

## Qu'est-ce qu'un médium artistique ?

Intention et condition

**Michel Guérin**

---



**Éditeur**  
MSH Paris Nord

**Édition électronique**

URL : <http://appareil.revues.org/2308>

DOI : [10.4000/appareil.2308](https://doi.org/10.4000/appareil.2308)

ISSN : 2101-0714

**Référence électronique**

Michel Guérin, « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 11 juillet 2016, consulté le 19 septembre 2017. URL : <http://appareil.revues.org/2308> ; DOI : [10.4000/appareil.2308](https://doi.org/10.4000/appareil.2308)

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2017.

contrat creative commons

---

# Qu'est-ce qu'un médium artistique ?

Intention et condition

Michel Guérin

---

Mainte erreur, gâtant les jugements qui se portent  
sur les œuvres humaines, est due à un oubli  
singulier de leur génération.

Paul Valéry<sup>1</sup>

- <sup>1</sup> Le pourtour de l'interrogation doit être d'abord circonscrit : il s'agira ici du médium *artistique*, à l'exclusion de tous les autres usages du mot, particulièrement de la forme plurielle *media* ou *médias*. On réservera donc, du moins dans le cadre des présentes remarques, la question de savoir s'il existe une relation intérieure et comment elle fonctionne entre les domaines de la création et de la réception esthétiques et le système des médias de masse, tel, par exemple, qu'il a été analysé par Niklas Luhmann<sup>2</sup>. S'il est bien clair que ces sphères partagent entre elles et avec d'autres l'idée de *moyen(s)* et la mise en œuvre de *truchements* ou de *médiations* ; si, de surcroît, l'époque des appareils interconnectés n'a pu que multiplier, intensifier, imposer partout de tels *liens*, il n'en reste pas moins que les espèces de médiation sont innombrables : par la matière, le milieu, le transport, l'outil ou l'instrument, la machine, l'appareil, l'information, l'influence, la condition. En première approche, le médium artistique nous persuade que l'œuvre a dû *prendre corps*. Pareille incorporation suppose réunis plusieurs des conditionnements ci-dessus cités. L'œuvre est donc, de façon globale, médiée de part en part, co-produite pour ainsi dire, par son médium d'élection. Voyons ce que cela a signifié et, sous réserves sans doute, signifie encore.
- <sup>2</sup> La notion de *médium* est aujourd'hui à la fois confirmée et bousculée. Tout se passe en effet comme si, après que sa pertinence singulière a été reconnue (le nom de Clement Greenberg s'associe à ce moment, qu'on dira moderniste), la postmodernité s'appliquait à multiplier, croiser, voire hybrider les médiums. Les artistes actuels échappent d'autant moins au *multimédia*, à la transmédialité ou à l'intermédialité, que les y incitent, depuis l'invention de la photographie, les appareils, eux-mêmes aujourd'hui déterminés par les technologies de l'information et de la communication et, au-delà, par l'omniprésence des

réseaux dans la réalité aussi bien que dans les têtes. À l'ère de la *network society*, une pratique artistique peut-elle se limiter à un seul médium ?

- 3 Par le terme *médium* on désignait d'abord une personne censée correspondre avec les esprits et détecter, pour éventuellement les communiquer, des phénomènes purement spirituels. En musique, le mot renvoie à la partie médiane des voix et instruments entre le grave et l'aigu, tandis que les peintres appelaient ainsi le liant (huiles siccatives employées seules ou mélangées avec certaines résines). Mais le *concept* de médium caractérisant spécifiquement l'art autonome n'est apparu qu'au *xx<sup>e</sup>* siècle, apparemment sans lien de dérivation par rapport aux précédents emplois du terme. Il a, comme on sait, servi de base à la formule du modernisme américain durant et après la Seconde Guerre mondiale.
- 4 Toutefois, ce n'est pas parce que l'art plus ancien ne recourait pas à ce terme que, dans ses pratiques et son idéologie, il n'avait pas son idée au sujet de la fonction médiatrice, parfois même médiumnique (ou démonique) de l'œuvre d'art. D'ailleurs, c'est en regardant en arrière, dans la préhistoire du *médium*, que l'on découvrira sans doute des couches de sens superposées, ainsi que la logique historique de leur substitution. Cet examen constituera la première partie de notre analyse. Nous tenterons de montrer, deuxièmement, que la conscience grandissante, chez les Modernes, de la *conditionnalité générative de l'œuvre* (chez un Paul Valéry, par exemple, chez Nietzsche avant lui) aboutit à une compréhension nouvelle de l'intentionnalité. Celle-ci, justement, n'a de sens que dans et par sa pondération, pour ne pas dire son amortissement par des facteurs qui pourraient paraître s'y opposer ou représenter pour elle un handicap. Enfin, en prenant en compte le fait contemporain, clairement sous le signe de l'*intermédialité*, nous sonderons le ressort le plus profond de la médiation opérable, non sans nous interroger sur l'ambiguïté dont nous sommes partis : l'efficace du médium, en tant qu'il régit son ordre de dicibles (ses *dicibilia*) et achève le renversement de l'hylémorphisme aristotélicien, ne risque-t-elle pas de se dilapider et de perdre le sens de l'art par l'extension sans limite des transpositions se croisant en des types d'œuvres qui ont d'abord renoncé à l'unité objectale, dramatique (sémantique) et spatio-temporelle ?

