

POINTS DE VUE

LES RÉGIMES SCOPIQUES DE LA MODERNITÉ

Martin JAY

D'aucuns affirment (1) souvent que les temps modernes ont été dominés par le sens de la vue d'une façon qui fait d'eux une époque totalement différente de leurs prédécesseurs « pré-modernes » et, qui sait, de leur continuateur « post-moderne ». En général, on estime que la modernité, qui commence avec la Renaissance et la révolution scientifique, est résolument centrée sur la vue. L'invention de l'imprimerie, pour reprendre un raisonnement cher à McLuhan et à Ong (2), a renforcé la primauté du visuel, déjà favorisé par des innovations comme le télescope et le microscope « *Le champ perceptif ainsi formé* », conclut une analyse classique, « *a été fondamentalement irréfléchi, visuel et quantitatif* » (3)

Si cette affirmation laisse à penser que d'autres sens se sont vu privilégier en d'autres temps, il ne faut pas prendre cette généralisation au pied de la lettre (4), cela dit, il est difficile de nier que le visuel a dominé la culture moderne occidentale de

diverses façons. Que nous focalisions sur le « miroir de la nature », métaphore chère à Richard Rorty, que nous insistions sur la prééminence de la surveillance avec Michel Foucault, ou que nous déplorions la société du spectacle avec Guy Debord (5), nous nous retrouvons constamment confrontés à l'omniprésence de la vue, maître sens des temps modernes.

Cependant, il n'est pas très facile de voir ce qui constitue précisément la culture visuelle de notre époque. Bien entendu, nous pouvons nous demander s'il existe un « régime scopique » (6) – pour reprendre les termes de Christian Metz – unifié de la modernité ou s'il en existe plusieurs, peut-être en concurrence ? Car, ainsi que Jacqueline Rose nous l'a récemment rappelé, « *notre histoire passée n'est pas le bloc pétrifié d'un unique espace visuel, étant donné qu'en la considérant de manière indirecte il est toujours possible de lui voir son moment de malaise* » (7). Se pourrait-il donc que l'on puisse discerner plusieurs moments de ce type, ne serait-ce que sous une forme refoulée, dans les temps modernes ? Si tel est le cas, peut-être comprendra-t-on mieux le régime scopique de la modernité en l'envisageant comme un terrain disputé et non comme un ensemble harmonieusement intégré de théories et de pratiques visuelles ? En fait, il peut se définir par le biais de plusieurs sous-cultures visuelles dont la dissociation nous a permis de commencer à comprendre et à mesurer les multiples implications du sens de la vue. Cette compréhension nouvelle, je tiens à le dire, peut fort bien découler d'une réforme radicale dans la hiérarchie des sous-cultures visuelles du régime scopique moderne.

Avant d'en venir aux domaines visuels concurrents qui, à mon avis, marquent les temps modernes, j'aimerais rappeler que

(1) Voir par exemple FEBVRE, 1942, et MANDROU, 1989

(2) McLuhan, 1964, Ong, 1967, se référer également à EISENSTEIN, 1979

(3) LOWE, 1982, p. 26

(4) Pour une analyse de l'attitude positive à l'égard du sens de la vue dans l'Eglise médiévale, se reporter à MILES, 1985. Contrairement au raisonnement de Febvre et de Mandrou, qui a eu une influence énorme, elle démontre que la vue n'était pas largement déconsidérée au Moyen Age.

(5) RORTY, 1979, FOUCAULT, 1975, DEBORD, 1992

(6) METZ, 1977, 1984, 1993

(7) ROSE, 1986, p. 232-233

les caractérisations que j'avance ici ne sont que des généralisations idéales très vagues et aisément critiquables parce que très éloignées des réalités complexes qu'elles s'efforcent d'approcher. Je ne prétends pas davantage que, dans cette longue époque mal définie que nous appelons la modernité, les trois grandes sous-cultures visuelles que je mets en exergue englobent toutes les autres. Mais, le lecteur s'en apercevra bientôt, c'est un vrai défi que d'essayer de rendre justice, dans l'espace limité qui m'est imparti, à ces sous-cultures qui, à mes yeux, sont véritablement primordiales.

