

Études critiques : histoire de l'art et herméneutique

Autor(en): **Bätschmann, Oskar / Junod, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de Théologie et de Philosophie**

Band (Jahr): **29 (1979)**

Heft 1

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-381133>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

HISTOIRE DE L'ART ET HERMÉNEUTIQUE

Deux historiens de l'art, l'un de Suisse romande, l'autre de Suisse alémanique, viennent de présenter, chacun, une thèse de doctorat qui, évitant la spécialisation de rigueur, pénètre au cœur d'une herméneutique régionale, celle de l'œuvre d'art. O. Bächtzmann s'intéresse au discours, possible ou impossible, que l'on prononce au vu d'une œuvre d'art. Ph. Junod se concentre sur l'œuvre elle-même qu'il décroche de tout modèle antérieur. L'un et l'autre pressentent et affirment des réalités dans l'œuvre d'art, qui, rugueuses et sensibles, résistent à l'analyse génétique ou sémiotique. L'un parle de négativité, l'autre d'opacité: ce sont des litotes pour désigner peut-être le spécifique d'une œuvre d'art.

L'amitié que je porte à ces deux historiens de l'art ainsi que le souvenir d'entretiens, anciens ou récents, m'ont encouragé à les mettre en contact l'un avec l'autre et à les faire dialoguer.

François Bovon

PHILIPPE JUNOD:

*Transparence et Opacité.
Réflexions autour de l'esthétique
de Konrad Fiedler **

OSKAR BÄTSCHMANN

L'étude de l'art figuré ne peut plus reposer aujourd'hui sur des principes définitifs. Cela s'est-il du reste jamais justifié dans le domaine de la recherche et de la réflexion? Si l'esthétique philosophique produit un discours un peu dépassé, l'histoire de l'art, pour sa part, témoigne d'une multiplicité de regards qui non seulement s'exercent dans des directions différentes, mais aussi ne peuvent se ranger sous une détermination unique. Les effets de la *profonde stagnation théorique* actuelle ne sont pas dus en pre-

* Lausanne, L'Age d'Homme, 1976.

mier lieu à l'absence d'une réflexion méthodologique, mais plutôt à celle d'une réflexion épistémologique. La question qui doit nécessairement se poser est celle que Junod place au centre de son livre: *qu'est-ce qu'une œuvre d'art?* Une telle question a pu sembler philosophique ou « amateur » à ceux qui étudient l'œuvre d'art de manière scientifique. Mais l'opposition entre l'étude esthétique et l'étude historique, c'est-à-dire scientifique de l'œuvre d'art, opposition transmise et entretenue par une ignorance réciproque plutôt que fondée sur de véritables arguments, ne résiste pas à une analyse critique de ses hypothèses et de ses implications.

Si la science ne se limite pas à l'acquisition méthodique de connaissances, mais comporte aussi une mise en question des données et des méthodes, elle exige une critique de son objet tel qu'il est supposé ou esquissé dans les opérations auxquelles il est soumis. La recherche et la réflexion méthodologiques ont justement besoin, pour leur justification, de cette *autre* réflexion qui s'exerce sur cette question précisément que Junod pose avec force.

Pour tenter de répondre à cette question, seul subsiste, semble-t-il, le retour au langage courant ou le dogmatisme d'un concept unique. Mais si le retour désespéré aux multiples termes du langage courant, comme le pluralisme actuel des méthodes ne suffisent pas à définir la conception théorique de l'étude des œuvres, l'appel au dogmatisme est lui aussi inacceptable. La façon dont Junod présente cette problématique met en cause la valeur de cette alternative, comme elle attaque la séparation entre une étude scientifique et une approche esthétique des œuvres.

Dans une analyse de grande envergure, Junod examine d'abord les théories en apparence opposées du naturalisme, du symbolisme et de l'idéalisme, et il les réunit sous une esthétique de la *transparence*. Cette réflexion sur l'art est basée sur un *manichéisme* transposé dans les œuvres et dans la conception de l'activité artistique. Elle implique en effet l'opposition entre l'intelligible et le sensible, l'esprit et la matière ou le corps. Elle postule aussi l'existence d'un modèle, d'une idée, d'un sujet qui précède la réalisation artistique.

La théorie artistique de Konrad Fiedler (1841-1895) représente, aux yeux de Junod, la première critique fondamentale du manichéisme esthétique. L'idéalisme radical de Fiedler, le refus de la théorie de l'imitation et la négation d'une réalité antérieure à la production de l'œuvre par la *sinnlich-geistige Organisation* font de la production artistique le paradigme de la connaissance humaine. C'est donc l'activité artistique qui est principalement valorisée en tant que production, de même que la genèse pour la compréhension de l'œuvre. Le sens de l'image est transposé d'un *en-deçà* ou d'un *avant* la réalisation, où le situe la théorie de la *transparence*, dans l'image elle-même. C'est ce qui caractérise la spécificité d'une œuvre, son *opacité*.