## Une matière qui est par elle-même une forme

- 5 Autant on peut admettre que la fabrication d'un objet utile à la vie se coule sans trop de difficultés dans le schéma aristotélicien, autant ce dernier ne marche plus dès qu'il s'agit d'une création d'œuvre. Ce qu'on appelle l'hylémorphisme, c'est, pour le dire le plus simplement du monde, l'imposition d'une forme à une matière avec une distribution asymétrique des qualités : la vertu (la virilité) de la forme (*morphè*) fait d'elle le principe actif, tandis que la matière, *hylè*, a comme principale qualité sa passivité ou malléabilité : elle se prête à n'importe quelle forme qui voudra bien poser sur elle son sceau et sa marque. De l'insémination à l'imprimerie, les images naturelles et culturelles se pressent qui ont longtemps rendu crédible pareil modèle attrape-tout. La qualité de la matière c'est de n'en avoir pas, autrement dit de n'être qu'en puissance et de ne se charger de caractères attrayants qu'une fois revigorée et qualifiée par la forme. L'artisan, l'ouvrier ou même l'ingénieur cherchent à réaliser un objet qui sera une réplique de sa forme idéale. Même si le matériau réserve des surprises et se montre moins docile que prévu, on sait, avec du métier (du « doigté »), « comment le prendre » pour qu'il rentre dans le rang et se soumette à la forme voulue.

- 6 Or, comme le remarque le philosophe Alain, « si l'exécution ne dépassait pas l'idée, il n'y aurait pas d'artistes, il n'y aurait que des ingénieurs<sup>3</sup> ». Ce mot d'Alain contient une définition implicite du médium : « ce qui dépasse l'idée ». En quel sens doit-on l'entendre ? Où et à quel moment ce dépassement a-t-il lieu ? Est-il le fait de l'agent ou de la matière transformée ? En vérité, force est d'admettre qu'il accompagne la « génération » de l'œuvre du commencement à la fin et qu'il est dû à l'action conjointe de l'ensemble des facteurs et paramètres, internes comme externes, sensibles autant qu'intellectuels. Ce n'est donc pas un point du parcours, un événement qui modifie la donne selon qu'on est artiste ou ingénieur. La démarche de l'artiste est pleine de surprises, elle s'apparente à une aventure et le sens du mot « idée » diffère grandement d'un emploi à l'autre : le *disegno* du plasticien classique, de même que l'Idée esthétique chez Kant ont une puissance d'engendrement qui est en raison inverse de leur déterminabilité. Symétriquement, une idée nettement circonscrite n'a pas d'autre avenir que sa réplique exacte dans la réalité. Elle est artistiquement stérile.
- 7 La conséquence directe de cet état de fait, pour l'œuvre, c'est, si l'on peut dire, que l'Idée est *au milieu d'elle*, affleurant peut-être (pour le récepteur) à travers tel trait ou indice, mais se refusant à toute sommation cognitive et à toute délinéation intellectuelle. Si l'Idée de Milton, dans *Paradise lost*, n'est pas accessible à la détermination, ce n'est pas parce qu'elle serait vague ou de faible densité, mais tout au contraire parce que, saturée, il lui faut se répandre dans ce que Kant appelle « une foule de sensations et de représentations secondaires, pour lesquelles il ne se trouve point d'expression<sup>4</sup> ». Nelson Goodman, dans son langage, ne dit guère autre chose : « La densité, la saturation et l'exemplification sont alors des marques distinctives de l'esthétique ; une structure articulée, l'atténuation et la dénotationnalité des marques distinctives du non-esthétique<sup>5</sup> ». L'expérience du médium, du coup, se confond avec l'expérience esthétique comme telle.
- 8 Qu'est-ce à dire ? Cela signifie d'abord, à mon sens, que la relation pertinente qui constitue l'expérience du médium n'est pas la relation forme/matière. L'esthétique philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle est plus proche de la vérité avec Goethe, Diderot, Kant, Hegel en considérant l'œuvre, non pas comme le résultat froid d'un conflit ou d'un compromis (ou plutôt les deux tour à tour) entre deux entités distinctes et extérieures, la forme et la matière, mais plutôt comme le produit toujours chaud d'échanges incessants et difficilement repérables entre deux facultés, l'imagination et la raison au sens large. On aura beau dire que, justement, l'imagination est, comme l'illustrera Gaston Bachelard, tournée vers la matière, tandis que l'entendement est formel, la *matérialité de l'imagination* n'est en aucune façon la même chose que la *hylè*, cette attente nue et neutre du morphisme. Car cette matière se faisant image (ou, cela revient au même, cette image devenant matière) est égale au milieu d'immanence où la forme n'est rien que sa transformation.
- 9 Ce milieu plastique, c'est ce que nous appelons le *médium* et que les époques précédentes ont appréhendé sous d'autres vocables, plus mystiques, pour s'expliquer l'œuvre d'art comme véritable *carrefour*, point de rencontre unique entre le sensible et l'intellectuel (sinon l'intelligible). Il n'y a pas de bon tableau, par exemple, sans une idée plastique forte ; cependant cette puissance illuminative initiale ne peut pas se dire directement, mais seulement dans l'obliquité d'une représentation sensible (*Darstellung*). L'œuvre, donc, est milieu. Elle se confond, si l'on peut dire, avec son « bouillon de culture », avec son environnement nourricier ; sa matérialité est plastique et non solide, elle est à la

limite une toile infiniment complexe de fils qui s'entrecroisent. Comme on sait, l'âge de l'esthétique a pensé en tant que génialité la dimension productrice et inspirée de la création. Si l'on tente, au prix d'un certain schématisme, de récapituler les caractéristiques du génie dans ses trois grandes déclinaisons, chez Diderot, Kant et Goethe, on risquera la formule suivante : en tant que nature, le génie est spontanéité productrice, matrice immédiate de toutes les médiations (autant dire imagination), interprète démonique de la part divine coextensive à la puissance génésique. Par son intermédiaire, l'œuvre d'art n'est pas seulement un milieu, elle est aussi *médiatrice* en tant qu'elle accouche et manifeste une beauté qui, comme déjà dans le *Banquet*, fait signe vers une vérité plus haute mais hors de portée. L'œuvre est deux fois médium : d'une part en tant qu'elle héberge en son milieu l'Idée agissante indéterminable, d'autre part en tant qu'elle communique un sens qui ne peut être que le pressentiment de l'énigme. Goethe, dans une sentence tardive (1827), écrit que « l'art est un médiateur de l'indicible – *eine Vermittlerin des Unausprechlichen*<sup>6</sup> ».

