concerne l'art, deux *régimes d'énonciation* qui sont la description d'un côté et l'expression de l'autre. Tout l'art, en son principe, n'est pas tenu à la discursivité comme mécanisme et portée. La démonstration ne relève pas des tâches dont il est ou serait immédiatement concerné. Ce n'est pourtant pas sous ce dernier angle que l'aborde Latour lorsqu'il questionne sa « ré-institution » après la période de « l'art moderne » ou qu'il l'associe, *absolument*, à la « fiction » comme condition de cette « ré-institution ». Chez ce dernier, la notion d'« arts politiques » - le mot « arts » se substituant ici à « sciences » - désigne une nouvelle approche des situations ou de l'état du monde - approche que nous avons essayé de penser comme « néo-naturaliste » - qui trouve dans la « crise écologique » ou l'« anthropocène », l'argument de rassemblement d'une communauté (qui inclurait cette fois-ci, à la différence de la « communauté Moderne », humains et non-humains) ou sa « composition ». Cette *communauté* serait enfin le « peuple », non encore trouvé, de cette « Terre ». C'est à cette idée de communauté que renvoie la notion de « monde commun » qui est, chez Latour, à « composer », c'est-à-dire, à « agencer ».

L'enjeu du dernier moment de ce deuxième « état-figure », celui que nous intitule « Ou décrire ou exprimer », aura été de relever, dans un premier temps, une certaine *primauté* de l'« expression » par rapport au concept du « sensible » chez Coccia que nous explorons par un retour sur certaines idées de la *Gestalt* rencontrées dans la *Gestalttheorie* berlinoise et chez

Adolf Portmann. Dans un deuxième temps, nous avons essayé de repérer des « zones intermédiaires » entre *décrire* et *exprimer* qui nous ont conduit, en passant par une considération de l'opération de description comme potentiellement productrice de « formes diagrammatiques », à apercevoir que les *figures* enfantées dans la forme - la forme étant alors comprise en tant que matrice de figures - pouvaient être des *expressions* ponctuelles et *immédiates* de la forme que décriraient des « formes diagrammatiques ». Hormis ces *descriptions-là* dont certaines pratiques d'art peuvent rendre compte, toute autre dimension descriptive assignée à l'art n'est que la volonté d'en faire une prouesse démonstrative.

IV. La modernité comme potentiel de production de formes-figures

Dans la première partie de notre texte, « Vers une notion de forme-figure », nous indiquions que c'est la présence de la notion de *Gestaltung* dans le manifeste du premier Bauhaus de Weimar qui avait stimulé en nous un certain désir d'aller à la rencontre de la notion de *Gestalt*. Nous avons pu jusque là et chemin faisant, nous orienter, à partir de cette notion, vers une approche de celle de forme-figure. Dans la précédente partie, « Bruno Latour : deux états-figures du moderne ou de la modernité sans forme », nous avons essayé, à partir de notre lecture critique de la notion de modernité chez Latour, de toucher à quelques-uns des termes et idées qui écartent chez lui toute considération de forme. Pour ce faire, nous sommes partie du champ politique (à travers la question coloniale) pour arriver au champ de l'art - sans, finalement, jamais quitté le premier. Les deux moments qui composent cette partie, exposaient ainsi ce que nous avons essayé de penser comme étant deux états-figures du « Moderne » : le « Moderne » comme modèle et le « non-moderne ». Comme nous avons pu l'exposer plus haut dans le texte, les « états-figures » s'opposent aux « formes-figures » en ceci qu'ils répondent à « l'instance de l'être », qu'ils sont le signe et le signal de la fixité de l'être et qu'ils rejoignent, dans ce sens et pour retrouver encore Jacques Rancière, « l'ordre policier » - par opposition à la politique qui est elle, « déplacement de corps ». Le discours latourien appartient, pour une grande part, à la première figure d'ordre bien qu'il s'inscrive dans et se revendique d'un souci politique.

Nous nous attacherons dans la présente partie à l'idée de modernité en tant que *puissance* de modification, idée rencontrée plus haut avec Emanuele Coccia et sa pensée de la mode⁵⁶⁸. Nous

⁵⁶⁸ C'est d'abord chez Pierre-Damien Huyghe, notamment dans son livre *Modernes sans modernité*, que nous avons rencontré l'idée de

employons ici le mot puissance dans le double sens qu'en rappelait Agamben, à savoir, un pouvoir de faire et de ne pas faire. Nous essaierons, dans les pages qui suivent, de montrer en quoi cette puissance appartient en propre à l'existence comme acte⁵⁶⁹, en quoi « l'acte d'exister » est à la fois production et réception de *formes-figures*, en quoi ces dernières sont donc des manifestations de cette puissance et en tant que « puissance de modification », la modernité, lorsqu'elle se dégage de la pensée de Latour, peut produire, *potentiellement*, des *formes-figures*. Pour enclencher ce dernier chemin dans les méandres de la pensée, nous allons, par reconnaissance ou nostalgie du « discours » qui a fait apparaître ou émerger dans notre réflexion le mot *Gestalt*, « commencer » par le Bauhaus en tant qu'il aura été un cas de modernité. Ce qui nous pousse davantage dans ce sens et qui nous conforte dans notre « opposition » à la proposition latourienne, c'est un passage chez l'auteur où il *démonte* le Bauhaus en tant qu'exemple majeur du modernisme. Il s'agira donc, dans les pages qui suivent immédiatement, de design. Car, si l'image en tant que sensible (Coccia) est là où la vie se produit et se réalise, une certaine attention du design aura tenu à ce que nous proposerons de nommer ici les « détails haptiques du monde » et que l'humain autant que l'acte d'exister est « une question de détails »⁵⁷⁰. Cette attention a pu avoir pour nom « le design pour la vie »⁵⁷¹.

la modernité comme « modification ».

⁵⁶⁹ Nous faisons ici référence au livre *L'acte d'exister* d'Albert Piette, lecture que nous aurons l'occasion de rencontrer dans les prochaines pages.

⁵⁷⁰ Nous faisons une même référence à Albert Piette.

⁵⁷¹ Cf. László Moholy-Nagy, « New Method of Approach - Design for life », dans, *Vision in Motion*, éditions Paul Theobald, Chicago, 1947

IV.1. Design : une attention aux détails haptiques du quotidien, du monde [hommage au Bauhaus comme cas de modernité]

Dans *Qu'est-ce qu'un style non-moderne ?* Latour conclut sur une considération du Bauhaus en tant que cas exemplaire de ce qu'aura été l'obsession du « modernisme » dans « sa version artistique », à savoir : « se situer par rapport à l'objectivité », c'est-à-dire, « par rapport à une théorie de la science »⁵⁷². Il écrit :

Le Bauhaus c'est une philosophie de la science (le positivisme logique), une définition de l'architecture, une définition du design, mais aussi, particulièrement chez un grand penseur comme Otto Neurath, un projet d'éducation, de pédagogie, de statistique sociale, de gestion générale de la Vienne Rouge. Jamais mieux qu'à cette période le modernisme n'est apparu comme un style total [...], c'est-à-dire une assemblée d'événements concomitants permettant de composer un monde. Or, ce style, celui même du positivisme logique s'impose au moment même - les années 1930 -, où la notion d'objectivité craque de toutes parts à cause de la multiplicité des êtres qui participent à l'existence de ces objets. [...] Le Bauhaus lutte pour un style tout à fait paradoxal, puisqu'il réutilise le modèle de l'avant-garde, de la lutte contre la décoration, celui de la rupture radicale, celui du recommencement absolu, au moment même où les objets commencent à perdre leur qualité de ce qui procure la certitude et commencent à devenir matière à contention...⁵⁷³

Dans son texte *Ma conception du Bauhaus*⁵⁷⁴ publié en 1969, Gropius semble répondre, point par point, à cette critique que formule ici Latour contre le Bauhaus, à ceci près que cette dernière manque d'évoquer le rapport à la technique et au travail comme modalité du *faire* qui fut, dans le cas particulier du Bauhaus, une position singulière dans son temps, au principe de cette *institution*, de son organisation et de son fonctionnement.⁵⁷⁵

⁵⁷² Bruno Latour, « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? », *Op. Cit.*, p. 43

⁵⁷³ *Ibidem.*

⁵⁷⁴ Walter Gropius, « Ma conception du Bauhaus », dans, *Architecture, mouvement, continuité*, Bulletin de la société des architectes diplômés par le gouvernement, n° 14, Groupe Moniteur, Paris, 1969

⁵⁷⁵ Avant d'examiner la « réponse » de Gropius, rappelons que les années 1930, pendant lesquelles « s'impose », selon Bruno Latour,

Avant d'être une définition du design ou de l'architecture, le Bauhaus était une inscription, une expérience d'inventions non pas seulement de formes mais de *Gestalten*, c'est-à-dire, une pensée du monde en tant qu'un « tout », lequel n'écrase pas ses composantes dans une pensée du bloc. C'est un tout qui (se) pense en terme de *relations*.

Dans le passage cité plus haut, nous retrouvons le *leitmotiv* qui structure la pensée de Latour contre le « modernisme », à savoir la « rupture radicale » d'avec le passé, le « recommencement absolu », par lesquels il qualifie le Bauhaus. Nous avons pu relever quelques-uns des éléments sur lesquels il pose sa critique de « l'art moderne », à savoir, pour l'essentiel, « l'obsession de l'autonomie ». Qu'en est-il maintenant du design puisque c'est de lui qu'il est question dans cette critique du Bauhaus ? Dans une allocution prononcée en 2008 dans le cadre des conférences du *Networks of Design*, Latour proposait *Quelques pas vers une philosophie du design*⁵⁷⁶. Il y définit le design à travers cinq points ou cinq idées que nous pourrions tantôt traduire, tantôt résumer comme suit. « En tant que concept, le design implique une *humilité* qui semble absente du mot « construction » ou « bâtiment » » - entendu comme *l'action de bâtir*. Dans ce sens, le design peut être considéré comme un nouveau *paradigme*⁵⁷⁷ de l'action que Latour qualifie de « post Promethean theory of action », « théorie post Prométhéenne de l'action ». L'expansion

le style du « positivisme logique », *celui même du Bauhaus*, sont les mêmes années qui auront préparé sa fermeture par le régime nazi en 1933. Nous ignorons quels auraient pu être les rapports du nazisme au « positivisme logique », cela nécessiterait une recherche approfondie qui n'est pas la notre ici, mais une chose reste toutefois certaine et importante à rappeler, ce ne sont pas les « objets » produits au sein du Bauhaus ou avec lui qui auront provoqué cette fermeture autant que c'est le monde qu'il aura réussi à *composer*, la *figure* du collectif qui y aura vécu, la valeur de vie qui s'y était épanouie. À cela, il n'y a pas de « style » qui puisse s'appliquer.

⁵⁷⁶ Bruno Latour, « A Cautious Prometheus ? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk) », In, Fiona Hackne, Jonathn Glynne and Viv Minto (editors) *Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society - Falmouth, 3-6 September 2008*, e-books, Universal Publishers, pp. 2-10.

⁵⁷⁷ Le mot n'est pas chez Latour mais c'est ce qu'il nous semble décrire.

actuelle du mot design en est une indication. « Cette théorie de l'action, poursuit Latour, est apparue au moment où chaque chose, chaque détail de notre existence quotidienne, [...] doit être « redesigné »⁵⁷⁸. C'est juste au moment où les dimensions des tâches à accomplir ont été fantastiquement amplifiées par l'expérience des diverses crises écologiques que le sens non-prométhéen ou post-prométhéen de l'agir (ou de l'action) s'empare de la conscience publique. »⁵⁷⁹ La seconde implication du design concerne « une attention aux détails complètement absente (ou manquante) dans le rêve héroïque, Prométhéen et arrogant de l'action » lequel caractérise les verbes ou les « actions » de « construire », « bâtir », « détruire », etc. À ces dernières idées pratiques de l'action, l'auteur associe un certain esprit d'inconséquence ou d'irresponsabilité puisque le mot d'ordre ou le slogan qu'il y associe est, nous traduisons, « Avancez, rompez radicalement avec le passé et les conséquences s'arrangeront [ou prendront soin] d'elles-mêmes ! »⁵⁸⁰ Cette approche de l'action n'a jamais été « la manière d'approcher un projet de design », précise Latour. À cette qualité d'attention aux détails, il associe une certaine idée de l'habileté ou de l'adresse qui s'est toujours attachée au design, de la même manière que les notions d'« art » et de « métier » (ou d'artisanat). Mais, poursuit Latour, « il était impensable de relier ces caractéristiques du design aux aspirations révolutionnaires et modernisatrices d'un passé récent », le faire aurait semblé « réactionnaire », « car cela n'aurait fait que ralentir la marche rapide vers le progrès. »⁵⁸¹ S'ajoute donc à la « modestie » du design, un sens de l'« habileté », du « savoir-faire » ou de l'« expertise »⁵⁸² et une « attention obsessionnelle au détail » qui modifie en profondeur ce que signifie « faire » quelque chose aujourd'hui dans le contexte d'« une terre dont le climat a besoin d'être « redesigné » » - ce qu'aucun « politique révolutionnaire engagé

⁵⁷⁸ Nous traduisons ici littéralement le terme anglais « redesigned ».

⁵⁷⁹ *Ibidem.*, p. 3

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² Latour emploie le mot anglais « craftsmanship » qui peut être traduit par « savoir-faire », « expertise » voire « artisanat ».

dans la remise en question des modes de production capitalistes n'a jamais envisagé »⁵⁸³. « La modification est si profonde, poursuit Latour, que les choses ne sont plus « faites » ou « fabriquées », mais plutôt soigneusement et précautionneusement « *designées* ». » La troisième « connotation » associée au mot design, concerne la « *signification* » associée à un « artefact » qu'il soit « symbolique, commercial ou autre ». « Le design, écrit Latour, se prête à l'interprétation ; il est fait pour être interprété dans le langage des signes [ou en tant que signes]. »⁵⁸⁴ À cela, il associe le sens historique des mots « *dessein* » en français et « *designo* » en italien. Il y a donc toujours dans le design une intention associée à une signification et inversement. Il poursuit en expliquant que : « Penser les artefacts en termes de design signifie les concevoir de moins en moins comme des objets modernistes et de plus en plus comme des « choses ». Pour utiliser mon langage, les artefacts deviennent concevables comme des assemblages complexes de questions contradictoires [ou de problèmes contradictoires] »⁵⁸⁵. Le quatrième pas vers sa « philosophie du design » concerne ce qu'il considère en tant qu'un « avantage » dans le mot « design » qui est que, nous citons et traduisons, « il ne s'agit jamais d'un processus qui démarre de zéro [Latour emploie ici la formule « from scratch »] : « *designer*⁵⁸⁶ » c'est toujours « *redesigner* ». » Il poursuit en expliquant qu'« il y a toujours quelque chose qui existe d'abord [ou en premier] comme une donnée, comme une question, comme un problème. Le design est une tâche qui s'ensuit pour rendre ce quelque chose plus vivant, plus commercial, plus utilisable, plus viable⁵⁸⁷, plus acceptable, plus durable, et ainsi de suite, selon

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 4

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ Nous proposons ici une francisation du verbe « to design » plutôt qu'une traduction, qui ne serait qu'approximative et quelque part *incomplète*, telle que « concevoir » ou « dessiner ». De la même manière que les termes « design » et « designer » sont conservés pour désigner le « concept » ou la « discipline » (si nous pensons au travail d'Alexandra Midal, notamment son livre *Design : Introduction à l'histoire d'une discipline*) d'un côté et le « faiseur » ou « faiseuse » de « design » de l'autre, peut-être pouvons-nous proposer, de la même manière, une francisation du verbe si sa traduction paraît toujours approximative.

⁵⁸⁷ Latour emploie ici le terme *sustainable* qui a été surtout traduit en français par « durable » en ce qui concerne le

les différentes contraintes auxquelles le projet doit faire face. En d'autres termes, il y a toujours quelque chose de *remédiateur*⁵⁸⁸ dans le design. »⁵⁸⁹ C'est en tant qu'une reprise que le design n'est pas une « création ». Cette notion de « reprise » que nous empruntons à Latour⁵⁹⁰ et que nous proposons d'associer ici à son idée *de* (et non *du*) design, porte à côté du sens de la « correction » ou de la « réparation », une certaine idée d'un retour ou un revenir sur l'idée de création, cette fois-ci dans son sens religieux. Nous pouvons penser cela en raison de ce qu'écrit Latour à la suite, et que nous traduisons ici :

Il est amusant de voir que les créationnistes en Amérique utilisent l'expression « design intelligent » comme substitut approximatif de « Dieu le Créateur ». Ils ne semblent pas se rendre compte de l'abîme énorme qui existe entre la création et le design. Les designers les plus intelligents ne partent jamais d'une *tabula rasa*. Dieu le créateur est vraiment un *redesigner* de quelque chose d'autre qui était déjà là - et c'est encore plus vrai pour son Fils ainsi que pour l'Esprit, qui sont tous deux envoyés pour racheter ce qui a été bâclé [ou raté] précédemment. Si l'humanité « a été faite (devrais-je dire a été *designée*) à l'image de Dieu », elle devrait alors apprendre que les choses ne sont jamais créées mais toujours soigneusement et modestement *redesignées*.⁵⁹¹

C'est pour cette raison que le design, chez Latour, est la claire substitution aux paradigmes, que sont au fond substantiellement, la révolution et la modernité.

« développement » mais auquel pourrait également convenir le terme « soutenable ».

⁵⁸⁸ Nous traduisons par ce mot « remédiateur » le terme anglais *remedial* nuancé dans le texte par une italique. Une autre traduction de ce même mot pourrait être « réparateur » ou « correcteur ». Nous choisissons le mot « remédiateur », plus littéral, qui signifiait dans le moyen français « guérisseur » qui nous semble correspondre mieux à la situation décrite par Latour (notamment « les diverses crises écologiques ») et à l'état d'esprit général de son approche qui consiste à réparer mais aussi, selon nous, à *guérir* les « Modernes » de leur « modernisme », le « climat de la terre », etc.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 5

⁵⁹⁰ Nous reprenons ici le terme qu'emploie Latour dans *l'Enquête*, rencontré plus haut, lorsqu'il parle d'une « reprise des Lumières ».

⁵⁹¹ *Ibid.*

Avant de passer au commentaire de ces différents points et à la lecture de la « réponse » de Gropius, finissons avec le cinquième et dernier « pas » de la définition latourienne du design, à savoir, sa « dimension éthique liée à la question évidente du *bon versus mauvais design*. » Une telle dimension éthique était *impossible* dans « le style moderniste » du fait que, explique l'auteur, les « matters of fact »⁵⁹², qu'il serait possible de traduire par « les éléments », les « questions de faits » ou peut-être plus simplement les « faits », qui faisaient donc partie de l'idéologie moderniste ou sa *logique*, étaient supposés « indisputables » et à l'écart ou à l'abri de « tout jugement normatif »⁵⁹³. Mais, poursuit-il, lorsqu'il s'agit de design, la question de savoir si la chose a été *bien* ou *mal* « designée » « n'est pas seulement autorisée », l'on est « forcé » de la poser. « L'extension du design aux définitions internes [ou intimes] des choses n'entraîne pas que la question de la signification et de l'herméneutique, mais aussi celle de la moralité. C'est comme si, poursuit Latour, la matérialité et la moralité s'unissaient enfin. »⁵⁹⁴ C'est parce qu'il s'agit aujourd'hui pour le design de « redesigner » les villes, les paysages, les cerveaux, etc. qu'« il ne sera permis à aucun designer de se cacher derrière la vieille protection des « matters of fact ». » Avec l'expansion des champs de pertinence du design, les designers « prennent les rênes de la moralité ». C'est cette dimension « normative » qui permettra « d'étendre la question du design à la politique »⁵⁹⁵.