Dans la troisième partie de son livre, sous le titre « Immanence du sens », Junod entreprend une analyse pénétrante des nouvelles méthodes et méthodologies de l'interprétation de l'image, à partir de ce concept d'opacité. L'objection que l'on peut faire à l'application de cette notion d'*opacité* exposée chez Fiedler est évidente : comme notion non historique ou relativement moderne, elle pourrait être anachronique et inadéquate. Junod augmente encore cette difficulté quand il va jusqu'à faire de Fiedler le *père de l'art moderne* parce que celui-ci a introduit le fondement théorique de l'*opacité réflexive* et la conscience de l'*opacité*, qui caractérisent l'art moderne et définissent ce qui l'oppose à l'art antérieur. Mais cette historicisation du concept d'opacité fait aussi disparaître à mon avis la possibilité d'une critique des méthodes d'interprétation qui prêtent une transparence aux œuvres réalisées avant l'époque de Fiedler. On pourrait bien sûr démontrer l'aporie du concept de la transparence, mais on devrait alors concéder à ces méthodes l'adéquation aux œuvres et à la conscience historique de chaque période. Ce ne sont pas les premiers arguments que Junod propose pour surmonter cette difficulté qui sont les plus convaincants, mais plutôt le développement suivant de sa démarche critique. Car ses remarques initiales sur l'inévitable historicité du chercheur et sur l'expérience esthétique comme constituant exclusif du sens d'une œuvre rappellent immédiatement les suites fatales des leçons de Fiedler pour l'histoire de l'art : l'application de concepts par la seule subjectivité du chercheur à des objets qui ne sont pas saisis comme réalité.

Contrairement à cette position insoutenable, Junod rend compte de l'objet et de l'histoire, sans nier l'importance qui revient au spectateur et à son expérience esthétique dans l'interprétation : il définit le sens de l'image comme *le produit de la distance entre deux relativités, celle du spectateur à son milieu, et celle du tableau à son contexte*. Il me semble que cette affirmation implique une certaine correction de l'opposition, établie comme contradiction, entre les concepts de transparence et d'opacité. Elle offre aussi une possibilité de saisir l'opposition comme une relation dialectique. Il faut d'ailleurs regretter que Junod ne développe pas davantage cette dialectique, et qu'il n'insiste pas plus sur cet élément qu'il mentionne trop brièvement. Ne promet-il pas dans son introduction d'étudier le passage de la Mimésis à la production, *le passage de l'imitation à la création* ? Il semble, après lecture de son livre, que c'est bien ce *passage*, cette transformation dialectique de l'un dans l'autre, plutôt que son aboutissement, qui pourra relier l'expérience esthétique avec une connaissance historique.

Pour construire une herméneutique de l'œuvre d'art, la tâche peut-être la plus importante de l'histoire de l'art dans ces prochaines années sera l'étude de cette transformation à l'intérieur des œuvres elles-mêmes ; ce faisant, on consacrerà à la Mimésis et à la relation entre le texte et l'image une autre place que celle qui lui revient dans une esthétique qui oppose la transpa-

rence et l'opacité comme contradictoires: l'herméneutique devra donc réaliser l'exigence que Junod pose: faire du caractère esthétique des œuvres les prémisses de l'interprétation.

OSKAR BÄTSCHMANN:

*Bild-Diskurs, Die Schwierigkeit des parler peinture **

PHILIPPE JUNOD

La question que pose cet essai ambitieux est de celles qui engagent la légitimité même d'une discipline: discours sur des images, l'histoire de l'art se trouve inmanquablement confrontée à une difficulté intrinsèque, celle de l'hétérogénéité radicale qui oppose l'écrit au vu. Ce problème, que Lessing avait entrevu au niveau de la création picturale et poétique, mais sans en tirer de conclusions relatives à l'orientation de la critique, tend de nouveau aujourd'hui à être escamoté par le succès de la sémiologie et de la métaphorè du « langage artistique ». Bättschmann le repose en s'interrogeant sur les buts et les conditions de possibilité d'une activité que l'on a trop longtemps voulu concevoir comme la simple traduction, d'un « langage » à un autre, d'un sens donné qu'il suffirait de dégager pour le faire apparaître.