- 10 Telle est la conception de ce qu'on peut appeler avec Baudelaire l'*art romantique*, celui qui s'indexe sur le génie à travers sa vocation médiumnique ou démonique. Il implique un rapport fusionnel avec le médium : le génie *est* médium et sa production répercute ce caractère prophétique. Il en résulte que le médium est à la fois exalté et dissimulé par l'axiome mystique de la génialité.
- 11 L'art moderne le (re)découvre progressivement sous un visage à la fois plus technique (ou plutôt professionnel) et, lâchons le mot, plus logique, pour ne pas dire linguistique. Ma thèse est que l'*originalité* moderniste, héritière dissidente de la génialité romantique, transpose dans l'artifice (avec les conventions qui s'y attachent) tout ce que l'époque préindustrielle avait appréhendé en l'espèce en matière de création, selon le paradigme de la nature. Brièvement dit : l'*originalité* est une génialité artificielle. Or le nom et son épithète sont contradictoires, s'il est vrai que le génie est essentiellement nature. L'*originalité* est le produit d'un *linguistic turn* avant la lettre. La création, critique plus qu'enthousiaste, est attentive à ses conditions et à ses conventions ; elle prend conscience de sa syntaxe, des règles et des exceptions, bref du code qui préside à ses énoncés formels sans parler de la mode, devenue un paramètre de la réception esthétique. Depuis lors, il semble même qu'une *touche*, plus ou moins décelable, de dandysme imprègne le monde de l'art, scellant la connivence des « producteurs » et des « consommateurs », pour parler le langage de Valéry<sup>7</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Diderot pensait que seul un génie pouvait comprendre un autre génie<sup>8</sup> ; à l'aube du XX<sup>e</sup>, l'*originalité* trie ses amateurs et ses bons entendeurs : revues et manifestes y concourent.
- 12 Toutefois, avant de s'ériger en idéologie ou en mythe (Rosalind Krauss), l'art moderne se caractérise par une critique serrée de ce qu'il regarde comme le « mensonge romantique » (René Girard) par excellence : la divinisation de l'inspiration. Cette démystification ne se contente pas de dissiper l'illusion, voire l'imposture ; elle promeut une autre idée de l'art, dans laquelle la « profession de foi » est remplacée par une éthique professionnelle. Parmi les nombreux fragments de Nietzsche qui témoignent de cette position simultanément critique et heuristique (Paul Valéry, lecteur de Nietzsche, s'inscrira dans cette voie), je ne citerai que trois d'entre eux :
- Nous sommes accoutumés, devant toute chose parfaite, à omettre la question de sa genèse, et à jouir de sa présence comme si elle avait surgi du sol d'un coup de baguette magique [...] L'artiste sait que son œuvre n'aura son plein effet que si elle suscite la

croyance à quelque improvisation, à une naissance qui tient du miracle par sa soudaineté, etc.<sup>9</sup>.

L'artiste, en somme, profite de l'aubaine et joue de la croyance répandue que la beauté échappe au devenir et aux vicissitudes des choses humaines. En son for intérieur cependant, complète Nietzsche, tout artiste véritablement grand sait ce que coûte l'art – quelle cruauté à l'égard de soi-même, quelle terrible lucidité, quels arrangements passés avec le hasard ou la simple force des choses il exige. Voici le texte :

En vérité, l'imagination du bon artiste, ou penseur, ne cesse pas de produire du bon, du médiocre et du mauvais, mais son *jugement*, extrêmement aiguisé et exercé, rejette, choisit, combine ; on voit ainsi aujourd'hui, par les *Carnets* de Beethoven, qu'il a composé ses plus magnifiques mélodies petit à petit, les tirant pour ainsi dire d'esquisses multiples<sup>10</sup>.

- 13 Mais voici maintenant la formulation qui, touchant la présente problématique, énonce vraiment l'essentiel. Le titre du § 171 d'*Humain, trop Humain* est : « La nécessité dans l'œuvre d'art » (*Das Notwendige am Kunstwerk*). Nietzsche écrit :

Les formes d'une œuvre, qui permettent à ses idées de s'exprimer, qui sont donc sa façon de parler, ont toujours quelque chose de facultatif, comme toutes les sortes de langage<sup>11</sup>.

- 14 Nous sommes au cœur de la question du médium. Celui-ci est véritablement identifié *comme tel* à partir du moment où l'envoûtement de la Nature et du Génie, ces deux espèces de la Spontanéité productrice, s'affaiblissent, ce qui vient au premier plan pour l'artiste et le critique (et pour l'artiste critique), c'est la conscience que la définition, d'inspiration hégélienne, de l'art comme traduction sensible (*Versinnlichung*) de l'Idée est abstraite et stérile et qu'il importe donc de substituer à ce nouvel avatar du dualisme platonicien une conception de l'art comme langage spécifique, ou plutôt *idiotique*. En échappant aussi peu à peu à l'emprise de l'Art poétique, à *l'ut pictura poesis*, à l'axiome traditionnel de « l'imitation de la nature » et à la hiérarchie des genres – quatre côtés qui enferment la doctrine classique de l'art –, non seulement chaque discipline artistique, mais aussi chaque geste créateur personnel assume de parler son langage *propre*. C'en est fini de l'idéalité et de l'universalité de la forme. Dans l'immanence (en) devenir (le *Werdende* goethéen), la forme est *dans* la matière parce que la matière nomme alors ce tissu complexe de transformations qui institue l'œuvre comme poïèse actuelle. Voilà précisément le médium. Le médium désubstantialise l'œuvre, autrement dit en arrache le préjugé de consistance et de suffisance par soi : ce qu'elle exprime n'est plus le mystère d'un intelligible transcendant, c'est l'énigme de l'immanence et de la finitude qui fait de l'œuvre l'humble réceptacle d'échanges innombrables et de toutes sortes entre le hasard et la nécessité.