⁵⁹² Les « matters of fact » sont le premier terme d'une opposition autour de laquelle s'articule la pensée de Latour, à savoir celle entre ces derniers et les « matters of concern » qu'il serait possible de traduire par les « sujets de préoccupation » (ou les « sujets d'intérêt ») ceux par quoi l'humanité seraient, *a priori*, également concernée. Des *faits* aux « concernements », cela revient à supposer un déplacement des « Modernes » vers un être « non-modernes ».

⁵⁹³ Il serait possible ici d'associer cette idée à la supposée « obsession d'autonomie » par laquelle définit Latour « l'art moderne ».

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 6

Pour synthétiser ce qui précède, cinq notions définissent ainsi le design : « l'humilité » ou « la modestie », « l'habileté » et « l'attention obsessionnelle aux détails », « la signification » ou « la sémiotique », « la remédiation » et « la moralité » ou « normativité ». C'est seulement grâce à ces cinq propriétés ou aptitudes du design, qu'il se présente aujourd'hui comme le « clair substitut » aux paradigmes de la « modernisation » et de la « révolution ». Pour faire le lien avec ce que nous avons essayé de développer dans la précédente sous-partie, nous pourrions dire de « non-moderne » qu'il est un *designer*, c'est-à-dire, à la lecture de ce qui précède un *réformateur*.

Quand s'ouvre le Bauhaus en 1919, le mot « design » n'est pas encore d'usage dans le champ de l'art ou de l'architecture. Il faudra attendre les années trente pour que le terme se singularise et se distingue de celui d'architecture. Dans le Manifeste de lancement du Bauhaus, nous pouvons repérer le mot *Gestalt*⁵⁹⁶ - dans la traduction française « forme » - qui, voisin de la théorie gestaltienne, traduit l'idée d'unité des arts et des savoir-faire. Latour consent qu'il s'agit toujours d'un problème de « forme ». Mais l'erreur des « Modernistes », dont le « Bauhaus offre un exemple admirable »⁵⁹⁷, consiste en ceci que « leur obsession pour la rupture avec le passé les oblige à donner la forme d'*objets* indiscutables à des *choses* qui ont plutôt la forme (car il s'agit bien de forme) de réseaux controversés. »⁵⁹⁸ La radicalité du propos de Latour, autant dans son jugement du « modernisme » que

⁵⁹⁶ Le mot apparaît trois fois dans le texte du manifeste. Notons, au passage, que la notion ou le terme de « Gestaltung » reste toujours actuel comme le nom porté par certaines institutions d'enseignement du design telle que l'université *Staatliche Hochschule für Gestaltung* à Karlsruhe dans laquelle enseigne Peter Sloterdijk, que Latour considère comme « LE » philosophe du design et ce en raison de son concept de « l'explicitation » et de sa théorie des « enveloppes ». Dans une parenthèse, Latour explique que le mot « Gestalt » est employé ici pour design. Compte tenu de ce que nous avons essayé de développer jusqu'ici autour de la notion de « forme-figure », cette parenthèse latourienne pourrait ouvrir le champ d'une autre théorie du design.

⁵⁹⁷ Bruno Latour, « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? », *Op. Cit.*, p. 43

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

celui du Bauhaus, nous semble faire acte de violence en raison, précisément, d'un facteur peu présent, voire absent, dans son analyse, celui du *trauma*⁵⁹⁹. Les verbes « construire » et « bâtir » dont la première caractéristique selon l'auteur est « l'arrogance » (par opposition au design qui serait « modeste »), pourraient être considérés, au risque de paraître quelque peu *romantique*, comme une sorte d'intuition voire d'instinct post-traumatique. Le *trauma* s'associe, dans la théorie freudienne, à l'idée d'une contrainte « de l'appareil psychique à accomplir une tâche plus urgente « au-delà du principe de plaisir » »⁶⁰⁰, ce dernier étant, toujours chez Freud, « un des deux principes régissant le fonctionnement mental », l'ensemble de l'activité psychique ayant pour but « d'éviter le déplaisir et de procurer le plaisir. »⁶⁰¹ Il y a également dans la théorie latourienne un même rapport à l'urgence, une même vocation à prioriser des tâches à faire (et ce pour l'ensemble des activités humaines ; il y a, chez Latour, un appel généralisé à la *mobilisation*, comme nous avons pu le relever plus haut dans le passage discutant l'idée de puissance) et ce en réponse, si l'on suit la théorie freudienne, à un certain état de traumatisme qui s'inscrit, dans la vie du sujet, non pas dans un *passé* quelconque, mais *actuellement*. Ce trauma auquel correspondrait, peut-être davantage, la notion de « crise écologique » que d'« apocalypse », c'est-à-dire davantage l'ignorance de ce qui adviendra que la fin de tout ce qui est, ne prend pas chez Latour la figure d'un *résidu* ou d'un *reste* qu'il s'agirait de soigner, mais plutôt celle d'un présent infernal.

Nous avons pu exposer précédemment certains éléments de distinction entre les notions de « modernité » et de « modernisme ». De ce fait, nous ne nous attacherons pas ici à discuter le jugement que formule Latour à l'encontre du Bauhaus en tant qu'il est ou serait moderniste autant que nous essaierons de

⁵⁹⁹ La question qui sous-tend cette idée (et qui ne restera ici qu'au stade du questionnement) est : qu'aurait pu être le XX^e siècle sans les deux grandes guerres ? Où en serait aujourd'hui le « Moderne » voire le « Modernisateur » sans cette histoire-là ?

⁶⁰⁰ *Vocabulaire de la psychanalyse, Op. Cit.*, p. 875

⁶⁰¹ *Ibidem.*, p. 591

déplacer la problématique en proposant de considérer d'une part que les « objets » produits au sein du Bauhaus sont des manifestations formelles, c'est-à-dire des « formes » et, d'autre part, qu'en tant que telles, ils cessent d'être de strictes objets. C'est ainsi, nous semble-t-il, qu'il nous sera possible d'inverser le jugement de Latour en postulant qu'une manière de soigner le trauma, de vivre avec en quelque sorte, une manière de vivre en temps de crise, consiste non pas à « innover » comme le suggère sa « philosophie » du design - sa philosophie du remaniement actionniste - mais à « inventer » des formes de vie pour lesquelles la théière ou la bouilloire auront été, dans le cas du Bauhaus, des détails de manifestation. C'est, dans un certain sens, travailler aux détails qui participent aux formes que prend la vie, qu'elle reçoit et incorpore mais aussi qu'elle permet de libérer. C'est, dans ce sens, travailler au « sensible » qui se manifeste dans chaque geste du quotidien, le plus commun peut-être. Notre positionnement contre l'idée de design chez Latour ne tient pas tant à une « défense » du Bauhaus autant qu'il pointe ou déplace l'idée de « détail » du domaine de l'« agence » ou de la « composition » vers celui qui constitue, en propre, l'« acte d'exister ». C'est, dans ce sens, déplacer la considération du détail du champ programmatique, comme le suggère l'idée de « projet de design » rencontrée plus haut chez Latour, au détail gestuel, au *détail tactile*, à la tactilité du quotidien. Le design serait ainsi concerné par ce que l'on touche et qui se trouve ainsi touché par lui. Mais avant de nous arrêter sur cette notion de détail, explorons un moment la « réponse » de Gropius annoncée au début de cette sous-partie. Il écrit :

Ce que le Bauhaus enseignait en fait, c'était l'égalité de tous les modes de création, et leurs liens réciproques dans le monde moderne. Nous étions guidés par l'idée suivante : l'instinct créateur n'appartient pas plus au domaine de l'esprit qu'à celui de la matière, mais il est substance vitale d'une société civilisée. Notre double ambition était d'arracher l'artiste créateur à sa tour d'ivoire, de le ramener au monde de la réalité quotidienne, et au contraire d'assouplir et d'humaniser l'attitude dure, presque exclusivement matérialiste de l'homme d'affaires. Notre conception de l'harmonie fondamentale de toute forme avec la vie même était diamétralement opposée à celle de « l'art pour l'art », et de la philosophie, encore bien plus dangereuse, qu'elle a engendrée, celle des affaires comme but en soi. L'importance que nous attachions à cet

aspect moral explique l'ardent intérêt porté par le Bauhaus à l'évolution des types de production industrielle, et à l'enchaînement organique des modes de fabrication. Ceci conduisit à l'erreur suivante, à savoir l'idée que le Bauhaus entreprenait d'édifier l'apothéose du rationalisme. Pourtant, nous nous préoccupions, en fait, bien plus d'explorer le domaine commun à la technique et à la forme, et de préciser leurs frontières respectives. [...] Trop souvent, nos vraies intentions ont été, et sont encore, mal comprises : on croit que le mouvement du Bauhaus a voulu créer un « style », et l'on voit dans les bâtiments et les objets qui refusent toute ornementation et tout recours à un style historique, des exemples de ce « style du Bauhaus » imaginaire. Cela est très exactement l'opposé de ce à quoi nous aspirions. Le Bauhaus n'avait pas pour but de propager un « style », un système ou un dogme quelconque, mais d'exercer une influence vivifiante sur la création.⁶⁰²

À côté de la portée *idéale* de ce passage de Gropius⁶⁰³, il est possible de relever quelques éléments de pensée qui nous semblent à la fois échapper à la considération que fait Latour du Bauhaus et d'autre part marquer de son caractère ce « mouvement ». Parmi ces éléments, nous nous intéresserons à deux en particulier et qui s'énoncent, dans le discours de Gropius, comme suit : « ramener [l'artiste créateur] au monde de la réalité quotidienne »⁶⁰⁴, « explorer le domaine commun à la technique et à la forme et préciser leurs frontières respectives ». Ces deux éléments semblent tendre ou émaner d'une « conception de l'harmonie

⁶⁰² Walter Gropius, *Op. Cit.*, p. 14

⁶⁰³ Nous n'occulterons pas le fait que le Bauhaus, même dans ces mots de Gropius, est la réalisation ou la volonté de réalisation d'une certaine « vision » non seulement de l'art mais de la vie et de l'homme qui vit, en général. Il est ou aura été, dans une certaine mesure, la proposition d'une idée politique du monde qui a tenu à *toucher* aux détails qui à la fois structurent le quotidien du « profane » et participent à le former. Ces détails ont eu pour figures ou réceptacles, ont eu pour formes, des bâtiments et objets. C'est vers l'affirmation de cette idée que nous essaierons de nous acheminer dans la suite du texte.

⁶⁰⁴ Lorsque nous nous sommes arrêtée chez Kandinsky, nous avons essayé de montrer que son opposition à « l'objet » était, plus radicalement, l'opposition à une injonction de la finalité pratique ou pragmatique. Il nous a été possible alors de comprendre l'idée d'une « peinture sans objet » en tant qu'une pratique sans *objectif*, sans finalité, sans assignation au fonctionnel. En tant que forme, la « peinture sans objet » est l'apparence que prend dans l'extériorité une certaine « pression » (Kandinsky parlait alors de « valeur spirituelle ») ou une certaine nécessité qui aura été, dans le cas précis de l'abstraction, disjonctive, à contre courant ou à contre-sens de l'orientation que pouvait alors prendre son temps, celle précisément que peut formuler cette phrase de Gropius, à savoir, « ramener l'artiste au monde de la réalité quotidienne ». Pourtant, et l'histoire l'aura noté, Kandinsky aura accompagné de bout en bout l'expérience du Bauhaus en commençant à Weimar.

fondamentale de toute forme avec la vie même ». En réalité et en examinant les formules qui précèdent, il se pourrait qu'il ne s'agisse au fond que d'un seul et même souci attaché à la présence des formes dans le quotidien, c'est-à-dire, dans la vie. Cette présence est conditionnée par la manière dont l'artiste, architecte ou designer (se) conduit (avec) sa technique qui, au temps du Bauhaus, a dû ainsi se confronter à « l'évolution des types de production industrielle » et aux nouveaux modes de fabrication que cette évolution engageait. Lászlò Moholy-Nagy, compagnon de Gropius, écrit du rapport du Bauhaus à la technique :

[...] Tous ceux qui travaillent aujourd'hui au sein du système de production sont aussi mal lotis. L'ensemble du mode de vie actuel, jusqu'aux sentiments profonds des individus, est influencé par la course à l'argent et au pouvoir [...]. On pourrait facilement en déduire que l'actuel système de production industriel et en particulier le progrès technique sont à bannir. Telle n'est pas notre intention. La technique est facteur vital qui se développe organiquement. Elle entretient une relation de cause à effet avec la multiplication de l'espèce humaine. C'est là sa légitimité organique. [...] La solution n'est donc pas contre la technique mais avec elle [...]. Quand ils connaîtront enfin son « pourquoi », les hommes pourront être libérés par elle.⁶⁰⁵

C'est à l'appui de cette considération de la technique que l'auteur écrivait ailleurs : « Notre but est l'homme et non l'objet », la même idée que défend Gropius lorsqu'il soutient que « le Bauhaus [mettait] au premier plan de son enseignement non pas la « profession »⁶⁰⁶, mais « l'homme », avec son aptitude naturelle à comprendre la vie comme un tout. »⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Lászlò Moholy-Nagy, *Du matériau à l'architecture*, traduction de l'allemand par Jean-Léon Muller, Éditions de La Villette, Collection « Textes fondamentaux modernes », Paris, 2015, pp. 45-46

⁶⁰⁶ Nous retrouvons un même positionnement en quelque sorte « contre » la profession chez Moholy-Nagy dans son texte « New Method of Approach - Design for Life » lorsqu'il écrit : « Designing is Not a Profession but an Attitude » que nous pourrions traduire par « faire du design n'est pas une profession mais une attitude ». Cette dernière concerne spécifiquement le rapport à la technique que décrit le passage ci-dessus. C'est en tant que la technique est « organique », c'est-à-dire en tant qu'elle est un « facteur vital » qui participe en tant que tel à la « multiplication de l'espèce humaine » qu'il revient au designer de la conduire dans le sens de la vie ou, pour reprendre encore l'auteur, « pour la vie ».

⁶⁰⁷ Walter Gropius, *Op. Cit.*, p. 16

Ayant présents à l'esprit les différents moments de pensée que nous avons traversés depuis le début de notre texte, un en particulier nous semble pouvoir prendre place, ou s'actualiser d'une certaine façon, parmi les présentes lignes. Il s'agit de la notion de « phénoménotechnique » que nous avons rencontrée chez Emanuele Coccia et à laquelle nous n'avions pu réserver que de courtes lignes dans une note portant l'attention aux mots « acte » et « expérience » chez ce dernier auteur d'une part et Merleau-Ponty d'autre part. Rappelons à la lecture le passage où intervient ce terme :

C'est le sensible qui a ouvert la voie à l'existence de la vie. L'existence des vivants supérieurs ne coïncide pas simplement avec l'existence des organes et des corps « organisés » : elle arrive là où arrive le sensible. Il n'y a pas de phénoménologie : seule existe une phénoménotechnique. Le phénomène est une modalité d'être particulière qui existe entre le sujet et l'objet : dans le *medium*. Ce n'est que dans les *media* que les choses deviennent *phainomena*. Ce n'est que dans les *media* que le monde devient connaissable. Le monde n'est pas un phénomène pour lui-même : il devient *phainomenon* et c'est en un autre lieu que celui où il existe qu'il est *phainomenon* [apparence] et grâce à une autre matière que celle qui le fait vivre.⁶⁰⁸

L'anachronisme assumé du rapprochement que nous nous apprêtons à proposer entre la définition de la technique chez Moholy-Nagy et l'idée qu'avance Coccia de la « phénoménotechnique » et leurs rapports respectifs à la vie, nous présente pourtant un support qui semble pouvoir nous approcher de quelques pas du rapport, annoncé dans le titre de cette sous-partie, entre « design » et « détails haptiques du quotidien ». Les crochets qui traduisent en quelque sorte le terme *phainomenon* dans ce passage de Coccia, à savoir le mot « apparence », place la notion associée à ce dernier dans un rapport de synonymie ou du moins d'équivalence avec l'idée d'image et donc du sensible chez Coccia. Mais si l'apparence *colle à la peau*, comme cela peut être le cas avec la mode telle que nous en avons proposé la lecture précédemment avec l'exemple-cas de la « mini-jupe », si elle s'engendre dans la peau, le sensible, si nous suivons toujours

⁶⁰⁸ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 61

Coccia, se détache en quelque sorte du corps à corps et se produit ailleurs, dans le *medium*, c'est-à-dire, dans un « entre ». Cet « entre », ce *medium*, c'est la technique. C'est dans la technique, en tant que *medium*, que s'engendre le phénomène c'est-à-dire, le sensible qui, nous rajoutons, rencontre un champ de perception.

Nous avons travaillé précédemment à essayer de montrer ou du moins d'explorer en quoi les *formes-figures* se trouvent en deçà de la perception⁶⁰⁹. Pour ce faire, nous nous étions alors appuyée sur les notions d'« incorporation » et de « réception » telles qu'en parlent Portmann et Coccia. Ce dernier postulait que c'est parce qu'il *libère du sensible* que l'humain peut l'incorporer sans le percevoir. Maintenant que nous comprenons que c'est la technique qui permet ou participe à cette libération du sensible, puisque c'est dans la technique en tant que *medium* que se trouve ou qu'émerge le sensible, qu'il affleure, s'ouvre à nous la possibilité d'une lecture ou d'une relecture du dernier passage de Moholy-Nagy à la lumière de cette idée du sensible. Quand ce dernier écrit que c'est « quand ils connaîtront enfin son « pourquoi », [que] les hommes pourront être libérés par elle [la technique] », le souci de l'auteur qui s'exprime dans les phrases qui précèdent immédiatement celle-ci, porte sur « l'ensemble du mode de vie actuel, jusqu'aux sentiments profonds des individus » lesquels sont *aliénés* ou *pervertis* par le modèle économique qui trouve dans la production industrielle, dans l'usine, le moyen de se réaliser. Il s'agit du modèle capitaliste. L'idée d'une libération par la technique que nous lisons ici chez Moholy, atteint, nous semble-t-il, les « sentiments profonds des individus ». C'est ceux-ci qu'il s'agit de libérer en libérant ou en dégageant « l'ensemble du mode de vie actuel » des diktats et injonctions du modèle ou du système économique en marche, en travaillant donc à « imaginer » un autre mode de vie engagé par un rapport inventif à la technique. La condition de cette libération est la « compréhension » du rapport organique entre « technique » et « vie ». C'est cette condition de la « compréhension » qui aura

⁶⁰⁹ Nous renvoyons le lecteur à la sous-partie « La forme-figure : quelque chose en deçà de la perception ».

trouvé dans la pédagogie, c'est-à-dire à l'école du Bauhaus, sa résolution. Les parentés ou affinités à la fois politiques et idéologiques desquelles peut être rapprochée une telle « vision », un tel discours, ne nous intéresseront pas ici autant que les objets enfantés à la lumière de cette vision en tant qu'ils sont ou seraient des « manifestations politiques mineures ». Le caractère politique de ces objets n'émane pas du discours qui les aura portés ou accompagnés (celui de Gropius et de Moholy-Nagy pour ce qui nous regarde immédiatement ici) autant qu'il émerge de leur inscription dans le quotidien, autant qu'ils y sont des supports d'usage tactile et par là même les occasions d'émergence de *formes-figures*, un espace ouvert à cela, l'espace de quelque chose qui se libère tous les jours dans l'existence et à quoi pourrait correspondre le mot « sensible » quand il n'est pas encore un phénomène mais toujours une forme-figure. Pour arriver à cette dernière considération, il nous faudrait maintenant remonter le chemin de notre pensée qui nous aura conduit à elle. Pour ce faire, reprenons à l'idée d'une libération par la technique⁶¹⁰.