Je commencerai par le modèle visuel des temps modernes généralement considéré comme le modèle dominant, voire totalement hégémonique, que nous pouvons associer aux notions de la perspective dans les arts visuels et aux idées cartésiennes de rationalité subjective en philosophie qui prévalaient à la Renaissance. Pour plus de commodité, nous parlerons de perspectivisme cartésien. Deux remarques de critiques célèbres illustrent le fait que ce modèle est souvent considéré comme l'équivalent du régime scopique moderne en soi. La première émane de l'historien d'art William Ivins, qui l'a avancée dans l'ouvrage qu'il a publié en 1946, *Art and Geometry* : « *L'histoire de l'art au cours des cinq siècles qui se sont écoulés depuis Alberti n'a guère dépassé le cadre d'une chronique témoignant de la lente diffusion de ses idées parmi les populations et les artistes européens* » (8). La seconde apparaît dans un livre très contesté que Richard Rorty a publié en 1979, *Philosophy and the Mirror of Nature*, et traduit en français en 1990 : « *Dans la conception cartésienne, l'intellect inspecte des entités formées sur le modèle des images rétinienne. Selon la conception cartésienne – c'est-à-dire selon la conception qui est à la base de la théorie "moderne" de la connaissance –, ce sont les représentations*

qui sont dans l'"esprit" » (9). Ces citations partent de l'hypothèse que le perspectivisme cartésien constitue le modèle visuel dominant de la modernité, hypothèse souvent liée à l'assertion selon laquelle le perspectivisme cartésien aurait réussi à prendre cette place-là parce qu'il aurait traduit au mieux l'appréhension de la vue « naturelle » sanctionnée par la vision scientifique du monde. Lorsqu'on remet en cause cette association entre observation scientifique et monde naturel, la domination de cette sous-culture visuelle se vit elle aussi contestée, en particulier par Erwin Panofsky qui, dans une brillante analyse, fait de la perspective une forme symbolique convenue (10).

Mais le perspectivisme cartésien fut longtemps identifié au régime scopique moderne tout court. Je vais, malgré le côté schématique de ma démonstration, essayer d'en exposer les principales particularités. Il existe naturellement de très nombreux ouvrages sur la question de la découverte, redécouverte ou invention de la perspective – chaque auteur optant pour l'un de ces trois termes en fonction de son appréciation sur le savoir visuel des anciens – au cours du Quattrocento. C'est en général à Brunelleschi que revient l'honneur d'être considéré comme l'inventeur ou le découvreur de cette notion alors que tout le monde ou presque s'accorde à reconnaître en Alberti le premier théoricien. De Ivins à Panofsky en passant par Krautheimer, Edgerton, White et Kubovy (11), de grands spécialistes se sont penchés sur la quasi-totalité des aspects, qu'ils soient techniques, esthétiques, psychologiques, religieux ou même économiques et politiques, de la révolution perspectiviste.

Malgré de nombreux différends, il semble qu'on soit arrivé à une sorte de consensus sur plusieurs points. Née de la fascination que le bas Moyen Âge éprouvait pour les implications métaphysiques qui s'attachaient à la lumière – lumière en

(8) IVINS, Jr, 1946, p. 81

(9) RORTY, p. 59

(10) PANOFSKY, 1991

(11) IVINS, Jr, 1938 ; PANOFSKY, 1991 ; KRAUTHEIMER, 1974 ; EDGERTON, Jr, 1975 ; WHITE, 1987 ; KUBOVY, 1986

tant que lux divine plutôt que lumen perque –, la perspective linéaire en est arrivée à symboliser une harmonie entre les régularités mathématiques dans le domaine de l'optique et la volonté de Dieu. Même après l'érosion des bases religieuses sous-tendant cette équation, les préjugés favorables entourant l'ordre optique prétendument objectif restèrent solidement en place. Ces associations positives s'étaient déplacées des objets, souvent religieux dans leur contenu, représentés dans des peintures antérieures, pour s'attacher aux relations spatiales de la toile perspectiviste. Ce nouveau concept de l'espace s'avérait géométriquement isotropique, rectilinéaire, abstrait et uniforme. Le *velo* ou « voile de fils » qu'Alberti utilisait pour décrire cet espace formalisait ses normes d'une façon qui anticipait le quadrillage typique de l'art du XX^e siècle. Néanmoins, comme Rosalind Krauss nous l'a rappelé, le fameux voile d'Alberti était censé correspondre à la réalité extérieure alors que ce n'est pas le cas pour le quadrillage moderne (12).