## La plasticité de l'intention

- 15 Ce qui fait œuvre, dès lors, ce n'est plus la marque déposée et la trace sublime du « spirituel », c'est au contraire le précipité (dans l'acception chimique du mot) d'indices et de micro-événements à l'intérieur d'un processus souverainement assumé par l'artiste, quoique celui-ci ne le gouverne pas *stricto sensu*. On a pu judicieusement ériger en critère que l'œuvre « *compromet* son auteur<sup>12</sup> ». Qu'est-ce à dire ? D'abord, elle est à son nom et il doit en *répondre* jusque dans des avatars qu'il n'avait ni prévus ni davantage délibérés. Symétriquement, cette caractéristique porte éloge de ce que j'appelle la *puissance du médium* et tout se passe comme si l'artiste s'était « mis au pouvoir de l'œuvre, pour en

libérer la puissance imprévisible<sup>13</sup> », ce qui s'accomplit dans le jeu de l'*exposition* – au/en public, et simultanément à tous les dangers inhérents à la visibilité. L'artiste accepte que son intention soit relayée, glosée, rectifiée même, parce que, confiée à l'œuvre qui la gère, son auteur s'en voit d'une certaine façon exproprié. Le médium dynamise la proposition artistique en la soumettant à l'inflexion de ses tours à lui, à ses Figures indigènes ; il l'extrapole plutôt que de la rendre littéralement, la dote d'une réserve (d'un potentiel expressif et d'un thésaurus de grands exemples), lui confère, non la dignité d'un message articulé selon un code partagé, mais la valeur sans prix d'une chose-signe dans laquelle la choséité et la symbolicité sont indémêlables.

- 16 Il est temps de récapituler les traits significatifs du médium appréhendé en tant que *puissance particulière inhérente à un mode d'expression*. Un médium n'est pas plus expressif qu'un autre, il se distingue plutôt par des vertus singulières faisant de lui un *idiome*. Le corollaire, c'est qu'il n'y a pas, en arts, de thème universel, indifférent au médium et qui pourrait recevoir des « illustrations » ou des transcriptions multiples. Les peintres, en substituant, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée de *motif* à celle de *sujet* ont franchi trois pas ensemble :
- 17 a) ils sont sortis de l'atelier et se sont rendus sur le motif, se sont à la lettre « mobilisés » ;
- 18 b) ils ont tourné le dos à la peinture d'histoire et aux « grands sujets » du « grand art » en faveur d'« objets » dépourvus d'emphase ;
- 19 c) ils ont appelé *motif*, enfin, ce qui les motivait à peindre, déclenchait le désir de parler (en) peinture<sup>14</sup> et, surtout, de se faire annoncer par la peinture elle-même ce qu'est par exemple un Clémenceau, un Mallarmé ou un Zola « selon la peinture<sup>15</sup> ».
- 20 Si nous nous attardons quelque temps sur le paradigme de la picturalité (on le ferait tout aussi bien, par exemple, avec le cinéma<sup>16</sup>), c'est qu'il est aisé d'y montrer le déplacement d'accent de la *storia* albertienne à la pâte picturale, comme si l'action s'était considérablement rapetissée pour laisser place à ces micro-événements plastiques que j'évoquais plus haut et qui constituent à la fois le relief, la trame et la finalité de l'œuvre.
- 21 On se tromperait beaucoup, de croire que pareil changement du tout au tout est superposable à la prétendue substitution de l'abstraction à la figuration, qui n'est qu'un épisode de surface de l'art : celui-ci est toujours une *figuration* (une mise en Figures), ce qui ne le condamne pas à représenter-dénoter servilement les aspects d'un univers perceptif peu ou prou consensuel<sup>17</sup>. La figuration excède de loin l'art dit « figuratif ». En vérité, le médium peinture désigne tout le programme – extensible – de la peinture, programme qui inclut son potentiel, en tant que, jusque dans la recherche ou la mise à l'épreuve de ses limites (intérieure et extérieure), celle-ci reste fidèle à son *ethos*. C'est en ce sens que, plus haut, j'évoquais la *profession* de l'artiste. L'éthique du médium induit une manière de déontologie artistique. Pour l'artiste le plus hardi, il y a des choses auxquelles il se refuse. Valéry (encore une fois sous une forme assez nietzschéenne) pointe ainsi cette exigence, tendue entre le possible et le nécessaire (Nietzsche aurait dit le fatal) : « l'artiste se propage dans le possible et se fait *agent de ce qui sera*<sup>18</sup> ». Ainsi parle l'homme qui professe « n'aimer dans les œuvres que leur génération<sup>19</sup> ». On remarquera l'alliance de la hardiesse de l'auteur, explorateur des possibles, avec ce que je ne craindrais pas d'appeler, poursuivant ma pensée, l'*obligation* qui s'élève de l'intérieur du médium et justifie la vocation de l'artiste, retrouvant ainsi solidaires les deux sens de *Beruf* analysés par Max Weber.



