Perspective

Actualité en histoire de l'art

3 | 2006

XIX^e siècle/XX^e siècle

Esthétiques scientifiques

Guitemie Maldonado

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4265>

DOI : 10.4000/perspective.4265

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 461-464

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Guitemie Maldonado, « Esthétiques scientifiques », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4265> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4265>

Esthétiques scientifiques

Guitemie Maldonado

– *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Serge LEMOINE, Pascal ROUSSEAU éd., (cat. expo., Paris, Musée d'Orsay, 2003-2004), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003. 358 p., ill. n. et b. et couleur. ISBN : 2-7118-4608-3 ; 49 €.

– *Sons et lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, Sophie DUPLAIX, Marcella LISTA éd., (cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2004-2005), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004. 375 p., ill. n. et b. et couleur. ISBN : 2-84426-244-9 ; 44,90 €.

– *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Emmanuel GUIGON, Arnauld PIERRE éd., (cat. expo., Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2005), Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2005. 301 p., ill. n. et b. et couleur. ISBN : 2-901833-92-6 ; 49 €.

En l'espace de deux ans, trois expositions d'envergure ont examiné, pour des périodes différentes, les relations existant entre peinture et musique ou plus largement la place qu'occupent la lumière et le son (leur transcription comme leur utilisation) dans les productions artistiques des XIX^e et XX^e siècles. Organisées respectivement au Musée d'Orsay (fig. 1), au Musée National d'art moderne et au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, elles ont poursuivi la voie ouverte par l'exposition de Stuttgart (Staatsgalerie) *Vom Klang der Bilder, Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1985) et participé à un mouvement général d'intérêt pour ces questions de mise en correspondance des arts ainsi que des sens, intérêt dont a simultanément témoigné l'exposition *Analogías Musicales, Kandinsky y sus contemporáneos* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003) ; elles ont en outre marqué dans l'activité muséale et l'histoire de l'art françaises un moment de vitalité et d'émulation particulières. Elles partagent plus, leurs catalogues en témoignent, qu'une simple thématique commune : résultant toutes d'une étroite collaboration entre musées et universités, conservateurs et chercheurs, elles ont abouti à des démonstrations visuelles autant que conceptuelles ; leurs principaux auteurs, que l'on retrouve d'un catalogue à l'autre, Marcella Lista, Arnauld Pierre et Pascal Rousseau, comptent parmi les représentants d'une nouvelle génération d'historiens de l'art ; ils y ont mis au point et en œuvre une méthode, positiviste plus que spéculative, généalogiste quoiqu'échappant au formalisme pur et qui,

ancrant les œuvres dans la pensée de leur temps, en aborde l'histoire par le versant des sources scientifiques, avérées ou potentielles.

Ces trois manifestations et leurs catalogues apportent ainsi leur contribution à la connaissance de l'art abstrait, phénomène artistique majeur du XX^e siècle, pourtant aujourd'hui encore victime de trop nombreux *a priori* et réticences ; le travail proposé ici n'en est que plus important en ce qu'il s'oppose à l'idée de rupture avec le passé en traçant une filiation possible entre l'art des avant-gardes et celui des Romantiques et des Symbolistes et en ce qu'il pointe, dans la pensée de l'époque, des ferments et motivations propres à expliquer l'émergence de l'abstraction, simultanément, dans différents pays d'Europe, chez des artistes ne se connaissant parfois même pas. Ces ouvrages, tout en creusant leur sillon propre, font suite à d'autres grands panoramas visant les origines et l'histoire de l'art abstrait : après les explications par l'évolution des formes (dans la lignée d'Alfred Barr), par l'inclination spiritualiste (*The Spiritual in Art. Abstract Painting 1850-1960*, Los Angeles 1986 et *Okkultismus und Avant-Garde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, Francfort, 1995) ou par le rapport à l'ornement (*Ornament und Abstraktion*, Bâle, 2001), ils proposent de l'envisager à la lumière des découvertes et théories scientifiques contemporaines et plus particulièrement celles concernant la vision et, au-delà, la perception. Ils prolongent ainsi les analyses de chercheurs anglo-saxons : Paul C. Vitz et Arnold B. Glimcher (*Modern Art and Modern Science : The Parallel Analysis of Vision*, New York, 1984), Jonathan Crary (*L'art de l'observateur, vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, 1994) et plus récemment Lynn Gamwell (*Exploring the Invisible. Art, Science and the Spiritual*, Princeton, 2002).

