

Asanuma Keiji
Sens de la matière

D'après ce que dit Platon dans «Le Sophiste», le domaine de la technique de production se divise en deux: divine et humaine. Celle-ci se divise elle-même en deux: une partie productive de réalité et les deux parties productives d'images, dont l'une est la production de l'«eikon» et l'autre celle du «phantasme» (265-266). Dans le contexte du «Sophiste», la technique de phantasme est opposé indubitablement à la technique d'eikon et donc doit être distingué distinctement de la technique imitative au sens stricte, dont le principe est la similitude entre l'original et l'image. Cependant, Platon considère, dans *La République*, la peinture (un des genres représentatifs de la technique imitative), comme l'imitation de ce qui s'apparaît au sujet, c'est-à-dire l'imitation de l'apparence, dont le principe est la similitude entre l'image et l'apparence (598a-b). L'apparence changerait au gré de l'attitude d'un sujet et s'accompagnerait occasionnellement de la déformation de l'original ou de l'addition de quelques qualités arbitraires à celui-ci. S'il en est ainsi, il serait possible de dire que, tout en s'obéissant au principe de la similitude, l'image contient en elle-même, comme son moment indispensable, quelques qualités arbitrairement ajoutées. Et, en conséquence de cela, on pourrait dire aussi que la peinture ou la technique imitative en général doit être regardée comme l'imitation de l'aspect ou de la surface d'un objet qui s'apparaît au sujet et, en ce sens, la réduction d'un objet à la qualité purement sensible ou esthétique: son image contient déjà en elle-même le moment subjectif.

C'est ainsi qu'on peut supposer deux sortes de l'imitation: l'une dont le principe est la similitude entre l'image et l'original, l'autre dont le principe est celle entre l'image et l'apparence. Celle-là est l'imitation au sens étroit et peut être qualifiée aussi de l'imitation objective, parce que le moment arbitraire en est exclu autant que possible et c'est le principe de l'objet à imiter qui y règne. Dans le cas de celle-ci, il y a de la place pour l'activité subjective, qui a la tendance de devenir vive de plus en plus. Ce qui est imité n'est plus l'objet lui-même mais l'objet qui s'apparaît au sujet ou l'objet qui est incorporé dans la conscience de peintre: la représentation. Le principe de l'objet n'y est plus dominant et cède sa place graduellement au

principe du sujet, et enfin il y aurait une relation antagoniste entre deux principes: c'est ici qu'on peut parler de l'imitation subjective.

Bien qu'il soit impossible de supposer en fait l'imitation qui manque totalement au moment subjectif, on pourrait supposer en principe l'imitation objective en son état parfait et le simulacre comme son produit. Ayant conscience de quelques qualités sensibles d'un objet, celui qui perçoit le simulacre aurait peut-être la croyance parfaite qu'il perçoit actuellement l'objet lui-même. Il lui serait impossible de connaître que la qualité sensible du simulacre a sa base ontique sur l'autre matière que celle de l'original, que le simulacre est produit par un autre que celui qui a produit l'original.

Or, en se reportant à la classification de l'imitation que fait Aristote au premier chapitre de *La poétique* (1447a), on pourrait distinguer trois éléments de l'imitation: les éléments objectif, matériel et subjectif¹. Si l'imitation est parfaite comme mentionné tout à l'heure, celui qui perçoit son produit (le simulacre) n'aurait jamais conscience des éléments subjectif et matériel. En d'autres mots, la disparition phénoménale de ces deux éléments serait la condition indispensable pour l'imitation parfaite ou idéale.

Rudolf Arnheim parle, dans son *Film als Kunst*, que l'image filmique (das Filmbild) comme matière du film est dangereuse pour le cinéaste, parce qu'elle est trop ressemblante à l'objet réel². Pour lui, l'art a sa base sur «le sentiment naturel de l'homme pour la symétrie et la proportion» et n'est jamais de produire encore une fois ce qui est déjà dans la nature. La fin propre de l'art est de produire la forme dé-réalisée propre à lui et pour cela il est nécessaire que la matière soit suffisamment caractéristique pour la rélité. C'est à cause de la manque de cette caractéristique que l'image filmique est dangereuse pour le cinéaste. En d'autres mots, l'anéantissement de la caractéristique de matière ou la transparence de la matière pour l'objet serait la condition de la coïncidence de l'image et de l'original; on pourrait qualifier l'image qui coïncide avec l'original de «simulacre». La matière est devenue transparente pour l'objet aussi bien que le simulacre est devenu tout opaque pour la conscience du receptrice et ainsi cache le sujet de l'imitation derrière lui. Quant au sujet de l'imitation, il est possible de dire qu'il doit obéir au principe de l'objet. L'important n'est pas de se manifester lui-même ou d'exprimer sa personnalité mais de rendre transparente la matière pour l'objet.