- 22 Si, maternelle ou bien idiотique, une langue inculque un attachement singulièrement profond qui se confond bientôt avec l'être même, elle transmet, à qui a la charge de la défendre et de l'illustrer, un respect de chaque instant et une attention pratique à ses nuances et chatoiements. La mission du poète dont s'autorisaient les romantiques devient l'obligation de l'artiste envers son médium. Celui-ci permet à l'artiste de s'accomplir en réalisant ce qu'il n'ose parfois pas appeler une « œuvre », lui fait don de ses dons, qui sont des particularités intéressantes ou exquises et fait en sorte qu'il s'en occupe ; réciproquement, l'artiste ne saurait laisser cet appareil ou cet équipement sensoriel et fonctionnel en jachère : il est commis, comme s'il s'agissait d'un orgue, à la tâche noble d'en tirer le meilleur et de l'entraîner dans des aventures expressives et esthétiques de bon aloi.
- 23 Dans un tout autre contexte, Walter Benjamin encourageait les artistes progressistes (écrivains au premier chef) à agir sur les moyens de production artistiques afin de changer la « technique » des médiums traditionnels, au lieu d'emprunter ceux-ci à une idéologie bourgeoise qui les avilissait en s'arrangeant pour maintenir le fossé entre l'écrivain et le lecteur, coupant celui-ci de la promesse d'une polytechnique où les rôles sont susceptibles de s'échanger. Je retiens cette proposition clef de Benjamin (soulignée par lui dans le texte) : « *Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden* – un auteur qui n'apprend rien aux écrivains n'apprend rien non plus à personne<sup>20</sup> ». Bref, le médium oblige et fixe des devoirs.
- 24 C'est un tel sentiment de dette que la théorie dite formaliste de Clement Greenberg – mise au service de la promotion *exclusive* (conquérante) de l'art américain représenté dans les années quarante du siècle précédent par l'expressionnisme abstrait (dont Jackson Pollock est la figure emblématique) – transforme en doctrine assertorique. L'obligation demeure, mais elle est moins, désormais, le vécu et la décision d'un auteur singulier qu'une forme/norme qui s'inscrit dans une historicité structurelle à laquelle on n'échappe pas impunément. Cela se nomme *historicisme*. Celui qui se dérobe en effet à la commission, qui lui est explicitement adressée par l'époque, de poursuivre l'exploration du médium jusqu'à révéler ses constituants essentiels exclusifs (ce qui aura été fait n'étant plus à faire), celui-là se met hors de l'art vivant et de son histoire. La théorie moderniste façon Greenberg connaît en le méconnaissant le médium. Elle détecte bien la sorte d'*impératif* qui s'y loge, mais le formalisme historiciste qui la caractérise la rend aveugle à deux dimensions *autres*, mais non moins importantes : il s'agit d'une part des autres modernités (russe, allemande notamment) sous le signe de la *factographie*, dont le « matérialisme » impur se situe à l'opposé du formalisme<sup>21</sup> ; d'autre part des *appareils* qui, non seulement, commandent les nouveaux médiums, mais encore – comme l'avait compris Walter Benjamin – modifient sensiblement l'approche de toute<sup>22</sup> création artistique comme de sa réception, de quelque discipline qu'elle relève. Or, le factographique et la montée en puissance (puis en réseau) des appareils sont les rails qui feront passer l'art moderne à la postmodernité.
- 25 Quoi qu'il en soit, ce qu'apporte le sentiment moderne du médium, c'est une réforme de l'intentionnalité artistique : l'intention n'existe pas dans la tête, hors langage et *a priori*, cherchant dans un deuxième temps le rendu qui lui conviendra le mieux : ceci est littéralement une « vue de l'esprit ». L'intention est en recherche d'elle-même et c'est de prendre appui sur les conditions qui la contingente, la contraignent ou même paraissent la combattre, qu'elle parvient à saisir empiriquement son *rhuthmos*, c'est-à-dire une allure générale, une silhouette créatrice capable d'entraîner le cortège



d'éléments, anciens ou incidents, aléatoires ou bien calculés au plus juste, qui, coalisés, donneront l'œuvre réalisée. Il faut donc penser l'intention, non comme l'étincelle immédiate qui, d'abord, dégage d'un coup l'idée, mais à l'inverse comme l'ouvrage ultime de médiations conditionnées. Je sais ce que je veux dire *après* que je me suis exprimé ; et ce paradoxe est plus vrai encore dans l'intention plastique que dans celle qui relève du dire. En forçant, il est vrai, un peu le trait : l'intention, réalisant vite sa chimère *d'a priori*, fait alliance de raison avec l'*a posteriori*. Et quand même elle veut croire en cette nécessité que Kandinsky dira « intérieure », elle n'ignore pas combien de hasards, d'accidents et d'imprévus, croisés sur la route, ont été enrôlés aux fins d'un recyclage transfigurateur. Qu'est-ce donc que l'intention ? La métamorphose du désordre en idiome nonpareil. C'est ce qu'on valide à la fin, après qu'on a décidé du visage de cette fin. Dans quelque sphère que ce soit, toute intention est *plastique*, originairement déformable<sup>23</sup>.