⁶¹⁰ L'idée d'une libération par la technique fait réapparaître, sur notre chemin, l'idée d'individuation dans sa définition attachée à la pensée de Bernard Stiegler et que nous avons croisée dans une précédente note (dans la sous-partie « Merleau-Ponty : la Gestalt comme catégorie »), à savoir : « L'individuation humaine est triple, c'est une individuation à trois brins, car elle est toujours à la fois psychique (« je »), collective (« nous ») et technique (ce milieu qui relie le « je » au « nous », milieu concret et effectif, supporté par des mnémotechniques). » Critiquant ce qu'il nomme « l'apolitique de Simondon » dans sa considération du « troisième brin de l'individuation », à savoir la technique, Bernard Stiegler explique que la théorie de ce dernier est structurée sur le principe d'une « illusion ontogénique d'une succession de phases de l'être (pré-individualité de la nature, individuation de l'individu, transindividuation du spirituel). » La pensée de l'individuation chez Stiegler pivote, quant à elle, autour de cette expression « toujours à la fois » qui apparaît dans la définition citée plus haut. Ce « toujours à la fois » est assuré, tenu ou fonctionne en raison de la permanence de la technique comme facteur structurel de l'individuation (Stiegler parle davantage à ce propos de la technique comme production d'*hypomnémata*). La première « phase » de l'individuation est identifiée chez Simondon à ce qu'il nomme « l'unité magique pré-technique ». Ainsi, dans sa pensée de l'individuation, la technique n'est qu'un moment qui apparaît à la suite d'un démantèlement de l'unité magique. Il « fait de l'apparition de la technique une chute hors de l'unité magique originaires ». Dans ce sens, la technique-moment relève ou participe de ce que Simondon pose comme « source même de toute individuation » à savoir, « un désir de gravir, c'est-à-dire de s'élever » vers le « sommet » dont la puissance est faite de « sa singularité comme lieu d'exception ». À cette figure de l'élévation (qui, dans une certaine mesure, rejoint l'idée de

Lorsque Coccia écrit que l'homme libère du sensible et que la technique est son milieu potentiel, son *medium*, et que « c'est le sensible qui a ouvert la voie à l'existence de la vie », nous comprenons alors que la technique participe ainsi à faire exister la vie, en tant qu'elle est un potentiel de libération de sensible ou de sa réception. À la lumière de cette dernière considération, il devient possible de lire dans l'idée de Moholy-Nagy que c'est en conduisant la technique dans le sens d'une libération du sensible que l'humain *touche* à l'existence même de la vie et ainsi à sa propre existence en tant que vivant. C'est, nous semble-t-il,

progrès telle que nous en avons proposé la lecture avec Freud dans la partie « La névrose du progrès », Stiegler rappelle ou souligne que dans toute tentative d'élévation est contenu le risque d'une « chute » (c'est tendue entre les deux pôles de l'élévation et de la chute que l'individuation s'approche chez Stiegler d'un processus dialectique qui est toujours l'articulation des trois « brins » [le psychique, le collectif et le technique] qui définissent l'individuation) à quoi pourrait correspondre la « désindividuation » en tant que processus où vient à manquer le troisième brin, à manquer en tant que ce qui lie et, au-delà de la seule liaison, ce qui articule le psychique au collectif. C'est en tant qu'elle manque ou manquerait à sa fonction « organique », celle que nous entrevoyons dans cette figure de l'articulation et que nous permet de comprendre, *a posteriori*, la valeur « vitale » dont est qualifiée la technique chez Moholy-Nagy, qu'elle peut, lorsqu'elle est « individualisée » (et non plus « individuée »), provoquer le processus inverse, celui de la « désindividuation ». C'est le cas, nous semble-t-il, dans ce que décrit Stiegler dans ce passage où il écrit : « Et puis Dieu meurt, et l'*hermeneia*, où l'*otium* se distinguait du *negotium*, fait place à l'individuation psychique et collective industrielle et capitaliste. Et c'est le début du processus de désindividuation (de « perte d'individuation ») où la machine devient l'individu technique. » C'est une même vigilance à la figure de l'*individu individué* qui n'est rien d'autre qu'une figure de sa liberté que nous paraissent exprimer l'idée d'être « avec » et non « contre » la technique mais aussi l'attention à « l'homme » comme horizon ou but de l'activité pédagogique au sein du Bauhaus. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici que chez Moholy le mot « technique » semble dépouiller la « machine » de sa dimension « machinique » pour la considérer comme une « substance technique » qui n'est pas encore pour autant « l'individu technique » mais encore et toujours l'*ingrédient* d'une libération, c'est-à-dire, pourrions-nous enfin l'envisager, d'une « individuation » qui se serait à la fois pensée et articulée non seulement avec la technique comme support mémoriel (telle que la définit la philosophie de Stiegler) mais avec la technique comme *matrice formelle*, c'est-à-dire, pour rejoindre notre propos, comme productrice ou génitrice de formes qui accueillent toujours, ou sont toujours la possible libération de formes-figures. La mémoire n'est-elle pas, au fond, une forme dynamique qui tient à son inachèvement comme principe figural ?

(Pour l'ensemble des citations : Bernard Stiegler, « Chute et élévation. L'apolitique de Simondon (sous-titres) », dans, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, édition PUF, 2006/3 Tome 131, pp. 325-341)

ce que peut laisser imaginer, à côté des implications et portées politiques « majeures » qui sous-tendent le discours de Moholy et de Gropius, leur engagement « pour la vie ». Mais alors, comment ces idées peuvent-elles se manifester dans l'objet ? Comment cela arrive-t-il dans les objets ? Pour répondre à cette double interrogation, nous allons prendre un détour par la pensée d'Albert Piette afin de dégager certaines des figures autour desquelles s'articule sa théorie du « mode mineur » de l'existence dont celle de la distraction. Cette dernière nous permettra ensuite de nous arrêter de nouveau chez Walter Benjamin en appelant son idée de la « réception tactile » laquelle nous remettra sur le chemin de notre notion de forme-figure. C'est en invitant enfin la pensée de Jacques Rancière que nous arriverons, par digression, à l'idée des « manifestations politiques mineures ».

Relevant du champ de l'anthropologie mais non loin de la philosophie, l'exister, chez Albert Piette est un acte. L'acte d'exister est celui de « l'humain de la présence quotidienne »⁶¹¹, celui chez qui s'ouvrent les moments de tranquillité comme des occasions de goûter à sa singulière existence en tant qu'être humain. La figure de l'existence comme acte, en même temps qu'elle nous écarte du système des « modes d'existence » de Bruno Latour, ouvre devant nous, nous conforte dans la possibilité de considérer l'existence autrement que sur les modes majeurs de l'engagement, de la responsabilité et de la mobilisation, notions que nous avons pu discuter plus haut à travers notre lecture critique de certains éléments de la pensée de Bruno Latour attachés notamment à la dimension politique de l'existence.⁶¹²

⁶¹¹ Albert Piette, *L'acte d'exister*, Socrate Éditions Promarex, Collection « Philosophie virtuelle » N°6, Charleroi, 2009, p. 29

⁶¹² C'est chez Étienne Souriau que Bruno Latour trouve le paradigmatique des « modes d'existence ». Dans l'idée des « modes d'existence » préside la notion de « trajet » qui, s'appuyant sur la figure de l'inachèvement, se substitue au concept de « substance » et permet ainsi de multiplier l'existence à travers un recensement des existants et des modalités de leurs interventions sur le « trajet » ou, en inversant le mouvement de cette dernière phrase, il s'agit de recenser, compter « par où ça passe ». Face à l'idée de l'être comme essence, il s'agit donc d'un repérage de multiples « genres d'être » comme agents ou

Le « mode mineur de la vie » se définit chez Albert Piette à travers des *figures* de la présence humaine dans différentes situations. Ainsi, la « distraction », l'« engagement minimal », la « mise entre parenthèse » et l'« inachèvement » se révèlent, à partir de son exploration phénoménographique⁶¹³, d'une récurrence telle qu'il devient possible de les identifier ou d'y reconnaître un certain caractère anthropologique. Le *mode d'existence* de l'être humain dans le quotidien est le « déplacement » entre ces différentes figures et cette « modalité d'être » est « propre à

opérateurs qui auront, dans le projet de l'*Enquête*, structuré ou participé à façonner « les expériences de la modernisation » (Latour en compte 15 dont, à titre d'exemple, les « êtres de la technique », les « êtres de la fiction », etc.) : « Dans cette enquête, [...] on donne au deux termes de « mode » et « d'existence » un sens plus fort qui ne dirige pas l'attention vers des groupes ou des individus humains, mais vers les êtres à propos desquels les humains s'interrogent. Ainsi, le concept de « mode d'existence » permet de donner une autre réponse à la question classique « qu'est-ce que ? » (« Qu'est-ce que la technique, l'art, l'économie, etc. ? ») que celle de l'essence. [...] Alors que l'ontologie cherche à définir l'être en tant qu'être, l'E.M.E cherche à définir l'être en tant qu'autre. » C'est donc aux figures d'altération que s'intéresse l'*Enquête*. Pour ce faire, l'*Enquête* extrait une série de « valeurs » « auxquelles les Modernes disent tenir ». Mais, explique Latour, le problème des Modernes vis-à-vis de ces « valeurs » c'est leur imprécision quant à leur signification et leurs différences qui induisent des « chocs » « à chaque fois que l'on juge d'une valeur en utilisant l'instrument de mesure d'une autre valeur ». Pour examiner ces « incidents », l'*Enquête* propose comme protocole le « croisement » lequel permet de relever des « types de vérité incommensurables ». Chaque type de véridiction « exprime des rencontres avec formes d'existence très différentes les unes des autres ». Ce sont ces « formes » que Latour appelle des « modes d'existence ». Si nous suivons donc le déroulé de cette note, nous pouvons comprendre que les « modes d'existence » c'est-à-dire les « formes » dans le vocabulaire de l'*Enquête*, correspondent aux « trajets », autrement dit au réseau et ses traducteurs, c'est-à-dire aux « genres d'être » qui en constituent les *nœuds* et les *dessertes*. Cette idée de la « forme » est passionnante dans la mesure où elle nous semble traduire ce que nous avons pu désigner dans la formule des « formes diagrammatiques » dans la sous-partie consacrée à la discussion de la notion de « description ». Mais, si elle nous passionne pour sa dimension à proprement parler diagrammatique, elle ne peut être fidèle ni porter l'idée de la forme telle que nous avons essayé de la penser depuis le début de notre texte. Si le diagramme est une forme, toute forme n'est pas diagramme puisqu'il y a dans chaque forme quelque chose qui se dégage toujours de la possibilité de la description. Penser les existences selon la formule du mode, c'est les penser *adverbialement*. C'est, dans ce sens, regarder le verbe davantage comme étant une *entité descriptible* qu'une puissance d'être mais aussi d'échapper à l'instance de l'être. C'est en tant qu'une *forme-figure* contient à la fois l'expression sensible de l'être ainsi que sa force et son action qui participent à sa caractérisation (si nous nous remettons en présence des qualités qu'associe Herder aux « figures » et où s'origine, en partie,

tout homme »⁶¹⁴. Nous avons tenté, dans une précédente note, de distinguer les notions d'acte et d'expérience en croisant Merleau-Ponty et Emanuele Coccia. Cette tentative nous a conduit à aborder la notion de « phénoménotechnique » que nous avons retrouvée quelques lignes plus haut dans un rapport dialectique avec l'idée d'une libération du « sensible » et de « l'homme » par la technique. Maintenant que nous nous trouvons en présence de la pensée d'Albert Piette et de sa proposition phénoménographique qui approche l'existence comme un « acte » ou, plus exactement, comme

notre idée de la *forme-figure*), c'est-à-dire à faire exister sensiblement ses caractères que nous ne pouvons envisager l'existence qu'en tant que déploiement de *formes-figures*. C'est ainsi que nous arrivons à la considération que *l'être humain au monde* n'existe pas selon des « modes d'existence » mais plutôt en tant qu'il est capable de s'éprouver au travers de ses formes-figures, lesquelles se produisent dans sa rencontre avec autre chose que « soi ». Ainsi, si *l'Enquête* a porté son attention aux « êtres à propos desquels les humains s'interrogent », qui participent à façonner leurs « modes d'existence » et que c'est en cela qu'il s'agit d'une « anthropologie des Modernes », la notion de « mode » qui structure cette approche nous semble davantage portée sur « l'opérativité » des agents (qui rappelons-le devraient participer à « composer le monde – enfin – commun) que sur la manière dont ces différents « genres d'être » sont, non pas pensés ou interrogés, mais possiblement « incorporés », « reçus » ou, autrement dit, « vécus ». Le « mode » qui intéresse *l'Enquête* n'est pas celui dont parle Emanuele Coccia lorsqu'il écrit : « tout comme les modes sont attachés aux choses qu'ils modifient, les modes semblent s'incorporer aux personnes qui les aiment ». Le sensible ouvre la vie aux modes. » C'est à contre sens de cette idée des « modes d'existence » que la notion de « mode mineur » de l'existence d'Albert Piette nous intéresse bien qu'il ne s'agit pas non plus chez lui d'une considération du « sensible » tel que l'entend Coccia mais de ce qui se « dégage » continuellement chez *l'être humain du quotidien* à la contrainte ou à la présence absolue, idées que nous développons dans la suite du texte. Pour finir cette note, que les lecteurs nous en excusent la longueur, nous souhaiterions proposer une *image* : si les modes parvenaient à être des formes, ils se traverseraient, se superposeraient, se recouvreraient parfois et s'élimineraient mutuellement. S'ils ont un aspect, ce serait une épaisseur translucide, *liquide*, dont la présence est toujours incertaine. Dans cette forme, les *strates résiduelles* sont d'égale importance que les *strates naissantes*.

⁶¹³ Albert Piette écrit : « Observer la tranquillité suppose ainsi de repenser et de valoriser la démarche ethnographique. Je préfère cependant au terme d'ethnographie dont le sens est trop souvent associé à la recherche de la spécificité socio-culturelle des groupes celui de phénoménographie qui signifie bien notre objectif de regarder, noter et écrire ce qui se passe devant nous, ce qui est visible, ce qui apparaît. Dans une optique réaliste, la phénoménographie veut restaurer comme pertinente la correspondance entre texte et réalité, et éviter de se laisser prendre dans les débats épistémologiques qui associent la description à un travail de fabrication – ce qui est nécessairement vrai –, et de ne pas oublier qu'il y a bien des choses qui se passent : ce qu'il est possible d'appeler la vie ou la réalité. La phénoménographie ne

une *superposition* de « petits actes », il nous paraît possible d'aborder l'acte non seulement comme une forme, mais comme une potentielle forme-figure. Expliquons-nous. La méthode phénoménographique de Piette travaille à relever dans les situations observées ce qu'il nomme « les restes » qui sont « tout ce qui ne semble pas compter dans la situation »⁶¹⁵, tout ce qu'éliminent, à titre d'exemple, les « idéals-types » de la théorie weberienne et qui permettent au « sujet » de se démarquer et deviennent ainsi « la marque récurrente de sa position ». C'est tout ce qui émane de lui comme geste, mot ou silence et qui l'écarte de ce qui peut être attendu de sa « situation » particulière en tant que sujet particulier.⁶¹⁶ C'est aussi dans les déplacements entre différentes situations et la « forme de décalage ou d'écart » dans chacune d'elles qu'apparaissent ou se manifestent ces « restes ». L'acte comme « reste » est ainsi « impertinent » vis-à-vis de la situation principale. Il y est insignifiant et son insignifiance, bien qu'elle ne perturbe pas

veut pas faire dépendre son exercice d'observation et de description d'un intérêt théorique préconstruit avec le risque d'oublier ce qui s'est passé en situation. » C'est aussi cet intérêt pour « ce qui apparaît », ce qui remonte à la surface en quelque sorte, que nous avons trouvé chez Albert Piette l'occasion d'une rencontre. Car, si les formes-figures existent en tant qu'elles peuvent apparaître non sous l'injonction d'une volonté mais en tant que puissance de manifestation « spontanée » (c'est d'ailleurs en partie leur caractère de spontanéité qui leur confère un certain caractère politique [voir plus haut Hannah Arendt et sa reprise du concept kantien de spontanéité dans sa définition de la politique]), c'est la valeur de leur apparition qui rappelle ainsi à l'existence sa valeur de spontanéité. La méthode phénoménoteknique d'Albert Piette recourt, en plus de l'observation et de l'écriture, à un travail photographique qui consiste à superposer des prises de vue d'une même situation et à dégager, à relever ce qui « apparaît » aux marges, sur les bords de la situation principale. (Pour la citation d'Albert Piette : « Phénoménographie de la tranquillité et anthropologie de la présence », dans, Salomé Berthon, Sabine Chatelain, Marie-Noëlle Ottavi et Olivier Wathelet (éds), *Ethnologie des gens heureux*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, pp.161-169.)