Pour rendre l'espace tridimensionnel, rationalisé, de la vision en perspective sur une surface bidimensionnelle, il suffisait de reprendre toutes les règles de transformation énoncées dans le « *De Pittura* » d'Alberti et dans les traités que Viator, Dürer et bien d'autres écrivirent par la suite. L'élément fondamental reposait sur la notion de pyramides visuelles symétriques – ou de cônes – dont l'un des apex correspondait au point central ou point de fuite du tableau et l'autre à l'œil du peintre ou du spectateur. La fenêtre transparente que constituait la toile, pour reprendre la célèbre métaphore d'Alberti, pouvait également être comprise comme un miroir plat reflétant l'espace géométriquement convenu du tableau reporté sur l'espace tout aussi géométriquement convenu émanant de l'œil occupé à regarder.

Élément significatif, il s'agissait d'un œil unique et non des deux yeux de la vi-

sion binoculaire normale, d'un œil collé contre un judas pour observer la scène s'offrant à lui. En outre, cet œil était censé être statique, grand ouvert et fixe plutôt que dynamique et passant d'un point focal à un autre en décrivant des bonds « saccadés » comme des spécialistes devaient le dire ultérieurement. Pour Norman Bryson, cet œil suivait la logique du regard plutôt que celle du coup d'œil, ce qui donnait lieu à une appréhension visuelle inscrite dans l'éternité, réduite à un « point de vue » et désincarnée. Dans ce que Bryson appelle la « perception fondamentale » de la tradition perspectiviste cartésienne, le regard du peintre arrête le flux de phénomènes, contemple le champ visuel à partir d'un point privilégié en dehors de la mobilité de durée, dans un moment éternel de présence dévoilée, tandis que, dans le moment de contemplation, le sujet contemplant associe son regard à sa perception fondamentale, dans un moment de recreation parfaite de la première épiphanie (13).

Nombre d'implications découlèrent de l'adoption de cet ordre visuel. La froideur abstraite du regard perspectif témoignait du désengagement affectif du peintre d'avec les objets décrits dans l'espace géométriquement convenu. Puis, à mesure que le fossé séparant spectateur et spectacle allait s'élargissant, les modes visuels plus absorbants qui jusque-là lui faisaient concurrence se retrouvèrent dépossédés de leur prestige, ou se virent totalement écartés. Le moment de la projection érotique dans l'acte de voir – vigoureusement condamné par saint Augustin en tant que « désir des yeux » (14) – se perdit tandis que les corps du peintre et du spectateur sombraient dans l'oubli au nom d'un regard prétendument tout-puissant et désincarné. Même si ce type de regard pouvait naturellement s'arrêter sur des objets de désir – il suffit par exemple de songer à la célèbre estampe de Dürer où le dessinateur fait le portrait d'une femme nue à travers un écran de fils perspectifs (15) –, c'était

(12) KRAUSS, 1985, p. 10

(13) BRYSON, 1983, p. 94

(14) Saint Augustin aborde le thème du désir des yeux dans le chapitre 35 de ses *Confessions*.

(15) Pour suivre une réflexion sur les implications liées au genre de ce tableau, se reporter à ALPERS, 1982, p. 187.

surtout pour servir la cause d'un regard masculin réifiant qui pétrifiait ses cibles. Par suite, ce fut le nu marmoréen vidé de sa faculté de susciter le désir qui incarna, au moins en tendance, le fruit de cette évolution. Malgré quelques exceptions notables, tels les jeunes garçons séducteurs du Caravage ou la « Vénus d'Urbino » de Titien, les nus ne regardaient plus le spectateur et ne rayonnaient d'aucune énergie érotique dans l'autre direction. Il fallut attendre longtemps dans l'histoire de l'art occidental pour, avec les nus provocateurs du « Déjeuner sur l'herbe » et d'« Olympia » de Manet, que le regard du spectateur croisât enfin celui du sujet. Mais l'ordre visuel rationalisé du perspectivisme cartésien était déjà attaqué sous d'autres angles.