1. Vue de l'exposition *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Paris, Musée d'Orsay.

La référence à la musique est récurrente dans les textes des premiers artistes abstraits et les études rassemblées dans les trois ouvrages en explicitent certaines raisons. Au-delà d'analyses ponctuelles – de l'incidence du jazz sur l'œuvre de Stuart Davis (Harry Cooper dans *Sons et lumières*, p. 41-49) –, il y est principalement question de la constitution d'un « modèle structural musical pour la création d'un langage pictural abstrait » (Karin von Maur, *ibid.*, p. 17). Or, cela n'a été possible, Julie Ramos le rappelle dans *Aux origines de l'abstraction* (p. 203), qu'à l'issue d'un long débat entre musique vocale et musique instrumentale, la seconde, émancipée de la narration, ayant progressivement pris l'ascendant. Alors seulement, la musique a pu s'imposer comme un « langage supralinguistique » de portée universelle (P. Rousseau, *Sons et lumières*, p. 30) et orienter les artistes vers la recherche d'une langue de la sensation pure. Ceci conduit à un premier paradoxe : l'émergence d'un modèle linguistique pour l'élaboration d'une langue d'avant les mots. Les ouvrages théoriques de Goethe ont très largement contribué à ces recherches, sa *Théorie des couleurs* en particulier, qui rapprochent couleurs et sons par leur nature ondulatoire. Cette parenté fonde les innombrables tentatives de conversion de la lumière en son qui jalonnent les XIX^e et XX^e siècles ainsi que les non moins nombreux instruments inventés à cette fin (avec pour illustre et mystérieux ancêtre, le « clavecin oculaire » évoqué par le Père Castel dans ses textes parus entre 1723 et 1755), de l'« orgue » de couleurs de F. W. Philippy (1863) à la *Color-Light Machine* de Stanton Macdonald-Wright (1960-1969), en passant par le « spectrophone » du Tchèque Zdenek Pesanek (1926-1928) mis en lumière par l'exposition du Musée national d'art moderne. Ainsi le Musée d'Orsay réunissait pour la première fois trois dessins préparatoires de Caspar David Friedrich pour un diorama consacré à la musique. Cette recherche d'une musique colorée culmine au XX^e siècle dans les expériences cinématographiques abstraites de Hans Richter ou de Norman McLaren, présentées dans *Sons et lumières*.

Le parcours d'*Aux origines de l'abstraction*, en associant tableaux et instruments ou documentations scientifiques (différents types de prismes ou de disques de Newton, des traités sur les couleurs et sur les correspondances son-lumière, fig. 1), montrait la progression d'une représentation de phénomènes optiques naturels

(le soleil en particulier) vers la constitution de la peinture comme phénomène optique autonome. La salle des « Cadences », qui associait des œuvres de Friedrich, Ciurlionis, Seurat et Mondrian fondées sur la répétition de formes similaires, mettait ainsi l'accent sur la production de rythmes plastiques et leurs effets impliquant le corps entier, ce qu'illustraient les œuvres de Schmalzigaug et *La Foire (Contredanse)* de Kupka. Un mouvement similaire animait l'exposition *Sons et lumières*, de la peinture (la présence d'instruments de musique dans les œuvres cubistes) vers l'environnement, sur la voie de la dématérialisation et de l'expérimentation sensorielle, ce dernier aspect faisant l'objet de *L'œil moteur* où, des tableaux de Bridget Riley (fig. 2) au labyrinthe reconstruit du GRAV, s'étendait le large spectre des formes ouvertes à la participation du spectateur.

De telles investigations, appuyées par des propositions artistiques extrêmes, permettent au premier chef de mettre en évidence le glissement opéré au fil du temps depuis l'idéal wagnérien du *Gesamtkunstwerk* (l'union des arts comme image de l'unité de la vie, envisagée dans la perspective utopique de construction d'une nouvelle société), vers celle de synesthésie, ou recherche des correspondances entre les sens qui fonde nombre d'environnements créés par les artistes du XX^e siècle (dont la *Dream House* de La Monte Young et Marian Zazeela, 1962). Les deux notions sont indéniablement liées, la séparation des arts s'appuyant sur une hiérarchie des sens, mais le passage de l'une à l'autre induit un changement de repère d'importance : d'un idéal communautaire fondé sur l'analogie cosmique à une pensée de l'individu inscrit dans un continuum sensoriel. Les différents projets d'« optophone » élaborés par Raoul Hausmann entre 1922 et 1931 et analysés

par M. Lista (*Sons et lumières*, p. 65-68) apparaissent emblématiques de cette bascule vers ce qu'il nomme un « art haptique » où la vue et le toucher se correspondent (fig. 3). De même, les enseignements de la physiologie moderne asso-