⁶¹⁴ *Ibidem.*, p. 52

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 23

⁶¹⁶ Nous nous attacherons dans la suite du texte à l'idée que « les petits actes » par lesquels le « sujet » se dégage de ce qui peut lui être assigné comme éléments d'identification et/ou de catégorisation, qui constituent ainsi les motifs des « attentes » à son égard, sont des *revendications silencieuses* qui sont des figures de sa résistance quotidienne à l'être « sujet » assujetti aux injonctions de l'identification, voire de l'identité. Ce sont des « émergences » spontanées qui s'actualisent à chacune de leur apparition, de leur extériorisation, de la puissance d'être, des êtres qui se logent ainsi en lui.

l'ordre de l'action principale, elle s'en dégage seulement, est cela même qui fait de toute situation sa *viabilité*. L'auteur écrit :

Bien sûr, une situation sans émergence de sens serait chaotique. Elle serait sans ordre, sans repère. Mais une situation sans les restes est invivable.⁶¹⁷

L'idée des « restes » comme condition de la « vivabilité » d'une situation, peut-être pourrions-nous dire de toute situation, leur attribue ainsi un certain caractère de nécessité inhérent à la présence de *l'être humain au monde* qui n'est jamais « toute présence », mobilisation absolue ou engagement sans relâche. L'autre nom dont qualifie Albert Piette les « restes » est celui de « détails » qui sont « des gestes ou des attitudes qui n'ont pas pour l'individu lui-même une signification principale »⁶¹⁸. Leur importance pour l'anthropologue émane de ceci qu'ils sont « un simple indice d'humanité » et de la sorte « ne s'insèrent pas dans la pertinence significative d'une interaction ou dans la typicalité d'un modèle culturel. »⁶¹⁹ C'est donc dans les détails et, plus précisément, dans leur émergence ou apparition involontaires ou, pour reprendre le vocabulaire d'Adolf Portmann, « inadressées »⁶²⁰ que réside la force du détail comme manifestation proprement humaine. Ce sont les « restes » et les

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 75

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 72

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ Nous avons conclu la sous-partie intitulée « La forme-figure : quelque chose en deçà de la perception » dans laquelle nous tentions de préciser notre approche ou proposition de la notion de « forme-figure », avec un court passage sur les « apparences inadressées » d'Adolf Portmann dans lesquelles nous avons trouvé un argument contre la systématisation de la fonction « inter-espèces » dans l'acte ou l'expérience de perception. Tout ce qui « apparaît » de l'humain et de l'animal n'émane pas d'un rapport d'adresse à un congénère ou d'une intention de « visibilisation ». Le rapprochement que nous faisons ici entre *apparences* et *actes* en tant que valeurs d'« inadresse » ou de « gratuité » (notion que nous proposons à la lecture dans notre commentaire des « apparences inadressées » de Portmann) nous conduit à une sorte d'ouverture dans notre idée des formes-figures et de leur rapport au sensible qui accueille la figure des « petits actes », des « détails » comme manifestations également « sensibles » de l'existence humaine. Ce sont donc des formes-figures dans la mesure où ils sont des échappées dans lesquelles se dégage le « sujet » de son assignation. Ce sont des moments de liberté.

« détails » qui *forment* le « mode mineur » de l'existence humaine approchée non comme une idée ou un concept mais comme un déplacement entre différentes figures de présence et d'absence à la continuité des « situations » par lesquelles passe l'être humain du quotidien et au sein desquelles il existe toujours en sa qualité d'humain.

La notion de détails chez Albert Piette nous renvoie, d'abord en raison de la coïncidence terminologique, vers la « philosophie du design » de Bruno Latour que nous avons exposée au début de cette sous-partie. Il écrivait dans ce sens que le mot design implique « une attention aux *détails* complètement absente dans le rêve héroïque, Prométhéen et arrogant de l'action » lequel caractérise les verbes ou les « actions » de « construire », « bâtir », « détruire », etc. Mais, poursuit Latour, « il était impensable de relier ces caractéristiques du design aux aspirations révolutionnaires et modernisatrices d'un passé récent », le faire aurait semblé « réactionnaire », « car cela n'aurait fait que ralentir la marche rapide vers le progrès. » L'attention aux détails qui définit ainsi le design était donc, selon la critique latourienne, absente des considérations du Bauhaus en tant que « cas exemplaire de ce qu'aura été l'obsession du modernisme ». La définition du mot « détail » à laquelle semble se référer ici l'auteur concerne moins son « inimportance » en tant qu'élément insignifiant (comme cela est le cas chez Albert Piette)⁶²¹ que « l'objet de l'énumération complète des moindres éléments d'un ensemble »⁶²². La notion d'énumération qui apparaît dans cette définition, nous remet en présence de l'idée des « modes d'existence » dont l'*Enquête* prend en charge le dénombrement et l'articulation, en vue de la redéfinition des modèles ou modalités du « nouveau projet modernisateur »⁶²³ celui

⁶²¹ Rappelons ici que le troisième élément de définition du design chez Bruno Latour est sa dimension signifiante, sa « sémiotique » (élément également exposé en début de cette sous-partie).

⁶²² Définition extraite du CNRTL [en ligne].

⁶²³ Signalons ici que la page d'accueil du site internet de l'*Enquête sur les modes d'existence* propose en introduction ce passage où Latour écrit : « L'enquête à laquelle vous allez pouvoir participer a pour but de donner une définition plus précise aux expériences rassemblées sous l'expression vague de

de la « composition du monde commun ». Dans ce sens, la notion de détails qu'introduit ici Latour pourrait se rattacher à celle des « articles » (qu'il s'agit de rassembler) qui transformeraient ainsi l'« objet » en « chose ». Ces « articles » doivent ainsi être « redesignés » et cela implique une certaine « habileté » et « adresse », *a priori* étrangères au Bauhaus. L'idée de design que propose Latour s'inscrit, comme nous avons pu le mentionner plus haut, dans un moment où « chaque chose, chaque détail de notre existence quotidienne doit être « redesigné » ». Nous touchons ici, nous semble-t-il, à ce qui se laisserait désigner en tant qu'un « paradoxe » qui envelopperait la notion de « détail » et, à côté de la notion, *les détails* dans leur présence quotidienne. Car, si nous mettons côte à côte la considération du détail comme « dégagement » ou comme figure de liberté dans le quotidien et celle du *détail-article* ou « agent », autrement dit, du détail comme figure d'engagement, ou bien c'est le mot même de détail qui nous fait défaut ou alors il s'agit de deux « modes » distincts de « l'existence quotidienne », si tant est que « l'existence quotidienne » puisse se prêter à une modalisation. C'est, sans hésitation, vers la deuxième alternative que penche notre pensée.

L'acte d'exister, écrit Piette, est directement imprégné par la force de l'habitude qui assure une continuité faite de petites différences.⁶²⁴

La notion d'habitude comme élément structurant de « l'acte d'exister » nous renvoie à une autre notion voisine, de par le sens et l'implication quotidienne, celle d'usage ou plutôt des usages⁶²⁵. L'objet du quotidien (nous évoquions plus haut les

« modernisation ». [...] Il faut donc reprendre ce qu'on entend par ce terme [moderniser] en apprenant à hériter du projet de la modernisation en le composant tout autrement. » Pouvons-nous, à la lecture de ce passage, nous permettre de comprendre qu'il ne s'agit pas pour Latour de se détourner de l'ambition ou de la volonté « modernisatrice » autant qu'il s'agit de la réinstaurer ?

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 111

⁶²⁵ Nous avons rencontré cette notion une première fois dans notre texte dans la sous-partie consacrée à la lecture de Sullivan à la lumière de la notion d'apparence. Dans sa définition historique, le mot « usage » désigne « l'ensemble des habitudes d'une société » et, précise Alain Rey, depuis le XV^e siècle, « la pratique habituelle de quelque chose, l'expérience qui en

exemples de la théière et de la bouilloire) semble pouvoir *supporter*, être le support, le réceptacle de ces usages.⁶²⁶ La valeur d'usage de l'objet du quotidien participe ainsi de l'habitude dont est imprégné « l'acte d'exister ». S'ajoute à cela, et ceci sera notre hypothèse, que « l'objet », cette chose qui se trouve là, au devant de « mon » regard et à la portée de « ma » main, s'intègre dans le quotidien comme « support » des « petits actes » mais aussi comme « réceptacle » de « mon » toucher. L'objet d'usage, celui de la tranquillité quotidienne, est *un-objet-qui-se-touche*. Cette hypothèse, loin d'être une révélation, nous permet pourtant de retrouver l'élément majeur qui définissait chez Herder à la fois la forme et la figure et au travers duquel nous avons commencé à approcher notre notion de forme-figure, celui du toucher et de son rapport au sentiment. Mais, à la différence du toucher de Herder qui produit chez l'amateur-amoureux (de la sculpture) un désir qui n'est peut-être jamais assouvi (cette figure du désir pouvant définir le concept d'expérience esthétique chez Herder), l'objet du quotidien, celui de l'usage, s'offre à un toucher distrait. Walter Benjamin écrivait à la fin de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, qu'il y avait, s'agissant de l'architecture comme art, deux sortes de « réception » :

résulte ». (Cf. *Dictionnaire historique de la langue française, Op. Cit.*)

⁶²⁶ Quand il parle des habitudes, Albert Piette pense plus spécifiquement voire exclusivement aux « gestes », aux « petits actes » qui structurent le quotidien. Ainsi, dans *L'acte d'exister*, il consacre tout un moment de la pensée à décrire, sous la forme d'un carnet de notes quotidiennes, l'action habituelle de déposer ses filles à l'école, suivant toujours le même trajet, et de revenir les chercher toujours à la même heure et quasiment au même point de stationnement. La récurrence, la régularité de l'action fait ainsi émerger de « petites différences » (comme une brève discussion avec la mère d'un élève sur un incident survenu dans le quartier ou l'agressivité d'un conducteur croisé sur le circuit et la manière dont cette « humeur » affecte l'auteur, il la porte avec lui). Ainsi, il s'intéresse aux habitudes comme facteur de la tranquillité quotidienne (nécessaire à l'être humain au monde, nécessaire à faire du quotidien un monde « tranquille »). Ce qui va nous intéresser plus particulièrement dans cette idée de la tranquillité quotidienne, de l'habitude, ce sont les « supports » qui à la fois assurent cette régularité (dans l'exemple de Piette ce sera par exemple « sa voiture ») et participent ainsi à la former (et non pas seulement à la structurer). C'est dans ce sens que l'objet du quotidien, comme artefact, nous permet de nous approcher de cette idée.

Les édifices font l'objet d'une double réception :: par l'usage et par la perception. Ou mieux dit : de manière tactile et optique. [...] Il n'existe dans l'ordre tactile aucun équivalent de la contemplation dans l'ordre optique. La réception tactile se fait moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. Cette dernière régit même dans une large mesure la réception optique de l'architecture. Elle consiste beaucoup moins en une attention captivée qu'en une perception passagère. Or, en certaines circonstances, cette réception formée au contact de l'architecture a une valeur canonique. Car : *les problèmes qui au tournant de l'histoire se posent à l'appareil de perception humaine ne peuvent en rien être résolus par la voie de la seule réception optique, donc de la contemplation. Ils ne seront que peu à peu surmontés sous la conduite de la réception tactile, par accoutumance.*⁶²⁷

La réception tactile comme forme de distraction, que nous faisons ici déborder du seul exemple de l'architecture à l'objet du quotidien⁶²⁸, n'est pas une expérience de « privilégiés ». Elle atteint aussi les « masses ». Elle est, si nous suivons et débordons un peu Benjamin, le *privilège des masses* qui « cherchent la distraction ». C'est ce qui fait que les « masses » se détournent de l'art qui, lui, « exige la concentration »⁶²⁹. À côté de ce qui semble être ici une critique contre la « distraction », nous pouvons inviter l'exemple du Bauhaus pour qui la « masse » se formulait dans les termes d'un souci dans la mesure où elle était

⁶²⁷ Jacques Boulet, *L'architecture comme « distraction »*, proposition d'une nouvelle traduction du dernier passage de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *Op. Cit.*

⁶²⁸ Notons ici que le Bauhaus avait pour « mission », selon les mots de Gropius, « la réalisation d'une architecture moderne qui, à l'image de la nature humaine, devait tout englober. » Le chemin qu'aura pris le Bauhaus pour la réalisation de cette « mission » passait aussi par l'objet manufacturé, par la production de masse à partir de l'élaboration de « standards ». Mais, précise Gropius, le « standard » dans la « conception du Bauhaus » ne désignait pas « toutes les productions industrielles de série ». « La création de modèles standard pour les articles d'usage courant, écrit l'auteur, est une nécessité sociale. [...] Son existence implique toujours un haut niveau de civilisation, une recherche de la qualité, elle permet de dégager ce qui est essentiel, supra-personnel, du personnel et de l'accidentel. » L'attention qu'accordait ainsi le Bauhaus aux « articles d'usage courant » (nous pouvons imaginer que le mot « article » se substitue ici au mot « objet » en même temps qu'il le déborde) émanait du constat que « l'industrie continua à jeter sur le marché des masses de produits inesthétiques ». C'est donc, pouvons-nous l'envisager, un certain souci « esthétique » qui présidait à la « création » des standards, des objets enfantés au sein du Bauhaus. C'est donc un certain souci « esthétique » qui aura travaillé à faire de « l'esthétique » une présence quotidienne. (Pour les citations : Walter Gropius, « Ma conception du Bauhaus, *Op. Cit.*, pp. 14, 17)

⁶²⁹ *Ibidem.*

à la fois, la *cible*, le *marché* et, dans une certaine mesure, l'*argument* du « système de production industrielle », autrement dit, de l'*usine*. C'est pour la « masse » qu'*œuvraient* les objets du Bauhaus. C'est ce *désir politique*, - même si, dans le vocabulaire de Gropius, c'est la notion « sociale » qui apparaît⁶³⁰ - couplé à l'intimité du rapport qui semble ainsi lier la « masse » à la distraction, qui portent ainsi notre regard sur les objets d'usage du Bauhaus. Mais, précisons-le, ce n'est pas tant la notion de « masse » qui détermine l'orientation de notre regard que l'attention qu'auront portée ces objets à ce que nous avons pu nommer plus haut, la « tactilité du quotidien » et, partant, l'expression de formes et l'émergence spontanée de formes-figures dans les possibilités de repos qu'offre la distraction comme figure de « la présence quotidienne ».

Le rapport que nous suggérons ici entre le Bauhaus et une certaine attention à *la tactilité du quotidien* s'origine, en grande partie, dans le contenu pédagogique de l'école. Nous pensons, plus spécifiquement, aux exercices tactiles qui étaient la « première étape » de l'enseignement du Bauhaus et de sa « formation artisanale » :

Pour la première étape de cet enseignement du Bauhaus [celui de la formation artisanale], on ne choisit pas n'importe quel processus artisanal systématique. Le programme visant la synthèse est introduit par l'expérience des matériaux et l'accumulation d'impressions qui peuvent d'abord sembler insignifiantes. Des exercices tactiles très simples inaugurent ainsi le cours préliminaire, mais ils ont aussi un autre but : la compréhension du matériau grâce à l'expérience sensible [...]. Les expériences primaires évoluent, leur perception intellectuelle se transforme et elles sont ensuite mises en relation avec d'autres expériences. [...] Partant de sensations primitives dépourvues de toute articulation, la vie ne cesse de se construire dans sa globalité. [...] Au cours des exercices préliminaires, le *Bauhausien* étudie le matériau essentiellement par l'intermédiaire de ses organes tactiles (les organes du toucher transmettent à la fois les sensations de pression, de piqure, de température, de vibrations,

⁶³⁰ Signalons ici que le mot « politique » n'apparaît à aucun moment dans l'article de Gropius qui nous intéresse ici, à savoir, « Ma conception du Bauhaus ». C'est en revanche en réponse à une certaine « nécessité sociale » que l'auteur associe la vision de l'institution.

etc.)⁶³¹. Après un entraînement plus ou moins long, il est capable d'assembler ces éléments conformément à une expression recherchée, prédéfinie. Ces exercices n'ont rien de scientifique et ne visent aucun projet concret de construction. On constate toutefois que leur approche par le biais de l'expérience offre de larges possibilités d'interprétation, qui valent aussi pour une application pratique. Cette démarche est un terreau idéal pour de multiples applications dans le domaine des matériaux comme dans ceux de la technique et de l'art.⁶³²

La place ainsi faite à la tactilité comme sorte de matrice de « sensations primitives » *non articulées* dans lesquelles « la vie ne cesse de se construire dans sa globalité », la quasi primauté ainsi reconnue à la tactilité comme « faculté », ne peut, nous semble-t-il, manquer aux objets d'usage fabriqués, d'abord, au sein des ateliers du Bauhaus. Ainsi pouvons-nous prétendre à l'idée que la même attention portée au matériau comme support et source d'« expériences sensibles » est transposée dans l'objet fabriqué, dans l'artefact. Si l'hypothèse, proposée plus haut, de considérer l'objet d'usage, celui de la tranquillité quotidienne, en tant qu'*un-objet-qui-se-touche*, le Bauhaus aura ainsi travaillé à soigner *ce qui se touche* dans l'objet, c'est-à-dire à faire de l'objet une valeur esthétique (bien que dépouillé de l'ornement, bien que « silencieux »). C'est justement dans sa dimension tactile, en tant qu'il est reçu tactilement que l'objet, suivant ici Herder, devient l'expression d'une valeur esthétique, le support d'une « expérience esthétique » qui migre de la « sphère » réservée aux initiés du « monde de l'art » à la sphère du quotidien et ses supports de distraction ; transforme ainsi le quotidien en monde, en « univers »⁶³³. Qu'en est-il maintenant de

⁶³¹ Nous soulignons ici le pluriel des « organes du toucher » qui ne peuvent, par conséquent, être réduits à la main ou aux doigts qui touchent (comme cela pouvait être le cas avec Herder). C'est toute la peau qui peut ainsi recevoir les « sensations primitives ». Nous nous remémorons ici, sans lien immédiat, un passage de *La vie sensible* de Coccia intitulé « De la vie à fleur de peau ».

⁶³² László Moholy-Nagy, *Du matériau à l'architecture*, Op. Cit., pp. 51-53

⁶³³ Nous pensons ici à un passage de Merleau-Ponty où il écrivait : « Ainsi la dialectique humaine est ambiguë : elle se manifeste d'abord par les structures sociales ou culturelles qu'elle fait apparaître et des lesquelles elle s'emprisonne. Mais ses objets d'usage et ses objets culturels ne seraient pas ce qu'ils sont si l'activité qui les fait paraître n'avait aussi pour sens de les nier et de les dépasser. Corrélativement, la perception qui nous

la notion de « détails », de la « distraction », de l'émergence spontanée des formes-figures et de l'expression politique qu'une telle émergence peut nous laisser penser ?

Pour répondre à cette dernière question, nous allons emprunter un raccourci, un chemin de traverse. Dans *La vie sensible*, Emanuele Coccia écrivait que « le phénomène est une modalité d'être particulière qui existe entre le sujet et l'objet : dans le *medium*. »⁶³⁴ Ce que nous retenons ici dans cette phrase c'est le lieu propre, l'emplacement du *medium*, qui est, rappelons-le, « le lieu du sensible » c'est-à-dire de « l'image » : il est entre le « sujet » et l'« objet ». Ce lieu « où naissent les images », « il ne faut [le] confondre ni avec la matière où les choses prennent forme, ni avec l'âme des vivantes ou avec leur psychisme. »⁶³⁵ Nous avons essayé précédemment d'aller vers l'idée que c'est dans le toucher, *qui est identiquement le sentiment*, que naît le sensible. Nous avons ainsi trouvé dans le toucher un certain caractère de *médialité*. Lorsque Coccia parle du sensible, il pense, nous semble-t-il, à ce qui apparaît, à ce qui effleure et à l'impression que cela produit, à son incorporation. Ainsi en est-il du dessin dans cette phrase, que nous avons commentée plus haut : « C'est justement parce qu'il peut dessiner, c'est-à-dire libérer du sensible, etc. ». La médialité ainsi reconnue dans le toucher, ou que nous proposons de lui reconnaître, le toucher comme *medium*, lorsqu'il passe dans le quotidien, dans les usages, donne à la réception tactile comme distraction, la valeur d'une vivacité ; transforme chaque *occurrence tactile* en une rencontre silencieuse et passionnée avec la vie, avec ce qui vit en chaque humain : une certaine

est apparue jusqu'ici comme l'insertion de la conscience dans un berceau d'institutions et dans le cercle étroit des « milieux » humains, peut devenir, en particulier par l'art, perception d'un « univers ». » C'est la capacité de l'art à transformer les « milieux » étroits en « univers » qui intéresse plus immédiatement notre propos ici. Notre opposition à la notion de « structure » nous écarte encore une fois de Merleau-Ponty (même si bien des moments de sa pensée résonnent dans notre esprit). La forme est l'expression d'une plus grande liberté de l'être humain. (Pour la citation : Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, *Op. Cit.*, pp. 265-266)

⁶³⁴ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 61

⁶³⁵ *Ibidem.*, p. 49

disponibilité voire une certaine liberté que manifeste la tranquillité de se servir une tasse de thé et que ce geste, bien que distrait, soit l'occasion, en tant qu'il est forme, d'« incorporer du sensible » et que se manifeste, dans la distraction du toucher, une forme-figure de l'être. C'est à ce toucher comme détail, qu'aura été portée, en partie, l'attention du Bauhaus.