Outre le fait qu'il avait dé-érotisé l'ordre visuel, le perspectivisme cartésien avait également provoqué un processus de dé-narrativisation ou de dé-textualisation. C'est-à-dire que le rendu d'un sujet devint une fin en soi à mesure que l'artiste attachait une importance croissante à un espace abstrait et quantitativement conceptualisé au détriment des sujets qualitativement différenciés qui y étaient peints. Alberti avait bien entendu insisté sur l'usage de la perspective pour dépeindre des *istoria*, en magnifiant les anecdotes en question, mais, au fil du temps, celles-ci perdirent de leur intérêt et on leur préféra la technique qui présidait à leur mise en images. La révolution perspectiviste a ainsi ouvert la voie, il y a maintenant cinq siècles, à une forme artistique détachée de tout contenu propre, forme artistique qui appartient à l'histoire pleine de clichés du modernisme du XX^e siècle. Ce que Bryson, dans son ouvrage « *Word and Image* », appelle la réduction de la fonction discursive de la peinture – laquelle rapportait des histoires aux masses illettrées en privilégiant sa fonction figurative (16) – souligne l'autonomie croissante de l'image dégagée de tout ob-

jectif extrinsèque, religieux ou autre. L'influence du réalisme se vit donc amplifiée à mesure que les toiles se remplirent d'un nombre croissant d'informations apparemment dénuées de toute fonction textuelle ou narrative. Par suite, le perspectivisme cartésien coïncida avec une vision scientifique du monde ayant renoncé à une lecture herméneutique de l'univers en tant que texte divin, mais voyant plutôt ce dernier comme ancré dans un ordre spatio-temporel mathématiquement régulier et ponctué d'objets naturels ne pouvant être vus que de l'extérieur par l'œil dépassionné du chercheur impartial.

Selon de nombreux critiques, cet état de fait allait de pair avec l'éthique fondamentalement bourgeoise du monde moderne. D'après Edgerton, les hommes d'affaires florentins, tout à leurs nouvelles méthodes de comptabilité en partie double, ont peut-être été « *plus disposés à accepter un ordre visuel pouvant s'accorder avec les principes rigoureux d'un ordre mathématique qu'ils employaient dans leurs livres de comptes* » (17). John Berger va jusqu'à prétendre que, plutôt que de recourir à la métaphore albertienne de la fenêtre ouverte sur le monde, mieux vaut avancer celle « *d'un coffre encastré dans un mur, un coffre à l'intérieur duquel le visible a été déposé* » (18). Ce n'est pas une coïncidence, affirme-t-il, si l'invention (ou la redécouverte) de la perspective a virtuellement coïncidé avec l'émergence de la peinture à l'huile, détachée de son contexte et disponible à l'achat et à la vente. Séparé du peintre et du spectateur, le champ visuel représenté sur la toile pouvait devenir une marchandise aisément transportable et susceptible d'intégrer le circuit des échanges capitalistes. En même temps, si des philosophes tels que Martin Heidegger disent vrai, la nature se voyait transformée par le biais d'une vision d'un monde technique constitué en un « *réservoir du fonds d'énergie* » pour la surveillance et la manipulation d'un sujet dominant (19).

(16) BRYSON, 1981, premier chapitre

(17) EDGERTON, p. 39

(18) BERGER, 1972, p. 109

(19) HEIDEGGER, 1954, dans le même recueil, l'essai intitulé *l'Age de la peinture du monde* offre la critique la plus exhaustive du perspectivisme cartésien

Le perspectivisme cartésien a en fait été la cible de multiples critiques philosophiques qui ont dénoncé sa façon de privilégier un sujet désincarné, indifférent, dégagé de l'histoire et totalement en dehors d'un monde qu'il prétend ne connaître que de loin. Alléguer l'existence d'une subjectivité transcendante typique d'un humanisme universel, subjectivité ignorant notre ancrage dans ce que Maurice Merleau-Ponty aimait appeler la chair du monde, constitue une affirmation discutable qui est donc liée à un mode de pensée en « haute altitude » propre à ce régime scopique. Par suite, cette tradition a été globalement condamnée dans de nombreux ouvrages sous prétexte qu'elle était fautive et pernicieuse.

Cependant, en y regardant de plus près, il est possible de discerner, dans le perspectivisme cartésien lui-même, des tensions internes qui laissent à penser qu'il n'exerçait pas une coercition aussi systématique qu'on le dit parfois. John White établit ainsi une distinction entre ce qu'il appelle la « perspective artificielle » dans laquelle le miroir brandi vers la nature est plat, et la « perspective synthétique » dans laquelle ce miroir est présumé concave et reproduit sur la toile un espace incurvé et non plan. D'après White, Paolo Uccello et Léonard de Vinci auraient été les grands innovateurs de cette technique en offrant un « *espace sphérique homogène, mais dénué de toute simplicité et possédant certaines des qualités propres à l'infini fini d'Einstein* » (20). Cette perspective n'a jamais été entièrement oubliée même si sa rivale artificielle a constitué le modèle dominant.