## Du médium au multimédia et à l'intermédialité (brèves remarques en guise de conclusion)

- 26 L'écrivain qui extériorise sa pensée par l'intermédiaire de l'écriture, le peintre qui voit peu à peu surgir sur la toile la vision que traduisent et malaxent les avatars de la cuisine picturale, *s'en remettent* forcément, comme aussi le sculpteur, à un équipement (*Apparatur* dans la terminologie de Walter Benjamin). Celui-ci ne désigne pas seulement le matériel (les matériaux, les outils, l'atelier), mais également le métier et la culture où il s'enracine : en somme c'est l'appareillage mental qui conditionne la *mise en œuvre*. Il apparaît ainsi qu'un médium traditionnel, artisanal, possède déjà une caractéristique des appareils techniques : l'aptitude à *déléguer*. Que signifie précisément cette délégation ? Non pas une substitution, mais une transmission par relais impliquant l'acceptation d'avance d'un apport (et peut-être aussi d'une perte) du médium comme tel : sous la forme d'une répercussion – s'inscrivant dans le corps de l'œuvre – de l'ensemble des conditions et modes de production en tant qu'ils échappent, au moins partiellement, à la maîtrise parfaite du créateur. D'ailleurs, ce dernier a conscience de cet abandon qu'il consent sciemment aux prestations, avec lesquelles il s'est familiarisé, de son appareillage. L'appareil photo, premier appareil techno-scientifique de la modernité, producteur des premières « images techniques<sup>24</sup> », non seulement fonctionne sur le principe de la délégation d'opérations, mais il ajoute à la complexité des médiations (déjà présente, on l'a dit, dans un processus traditionnel de création), deux traits déterminants, d'ailleurs corrélatifs : l'interposition d'une discontinuité fonctionnelle et l'inaptitude de l'homme à réaliser ce dont l'appareil s'acquitte par l'effet de son programme de travail. Walter Benjamin avait déjà repéré ces deux caractéristiques en observant, d'une part que l'appareil photo ne va pas sans un temps de latence, un hiatus entre l'image et son enregistrement, d'autre part que le regard humain se trouve débordé et subverti par ce que « voit » la caméra. Tout se passe comme si l'aperception se trouvait brisée en deux, partagée entre un regard qui manque le voir et un voir qui ne se haussera jamais au regard. C'est à l'intérieur de cette oscillation ou plutôt de ce chiasme que bat le rythme de l'image technique. Un Siegfried Kracauer croit que le « photographe idéal » est tel le « miroir qui ne choisit pas ce qu'il réfléchit », « il est identique à l'objectif de son appareil<sup>25</sup> ». À la différence de Benjamin, Kracauer cherche ainsi à résorber un peu naïvement la césure visuelle qui caractérise l'articulation de l'œil et de l'objectif. Selon lui l'aspiration à rétablir la continuité entre l'individu et la réalité, entre le sujet et ses objets, est réalisée

par l'image-mouvement, dans la mesure où, même si le cinéma, comme montage, repose sur la discontinuité, le mouvement et la multiplicité des images rendent avec intérêt la vivacité de la vie. Telle serait la nature de la « caméra-réalité », qu'« elle se porte spontanément vers la réalité sans artifice<sup>26</sup> ».

- 27 On voit bien que l'attitude des deux théoriciens (par certains aspects proches, d'abord dans le temps ensuite par l'expérience historique) diffère à partir d'une même reconnaissance de la situation inédite entraînée par l'apparition de la photographie et du cinéma. Alors que Benjamin valorise l'*interruption* et la charge de nouvelles significations, Kracauer tente une conciliation humaniste de l'homme et de ses techniques et, tant qu'à faire, appelle le premier à s'« identifier » avec les secondes. Ai-je besoin d'ajouter que c'est Walter Benjamin qui est dans le vrai, en étayant de surcroît son analyse du médium par une problématique générale de la reproductibilité technique et de l'environnement social-mental qui l'accompagne – le tout sur fond d'une incertitude politique majeure ? Il est devenu clair, en effet, qu'avec ce que Benjamin appelle « la seconde technique », dont la devise est « une fois n'est rien<sup>27</sup> », la reproductibilité technique n'est pas une propriété adjacente de la production, mais qu'elle en régit intégralement le processus.
- 28 Avec le fonctionnement des appareils techniques et, plus encore, avec les incontournables technologies numériques contemporaines, les nouveaux médiums ont vu s'épaissir les couches de médialité, s'accroître la part déléguée à des programmes qui « marchent tout seuls », s'imposer les rapprochements induits par l'arborescence des outils numériques et la prolifération des *écrans*. Ce dernier mot, d'ailleurs, symboliserait assez bien l'univers technologique contemporain, strié de machines à voir et à enregistrer, à calculer et à stocker, à communiquer en temps réel. L'activité artistique est seulement l'une des branches de ce nouvel arbre de la connaissance d'un genre particulier, et, au-delà du multimédia (c'est-à-dire d'une hybridation de techniques) et de l'inter- ou transmédialité (c'est-à-dire de passages de médiums les uns dans les autres, interactions ou transpositions), c'est le modèle d'une société en réseau qui s'impose partout.
- 29 Le médium traditionnel, lié à la matière et au régime analogique de la création, désigne une certaine alliance de la transparence et de l'opacité<sup>28</sup>. Ce n'est pas la matière qui est opaque comme le voulaient Plotin et ses disciples byzantins, c'est la genèse de l'œuvre. C'est le devenir-œuvre à travers l'ensemble incernable de ses couches renvoyant à des données sensorielles, formelles, émotionnelles, verbales, à des automatismes et à des habitudes (des plis), des bonheurs et des passages à vide, des traces, des durées diversement senties, etc. – toutes choses hétérogènes.
- 30 Or, quand le médium rationalise ces fonctionnalités dispersées et quelque peu aléatoires pour les transférer à des programmes (d'appareils), que reste-t-il de l'intention plastique ? On ne peut plus vraiment la voir (se) débattre pour émerger du chaud bouillonnement de ses travaux d'approche, tout imprégnés d'humeurs et libérant un bouquet de sensations. La question ultime que pose un « art technologique » n'est-elle pas, dès lors, la suivante : un médium qui diminue les interventions directes, physiques (qu'elles viennent du matériau, des outils, des sens, du vécu spatio-temporel) sur l'œuvre en cours, qui remplace leurs impacts par des enchaînements programmatiques dématérialisés, ne paye-t-il pas son efficacité processuelle d'un renoncement à la vertu artistique du médium : de savoir garder entier l'énigme de l'acte créateur ?
- 31 Le dilemme est, pour finir, le suivant : quelle propriété du médium choisir (au détriment de l'autre), la médiatisation ou le secret ? Est-il possible de marier les froides contraintes

du programme aux sources archaïques (le corps, l'émotion, la pulsion, la sensorialité) où les hommes ont jusqu'ici cru trouver l'origine et la fin de l'art – et si oui comment ?