Avoir part à⁶³⁶ la tranquillité du quotidien, à la possibilité de la distraction, à la possibilité de se déplacer entre différentes figures de « l'existence mineure », de se *dégager* d'une situation ou de l'injonction de mobilisation, est la question que nous adressons, aujourd'hui, à la politique. Le paradigme de l'action prométhéenne que « reproche » Bruno Latour aux « modernistes » ne nous semble pas éloigné, dans son principe, du sentiment de responsabilité, *de-la-nécessité-de-faire-quelque-chose-en-toute-circonstance*, d'un certain endoctrinement de l'idée d'action que nous avons essayé de faire remonter dans la précédente partie. Nous avons essayé, à partir de l'exemple du Bauhaus comme cas de modernité, de faire valoir l'idée que c'est dans les « petits actes » du quotidien, dans ses *détails haptiques*, dans le bout de peau qui se dépose distraitement à la surface des objets qui forment les habitudes, que se manifeste du sensible et se libèrent des formes-figures comme manifestations de l'être humain qui n'est pas encore ou pas toujours un « sujet ». C'est dans ce sens que la possibilité d'émergence des formes-figures, leur libération dans l'existence quotidienne sont une liberté politique, une liberté de la politique qui est, en même temps, manifestation politique, pouvons-nous dire, « mineure ».

⁶³⁶ Nous empruntons cette expression « avoir part à » à la définition que formule Jacques Rancière de son concept « le partage du sensible ». Il écrit : « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. » (Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique-éditions, Paris, 2000, p. 12)

L'être humain ne vit, n'existe qu'en tant qu'il puisse déposer de son être des formes-figures. C'est là où se trouve sa liberté à la fois politique et intime.

Il s'agit toujours de garder à l'esprit que ce sont les petits actes des hommes qui font ce que nous pensons être l'« objet », la politique, la religion, le travail, etc.⁶³⁷

Dans la sous-partie intitulée « Système de véridiction et sentiment d'être moderne⁶³⁸ », nous avons trouvé dans le cas de la « mini-jupe » (en tant que figure politique) l'expression de ce que nous avons nommé le « sentiment d'être moderne ». Avec Herder d'abord, et avec le cas du Bauhaus dans ce qui précède immédiatement, nous avons pu relever que c'est dans l'intimité du toucher, dans le caractère intime du toucher que se manifestent des formes-figures. Herder nous a permis d'aller vers l'idée que le toucher est un sentiment en acte, ou le sentiment quand il se manifeste, quand il *se produit* ou prend la figure d'un « petit acte » (expression que nous adoptons chez Albert Piette). Avec Coccia, nous avons pu *toucher* l'idée que la mode est « la puissance d'un corps, de pouvoir se vêtir, de s'investir, de transformer ainsi une portion étrangère du monde dans le lieu même de sa propre apparence et de sa vérité. *Est à la mode* le corps dont la vérité réside dans un autre corps. »⁶³⁹

La corporéité que le vêtement incarne [...] n'est rien d'autre que la technique⁶⁴⁰ qui permet de transformer en peau tout objet quel qu'il soit. Le vêtement est un corps transformé en notre peau même, *c'est la faculté de transformer l'absolu impropre en un absolument propre ; et vice versa celle de transférer (d'aliéner) le propre (ce qu'il y a pour nous de plus intime) en ce qui est absolument étranger.* [...] La nudité est la faculté de s'aliéner ce qui constitue notre peau, de

⁶³⁷ Albert Piette, *L'acte d'exister*, Op. Cit., p. 40

⁶³⁸ Dans l'intitulé de cette sous-partie, nous avons orthographié le mot « moderne » avec une majuscule qui renvoyait à la figure du moderne chez Latour. Au stade où nous sommes maintenant de notre réflexion, il nous semble évident de quitter définitivement cette majuscule.

⁶³⁹ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 161

⁶⁴⁰ Nous renvoyons le lecteur à la notion de « phénoménotechnique » que nous avons exposée plus haut.

nous reconnaître au-delà de notre apparence. [...] La vie humaine est la tension qui existe entre vêtement et nudité.⁶⁴¹

L'autre corps qu'est le vêtement, le corps de la mode, se pose en même temps qu'il recouvre, en même temps qu'il orne et affleure le corps anatomique et c'est dans cet affleurement, cet ornement, ce recouvrement et cette pose, dans la contiguïté de ces deux corps, dans l'intimité de leur toucher réciproque, que réside la vérité (du corps). La vérité du corps est, dans ce sens, *cosmétique*. Elle est *cosmos*. Cette vérité est vécu quotidien puisque c'est tous les jours que l'on endosse un « habit », c'est tous les jours que l'on choisit sa vérité au moment même où l'on choisit son habit du jour⁶⁴².

À la lecture de Coccia et de sa théorie de la mode, eu égard au rapport que nous avons essayé de dessiner entre mode et « sentiment d'être moderne », nous repensons au rapport que signifie Baudelaire entre « mode » et « modernité » dans *Le peintre de la vie moderne*. Les deux notions s'attachent chez l'auteur à l'expression du « caractère de la beauté présente ». Le travail du peintre moderne tient alors au relevé de ce caractère qu'il « devine », entrevoit, cherche et guette dans la mode qui est porteuse, qui est l'expression de ce que Baudelaire propose alors de nommer « la modernité ». C'est dans ce sens qu'il convient alors de se saisir de l'idée qu'« il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien »⁶⁴³ dans le sens qu'il y a eu une « mode » pour chacun de ces peintres anciens et que cette

⁶⁴¹ *Ibidem.*, pp. 146-147

⁶⁴² Les mots « habit » et « habitude » ont la même origine latine *habitus* signifiant « manière d'être ». Dans la précédente sous-partie, nous avons rapproché les deux termes d'« habitude » et d'« usage » dans un commentaire de cette phrase d'Albert Piette où il écrit que : « L'acte d'exister est imprégné par la force de l'habitude qui assure une continuité faite de petites différences. » À la lumière de ce que nous lisons ici chez Coccia, nous trouvons plaisir à penser, à trouver dans l'habit à la fois la figure d'une continuité tranquille et celle d'une différence, d'une vérité tout aussi tranquille mais changeante, différente *tous les jours*. Il est, dans ce sens, *l'habitude d'une différence de l'être*.

⁶⁴³ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *Op. Cit.*, p. 69

« modernité » n'est pas tant une rupture avec le passé qu'une pleine inscription dans un présent, toujours, entrain de se faire.

Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les noeuds de rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est descendu d'un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu'à une distance énorme son oeil d'aigle l'a déjà deviné.⁶⁴⁴

La valeur d'actualité de la mode et partant de la modernité, leur *fonction* de manifestation de « la beauté présente » est, écrit Baudelaire, le second élément du beau sans lequel l'élément « éternel » et « invariable » « serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. »⁶⁴⁵ Le rapport qui se glisse dans cette dernière phrase entre « mode » et « nature humaine » nous arrête puisque nous pouvons y lire qu'il est de « la nature humaine » d'être dans la mode, c'est-à-dire, dans la modernité. Une seconde lecture de cette phrase pourrait produire l'idée qu'il est de « la nature humaine » de vivre dans le « présent » qui n'est tel que par le *fait* et par l'*effet* des changements ou des modifications - des « mœurs » et de « l'idée du beau » - que porte la mode, qui les montre et les fait ainsi vivre. C'est dans la mode que se manifeste le présent, compris cette fois-ci comme « époque ». Ainsi, il est de « la nature de l'homme » d'être, en tant qu'être *présent*, dans la coexistence simultanée de « l'éternel » et du « contingent ». Dans ce sens, la mode est l'*actualisation*, l'*émergence sensible*, de ce qui se modifie, ce qui change en l'humain en tant qu'être de « mœurs » et de beauté. Elle est « la nature humaine » actualisée et qui, s'actualisant, actualise « l'idée que l'homme se fait du beau », le beau étant les formes, figures et formes-figures qui se dessinent et émergent dans ses « mœurs »⁶⁴⁶.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 66

⁶⁴⁵ *Ibidem.*, p. 55

⁶⁴⁶ Nous essayons ici de penser avec Baudelaire, c'est-à-dire avec ses mots et son vocabulaire. D'où l'emploi répété des termes de « mœurs » et de « beau » qui ne sont pas les mots avec lesquels aura avancé notre pensée jusqu'ici. Leur emploi sera donc circonscrit à ce passage avec Baudelaire.

L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être.⁶⁴⁷

La notion de « volonté d'être » qui apparaît dans cette dernière phrase de Baudelaire et qui se réalise ou qui trouve un chemin de sa réalisation à travers son « habit », son « geste » et jusqu'aux « traits de son visage » se présente à notre esprit comme une sorte de synthèse de l'ensemble des figures du sensible que nous avons abordées jusqu'ici, à savoir, la puissance d'expression du visage (puissance en tant qu'elle est toujours virtuellement présente même dans les moments de repos)⁶⁴⁸, la mode (que nous continuons à aborder dans le présent texte) et le toucher comme geste ou acte (que nous avons commencé avec Herder et poursuivi avec le Bauhaus) par lesquelles nous avons essayé à chaque fois de nous approcher davantage de notre notion de forme-figure tant chacune de ces *figures* portait, de par son caractère même, la possibilité d'approcher, de toucher l'*être-humain-sans-sujet* ou qui n'est pas encore, pas toujours, le sujet d'une intention, d'une attention, d'un « concernement » ou d'une politique. Mais, nous semble-t-il, ce que vise ce dernier passage de Baudelaire rejoint davantage l'idée du sensible ou de l'image tels que nous avons pu les lire et relire jusqu'ici avec Coccia que notre idée des *formes-figures* pour lesquelles nous associerons davantage l'idée d'un dégagement de la volonté que sa consécration. L'idée d'une *ressemblance* « à ce qu'il [l'homme] voudrait être » nous renvoie, par ailleurs, à la notion de « figurabilité » que nous avons rencontrée plus haut chez Freud et qui consiste en un *déplacement dans le sensible*, dans l'image d'un contenu psychique, pouvons-nous dire, « abstrait ». Ainsi, l'humain serait cet être qui cherche dans les *media* (pour reprendre le vocabulaire de Coccia) qui cherche dans ses apparences son être désiré. La mode, sa modernité, est le *medium* qui reçoit cette recherche, ce travail jamais achevé ou

⁶⁴⁷ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Op. Cit., p. 53

⁶⁴⁸ Nous avons abordé plus spécifiquement cette idée dans la partie « Ou décrire ou exprimer ».

satisfaisant puisque l'homme ne fait que « ressembler », que se *sembler* proche de cette image qu'il voudrait être mais qu'il ne connaît pas, *a priori*, puisqu'elle a pour nom « l'idée que l'homme se fait du beau ». La *mode* comme la *modernité* sont ou seraient le fait de chercher à s'approcher autant que possible de cette idée qu'il s'agit de découvrir dans chaque « présent » de la vie et de l'existence humaines. La modernité est-elle ainsi le nom de cette ressemblance toujours en recherche et à jamais non-satisfaisante ? Est-elle la possibilité de recevoir, d'incorporer *passionnément* ce que la mode apporte ou permet comme vérité de l'être ? Nous nous le demandons.

La mode doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature. Aussi a-t-on sensément fait observer (sans en découvrir la raison) que toutes les modes sont charmantes, c'est-à-dire relativement charmantes, chacune étant un effort nouveau, plus ou moins heureux, vers le beau, une approximation quelconque d'un idéal dont le désir titille sans cesse l'esprit humain non satisfait.⁶⁴⁹

⁶⁴⁹ *Ibidem.*, pp. 101-102

IV.2. Sortir du schème de la composition

En 2009, Albert Piette écrivait que l'anthropologie « telle qu'elle est définie par Lévi-Strauss, reste un horizon lointain, trop ambitieux, réservée nécessairement à une ultime œuvre mais ne pouvant constituer le fondement d'un projet intellectuel précis. »⁶⁵⁰ La même année, Bruno Latour travaillait encore à l'élaboration de son *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*. La même année encore, Philippe Descola poursuivait son cours « Ontologie des images » où s'élaborait sa « théorie anthropologique de la figuration ». Le premier approche l'anthropologie par le biais de la notion de « présence quotidienne », le second par le concept des « modes d'existence » et le dernier par celui de l'« ontologie ». Rappelons ici la définition de Lévi-Strauss :

[L'anthropologie] vise à une connaissance globale de l'homme, embrassant son sujet dans toute son extension historique et géographique ; aspirant à une connaissance applicable à l'ensemble du développement humain depuis, disons, les hominidés jusqu'aux races modernes ; et tendant à des conclusions, positives ou négatives, mais valables pour toutes les sociétés humaines, depuis la grande ville moderne jusqu'à la plus petite tribu mélanésienne.⁶⁵¹

Ne pouvant prétendre à une réflexion « purement » anthropologique, l'anthropologie n'étant ni notre champ immédiat ni notre méthode de pensée (bien que nombre des lectures qui nous ont accompagné sur notre chemin de recherche relèvent de ce champ), ce qui nous y intéresse toutefois et qui en fait d'ailleurs un champ contigu à la philosophie, c'est ce qu'elle met en œuvre, ce que mettent en œuvre ces trois anthropologues pour aller au plus près de l'humain en tant que forme singulière du vivant, en essayant de relever le commun de ses caractères (dans ce sens, le travail de Bruno Latour s'approcherait davantage de l'ethnographie et de l'ethnologie que de l'anthropologie dans la

⁶⁵⁰ Albert Piette, « Phénoménographie et anthropologie de la présence », *Op. Cit.*, p. 1

⁶⁵¹ *Ibidem*.

mesure où il isole le « Moderne » comme un cas particulier d'humanité). Le travail de Piette tourné vers l'étude phénoménographique à partir des « restes » et « détails » (ce qui affleure ou émerge de la superposition des « images » enregistrées d'une situation) de « l'humain de la présence quotidienne » permet de définir son concept du « mode mineur de la vie » à travers quatre figures qui sont, nous rappelons, la « distraction », l'« engagement minimal », la « mise entre parenthèse » et le « déplacement » entre différentes figures, les précédentes incluses. Ce mode spécifique de la présence humaine dans les situations qui traversent son quotidien apparaissent ainsi comme étant un caractère commun aux humains et relèvent dans ce sens et suivant la définition de Lévi-Strauss, de l'*anthropologique*. Dans sa « théorie anthropologique de la figuration », Philippe Descola attribut aux humains la figuration comme faculté propre à l'espèce et partageable :

La figuration est cette activité universelle, et propre aux humains, de fabrication, de décoration, de transformation ou de mise en situation d'un objet, ou d'un ensemble d'objets, en vue de le convertir en image, c'est-à-dire en un signe qui soit à la fois iconique et indiciel. Précisons que l'iconicité n'est pas la ressemblance, puisqu'il lui suffit pour opérer qu'une unique qualité de la chose figurée soit reconnaissable dans l'image, voire dans le seul intitulé qui la désigne. Quant à la dimension indicielle des images, elle tient au fait que celles-ci peuvent être vues comme prolongeant les états internes de ceux qui les ont fabriquées ou comme exprimant l'intentionnalité des entités qu'elles représentent, ce qui paraît leur donner une agentivité *sui generis* et les qualifier comme des actants de plein droit dans la vie sociale.⁶⁵²

L'« anthropologisation » des images, leur reconnaissance à la fois iconique et indicielle, repose chez Descola sur l'hypothèse des « schèmes ontologiques ». Les images qui possèdent cette propriété figurative « se distinguent par le fait qu'elles rendent visible une gamme de relations entre la physicalité et l'intériorité des objets représentés ». Il existe selon cette théorie, quatre schèmes figuratifs qui correspondent aux quatre

⁶⁵² Philippe Descola, « Ontologie des images », Résumé du cours de l'année 2009-2010, Source : Collège de France [en ligne] URL : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2009-2010.htm>

modos d'identification et d'inférence⁶⁵³ induits par les quatre « formules ontologiques » relevées par l'anthropologue, à savoir, l'animisme, le totémisme, l'analogisme et le naturalisme. Au-delà de l'empreinte structurale qui peut se laisser deviner à travers cette démarche, l'approche ontologique de Descola en même temps qu'elle s'appuie sur la théorie de l'« agence » d'Alfred Gell, la déborde vers une plus grande épaisseur anthropologique en reconnaissant dans l'humain l'« être » comme « mode » ou comme condition commune. L'humain est ce vivant qui est et qui ne cesse d'être, de s'affirmer être, à travers tout ce qu'il produit, là en l'occurrence, à travers des « images ». Dans ce sens ce qu'il identifie comme « schèmes figuratifs » sont « communs » (à tous les humains) du fait qu'ils « se perpétueraient indépendamment des traditions culturelles »⁶⁵⁴. C'est à la découverte de cette théorie des « schèmes figuratifs communs », des « formules ontologiques » et des « processus inférentiels » qui identifient l'image comme « agent intentionnel » et *intentionnellement social*, que nous nous sommes demandée, face à l'« hybridité » des « formes » et des « images » déposées au nom et sous le nom de « la modernité artistique » si celle-ci peut se prêter à l'exercice proposé par Descola, autrement dit, s'il est possible d'y reconnaître un mode spécifique d'inférence et de l'associer ainsi à une classe ou une formule ontologique en particulier. Autrement dit, « la modernité artistique » peut-elle être une source de connaissance anthropologique ? Il conviendrait ici, avant d'avancer plus loin dans notre raisonnement, de préciser que les mots « moderne » et « modernité » sont associés chez Descola à la formule ontologique et aux « schèmes figuratifs » du naturalisme (qui commence au XV^e siècle avec, notamment, l'invention de la perspective et de la peinture de paysage et se poursuit jusqu'au XIX^e siècle qui

⁶⁵³ Descola reprend ici la théorie d'Alfred Gell qui stipule qu'une image est un indice de la présence d'une agence sociale parce qu'elle permet à la fois d'inférer les intentionnalités qui ont accompagné sa fabrication et de la voir elle-même, à la suite de ce processus inférentiel, comme un agent intentionnel doté d'une efficacité propre dans le domaine social. Nous avons pu dans la précédente partie réserver une lecture critique de cette notion d'agence en rapport avec l'idée d'art chez Bruno Latour.