¹ Ce que fait Aristote lui-même est la classification par l'objet, le moyen (la matière) et la manière, mis, parce que la manière est définie par l'attitude de ce qui imite, il serait possible de la considérer comme l'élément subjectif de l'imitation.

² Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Rowohlt, Berlin, 1932, S.51-56.

Dans le cas de l'imitation parfaite ou idéale, c'est-à-dire la technique d'eikon au sens de Platon, l'élément subjectif est exclu complètement. Le dévouement du sujet de l'imitation pour l'objet y serait la condition nécessaire et cela signifierait peut-être qu'il y ait la différence ou la distance ontologique absolue entre l'objet et le sujet. Et c'est justement le cadre fondamental pour cette espèce de l'imitation. Or, on pourrait supposer un tout autre cadre, dans lequel l'homme se situe au centre et tous les autres deviennent l'être pour l'homme (das Gegen-stand). Dans ce cadre, la signification de l'objet aussi bien que la relation entre l'objet et le sujet change radicalement: le monde objectif ne se suffit plus en soi et devient ce qui apparaît chaque fois pour le sujet qui se situe (sich einstellen) arbitrairement dans le monde. De plus, en prenant arbitrairement sa position (die Einstellung), le sujet incorporerait le monde objectif dans son monde intérieur; en d'autres mots, le sujet voudrait rendre présent (re-présenter) le monde objectif dans son monde intérieur. Ce qui est en question ici, ce n'est pas le monde objectif extérieur à la conscience mais le monde objectif rendu présent (re-présenté) dans la conscience: la représentation.

Cela va sans dire que ce nouveau cadre n'est pas approprié à l'imitation idéale. S'il y a encore la possibilité de l'imitation, elle changerait sa caractéristique radicalement: au lieu du monde objectif, ce serait peut-être la représentation qui devient son objet. Imiter la représentation, c'est de rendre transparente la matière pour la représentation par l'activité du sujet; en d'autres mots, de rendre présent (re-présenter) la représentation pour soi-même et pour l'autrui. Le sujet de l'imitation, subordonné autrefois presque parfaitement au principe de l'objet, se manifeste ici et rivalise avec l'objet, et l'objet de l'imitation, extérieur là au sujet, devient ici la représentation, qui est née de la relation entre objet et sujet et elle-même le produit de l'activité subjective. Ainsi on peut parler de la subjectivation de l'imitation ou l'imitation subjective: la représentation (la re-présentation de la représentation). L'acte du sujet dans le processus de la représentation pourrait être résumé comme suit: *primo*, se situer arbitrairement dans le monde, *secundo*, objectiver la nature pour lui, *tertio*, produire sa représentation propre et enfin, réaliser la transparence de la matière pour la représentation.

Dans tous les deux espèces de l'imitation – objective et subjective –, ce qui règne sur le processus fondamental, c'est l'objet aussi bien que le sujet mais non pas la matière, dont la caractéristique doit être anéantie pour réaliser la transparence pour deux autres éléments. Comme dit Adorno, «le choix des matières, l'application et la limitation dans son utilisation, est essentiel pour la production»³, pourtant, au moins en ce qui concerne la

³ Theodor Adorno, *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955, S.222.

production artistique, on a considéré que la matière n'ait aucune fonction essentielle. Elle n'est que la difficulté pour la production artistique et l'artiste doit faire son effort pour la surmonter: le produit ne doit pas garder aucune trace de cet effort et, comme dit Kant, il doit être perçu autant que si c'était le produit de la nature. Dans la pensée esthétique moderne, la matière a été regardée, en général, comme le support de l'être de l'œuvre d'art, qui n'ait pas d'autre signification – l'exemple en est la pensée de Benedetto Croce.

Dans ses livres *Das Problem des geistigen Seins* et *Aesthetik*, Nicolai Hartmann a analysé la structure de l'œuvre d'art comme l'esprit objectivé (der objektivierte Geist) et souligné le rôle important de la matière dans l'objectivation, mais c'est surtout Theodor Adorno qui a donné une toute nouvelle signification à la matière (das Material). Il a vu la spécificité de l'art moderne (die neue Kunst) dans la forme de la communication de ce qui est incommunicable et voulu l'éclaircir par une relation ironique entre l'esprit et la matière⁴. Il est fort probable que tout cela reflète la tendance de l'art depuis la fin de dix-neuvième siècle jusqu'au présent: artistes dont il a parlé volontiers sont Kafka, Schönberg, Beckett et les autres. Parce qu'il est impossible de parler ici de tout cela, citons un seul exemple: l'œuvre de Monet.