2. Bridget Riley, *Continuum*, 1963.

cient-ils, sur la base du rythme, la vue et le mouvement, l'œil et le corps tout entier qui ainsi entrent en résonance, ce dont A. Pierre analyse l'importance pour la compréhension de l'art optique ou cinétique (*L'œil moteur*). La différence majeure qui se

fait jour ici tient à la conception même du spectateur qui, pour de telles pratiques, n'est plus seulement un œil relié à un cerveau, mais bien un corps récepteur de *stimuli* divers et reliés entre eux. L'œuvre dès lors apparaît comme un instrument de perception, le producteur d'une somme de sensations cherchant à susciter chez le spectateur une réaction, voire une « rétroaction » (A. Pierre, *ibid.*, p. 26) qu'illustrent parfaitement les photographies de *Cysp I* (Nicolas Schöffer) prises en 1956 avec le ballet de Maurice Béjart (fig. 4). On rencontre, aux limites de cette logique, des œuvres apparentées à des jouets scientifiques telles que les sculptures de Schöffer ou la *Dream Machine* de Brion Gysin (1960-1976), qui dessinent en creux la figure, fréquente au *xx^e* siècle, de l'artiste-ingénieur.

Outre cette redéfinition du rapport à l'œuvre et de la nature même de celle-ci, le passage par la science contemporaine permet de renouveler l'approche convenue de l'abstraction en réexaminant son rapport avec le réel. Le champ envisagé ici est principalement celui de l'optique, de l'acoustique, de la physiologie et de l'analyse des phénomènes perceptifs auquel il convient d'ajouter les diverses technologies liées à la transmission de l'information, depuis l'électricité jusqu'à la cybernétique. Les progrès accomplis dans ces différents domaines valent autant pour la connaissance approfondie qu'ils ont offerte de certains phénomènes physiques et psychologiques que pour « la redéfinition des places respectives de l'observateur et du monde » (A. Pierre, *ibid.*, p. 28) qu'ils ont engendrées et les évolutions philosophiques mais aussi sociales et politiques qui en sont issues – une dimension peut-être moins précisément prise en compte ici. Au premier chef, l'abstraction envisagée comme un questionnement sur la nature et les limites

de la perception (différentes études portent sur l'éblouissement, à travers le traitement par Turner de l'histoire de Regulus, et sur l'obscurité ou le silence, essentiellement à propos de l'œuvre de John Cage) apparaît profondément ancrée dans une expérience physique; quant à la peinture, considérée dans ses relations avec la musique, elle semble devenir de plus en plus effective à mesure qu'elle se dématérialise. Un paradoxe qui invite à repenser à nouveaux frais les limites prétendument nettes entre l'abstraction et le réel. Car les différentes expériences cinématographiques analysées dans *Sons et lumières*, en particulier celles d'Oskar Fischinger, s'avèrent autant de tentatives pour visualiser des phénomènes sonores ou musicaux, désormais détachés de leurs référents et ainsi marqués au sceau de l'ambiguïté. Dans le même ordre d'idées, Michel Frizot s'attache, dans *Aux origines de l'abstraction*, à différents types de diagrammes ou d'images (à partir des chronophotographies d'Étienne-Jules Marey) qui, au-delà de leur abstraction apparente, sont des visualisations de phénomènes imperceptibles à l'œil nu auxquels en outre ils se substituent. Là réside sans doute l'un des ressorts principaux de l'esthétique scientifique que tentent de cerner les différentes études : l'accès par la science à des phénomènes existants et pourtant imperceptibles (les taches solaires photographiées au télescope et rapprochées dans *Aux origines de l'abstraction* des œuvres de Kupka) qui ébranle du même coup la stabilité des réalités connues et incite à considérer les mécanismes plutôt que leurs effets.

Là se situe aussi la difficulté à travailler sur les convergences, certaines et fécondes, entre l'art et la science : comment apprécier le degré de connaissance et de compréhension effectives des diverses théories par les artistes ? L'érudition, si elle est le plus souvent convaincante, est-elle toujours en la matière l'approche la plus éclairante ?