⁶⁵⁴ Philippe Descola, « Manières de voir, manières de figurer », dans, Philippe Descola (sous la direction), *La fabrique des images*, Coédition musée du quai Branly, Paris/Somogy éditions d'Art, Paris, 2010, p. 12

coïncide avec la naissance de la photographie et la capacité de représenter avec le plus d'exactitude possible « le monde physique en soi et pour soi »⁶⁵⁵). La période que désigne la formule de « la modernité artistique » ou de « l'art moderne », qui va de la fin du XIX^e siècle (avec Manet et la naissance de l'impressionnisme) et se poursuit durant la première moitié du XX^e, se trouve, si nous suivons la classification de Descola, au chevauchement de la fin du naturalisme comme « schème figuratif » et aux débuts de ce qu'il désigne dans la formule de « l'art contemporain ». C'est donc d'abord chez Descola que nous avons cherché une « réponse » à notre question.

Au sein même des « schèmes figuratifs » en tant que modèle et méthode d'appréhension des « images figuratives », c'est-à-dire, dans le vocabulaire déployé ici, iconiques et indicielles, Philippe Descola relève une « question » qu'il juge avoir été délaissée par le modèle élaboré, celle de « l'hybridité des images » qui interroge les « formes idéal-typiques »⁶⁵⁶ privilégiées jusqu'alors « pour des raisons de clarté didactique et de simplicité axiomatique »⁶⁵⁷. Si « ces formes « pures », écrit Descola, sont bien attestées, [...] il est aussi évident que les formes hybrides sont très répandues. »⁶⁵⁸ L'idée d'« hybridité des images » qui s'invite ainsi dans la méthode ontologique de l'anthropologue, renvoie à deux « formes d'articulation » de différents modes ou schèmes de figuration qui sont « l'hybridation » et la « juxtaposition ». La première est « structurelle, en ce qu'elle résulte non d'un contact avéré, mais

⁶⁵⁵ Philippe Descola, « Ontologie des images », Cours - Collège de France, séance du 4 mars 2009, Fichier audio téléchargé depuis l'adresse :

<https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2009-03-04-14h00.htm>

⁶⁵⁶ Notons ici la réapparition de la notion weberienne de l'« idéal-type » que nous avons rencontrée dans la précédente sous-partie avec Albert Piette et sa description de cette dynamique intrinsèque à l'humain de se débattre, se « dégager », autant que faire se peut, des formes « idéal-typiques » qui lui sont injectées ou assignées.

⁶⁵⁷ Philippe Descola, « Ontologie des images (suite et fin) », Résumé du cours de l'année 2010-2011, p. 2 du document numérique, Source : Collège de France [en ligne] URL : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2010-2011.htm>

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

d'un développement endogène diversifiant des possibilités contenues en germe dans l'ontologie initiale. » La deuxième « forme d'articulation⁶⁵⁹ », observée dans le cas de « l'art contemporain » et qu'il « met en œuvre depuis un siècle », est « moins une véritable hybridation entre le naturalisme et d'autres ontologies [...] que la juxtaposition dans un même espace public de représentations qui paraissent relever de régimes ontologiques différents. »

⁶⁵⁹ Observons ici le retour de la notion d'« articulation », rencontrée plus haut avec Bruno Latour, associée cette fois-ci non plus à la notion de « composition » mais de « juxtaposition ». Il y a entre les deux termes un enjeu qu'il nous semble important de relever ici et qui se traduit dans les préfixes « com » du *cum*-latin et *juxta*. Dans son sens historique, le terme « composition » désigne le « fait de mettre ensemble » d'où « disposition, agencement » et « accord » mais aussi « négociation » en vue de « régler un différend », sens que nous retrouvons dans la description que fait Latour du projet de « composition d'un monde commun ». Le préfixe latin *juxta*- signifie « de manière à toucher, tout près de », et par suite « l'un à côté de l'autre, sur le même plan ». Le terme choisi ici par Descola pour décrire la « forme d'articulation » de différents régimes ontologiques propre à ce qu'il nomme « l'art contemporain » et qui inclut, selon la classification historique de l'art la période dite de « l'art moderne », comprend deux dimensions ou deux strates qu'il est possible de distinguer. La première concerne une certaine « stimulation » à « céder plus facilement à des inférences ontologiques jusque là refoulées du fait de l'éducation visuelle qu'ils [les artistes européens] avaient reçue » et qu'a permise « la deuxième expansion coloniale européenne » en réunissant « l'immense afflux d'images en provenance du monde entier » dans des collections publiques et privées et ce depuis le dernier quart du XIX^e siècle [il est possible d'observer quelques traces de cette « juxtaposition », entre autre, dans la dernière exposition du Centre Pompidou, « Préhistoire, une énigme moderne »]. Il y aurait dans cette « découverte » des *figurations ontologiques* venues d'ailleurs un premier phénomène de « juxtaposition » ontologique qui aurait permis aux artistes européens de sortir du schème naturaliste en confrontant leur identité à ses « refoulés ontologiques » et c'est face à ces autres « schèmes figuratifs » que se sont ainsi « dévoilés » ces « refoulés ». C'est donc le « rapprochement » spatial, le *déplacement territorial* qu'ont subi ces autres « schèmes figuratifs », ces autres « ontologies » qui auront ainsi libéré les refoulés ontologiques des « naturalistes » et les auront mis sur la voie d'une nouvelle « identité » de ou par *juxtaposition*. Le deuxième sens attaché à ce dernier terme, à savoir « l'un à côté de l'autre, sur le même plan » rejoint cet autre phénomène ou événement qui aura consisté à « accepter franchement la contrainte de la planéité du tableau et d'en tirer parti. » (Descola, *Op. Cit.*) L'association que nous faisons ici entre cette dernière phrase et l'idée de « juxtaposition » nous est rendue possible par la définition que donnait Herder de la peinture et de son adresse au regard, à savoir la « contiguïté ». Il écrivait en substance que la peinture est une surface dont les parties sont contigües et la vue est le sens qui « saisit les parties qui lui sont extérieures dans la contiguïté ». Pourtant,

Plus encore qu'à d'autres périodes de l'art européen, poursuit Descola, le vingtième siècle a connu une liberté créative qui autorisait les artistes à se déprendre des conventions du naturalisme afin d'explorer en image des intuitions ontologiques jusque là refoulées ; d'où le caractère inclassable de cet art qui mélange selon les artistes, et parfois au sein d'une même œuvre, des modes de figuration dont aucune autre époque ou tradition n'avait su auparavant opérer la combinaison.⁶⁶⁰

Cette « liberté » de juxtaposition ontologique débute, selon Descola, avec le cubisme qui aura ainsi ouvert la voie vers une « dissolution des principes sur lesquels cette ontologie [le naturalisme] était fondée ». Dissoudre les principes ontologiques du naturalisme suppose l'émergence d'une nouvelle ontologie (l'être étant au principe de l'humanité) qu'il s'agit alors de définir dans le cadre de l'enquête sur « l'ontologie des images ». À cela, l'anthropologue apporte deux « réponses conjointes qui envisagent deux options ouvertes aux artistes » :

La première fait droit à ce que l'on pourrait appeler la « liberté inférentielle » : en se dégageant de la culture visuelle du naturalisme, certains créateurs ont donné libre cours à leur intuition des formes et ont retrouvé de ce fait des modes de figuration qui correspondaient sans doute mieux à leur sensibilité ; ils ont désinhibé leur capacité à induire des ontologies différentes et donc à les rendre visibles dans leurs œuvres, un mouvement qui n'est pas sans précédent dans l'art européen. La seconde option suivie par les artistes contemporains, que l'on pourrait baptiser « l'expérimentation sur la forme », fut de poursuivre le projet

lorsqu'il parle de ses « images », Kandinsky (qui fait partie des « artistes contemporains » cités par Descola) leur associe trois « sources différentes » qui sont : les « impressions », les « improvisations » et les « compositions ». Ces dernières, écrit Kandinsky, sont les « expressions se formant de la même manière [que les improvisations, c'est-à-dire issues « des processus de caractère intérieur »] (mais toujours particulièrement lentement) en moi, que je reprends longuement et d'une manière presque pédante après les premières ébauches. J'appelle ce genre d'images *Compositions*. Ici, la raison, le conscient, l'intentionnel, l'efficacité jouent un rôle prédominant. Simplement ce n'est pas le calcul, mais le sentiment qui l'emporte toujours. » (Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Op. Cit., p. 210) Il est évident que lorsque Kandinsky emploie le mot « composition » ce n'est pas, nous semble-t-il du moins, dans le sens que peut lui associer Latour mais il est toutefois « curieux » qu'à la première œuvre dite « abstraite » (il s'agit du croquis datant de 1910 et qui aura servi à la *Composition VII* de 1913) soit associés les termes d'« intention » que nous retrouvons chez Descola en tant qu'élément de définition de l'idée d'agence et des images en tant qu'agent social.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

descriptif du naturalisme, mais en s'attachant moins à dépeindre des êtres et des choses qu'à prendre l'expérience même de la description comme le sujet de leurs œuvres, une ambition qui est à la source d'une grande partie de l'art dit abstrait.⁶⁶¹

La proposition de Descola, celle que nous lisons notamment dans les deux précédents passages, nous désoriente en même temps qu'elle offre quelques éléments de résonances avec ce que nous avons essayé de penser jusqu'ici comme étant à la source de l'idée de « modernité », à savoir, la capacité de se *dégager* des modèles comme forme de résistance et d'inscription dans le présent⁶⁶². Bien qu'il reste attaché au principe inférentiel, élément structurel de sa « théorie [structuraliste] anthropologique de la figuration », il nous semble que les mots mêmes qu'emploie Descola dans le dernier passage permettent de déborder sa théorie des images iconiques et indicielles et nous allons, dans ce qui suit, essayer de nous expliquer. L'apparition des notions d'« intuition » et de « sensibilité » comme *moteurs* voire *motifs* des artistes *dé-naturalisés* ou en voie de *dé-naturalisation*⁶⁶³, si nous pouvons nous permettre l'expression, nous renvoie à la valeur ou à la puissance qu'accordait la *Gestalttheorie* à l'« intuition » comme mode d'appréhension de l'existence quotidienne qui pouvait se substituer au paradigme de la « conscience », du moins est-ce ainsi que nous l'avons approchée⁶⁶⁴. Donner « libre cours » à leur « intuition des formes » pour trouver le « mode de figuration »

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 9

⁶⁶² Nous avons rencontré cette idée plus spécifiquement avec Adonis et plus tardivement avec Baudelaire et son idée de la mode, et avant lui avec Coccia.

⁶⁶³ Faut-il comprendre que tout ce que classe Descola dans le naturalisme comme « schème figuratif » soit dépourvu de « sensibilité » ? Que faire ainsi de ce que nous avons pu développer jusqu'ici et avec Herder comme valeur de « sentiment de la forme » qui remonte au moins jusqu'aux « figures vivantes » de Raphaël, c'est-à-dire au moment même où commence à naître le naturalisme comme « schème figuratif » ? Bien sûr, Descola ne postule pas cela puisque c'est le rapport aux formes et aux sources de leur émergence que souligne son concept des « schèmes figuratifs ». Cette note cherche seulement à « titiller » la possibilité de classer *absolument* les œuvres même celles qu'il est possible d'identifier comme « naturalistes » puisque quelque chose se *dégage* toujours de la forme de la possibilité d'inférence et c'est cela que désignait entre autre notre notion de forme-figure.

⁶⁶⁴ Nous renvoyons le lecteur à la partie intitulée « La conscience comme enjeu ».

qui correspondrait le mieux à leur sensibilité s'approche de l'idée d'« expression » que nous avons essayé de distinguer dans la précédente partie de celle de « description ». Mais voilà que Descola propose comme deuxième « réponse » à la redéfinition ontologique que nécessite la *dé-naturalisation* de « l'art contemporain » l'idée d'une poursuite du « projet descriptif du naturalisme » avec la singulière différence que c'est « l'expérience même de la description » qui devenait le « sujet » de l'œuvre⁶⁶⁵ et que cette « option », celle de « l'expérimentation sur la forme » (nous soulignons ici la préposition « sur ») était une ambition à la source « de l'art dit abstrait ». Nous voilà bien embarrassée ayant pensé jusqu'ici que l'abstraction, celle qu'il est possible de voir dans certains tableaux de Kandinsky, était une « peinture sans objet », c'est-à-dire *dépouillée* de finalités objectives et qu'elle relevait du registre de l'expression comme revendication d'une certaine liberté de dégagement des schèmes à la fois « figuratifs », pour reprendre le vocabulaire de Descola, et moraux ou éthiques qui concernent les demandes ou injonctions pouvant être attendues des artistes, du fait et de l'idée d'être un artiste. Mais, en même temps que la proposition de Descola nous embarrasse, elle nous interroge sur le sens du mot « composition » qui nomme, chez Kandinsky, certaines de ses œuvres dites « abstraites ». C'est alors que nous nous demandons si la « composition » n'est pas, en soi, un schème qui aura traversé et qui traverse encore une certaine pensée que nous nommerons, à défaut de trouver mieux, « occidentale ». Dans son traité *De la peinture* qui à la fois présentait et fondait l'art (au sens de technique) de la perspective, Alberti définissait aussi la notion de « composition ». Il écrivit : « La composition est cette opération de la peinture par laquelle, dans une œuvre peinte, on relie les différentes parties ensemble. » Quelques pages plus haut, à la première occurrence du mot, nous lisons : « Ce procédé pour diviser le sol a particulièrement rapport à ce

⁶⁶⁵ Le travail de Tomás Saraceno dont nous avons pu évoquer quelques aspects à travers son exposition *On air* dans la sous-partie « Ou décrire ou exposer » nous semble correspondre à cette deuxième « option » que propose Philippe Descola.

qu'en son lieu et place nous nommerons la composition. »⁶⁶⁶ C'est donc là où naît l'idée ou le schème naturaliste, dans un rapport au « sol »⁶⁶⁷ qui réunit « les différentes parties ensemble » ou ce que nomme Descola la « continuité des physicalités » et qui a pour autre nom « la composition ». Arrivée à cette observation, cette découverte, s'ouvre devant nous la possibilité non pas tant d'une relecture de l'idée de la « composition » chez Latour et Descola, mais d'une sorte de vérification de ce que nous avons pu penser plus haut comme « néo-naturalisme » puisque la « composition » continue ainsi à opérer comme schème. Est-ce dans ce sens qu'il conviendrait de comprendre l'abstraction comme « expérience de description » ? Cette question restera, dans le cadre de cet écrit, irrésolue.

Nous arrivons ainsi au constat que la « théorie anthropologique de la figuration » ne nous permet pas de répondre à notre question, celle d'une potentielle ouverture dans « la modernité artistique » vers une connaissance anthropologique puisque le schème naturaliste, celui de la composition, semble se perpétuer dans ce que Descola nomme « l'art contemporain » et qui inclut ce que l'histoire de l'art nomme « l'art moderne ». Et pourtant, la question continue à s'adresser à notre esprit de manière insistante tant est ressenti par nous le goût d'une irrésolution. Mais où chercher ?

Nous nous étions arrêtée avec Baudelaire, dans les pages qui précèdent immédiatement le segment de texte qui nous occupe ici, sur l'idée d'une « volonté d'être », d'un « idéal », d'une

⁶⁶⁶ Leon-Battista Alberti, *De la statue et de la peinture*, Traduit du latin au français par Claudius Popelin, A. Levy éditeur, Paris, 1869, p. 147 pour la première citation, 128 pour la seconde.

⁶⁶⁷ Le « sol » qui remonte ici dans la définition de la composition chez Alberti, nous fait repenser à ce que nous avons essayé de relever dans notre intitulé « Modernité ou modernisme ou du sol qui se dérobe sous « nos » pieds » qui ouvrirait en quelque sorte notre lecture de Bruno Latour dans la précédente partie. Peut-être pouvons-nous comprendre maintenant que nous touchons à cette idée de la *composition comme schème*, autrement dit du *sol comme schème*, que quelque chose dans l'idée de modernité que nous souhaiterions soutenir se dérobe en quelque sorte, se dégage de ce schème. Ce serait quelque chose qui se vit hors sol.

« image » auxquels l'humain tente de « ressembler », tente de s'en approcher sans jamais goûter à une « satisfaction ». Le lieu de cette *recherche* c'est la mode, le maquillage⁶⁶⁸, l'ornement, disons l'existence cosmétique et qui sont le « contingent », le « transitoire », le « fugitif » écrit Baudelaire, « la moitié de l'art », en un mot « la modernité ». Le mot « transitoire » qui participe à définir, dans la prose de Baudelaire, la modernité nous arrête particulièrement et ce pour deux raisons distinctes mais voisines. La première s'attache au caractère de « non satisfaction » que décrit l'auteur comme attaché à l'esprit humain et qui motive son désir insatiable de « ressembler à ce qu'il voudrait être ». La deuxième, que nous trouvons dans le champ de l'anthropologie, trouve sa source dans la théorie de Tim Ingold qui repose sur le principe biologique de l'ontogénie comme figure de l'humain en tant qu'« être vivant au sein d'un monde ». Il pense ainsi l'humain non pas comme une « philosophie de l'être », c'est-à-dire, une ontologie finie mais comme « un chemin de développement ». Il écrit dans ce sens :

[...] Je ne considère pas les humains comme des êtres humains (définitivement constitués et dotés une fois pour toutes d'une ontologie donnée), mais comme des êtres *en devenir*. Nous sommes des êtres humains en devenir permanent car nous ne cessons jamais de nous construire, ni de contribuer à construire les autres êtres de la même manière que les autres êtres nous construisent. Il s'agit d'un processus ininterrompu.⁶⁶⁹

Approcher l'humain comme une figure ontogénique « en devenir permanent » nous rapproche de l'idée de « non-satisfaction » que pointe Baudelaire dans l'humain. Il s'agit dans les deux cas, nous semble-t-il, de la recherche d'un *devenir*, d'une certaine figure d'inachèvement puisque le *devenir* comme dynamique et la non-satisfaction comme moteur libidinal sont une sorte de promesse d'inachèvement, d'incomplétude, la possibilité toujours ouverte à l'humain de s'inventer. Certes, l'idée d'idéal chez Baudelaire

⁶⁶⁸ Baudelaire consacre un moment de sa pensée dans *Le peintre de la vie moderne* qu'il intitule « Éloge du maquillage ».