Au départ, une constatation, celle de la relation ambiguë qui unit le texte critique à l'image. D'un côté en effet, l'œuvre peinte (et l'on pourrait ici extrapoler aux autres formes d'expression artistique) appelle le commentaire, attendant de l'interprétation la construction de son sens, comme si l'en soi de l'objet artistique, inachevé, devait être complété comme pour soi par le sujet de l'expérience esthétique: « toute œuvre exige qu'on lui réponde », disait Valéry que cite ici Bättschmann. Mais d'un autre côté, de par son hétérogénéité à tout langage, l'image semble rejeter le texte, lui opposant une opiniâtre résistance, se refusant à se plier à son ordre conceptuel pétri de généralité. Les deux moments de ce mouvement dialectique sont d'ailleurs intrinsèquement liés dans la mesure où c'est précisément l'expérience de cette distance irréductible, de ce manque, de cette absence de l'élément linguistique dans l'œuvre, qui suscite le « complément » que se voudrait le commentaire. Si l'art se définit comme ce qui échappe au discours, ou comme sa négation, l'expérience esthétique sera, pour Bättsch-

* Bern, Benteli, 1977.

mann, « l'expérience de la négativité du tableau » (p. 88), et c'est la perception par le sujet de cette négativité qui doit réveiller, réactiver l'œuvre, et lui donner un sens.

C'est donc autour de cette notion centrale de négativité que l'auteur tente d'échafauder une théorie dynamique de l'appréhension de la peinture, qui aurait comme principe directeur la connaissance et le respect de la nature de son objet (l'œuvre d'art), et dont le caractère ouvert de « work in progress » est affirmé à plusieurs reprises. Refusant de s'enfermer dans un système rigide, loin de prétendre aboutir à des résultats définitifs, concevant sa recherche comme une pratique salutaire du doute, Bättschmann soumet d'abord à sa critique la crise que traverse aujourd'hui l'histoire de l'art, incapable, selon lui, de justifier sa démarche. Après avoir pourfendu le positivisme, accusé de croire à tort qu'éliminer le sujet lui garantira l'accès à l'objet, il invite à fonder le mouvement réflexif qui lui paraît être l'impératif de toute discipline, sur une critique de l'objectivité du langage qu'il place sous le parrainage de Nietzsche. C'est à Hegel ensuite qu'il emprunte les bases d'un concept d'art, dont il déplore l'absence de définition adéquate chez les historiens de l'art. Les deux derniers chapitres en déduisent l'importance déterminante de l'expérience esthétique, constitutive de la vérité de l'œuvre, et l'orientation générale d'une nouvelle herméneutique conçue comme démystification.

Si l'on ne peut que louer Bättschmann d'avoir résolument porté le débat au cœur (linguistique) du problème épistémologique, trop souvent évacué dans les querelles méthodologiques de la critique d'art, on peut cependant se demander quelles chances cet ouvrage a d'atteindre son premier objectif, qui devrait être de convaincre les historiens de l'art dont la relative allergie aux théories, peut-être exagérée ici, risque fort de s'effaroucher devant un discours dont la difficulté d'accès ne nous paraît pas due à la seule orientation philosophique. Certes, l'auteur a raison de dénoncer l'invocation d'une prétendue répartition des tâches qui déchargerait le praticien de l'exégèse d'une réflexion réservée aux seuls esthéticiens: cette délégation des pouvoirs, sous son apparente modestie, n'est qu'alibi coupable. Mais ne pourrait-on lui répondre que l'histoire à son tour (et point n'est besoin de retomber dans les travers de l'objectivisme positiviste, réfutés à juste titre) devrait intéresser, plus que cela ne semble être ici le cas, une réflexion sur les conditions d'une herméneutique de la peinture? Il est vrai que Bättschmann parle plus souvent de « science » que d'« histoire » de l'art. Mais le choix de ce premier terme, même s'il est mieux acclimaté par la tradition allemande que française, nous semble parfois trahir ici une certaine désinvolture vis-à-vis des contingences de l'évolution des idées ou de la sensibilité. Un exemple: par l'analyse d'un texte de Butor sur le Caravage, Bättschmann cherche à montrer combien l'œil n'accède à l'objet qu'à travers la médiation du langage, la vision restant prisonnière d'un espace linguistique.

Fort bien. Mais se contenter de remarquer que Butor est tributaire de critiques émises par Berenson et dont il ne fait qu'inverser le sens n'est guère convaincant, car il resterait à montrer l'origine des critères visuels de celui-ci, et ainsi de suite. N'eût-il pas été plus intéressant de s'interroger sur les transformations effectives de cette médiation plutôt que de l'énoncer comme un principe abstrait et immuable? De même la construction du sens est-elle une variable historique, et le problème aurait gagné à être posé dans une perspective qui mette en évidence le déroulement de la chaîne des interprétations successives, dont chacune ne peut qu'être datée. Bref, il nous semble qu'une prise en considération plus attentive de cette dimension temporelle, qui constitue à la fois l'enjeu et la difficulté d'une herméneutique artistique, eût donné plus d'acuité à une polémique dont le principal mérite reste d'inviter à une salutaire remise en question.