On pourrait en effet la contrebalancer par l'étude, via la diffusion et la vulgarisation, d'un bagage scientifique moyen,

3. Francis Picabia, *Octophone II*, vers 1921-1922, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

4. Nicolas Schöffer, *Cysp I*, avec le Ballet Maurice Béjart, 1956.

par la prise en compte de la distance ironique ou critique maintenue par les artistes avec la science, par l'ouverture enfin aux incompréhensions mutuelles, aux approximations et autres infidélités qui fondent leurs rapports. L'exemple des structures produites par les plaques vibrantes de Ernst Florens Friedrich Chladni est à ce titre emblématique : issues d'une expérience ayant illustré à la fin du XVIII^e siècle la nature vibratoire du son, elles ont été reproduites dans *Thought-Forms* (1905), l'ouvrage théosophique d'Annie Besant et Charles W. Leadbeater. L'anecdote souligne l'ambivalence des lectures possibles, du rationalisme à l'occultisme, pointe les liens entre les explications scientifiques et spiritualistes et invite à s'interroger sur les raisons de la prévalence, à une époque donnée, de l'une ou de l'autre. C'est sans doute en dernière analyse la voie qui s'ouvre à présent, et ce grâce à l'imposante somme d'éléments fournis aux débats par ces trois ouvrages et ceux qui les ont précédés : poursuivre cette nécessaire relecture de l'histoire de l'art abstrait en considérant les différents faisceaux de causes dans leurs articulations et dans ce qu'ils révèlent de l'état des sociétés qui les produisent ou les révèlent.

Guitemie Maldonado, Université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, guitemie.maldonado@freesbee.fr

Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie

Michel Frizot

– Douglas R. NICKEL, *Snapshots, The photography of Everyday Life, 1888 to the Present*, San Francisco, Museum of Modern Art, 1998. 94 p., 68 ill. ISBN : 0918471451 ; 25 \$.

– Rafael DOCTOR RONCERO, *Una historia (otra) de la fotografía, an (other) history of photography*, Madrid, Caja, 2000. 247 p., 800 ill. ISBN : 84-95321-13-0 ; 15,65 €.

– Thomas WALTHER, *other pictures. anonymous photographs from the thomas walther collection*, Mia Fineman éd., Santa Fe, twin palms publishers, 2000. 142 p., 142 ill. ISBN : 0944092829 ; 31,50 \$.

– Christian SKREIN, *Snapshots, The Eye of the Century*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004. 560 p., 500 ill. ISBN : 3-7757-1396-4 ; 43,95 €.

– Robert Flynn JOHNSON, *Anonymes, images énigmatiques de photographes inconnus*, Londres, 2004, Anonymous ; Paris, Thames and Hudson, 2005. 208 p., 220 ill. ISBN : 2-87811-265-2 ; 33,20 €.

Six ouvrages sont parus depuis une dizaine d'années qui traitent d'un domaine auparavant presque exclu de l'histoire de la photographie, que l'on peut désigner comme photographie d'amateurs et photographie de famille. Prise de conscience d'un champ restant à défricher, besoin d'élargissement des domaines accessibles, refuge de la nostalgie ou extension du bon goût aux pratiques vernaculaires, il y a de tout cela à la fois. La soudaine accélération du phénomène peut passer pour un effet de mode éditoriale, mais une remise en cause des hiérarchies se profile : on abandonne la stratégie de légitimation des photographes-auteurs qui caractérise souvent l'histoire de la photographie, pour porter attention à des non-photographes tout en mettant l'accent sur la réception individuelle de l'image (ce qu'elle suscite pour le regardeur). N'y-a-t-il pas là une réelle interrogation sur la nature de la photographie, ses motivations privées, ses fonctions sociales, ses systèmes de signification, interrogation qui affecte les formes de l'histoire des images et par ce biais l'histoire des arts ?

À la fin du XIX^e siècle, le photographe amateur est le produit de l'entrée sur le marché de plaques ou pellicules ultrasensibles, au gélatino-bromure d'argent, et des dispositifs qui leur sont adaptés, les appareils à main de moyen ou petit format, de type Kodak (1888) ou Détective, avec quelques étapes décisives de popularisation dans les années 1890, tel le Pocket Kodak de 1895 (utilisé par Bonnard). Puis ce sont les Brownie, les Box, Folding, Instamatic qui forment les grosses ventes du XX^e siècle. L'amateur basique se satisfait d'un appareil sans réglages optiques (de mise en point ou de diaphragme), parfois sans choix de vitesses de pose et à visée sommaire. La déqualification de l'appareillage est l'une des caractéristiques de la pratique d'amateur et c'est elle qui détermine certaines propriétés des photographies produites : flou, bougé de pose, décadre, superposition de prises de vue. Propriétés, effectivement, car elles appartiennent en propre à tout le « photographique », et les photographies n'ont pas à être jugées sur des principes esthétiques étrangers à leur mode d'engendrement. Mais on ne saurait réduire la pratique de l'amateur au type d'appareil ; on peut faire de la photographie occasionnelle, de famille