⁶⁶⁹ Philippe Descola & Tim Ingold, *Être au monde, Quelle expérience commune*, Débat présenté par Michel Lussault, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2014, pp. 37-38

peut fonctionner comme une sorte de « conditionnement » de ce devenir, nous y retenons néanmoins, l'idée du désir comme motif à la recherche, au devenir même. Revenons maintenant au terme « transitoire » qui définit la modernité et dont un sens, celui que nous retiendrons ici, est : « qui constitue une transition, le passage d'un état à un autre »⁶⁷⁰. Le passage d'un état à un autre que désigne le terme « transitoire » rejoint la figure ontogénique dont Ingold qualifie l'humain. De la même manière, l'idée baudelairienne d'une recherche de « ressemblance » à une idéalité qui a pour nom, chez Baudelaire, « le beau » et qui ne cesse de confronter la « non-satisfaction » de l'humain, se prête à un rapprochement, en tant qu'elle est « recherche » pouvons-nous dire permanente, à la même figure ontogénique. Mais une différence serait à relever ici, celle que le « processus » de cette recherche passe par des *objets*, des habits en l'occurrence, dans lesquels le *devenir humain*, ne cesse de s'apparaître, de se poser sur sa peau. C'est ici que la théorie de la mode que propose Coccia peut à nouveau s'inviter. Lorsqu'il écrit « *Est à la mode le corps dont la vérité réside dans un autre corps* » et, quelques pages plus loin, « *La vie se donne toujours et uniquement comme coutume, costume, habit et habitude : telle est la vérité la plus profonde de la doctrine de l'évolution* »⁶⁷¹ nous entendons au fond de l'oreille cet autre passage de Baudelaire où il écrit :

Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer.⁶⁷²

La résonance qui se laisse ainsi entendre entre Baudelaire et Coccia d'une part et entre Coccia et Ingold autour de la figure

⁶⁷⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [En ligne]

⁶⁷¹ Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 157

⁶⁷² Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, Op. Cit.*, p. 69

ontogénique que nous lisons dans l'expression « doctrine de l'évolution », ouvre devant nous la possibilité de considérer qu'il y a, au principe de l'*humain en devenir*, le passage d'un état à un autre où le mot « état » peut désormais être substitué par celui d'« image ». Le nom de ce passage ou de ces passages est celui de « modernité ». C'est la faculté de passer entre des « images », entre les images qui se superposent et constituent ainsi, singulièrement, l'épaisseur, le vécu de chaque *humain en devenir*. Si nous employons ici le mot « image » et non « apparence » c'est parce que nous pensons « sensible » et parce que nous avons commencé ce segment de texte avec Descola et sa théorie anthropologique de la figuration. La « mode » dans la pensée de Coccia relève de ce qu'il organise, dans *La vie sensible*, sous le volet « Anthropologie du sensible ». Tout humain est ainsi concerné par son habit et par la mode, c'est-à-dire sa capacité, sa faculté à « aliéner » sa vérité, à la transférer, la chercher, dans un autre corps. La modernité serait, dans ce sens, sa capacité à renouveler l'expérience de ce transfert, c'est-à-dire de son passage dans le sensible, chaque fois que la « mode » s'actualise et modifie les figures du présent, sa capacité donc à se modifier en transformant l'image qui se produit ainsi de lui aussi bien dans son habit que dans l'objet qui se donne à son toucher. Arriver à cette compréhension de la notion de modernité ne résout pas pour autant notre questionnement concernant la « modernité artistique » et son potentiel anthropologique. Pour essayer de nous approcher davantage de ce qui ne ressemblera désormais qu'à un début de réponse, restons encore un moment avec Baudelaire et *Le peintre de la vie moderne* puisqu'il y est question d'un peintre et d'une (pratique) de peinture. Il est intéressant de noter que dans ce livre de Baudelaire l'adjectif « moderne » n'est jamais associé au peintre dont il dépeint le portrait : ce n'est pas le peintre qui est « moderne » mais la vie qu'il peint qui l'est. La tâche du peintre, sa passion est celle de recueillir, de recevoir la modernité de son temps qui s'exprime ou qui émerge dans les étoffes, les gestes, les sourires, les regards, les coiffures qui se déposent dans son regard et si elle [la modernité] ne s'y dépose pas, il la cherche, écrit Baudelaire. Ce que désigne le mot peintre, dans ce sens, c'est une

« attitude » vis-à-vis de « tout ce qui compose⁶⁷³ la vie extérieure d'un siècle »⁶⁷⁴. Cette attitude se caractérise, ou du moins Baudelaire aime la caractériser, par un certain émerveillement, une « ivresse » de l'enfance ou du convalescent qui « voit tout en nouveautés » : « Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. »⁶⁷⁵

Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette.⁶⁷⁶

Au-delà de la figure de l'enfant qui revient ici pour décrire l'attitude que reconnaît Baudelaire chez le peintre de la vie moderne et que nous avons rencontrée à différents moments de notre pensée⁶⁷⁷, nous relevons ici le mot « absorption » qui décrit, dans ce passage, le rapport de l'enfant à la forme et à la couleur. Nous relevons à côté du verbe « absorber », dans d'autres passages du texte de Baudelaire, le mot « passion », l'autre nom de la modernité⁶⁷⁸, qui revient comme caractère de l'attitude du peintre et leitmotiv dans la pensée de l'auteur. Nous pouvons lire dans ce sens et à titre d'exemple :

⁶⁷³ Nous notons la réapparition du verbe « composer » ici sans savoir encore s'il est tout à fait possible de le distinguer du schème du sol.

⁶⁷⁴ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Op. Cit., p. 71

⁶⁷⁵ *Ibidem.*, p. 62

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ Nous renvoyons le lecteur notamment à la partie « Du sentiment de la forme ».

⁶⁷⁸ Nous retrouvons la figure de la modernité comme passion dans le croisement de ces deux passages où Baudelaire écrit : « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. » et « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » (p. 69)

Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *l'Homme des foules* ?⁶⁷⁹ Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'oeil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible ! Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent, et vous aurez la clef du caractère de M. G. [Constantin Guys]

Je vous ai dit que je répugnais à l'appeler un pur artiste, et qu'il se défendait lui-même de ce titre avec une modestie nuancée de pudeur aristocratique. Je le nommerais volontiers un *dandy*, et j'aurais pour cela quelques bonnes raisons ; car le mot *dandy* implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde ; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité, et c'est par là que M. G., qui est dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de sentir, se détache violemment du dandysme. *Amabam amere*, disait saint Augustin. « J'aime passionnément la passion, » dirait volontiers M. G. Le dandy est blasé, ou il feint de l'être, par politique et raison de caste.⁶⁸⁰

Ce n'est pas tant la récurrence du mot « passion » qui nous aura arrêté dans le texte de Baudelaire autant que c'est la relation, le rapport que le mot semble décrire entre le *peintre* et la *vie* (moderne) : une passion de *voir*, de *sentir* et, ailleurs dans le texte, « *d'épouser la foule* », d'y être « un miroir » où sa passion se transforme « en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. »⁶⁸¹ Les différents termes auxquels recourt ici Baudelaire pour décrire ce *peintre*, nous rappelle, non sans un étonnement, la citation d'Averroès que présentait Coccia en définition de son concept de « réception » : « La réception, [...] est une forme particulière de passion qui n'implique pas de transformation. »⁶⁸² Le motif de la « passion » qui ressurgit ainsi ouvre devant nous la possibilité d'une approche complémentaire de notre notion de forme-figure que nous allons exposer en passant et en nous arrêtant cette fois-ci sur le

⁶⁷⁹ Il s'agit de la nouvelle d'Edgar Allan Poe que Baudelaire a traduite.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 63

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 65

⁶⁸² Emanuele Coccia, *Op. Cit.*, p. 50

concept de « signature ». Pour ce faire, nous allons essayer de restituer, *pas à pas*, le chemin que dessinent ces trois mots « passion », « signature » et « formes-figures ».

La « passion » qui déplace et met en mouvement le peintre de la vie moderne, s'accompagne chez lui d'un désir d'« anonymat »⁶⁸³. Celui-ci est la *figure* ou la *qualité* de sa présence au sein de la foule, une nécessité que semble exiger son « moi insatiable du non-moi »⁶⁸⁴. Ce désir de l'anonymat, d'être *sans nom*, se traduit dans ses œuvres par l'absence de « signature » :

Aucun de ses dessins n'est signé, si l'on appelle signature ces quelques lettres, facile à contrefaire, qui figurent un nom, et que tant d'autres apposent fastueusement au bas de leurs plus insouciantes croquis. Mais tous ses ouvrages sont signés de son âme éclatante, et les amateurs qui les ont vus et appréciés les reconnaîtront facilement à la description que j'en veux faire.⁶⁸⁵

Une première appréhension de la notion de « signature » pourrait être, à la lecture de ce passage de Baudelaire, qu'elle est une sorte de « caractère », pour reprendre ce terme qui nous a accompagné pendant toute la première partie de notre texte *Vers une notion de forme-figure*, qui s'imprime ainsi, qui se transfère et émerge dans les dessins du peintre. Dans la « théorie des signatures »⁶⁸⁶ qu'élabore Giorgio Agamben, à partir d'une approche généalogique du concept, la notion de « caractère » se présente comme *principielle*. L'enjeu de cette théorie est de distinguer la « signature » du « signe » et pour ce faire la notion de « caractère » - qui renvoie à une tradition à la fois théologique et magique, écrit Agamben -, semble salutaire puisque le caractère « définit [...] ce moment actif où la signification passe dans la

⁶⁸³ Baudelaire écrit dans ce sens : « [...] quand il apprit que je me proposais de faire une appréciation de son esprit et de son talent, il me supplia, d'une manière très-impérieuse, de supprimer son nom et de ne parler de ses ouvrages que comme des ouvrages d'un anonyme. J'obéirai humblement à ce bizarre désir. » (p. 58)

⁶⁸⁴ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Op. Cit.*, p. 65

⁶⁸⁵ *Ibidem.*, p. 58

⁶⁸⁶ Il s'agit du titre du deuxième chapitre du livre : Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, Sur la méthode (sous-titre), traduit de l'italien par Joël Gayraud, éditions Vrin, Paris, 2014, pp. 37-91

révélation »⁶⁸⁷. Un même rapport *fonctionnel* pourrait être attribué à la « signature » puisque « les signes ne parlent pas si les signatures ne les font pas parler. »⁶⁸⁸ Ce qui a particulièrement marqué notre attention dans la « théorie des signatures » d'Agamben, c'est le rapprochement qu'il fait entre les « énoncés » de Foucault, c'est-à-dire « ce qui « reste » lorsqu'on a extrait et défini la structure de proposition », une sorte d'élément résiduel, de « matériau non pertinent »⁶⁸⁹ »⁶⁹⁰ et la définition que ce dernier donne des « signatures » dans *Les mots et les choses* et que résume ce passage d'Agamben :

Ni sémiotique ni sémantique, pas encore discours ni non plus pur signe, les énoncés, comme les signatures, n'instaurent pas de relations sémiotiques ni ne créent de nouveaux signifiés, mais marquent et caractérisent les signes au niveau de leur existence et, de cette façon, en actualisent et en déplacent l'efficacité. Ils sont les signatures que les signes reçoivent par le fait d'exister et d'être employés, le caractère indélébile qui, en les marquant dans leur capacité à signifier quelque chose, en oriente et en détermine l'interprétation et l'efficacité dans un certain contexte. Comme la signature sur les monnaies, comme les figures des constellations et des décans dans le ciel de l'astrologie, comme la tache en forme d'œil sur la corolle de l'euphrase ou le caractère que le baptême imprime dans l'âme du baptisé, ils ont toujours déjà pragmatiquement décidé de ce destin et de cette vie des signes que ni la sémiologie ni l'herméneutique ne parviennent à épuiser. [...] Puisqu'« il n'est pas une structure [...] mais une fonction d'existence », l'énoncé n'est pas un objet doté de propriétés réelles, mais une pure existence, le simple fait qu'un certain élément - le langage - ait lieu. L'énoncé est la signature qui marque le langage par le seul fait qu'il existe.⁶⁹¹

De cette lecture de Foucault, Agamben poursuit son investigation en conviant la pensée du philosophe Herbert qui propose une interprétation des « prédicats » que les scolastiques nommaient « transcendants » et qui « reviennent de droit à tout être du fait même qu'il existe »⁶⁹², ce sont « les attributs qu'un

⁶⁸⁷ *Ibidem.*, p. 48

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 69

⁶⁸⁹ Notons ici le rapprochement de sonorités entre « élément résiduel », « matériau non pertinent » et l'idée des « restes » et des « détails » chez Albert Piette.

⁶⁹⁰ Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, cité par Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 70

⁶⁹¹ *Ibidem.*, pp. 72-73

⁶⁹² *Ibid.*, p. 73

être « souffre » ou reçoit du simple fait d'être »⁶⁹³, comme étant des « signatures ». Herbert définit dans ce sens le *Bonum*, un des « prédicats » transcendants des scolastiques comme étant « une passion de l'être » qui marque nécessairement la chose et se déploie tant dans son apparence sensible (l'« agréable », le « beau ») que dans la connaissance intellectuelle »⁶⁹⁴. Passant ainsi par Herbert, la « théorie des signatures » d'Agamben arrive à la considération que les « signatures (comme les énoncés par rapport à la langue) sont alors ce qui marque les choses au niveau de leur pure existence.⁶⁹⁵ »⁶⁹⁶ Le concept de signature, explique Agamben, « sort de la science occidentale avec les Lumières » - l'*Encyclopédie* le définit, à titre d'exemple comme étant le : « Rapport ridicule des plantes entre leur figure et leurs effets. Ce système extravagant n'a que trop régné. » C'est vers la deuxième moitié du XIX^e siècle qu'un retour du concept est observable à travers, notamment, le cas du critique d'art Giovanni Morelli, dont la méthode « suscita l'admiration de Burckhardt⁶⁹⁷ et Freud et l'indignation des spécialistes », qui « au lieu de concentrer son attention [...] sur les caractères stylistiques et iconographiques les plus apparents, il examinait plutôt des détails insignifiants comme les lobes des oreilles, la forme des doigts et des orteils et « même [...] un objet aussi antipathique que les ongles ». C'est justement dans l'exécution des détails secondaires, là où se relâchait le contrôle du style, que pouvaient émerger brusquement les traits les plus individuels et inconscients de l'artiste, « qui lui échappent sans qu'il s'en aperçoive ». »⁶⁹⁸ C'est justement dans cette idée des *échappées* que la méthode morellienne rappelle le principe de « la psychologie

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 74

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ La notion d'« attributs » transcendants pose le problème théologique des attributs de Dieu (aussi bien dans la théologie chrétienne, hébraïque et islamique [dans ce dernier cas, les « attributs » de Dieu sont des noms-caractères]). Le concept de signature offre à ce problème l'alternative que « les attributs ne sont ni l'essence de Dieu ni quelque chose d'étranger à elle : ils sont les signatures qui, en éraflant à peine l'absoluité et la simplicité de l'être qui n'est que son existence, le préparent à la révélation et à la connaissabilité. » (*Ibid.*, pp. 76-77)

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 75

⁶⁹⁷ Il s'agit de l'historien de l'art et philosophe suisse Jacob Burckhardt.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 78

moderne » selon lequel « ce sont nos petits gestes inconscients qui trahissent les secrets de notre caractère. »⁶⁹⁹ « Le « bon Dieu », qui, selon le mot célèbre de Warburg [...] se cache dans le détail, est un *signator*. »⁷⁰⁰ Pour finir ce passage avec Agamben (dans lequel nous n'aurons prélevé que certains éléments de sa « théorie des signatures » qui nous sont apparus comme des occasions de pensée pour nous), lisons ce dernier extrait :

La mode est un domaine privilégié des signatures. C'est dans la mode qu'elles montrent leur caractère proprement historique. En effet, l'actualité qu'il s'agit à chaque fois de reconnaître se constitue toujours au moyen d'un réseau incessant de renvois et de citations temporelles, qui la définissent comme un « ne plus » ou un « de nouveau ». La mode introduit dans le temps, une discontinuité particulière qui la divise selon son actualité ou son inactualité, son être ou son ne-plus-être à la mode. Cette césure, si mince soit-elle, est évidente, dans le sens que ceux qui doivent la percevoir nécessairement la perçoivent ou passent à côté, et c'est justement ainsi qu'ils attestent de leur être (ou non être) à la mode : mais s'ils tentent de l'objectiver et de la fixer dans le temps chronologique, elle se révèle insaisissable.

La signature de la mode arrache les années (vingt, soixante, quatre-vingt...) à la chronologie linéaire et les dispose dans une relation particulière avec le geste du styliste qui les cite à comparaître dans le « maintenant » incommensurable du présent. Mais celui-ci est en soi insaisissable, parce qu'il vit seulement dans la relation kairologique (et non chronologique!) avec les signatures du passé. C'est pourquoi l'être de la mode est une condition paradoxale, impliquant nécessairement un certain écart ou un imperceptible déphasage, où l'actualité inclut à l'intérieur d'elle-même une petite part de son extérieur, un je-ne-sais-quoi de démodé. L'homme à la mode, comme l'histoire, ne peut lire les signatures du temps que s'il ne se situe pas entièrement dans le passé ni ne coïncide sans reste avec le présent, mais se tient pour ainsi dire, dans leur « constellation », c'est-à-dire dans le lieu même des signatures.⁷⁰¹

L'idée de la mode comme « domaine privilégié des signatures », c'est-à-dire, si nous reprenons le fil des pensées qui nous ont amené à cette dernière citation, comme domaine de « révélations » dans des « détails insignifiants » des « passions » que reçoivent les êtres qu'elle accueille du simple fait qu'ils existent, comme « domaine » des *échappées* de l'être inconscientes ou *distraites* (pour reprendre cette figure de la

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 79

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 80

⁷⁰¹ *Ibid.*, pp. 83-84

distracted discutée précédemment avec Piette), rajoute à notre approche de la mode une dimension ou une épaisseur supplémentaire attachée aux « discontinuités » qu'elle permet de *signer* (et non de signifier) dans la « constellation » que *forment* - et non *composent* - le passé et le présent, le « ne plus » et le « de nouveau », l'« inactualité » autant que l'« actualité » de l'être à la mode. La mode est, dans ce sens, l'être sensible des « discontinuités », la révélation ou l'émergence dans le sensible, d'une même discontinuité de la vérité de l'être à la mode. La figure de « constellation » qu'apporte à notre lecture Agamben, la mode comme lieu d'émergence des signatures qui se forment en « constellation » se présente à notre esprit comme une sorte d'alternative au schème de la composition et à la composition comme forme. Les « discontinuités » que produisent les « détails » insignifiants et sans importance qui émergent dans les différentes situations du quotidien et qui sont *pourtant* ce qui donne à toute situation son caractère « vivable » ; les émergences sensibles qui se glissent dans le quotidien à travers chaque toucher qui se pose sur les supports, les *objets* de la banalité quotidienne, du quotidien comme *usage* et *habitude* que ponctuent de *petites discontinuités*, des micros événements, des écarts au sein même de l'habitude et qui font émerger, saillir des « caractères » présents *virtuellement* dans l'être ; l'habit comme cet autre corps dans lequel affleure la vérité de « l'être à la mode » et qui est un choix de « sa vérité du jour » ; la *passion*, ce sentiment d'être moderne, est le sentiment de ces discontinuités. La forme-figure est, dans ce sens, la *signature* de l'être, sa *passion* qu'il reçoit et invente.

Conclusion

Le caractère ontogénique de l'humain se déploie dans sa capacité ou sa puissance de production, de multiplication et de déclinaison de (ses) formes d'existence(s). Le mot « déclinaison » est employé ici dans le double sens de son verbe, quand il est transitif, à savoir « s'écarter d'une direction donnée » et « refuser poliment, courtoisement⁷⁰² (une offre ou une proposition) »⁷⁰³. Ces deux figures d'acte ou modalités actives de l'être humain, soit l'écart et le refus, sont consubstantielles de l'exister dans son fait - même si elles ne l'englobent pas. Le moment du *sentiment moderne* est celui où s'éprouvent et se manifestent de l'écart et parfois, du refus. L'existence humaine se forme ainsi dans les écarts, les discontinuités, les hiatus qui marquent de leurs caractères la constellation que font naître et se transformer les formes-figures qui sont des *émergences* dans le quotidien de « l'humain de la présence quotidienne ». Le « mode mineur de l'existence », c'est la vie.