En considérant que le réalisme est la reproduction des objets réels dans leur relation significative réelle et l'impressionnisme celle de leur apparences sensibles, quelques chercheurs regardent celui-ci comme le prolongement de celui-là. Il est certain que les peintres impressionnistes ont voulu reproduire la couleur apparaissant à leurs yeux telle qu'elle est. Mais cela résulterait que la couleur, libérée de l'objet, devient la couleur apparente (die scheinbare Farbe). La couleur, enfermée autrefois dans le contour de l'objet et n'étant que son attribut (la couleur locale), débordé maintenant le contour, et le fait fluctuer et enfin s'effacer. Au lieu de contour, la couleur devient de plus en plus le moment constitutif central du tableau, mais, libérée de l'objet, elle a perdu la base objective et universelle pour l'articulation. Comme dit Merleau-Ponty, la couleur est, par sa nature, «une propriété de l'objet» et «n'est déterminée que si elle s'étale sur une certaine surface»⁵. Ainsi, si le contour s'efface, il serait très difficile de donner une structure distinctement articulée à la couleur. Lévi-Strauss parle de la nécessité du prétexte objectif et universel pour l'articulation de la qualité visuelle en même temps que de l'asservissement congénital des arts plastiques aux

⁴ *Ibid.*, S.292.

⁵ Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris, 1945, p. 10.

objets⁶. Libérer la couleur de l'objet et de plus réaliser l'articulation ayant la base objective et universelle, c'est sans doute très difficile: voici l'aporie et l'ironie de la peinture impressionniste.

Série de la «Cathédrale de Rouen» ou du «Nymphéa» de Monet. Dans ces tableaux, le contour ou la caractéristique de l'objet a la tendance de s'effacer presque complètement. Monet veut saisir peut-être la couleur en son apparence incessamment changeante, qui est, semble-t-il, retenue à peine sur le canvas par le continu en mosaïque des touches, qui n'ont pas par eux-mêmes aucune caractéristique objective et ne sont que des taches colorées, simples traces des mouvements de pinceau. Parce que la couleur s'apparaît ici de la mosaïque des taches colorées innombrables, il faut dire qu'elle est en elle-même la couleur apparente, dont le rôle est à retenir à son tour des couleurs changeantes apparaissant au sujet. Certes, il est possible d'y discerner des figures de Cathédrale ou de nymphéa, mais ces figures ne sont que ce qui s'apparaissent des couleurs, elles-mêmes apparaissantes. Celles-là sont, en ce sens, ce qui sont tissus par ces jeux de couleurs et se différent essentiellement de celles comme prétexte au sens de Lévi-Strauss: figures apparaissantes. Et voici le rôle important de la touche, qui préexiste aux couleurs et figures apparaissantes et les fait apparaître par sa mosaïque.

Parce que la couleur – la qualité sensible en général – n'existe pas en soi-même mais co-existe avec beaucoup d'autres qualités, et qu'elle est dans la matière et supportée par elle, faire ressortir la couleur (la qualité sensible) elle-même, cela signifie d'anéantir l'être concret de la matière et de la rendre transparente pour la couleur (la qualité sensible). C'est ainsi que la fonction de la touche devrait être saisie en double sens: rendre transparente la matière pour la couleur et faire fluctuer le contour d'objet, c'est-à-dire rendre opaque la matière pour l'objet.

Dans le cas de l'imitation objective idéale, les éléments subjectif et matériel doivent être transparents pour l'élément objectif: la matière ne doit pas y garder aucune trace du travail de peintre. Dans le cas de l'imitation subjective, le peintre cherche à rendre transparente la matière pour sa propre représentation, pourtant, il est possible que, sans aucune relation immédiate avec la représentation, l'état psychique très subtil de peintre laisse sa trace à la matière, que cette trace diminue la transparence pour la représentation. C'est cette trace qui est la touche.

Généralement parlant, la touche, en découpant la couleur de la relation objective, contribue à son indépendance en même temps que, comme

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, Le cru et le cuit*, Librairie Plon, Paris, 1964, p. 27-28.

trace immédiate du mouvement corporel de peintre, dévoile un peu son intériorité ou son inconscient. Ici on peut parler de l'ambivalence de la touche.