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Alain, *Vingt Leçons sur les beaux-arts*, 15<sup>e</sup> Leçon, dans *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1961
- Benjamin Walter, *Der Autor als Produzent* (L'auteur comme producteur), *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, Band II.2, p. 696
- Benjamin Walter, *Écrits français*, introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1991
- Burgin Victor, *The End of Art Theory (Criticism and Postmodernity)*, Macmillan, 1986
- Diderot Denis, *Essai sur la peinture*, dans *Œuvres complètes en 15 vol.*, CFL, Société encyclopédique française, Paris, 1970, t. 6
- Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, Belval, 1996
- Goethe Johann Wolfgang von, *Maximen und Reflexionen*, *Werke (œuvres)* en 4 tomes, t. 1, Berlin-Darmstadt, Der Tempel-Verlag, 1962.
- Goodman Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990
- Guérin Michel, « L'intention plastique », *La Part de l'Œil*, n° 29 (*Le dessin dans un champ élargi*), Bruxelles, 2015
- Guérin Michel, « Trois paradigmes de la réception de l'art », *Recherches en Esthétique*, n° 21 (*La Réception de l'art*), 2015
- Guérin Michel, *Origine de la peinture (Rembrandt, Cézanne et l'immémorial)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2013
- Junod Philippe, *Transparence et opacité* [1976], Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004
- Kant Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, § 49, traduit par A. Philonenko, *Critique de la raison pure*, Paris, Vrin, 1965
- Kracauer Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010
- Luhmann Niklas, *La réalité des médias de masse* [1996], traduit de l'allemand par Flavien Le Bouter, Diaphanes, 2012
- Malraux André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965
- Nietzsche Friedrich, *Humain trop humain*, t. 1, Paris, Gallimard, 1988
- Passeron René, *La naissance d'Icare (Éléments de poétique générale)*, éditions ae2cg, Presses universitaires de Valenciennes, 1996
- Valéry Paul, « Première Leçon du Cours de Poétique » (au Collège de France), dans *Variété*, dans *Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1957

Valéry Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans *Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1957

## NOTES

1. Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1157.
2. Niklas Luhmann, *La réalité des médias de masse* [1996], traduit de l'allemand par Flavien Le Bouter, Diaphanes, 2012. Voir également mon article « Trois paradigmes de la réception de l'art », *Recherches en Esthétique*, n° 21 (*La Réception de l'art*), 2015.
3. Alain, *Vingt Leçons sur les beaux-arts*, 15<sup>e</sup> Leçon, dans *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1961, p. 578.
4. Immanuel Kant, *Critique de la raison pure*, § 49, traduction A. Philonenko, Paris, Vrin, 1965, p. 145.
5. Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, traduction Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 297.
6. Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Werke (œuvres) en 4 tomes, Berlin-Darmstadt, Der Tempel-Verlag, 1962, t. 1, p. 1202. Goethe dit encore : «*Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben – [nous traduisons] Le beau est une manifestation de lois secrètes de la nature qui, sans cet apparaître, nous seraient restées éternellement cachées* », *op. cit.*, p. 1180. Sur l'autre versant, Goethe signifie la puissance et du médium et de la faculté (quasi au sens kantien) auxquels il réfère, lorsqu'il écrit, d'une part que la beauté ne peut jamais s'expliquer clairement (à) elle-même («*die Schönheit kann nie über sich selbst deutlich werden* », p. 1187), d'autre part que la raison est indexée sur le devenir et l'entendement sur le devenu («*Die Vernunft ist auf das Werdende, der Verstand auf das Gewordene angewiesen* », p. 1228).
7. Paul Valéry, « Première Leçon du Cours de Poétique » (au Collège de France), *Variété*, *Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1957, p. 1346.
8. Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, dans *Œuvres complètes en 15 vol.*, CFL, Société encyclopédique française, Paris, 1970, t. 6, p. 317. Il vaut la peine de citer ces toutes dernières phrases de l'essai : « Il [le génie] est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque-là ? Un autre homme de génie ». C'est moi qui souligne.
9. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*, § 145. «*Das Vollkommene soll nicht geworden sein. – Wir sind gewöhnt, bei allem Vollkommenen die Frage nach dem Werden zu unterlassen : sondern uns des Gegenwärtigen zu freuen, wie als ob es auf einen Zauberschlag aus dem Boden aufgestiegen sei [...] Der Künstler weiss, dass sein Werk nur voll wirkt, wenn es den Glauben an eine Improvisation, an eine wundergleiche Plötzlichkeit der Entstehung erregt usw.* », SW in 12 Bänden, A. Kröner, Stuttgart, 1964, B. 3, Viertes Hauptstück – Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller, p. 135. La traduction française est celle de R. Rovini, *Humain trop humain*, Paris, Gallimard, 1988, p. 119.
10. Ibid. § 155. «*Glaube an Inspiration – [...] In Wahrheit produziert die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend, Gutes, Mittelmässiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen ; wie man jetzt aus den Notizbüchern Beethovens ersieht, dass er die herrlichsten Melodien allmählich zusammengetragen und aus vielfachen Ansätzen gewissermassen ausgelesen hat* ». p. 140. Texte français, *op. cit.*, p. 123.
11. Ibid. § 171. «*Die Formen eines Kunstwerks, welche seine Gedanken zum Reden bringen, also seine Art zu sprechen sind, haben immer etwas Lässliches, wie alle Art Sprache* », p. 153. Texte français, *op. cit.*, p. 134.