Si la notion de forme-figure est politique, elle déborde celle de l'apparence comme enjeu de la politique, idée à laquelle s'attache Jacques Rancière lorsqu'il écrit que :

[...] La demande principale soulevée par les travailleurs et les pauvres était précisément la revendication de visibilité, la volonté

⁷⁰² Une autre variante de la définition du verbe « décliner », quand il est transitif, est « rejeter comme inacceptable ». Nous privilégions au verbe « rejeter » celui de « refuser » - même si la nuance est fine - en considérant l'acte de refuser par son contraire ou son antonyme, à savoir non seulement « accepter » mais « accueillir ». Nous nous concentrons, par ailleurs, dans cette deuxième définition « refuser poliment, courtoisement » sur l'acte même de refuser en reléguant à un second plan la manière dont cet acte est mené (la politesse et la courtoisie).

⁷⁰³ Les deux définitions sont extraites du dictionnaire Trésor de la langue française informatisé (TLFI) répertorié dans le site web du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9cliner> (Consulté le dimanche 17 mars 2019 à 17h34)

d'entrer dans le champ politique de l'apparence, l'affirmation d'une capacité d'apparaître.⁷⁰⁴

Son épaisseur politique émane de ceci qu'elle n'a pas, en son principe, besoin d'apparaître sur une « scène ». L'être humain en tant qu'existant par la prolifération de ses formes-figures ne tient pas, en chacun de ses moments de vie, à être dans le registre de l'apparence. Ainsi en est-il de ses absences à la politique qui, pourtant, ne sont pas absence *du* politique. Si nous nous attachons à cette idée, c'est en raison, notamment, de la nécessité de reconnaître l'impuissance, l'indétermination, ou la distraction non pas tant comme des figures de nihilisme que celles d'une pleine jouissance de ce que peut être *l'être humain au monde*⁷⁰⁵, c'est-à-dire un vivant dont le rapport au monde se formule, se forme dans une *intimité* celle des *existants* autour de lui et vers lesquels se tend son *toucher* et c'est dans ce toucher que se manifeste son existence politique que nous qualifierons désormais de « mineure ». Ne se sentir ni responsable ni sujet, c'est peut-être l'épreuve d'une émancipation de LA politique. L'appel à la mobilisation que semble connaître l'époque actuelle rappelle, dans une certaine mesure, ou peut-être signale-t-il, l'échec des grands discours politiques aussi bien du côté de ce qui pouvait se penser comme une gauche bien pensante ou une droite réactionnaire. La mobilisation comme schème politique que réactualise, entre autre, le néo-naturalisme latourien qui perpétue le schème de la composition comme conception géométrique, morale et politique, est ce à quoi résistent les formes-figures en tant qu'intervalles de l'infra politique ou d'un politique mineur. Elles sont le chant d'une pluralité ou d'une pluralisation des existences en tant que tenues, en leur principe, à la *liberté*. C'est dans les formes-figures en tant qu'espace de dégagement et de libération que se manifeste de l'humain *hors schème, hors sujet et hors sol*.

⁷⁰⁴ Jacques Rancière, *Le travail des images*, Conversations avec Andrea Soto Calderón, éditions Les presses du réel, Collection « Perceptions », Dijon, 2019

⁷⁰⁵ Albert Piette se questionne sur les « modes de relâchement » dans l'existence humaine. (*Op. Cit.*, p. 31)

Bibliographie

- Dankmar ADLER, « Function and Environment », dans, *Roots of Contemporary American Architecture*, Collecté et édité par Lewis Mumford, édition Dover, New-York, 1972
- Adonis, *Al-tābit wa al-mutahawwil : baht_ fī al-itibbā' wa al-ibdā''inda al-'arab. 3*, « sadmat al-hadātat », Première impression, Éditions Dar al-awda, Beyrouth, 1978
- Otl AICHER, *Le monde comme projet*, les éditions B42, Paris, 2015
- Giorgio AGAMBEN, *Signatura rerum*, Sur la méthode (sous-titre), traduit de l'italien par Joël Gayraud, éditions Vrin, Paris, 2014
- Giorgio AGAMBEN, « Sur ce que nous pouvons ne pas faire », dans *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2019
- Giorgio AGAMBEN, « Qu'est-ce que le contemporain ? », dans, *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2019
- Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, Paris, 2007
- Leon-Battista ALBERTI, *De la statue et de la peinture*, Traduit du latin au français par Claudius Popelin, A. Levy éditeur, Paris, 1869 [consulté]
- Jean le Rond d'ALEMBERT, « Discours préliminaire », dans, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{ère} édition, Tome 1, Paris, 1751
- Jean le Rond d'ALEMBERT et Denis DIDEROT, « Perception », dans, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{ère} édition, Paris, 1751
- Hannah ARENDT, *Qu'est-ce que la politique ?*, Traduction de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Éditions du Seuil, Paris, 1995
- Charles BAUDELAIRE, « L'art philosophique », dans, *L'art romantique*, édition Calmann Levy, Paris, 1880
- Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans, *L'art romantique*, édition Calmann Levy, Paris, 1880
- Charles BAUDELAIRE, « Mon cœur mis à nu », dans, *Journaux intimes*, Éditions Georges Crès et Cie, Paris, 1887
- Walter BENJAMIN, *Essai sur Brecht*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, éditions La Fabrique, Paris, 2003
- Walter BENJAMIN, *Petite histoire de la photographie*, Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Éditions Allia, Paris, 2012
- Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, éditions Allia, Paris, 2003

- Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, éditions Payot & Rivages, Paris, 2013
- Étienne BONNOT DE CONDILLAC, *Traité des systèmes*, Ch. Houel, imprimeur, Paris, 1798 [consulté]
- Habib BOURGUIBA, *Rôle déterminant des sciences et de la technologie dans le progrès des Nations*. Discours prononcé à la clôture de la conférence périodique des Gouverneurs, tenue au Palais de Carthage, le 25 janvier 1973, Publication du Ministère des Affaires Culturelles et de l'Information, Imprimerie officielle - Tunis (source : Bibliothèque Nationale de France]
- Joseph CHAILLEY-BERT, *La Tunisie et la colonisation française*, édition Léon Chailley, Paris, 1896
- Larbi CHOUIKHA et Éric GOBÉ, *Histoire de la Tunisie depuis l'indépendance*, éditions La Découverte, Paris, 2015
- Emanuele COCCIA, *La vie sensible*, traduit de l'italien par Martin Rueff, éditions Rivages poche, Collection « Petite Bibliothèque », Paris, 2018
- Gérard CONIO, *L'art contre les masses : esthétiques et idéologies de la modernité*, édition L'Âge d'homme, Paris, 2003
- Frederick COOPER, *Le colonialisme en question*, Éditions Payot, Paris, 2010
- Gilles DELEUZE, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », dans, François CHÂTELET (dir.), *Histoire de la philosophie VIII. Le XX^e siècle*, Hachette, 1973
- Philippe DESCOLA, « Manières de voir, manières de figurer », dans, Philippe Descola (dir.), *La fabrique des images*, Coédition musée du quai Branly, Paris/Somogy éditions d'Art, Paris, 2010
- Philippe DESCOLA, *Par delà nature et culture*, éditions Gallimard, collection « Folio essai », Paris, 2005 [consulté]
- Philippe DESCOLA et Tim Ingold, *Être au monde, Quelle expérience commune*, Débat présenté par Michel Lussault, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2014
- Denis DIDEROT, « Lettre sur les aveugles », dans, *Œuvres complètes*, éditions Garnier Frères, Paris, 1875
- Denis DIDEROT, « Prospectus », dans, *Œuvres complètes*, Tome treizième, les éditions Garnier Frères, Paris, 1876
- Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », dans, *Dits et écrits II, 1976-1988*, éditions Quarto Gallimard, Paris, 2001
- Sigmund FREUD, *Malaise dans la civilisation*, Traduit de l'Allemand par CH. et J. Odier, édition électronique réalisée par Gemma Paquet, pour le site « Les classiques des sciences sociales », Édition complétée le 10 juillet 2002 et révisé le 31 octobre 2016 à Chicoutimi, Québec
- Walter GROPIUS, « Ma conception du Bauhaus », dans, *Architecture, mouvement, continuité*, Bulletin de la société des architectes diplômés par le gouvernement, n° 14, Groupe Moniteur, Paris, 1969
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Propédeutique philosophique*, traduit de

l'allemand par Maurice de Gandillac, les éditions de Minuit, Paris, 1963 [consulté]

- Gilbert HERBERT et Mark DONCHIN, « Speculations on a Black Hole : Adler & Sullivan and the Planning of the Chicago Auditorium Building », dans, *The collaborators : Interactions in the Architectural Design Process*, édition Ashgate, 2013 [consulté]
- Pierre-Damien HUYGHE, *Éloge de l'aspect*, éditions MIX, Paris, 2006
- Pierre-Damien HUYGHE, *Du commun*, éditions Circé, Paris, 2002
- Pierre-Damien HUYGHE, *Modernes sans modernité*, Nouvelles Éditions Lignes, Collection « Fins de la philosophie », Paris, 2009
- Osman GALINIER, *Six ans à travers la Tunisie*, Publication Carcassonne, imprimerie de G. Servière, 1900
- Johann Gottfried HERDER, *La plastique. Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure*, Tirées du rêve plastique de Pygmalion, Traduction et commentaire de Pierre Pénisson, Éditions du Cerf, Paris, 2010
- Paul GUILLAUME, *La psychologie de la forme*, éditions Flammarion, Paris, 1937
- Christophe GUILLOUËT, « Que veut dire le rapport forme/fonction en architecture ? », dans, Sylvie Dallet et Eric Delassus (dir.), *Éthiques du goût*, Harmattan/Institut Charles Cros, Paris, 2014
- Tim INGOLD, *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Traduction de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Éditions Dehors, Bellevaux, 2017
- Frederick JAMESON, « Brecht and Method », dans, Diane Scott et Élise Garraud (dir.), *Incise n°1*, traduit par Florent Lahache, édition Studio Théâtre de Vitry, Vitry-sur-Seine, 2014
- Louis de JAUCOURT, « Hiéroglyphe », dans, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome 8, Paris, 1766
- Emmanuel KANT, *Anthropologie*, Traduit de l'allemand par Joseph Tissot, Librairie philosophique de Ladrance, Paris, 1863
- Emmanuel KANT, *Qu'est-ce que les lumières ?*, Traduit de l'allemand par Dominique Bourel et Stéphane Piobetta, Éditions Mille et une Nuits, Clamecy, 2018
- Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, éditions Denoël, collection « Folio/Essais », Paris, 1989
- Wassily KANDINSKY, « Sur la question de la forme », dans, *Écrits complets*, éditions Gallimard, Paris, 1999
- Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, Éditions Denoël, Collection « Folio/Essai », Paris, 2003
- Wolfgang KÖHLER, *Psychologie de la forme*, traduction de l'anglais par Serge Bricianer, éditions Gallimard, Paris, 1964
- Jacques LACAN, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du*

« Je », Communication au congrès international de psychanalyse à Zürich, le 17 Juillet 1949, éditions PUF, Paris, 1949

- Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, Essai d'anthropologie symétrique (sous-titre), Éditions La Découverte/Poche, Paris, 1991
- Bruno LATOUR, *Enquête sur les modes d'existence*, Une anthropologie des Modernes (sous-titre), Éditions La Découverte, Collection « Hors collection Sciences Humaines », Paris, 2012
- Bruno LATOUR, « « Iconoclash ». Au-delà de la guerre des images », dans, Bruno Latour et Peter Weibel, *Iconoclash, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Traduit de l'anglais par Aude Tincelin, MIT Press, Cambridge, Mass (2002)
- Bruno LATOUR, « A Cautious Prometheus ? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk) », dans, Fiona Hackne, Jonathn Glynnne and Viv Minto (éd.) *Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society - Falmouth*, 3-6 September 2008, e-books, Universal Publishers
- Bruno LATOUR, « Avoir ou ne pas avoir de réseau : that's the question », dans, Madeleine Akrich et al. (dir.) *Débordements. Mélanges offerts à Michel Callon*, Presses de l'École des Mines, 2010
- Bruno LATOUR, « De l'art de faire de la science », dans, *Mouvements*, La découverte, Paris, 2012
- Bruno LATOUR, « Une Terre sans peuple, des peuples sans Terre », dans, *Esprit* (revue) n° Jan./Fév. 2018, éditions Esprit, Paris, 2018
- Bruno LATOUR, « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer », dans, *Multitudes*, n° 45, n° Spécial « Du commun au comme-un », été 2011
- L'abbé Edme-François MALLET et Jean-François MARMONTEL, « Didactique », dans, Jean le Rond d'Alembert et Denis Diderot (dir.), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{ère} édition, Tome 4, Paris, 1751
- Maurice MERLEAU-PONTY, *La structure du comportement*, Éditions PUF, 4^e édition « Quadrige », Paris, 2014
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Le primat de la perception*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2014
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1945 [consulté]
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Résumés de cours*. Collège de France 1952-1960, éditions Gallimard, Paris, 1968
- Lászlò MOHOLY-NAGY, *Du matériau à l'architecture*, traduction de l'allemand par Jean-Léon Muller, Éditions de La Villette, Collection « Textes fondamentaux modernes », Paris, 2015
- Lászlò MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, éditions Paul Theobald, Chicago, 1947
- Marie-José MONDZAIN, *L'image naturelle*, édition Le nouveau commerce, collection « Les suppléments », Paris, 1995
- Jean-Luc NANCY, *Noli me tangere*, Essai sur la levée du corps (sous-titre), Nouvelle édition, Bayard Éditions, Paris, 2013

- Albert PIETTE, *L'acte d'exister*, Socrate Éditions Promarex, Collection « Philosophie virtuelle » N°6, Charleroi, 2009
- Adolf PORTMANN, *La forme animale*, traduction de Georges Remy, éditions La Bibliothèque, Paris, 2013
- Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, éditions La Fabrique, Paris, 2000
- Jacques RANCIÈRE, *Le travail des images*, Conversations avec Andrea Soto Calderón, éditions Les presses du réel, Collection « Perceptions », Dijon, 2019
- Jacques RANCIÈRE, *Les bords de la fiction*, éditions Seuil, Paris, 2017
- Jacques RANCIÈRE, *Les temps modernes*, éditions La fabrique, Paris, 2018
- Paul REYNAUD, *L'empire français*, Discours prononcé à l'inauguration de l'exposition coloniale par M. Paul Reynaud, Ministre des colonies, Guillemot & De Lamothe imprimeurs, Paris, 1931
- Jean RIVIÈRE, « Pour l'histoire du terme « modernisme » », dans, *Revue des Sciences Religieuses*, tome 8, fascicule 3, 1928
- Gilbert SIMONDON, « Forme, information, potentiels », dans, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Éditions Jérôme Million, Grenoble, 2005
- Bernard STIEGLER, « Chute et élévation. L'apolitique de Simondon (sous-titres) », dans, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, édition PUF, 2006/3 Tome 131
- Louis Henry SULLIVAN, *Form Follows Function. De la tour de bureaux artistiquement considérée*, traduction française de Hélène Sirven, Patrick Thomas, Nikola Jankovic et Shannon Gilson, éditions B2, « Fac-similé », Paris, 2011
- Louis Henry SULLIVAN, *Autobiographie d'une idée*, Traduit de l'anglais par Christophe Guillouët, Éditions Allia, Paris, 2011
- Louis Henry SULLIVAN, « Growth and Decay », dans, *Roots of Contemporary American Architecture*, Collecté et édité par Lewis Mumford, édition Dover, New-York, 1972
- Louis Henry SULLIVAN, *Pour un art du gratte-ciel*, Traduit de l'anglais par Christophe Guillouët, éditions Allia, Paris, 2015
- Alfred N. WHITEHEAD, *Le concept de nature*, traduit par Jean Douchement, édition Vrin, Paris, 2006
- Claude YVON, « Catégorie », dans, Jean le Rond d'Alembert et Denis Diderot (sous la direction), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{ère} édition, Tome 2, Paris, 1751

Dictionnaires :

- Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, Daniel LAGACHE (dir.) *Vocabulaire de la psychanalyse*, édition PUF, 7^e édition, Paris, 1981
- Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*,

éditions Le Robert, Paris, 2010

Sources Web :

- Jacques BOULET, « L'architecture comme « distraction » », dans, *Appareil*, Articles, mis en ligne le 30 mai 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1256> ; DOI :10.4000/appareil.1256
- Massimo CARBONI, « Ornement et Kunstwollen », traduit par Vicky Lasserre, dans, *Images Re-vues* [En ligne], 10|2012, mis en ligne le 23 septembre 2012, consulté le 30 septembre 2016, URL : <http://imagesrevues.revues.org/2032>
- Philippe DESCOLA, « Ontologie des images », Résumé du cours de l'année 2009-2010, Source : Collège de France [en ligne] URL : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2009-2010.htm>
- Philippe DESCOLA, « Ontologie des images (suite et fin) », Résumé du cours de l'année 2010-2011, Source : Collège de France [en ligne] URL : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2010-2011.htm>
- Philippe DESCOLA, « Ontologie des images », Cours - Collège de France, séance du 4 mars 2009, Fichier audio téléchargé depuis l'adresse: <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2009-03-04-14h00.htm>
- Clement GREENBERG, « La peinture moderniste », dans, *Appareil*, 17|2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/2302;DOI:10.4000/appareil.2302>
- Bruno LATOUR, *Enquête sur les modes d'existence*, livre augmenté version web, [En ligne] Consultable à l'adresse : <http://modesofexistence.org/>
- Bruno LATOUR, *Le manifeste compositionniste*, [en ligne], URL : http://blogs.sciences-po.fr/speap/files/2011/08/manifesto_speap.pdf
- Bruno LATOUR, *Pour une Ecole des arts politiques : Manifeste compositionniste*, conférence prononcé au Centre Georges Pompidou en clôture du cycle « Selon Bruno Latour », 1^{er} juillet 2010, [en ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGbMqgL/rj9yr6>
- Bruno LATOUR, *SPEAP, une formation unique pour répondre aux défis de notre temps*, présentation du Programme d'expérimentation en arts et politique, [en ligne], URL : <http://blogs.sciences-po.fr/speap/presentation/pourquoi-speap/>
- Jan MICHL, *Form Follows WHAT ? The modernist notion of function as a carte blanche*. [en ligne], URL : <http://janmichl.com/eng.fff-hai.html>
- Jean-Luc NANCY, *Interroger la politique, interroger le commun*, Conférence présentée par Elisabeth Rigal dans le cadre des « Mercredis de la connaissance », Université Toulouse II-Le Mirail, 23 mai 2012, [en ligne], URL : https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/interroger_la_politique_interroger_le_commun_jean_luc_nancy.8842#
- *Salon de Mlle de Lespinasse*, dans, Gallica, Bibliothèque numérique de la BnF (Bibliothèque nationale de France), collection « Les essentiels -

Littérature » [En ligne], URL :

<https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/salon-mlle-lespinasse-1762-1776>

- Peter WEIBEL, *La « gedankenausstellung » ou l'exposition discursive*, Série de rencontre « Paroles », Centre Georges Pompidou, 17 février 2005 à 19h30, [en ligne], URL :

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxoxo7/rrbebgd>