Par exemple, en comparaison de quelques tableaux de Van Eyck ou de Rogier van der Weyden, dont la surface est complètement lisse et transparente comme celle de miroir, la surface des tableaux cités de Monet paraît un peurugueuse et opaque. Dans le cas de ceux-là, la matière est complètement transparente pour l'objet et sa qualité sensible, tandis que, dans le cas de ceux-ci, des touches assez grosses dévoilent un peu la caractéristique physique de la couleur à l'huile, c'est-à-dire la matérialité de la matière. Rendant ainsi la surface opaque, la touche fait obstacle à l'indépendance de la qualité sensible aussi bien qu'au dévoilement de l'intériorité. La touche est ambiguë ou contradictoire à soi-même et c'est bien par cela qu'elle dévoile l'ambivalence de la matière.

D'après Nicolai Hartmann, l'œuvre d'art – l'esprit objectivé en général – gagne la durée permanente à cause qu'il est produit de la matière (die Materie), «un moyen réel qui dure (ein dauerhaftes reales Medium)»⁷. La matière est regardée ici comme la base ontique de l'œuvre d'art. Mais, en même temps, il regarde la matière comme le «principe de la division du domaine (das Gebietsanweisende Prinzip)»; est-il vraiment possible que les genres artistiques soient divisés selon des matières au sens de Hartmann? Il est indéniable qu'il y ait un peu de l'équivoque dans le concept de la matière chez N. Hartmann, mais ce n'est pas le problème à discuter ici. Or, Etienne Souriau suppose quatre modes de l'existence de l'œuvre d'art: physique, phénoménale, réique ou chosale et transcendante. C'est l'existence phénoménale (les qualités sensibles) qui se rapporte à la division de grands genres artistiques, dont les sous-genres sont définis par la relation avec l'existence réique. Certes, la qualité sensible ne peut pas être comme telle sans le support de l'existence physique, mais il est aussi certain que ce qui est la base de la structure de l'œuvre d'art et définit sa caractéristique n'est pas la matière mais la qualité sensible, qui apparaît par le contact de la conscience du récepteur et de la matière formée. Ainsi la matière de l'œuvre d'art devrait être pris en deux sens: physique ou au sens de Hartmann et phénoménal ou au sens de Souriau. Celle au sens physique est la base de l'être de l'œuvre d'art, celle au sens phénoménal de sa structure.

La touche de Monet est, en un sens, le signe de la crise de la peinture moderne, parce que, en faisant fluctuer le contour, elle a exposé la perspective au danger de mort, laquelle était longtemps la base constructive du ta-

⁷ Nicolai Hartmann, *Aesthetik*, Walter de Gruyter, Berlin, 1953, S.83 u. a.

bleau, tandis que, en dévoilant la matérialité de la matière, elle a rendu la surface de tableau toute opaque pour l'objet aussi bien que pour la représentation. Le plus important est qu'elle a mis en question la matière, le troisième élément de l'imitation, presque négligée longtemps. Et, après cette crise, l'artiste a été obligé de prendre n'importe quelle attitude pour la question ainsi posée. Le cheminement de la peinture après la crise, lequel est contenu déjà, comme germe et à l'état chaotique, dans des œuvres de derniers jours de Monet, serait abrégé comme suit.

Premier chemin est de rendre manifeste le moment matériel. Il se diviserait lui-même en deux suivant deux sens de la matière: l'un est de rendre manifeste la qualité visuelle en elle-même, le sens de l'art abstrait – ce chemin se diviserait aussi à l'infini suivant des modes de recherche du prétexte de l'articulation visuelle en remplacement de l'objet –, l'autre, rendre manifeste la matérialité (le caractère physique) de la matière – dans ce chemin, la déconstruction de l'art moderne se poursuivrait le plus radicalement; par exemple, le sens de dadaïsme ou d'objet. Le deuxième est de rendre manifeste le moment subjectif – dans ce chemin, la relation avec la corporéité serait soulignée et la subjectivité moderne serait radicalement critiquée. Le troisième est de rendre manifeste le moment objectif – ce chemin ne serait pas le retour à l'imitation objective mentionnée ci-dessus mais la recherche de l'objectivité toute nouvelle. Ces chemins s'entrecroisent les uns et les autres et forment une relation très complexe. Il serait nécessaire de la décrire en détail en mettant la base sur la situation actuelle artistique, mais ce ne serait pas ici qu'il faille tenter cette discription.