12. René Passeron, *La naissance d'Icare (Éléments de poïétique générale)*, éditions ae2cg, Presses universitaires de Valenciennes, 1996, p. 32.
13. *Ibid.*, p. 32.
14. Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 1259. « Léonard est peintre : je dis qu'il a la peinture pour philosophie. En vérité, c'est lui-même qui le dit ; et il parle peinture comme on parle philosophie : c'est qu'il y rapporte toute chose ».
15. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 38.
16. Dont Jean Epstein espérait vers 1920 qu'il parle une langue tellement émancipée qu'il n'aurait pas à emprunter ses « histoires » ailleurs (« Le cinéma est vrai. Une histoire est un mensonge », cité par Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 7). On pense aussi aux efforts d'un Siegfried Kracauer pour établir, par le biais du concept de « caméra-réalité », le certificat d'authenticité du médium, tel qu'on ne puisse confondre son expressivité propre avec aucune autre. Voir Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* [New York, 1960], traduction par Daniel Blanchard et Claude Orsoni : *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.
17. Michel Guérin, *Origine de la peinture (Rembrandt, Cézanne et l'immémorial)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2013.
18. Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 1243.
19. *Ibid.*, p. 1230.
20. Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent (L'auteur comme producteur)*, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, Band II.2, p. 696.
21. Victor Burgin, *The End of Art Theory (Criticism and Postmodernity)*, Macmillan, Londres, 1986.
22. Dès la *Kleine Geschichte der Photographie* (Petite histoire de la photographie), Benjamin prend le parti du devenir contre le devenu : la photographie n'a pas à singer les médiums plus anciens (la peinture, la sculpture). Bien plus, il renverse la donne en affirmant que la question pertinente n'est pas celle de l'art qui se trouve censément dans une photographie, mais du photographique qui – désormais – gît dans tout art.
23. J'ai développé plus particulièrement ces points de vue dans « L'intention plastique », *La Part de l'Œil*, n° 29 (*Le dessin dans un champ élargi*), Bruxelles, 2015.
24. Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, Belval, 1996. « La liberté du photographe reste une liberté programmée. L'appareil fonctionne en fonction de l'intention du photographe ; mais cette intention fonctionne elle-même en fonction du programme de l'appareil », p. 37.
25. Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, *op. cit.*, p. 43.
26. *Ibid.*, p. 108.
27. Cette opposition entre la « première technique », dont la devise sacrificielle est « une fois pour toutes », et la « seconde technique », dont l'esprit est au contraire de multiplier les tests et de varier l'expérience, se trouve dans la version française de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, § VI. Voir Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 1991, p. 148.
28. Philippe Junod, *Transparence et opacité* [1976], Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.

---

## RÉSUMÉS

Le médium est la découverte de l'art moderniste : non, certes, en tant que pratique d'un art, mais comme conscience des conditions et conventions qui président à la genèse de toute œuvre et en pondèrent l'intentionnalité. Tant qu'on ne rompt pas avec le vieil hylémorphisme – qui détermine l'Idée (ou Forme) à proportion qu'il indétermine une matière passive et amorphe –, on manque deux traits essentiels du médium : sa particularité idiote et sa véritable dimension « matérielle » synonyme de complexité dans l'immanence d'un procès transformateur. C'est ainsi qu'un médium est tout ensemble un matériau à la tournure spécifique, un milieu matriciel, un faisceau de moyens et un réseau d'échanges très denses entre le hasard et la nécessité (l'accident, voire l'anecdote, et l'intention principale) ; sans compter que l'œuvre, résultat de ses médiations intérieures où se dialectisent sa puissance et ses limites, revêt un aspect médiumnique. À l'évidence, ce côté prime dans l'art classique et romantique. Le démonisme d'une œuvre tient à sa dimension de truchement spirituel. L'art, dit Goethe, est « médiateur de l'indicible ». La théorie du génie, élaborée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, fait de l'imagination (productrice) la « reine des facultés » en exaltant la vertu spontanément révélatrice de l'œuvre d'art. Que révèle-t-elle ? La nature (nature humaine autant que nature des choses), dont le génie est parent – s'il est vrai qu'en lui, selon la formulation kantienne, « la nature donne des règles à l'art ». L'originalité moderniste est l'héritière dissidente de la génialité : autant celle-ci valorise la nature, autant celle-là souligne la valeur et l'importance de l'artifice, des conventions, des codes, faisant ressortir moins l'expression que l'énonciation (propositionnelle) de l'œuvre. Celle-ci doit parler sa langue, en assumer l'envers (l'opacité) et l'endroit (la transparence). Qu'en est-il à l'ère des appareils, des écrans, de l'intermédialité ?

## INDEX

**Mots-clés** : conditionnalité, intentionnalité, matière, génie, originalité, idiotisme, genèse, transparence, opacité

## AUTEUR

### MICHEL GUÉRIN

Michel Guérin, philosophe, est l'auteur d'une trentaine d'ouvrages littéraires, critiques ou théoriques. Agrégé de philosophie (1970), conseiller culturel en Allemagne, en Autriche, puis en Grèce (1982-1993), il est professeur émérite de l'université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Il a notamment publié : aux PUF., *La politique de Stendhal* (1982) ; chez Actes-Sud, *Qu'est-ce qu'une œuvre ?* (1986), les deux volumes de *La Terre et la Pitié* (1990/2000), *Philosophie du geste* (1995 – 2<sup>e</sup> édition augmentée 2011) ; chez Jacqueline Chambon, *Nihilisme et modernité* en 2003 ; à La Part de l'Œil *L'Espace plastique* (2008) ; dans la collection « encre marine » (les Belles-Lettres), *Le Fardeau du monde – De la consolation* (2011), *Origine de la peinture* (2013) et *La Croyance (de A à Z)* en 2015. Il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs aux Presses

Universitaires de Provence, dont *Le Geste entre émergence et apparence* (2014). Il collabore régulièrement à la revue bruxelloise *La Part de l'Œil* et aux programmes de recherche trilingues coordonnés à la Faculté des Beaux-Arts de Lisbonne par José Quaresma et Fernando Rosa Dias, <http://www.guerin-figurologie.fr>