Récemment, Michael Kubovy a fait remarquer qu'en parlant de la « *vigueur de la perspective* » (21), il voulait signifier que l'on pouvait regarder les toiles de la Renaissance à partir de plusieurs points et pas seulement à partir de l'apex fictif de la pyramide visuelle du spectateur. Ce spécialiste critique les gens associant naïve-

ment les règles perspectives établies par de célèbres théoriciens aux pratiques des artistes. C'est tout juste si ces derniers ne se plièrent pas totalement aux exigences de la perception, ce qui veut dire que la condamnation de leurs erreurs vise souvent un homme de paille (ou du moins la paille que celui-ci a dans l'œil).

La position du sujet dans l'épistémologie perspectiviste cartésienne est tout aussi problématique. En effet, l'œil unique situé au niveau de l'apex de la pyramide du spectateur pouvait être perçu comme un œil transcendantal et universel – c'est-à-dire le même pour tout spectateur occupant la même position dans l'espace et le temps – ou contingent – c'est-à-dire tributaire de la vision individuelle particulière – et d'elle seule – de spectateurs bien précis ayant établi une relation concrète avec le spectacle s'offrant à eux. Quand celui-là se trouvait explicitement transformé en celui-ci, il était facile de tirer les implications relativistes du perspectivisme. Même au XIXe siècle, ce potentiel ne passa pas inaperçu de penseurs comme Leibniz, quand bien même ce dernier préféra généralement en éluder les implications les plus troublantes. Il fallut attendre la fin du XIXe siècle et un philosophe tel que Nietzsche pour que ces implications se voient explicitement reconnues et appréciées. Si tout un chacun disposait d'une camera obscura dotée d'un judas, affirma-t-il allègrement, il était donc impossible d'avoir une vision transcendante du monde (22).

En fin de compte, la tradition perspectiviste cartésienne renfermait la possibilité de contester de l'intérieur l'éventuel découplage de la vision du peintre de celle du spectateur présumé. De manière frappante, Bryson associe ce développement avec Vermeer qui, à ses yeux, représente un autre état du perspectivisme, plus désincarné encore que celui d'Alberti. « *Le lien avec le physique du spectateur est brisé et le sujet regardant, écrit-il, est désormais proposé et considéré comme*

(20) WHITE, p. 208

(21) KUBOVY, chapitre IV

(22) KOFMAN, 1973, traite du thème de la chambre obscure chez Nietzsche

un point spéculatif, un regard non empirique » (23)

Si cette dernière observation est aussi parlante, c'est qu'elle fournit une ouverture remarquable en permettant en effet d'envisager l'existence d'un autre régime scopique susceptible d'avoir une portée dépassant le cadre d'une sous-variante du perspectivisme cartésien. Si mon interprétation de Vermeer ne peut prétendre dépasser celle de Bryson, il pourrait être utile de situer le peintre dans un contexte différent de celui que nous venons d'analyser. Nous pourrions l'inclure, lui et l'art flamand du XVII^e siècle, dont il fut l'un des grands représentants, dans une culture visuelle très différente de celle que nous associons avec la perspective Renaissance, une culture que Svetlana Alpers a récemment baptisée « *l'art de dépeindre* » (24)

D'après Alpers, le rôle hégémonique de la peinture italienne dans l'histoire de l'art a occulté l'importance d'une autre tradition pourtant florissante dans les Pays-Bas du XVII^e siècle. Empruntant la distinction établie par Georg Lukacs entre narration et description – distinction utilisée pour opposer fiction naturaliste et réaliste –, elle défend l'idée que l'art de la Renaissance italienne, bien que fasciné par les techniques de la perspective, respectait encore fidèlement le principe de narration pour lequel ces techniques étaient utilisées. Durant la Renaissance, le monde situé de l'autre côté de la fenêtre d'Alberti « *était une scène sur laquelle des figures humaines jouaient des actions importantes fondées sur des textes de poètes. C'était un art narratif* », écrit-elle (25). L'art du Nord, par contraste, supprime la référence textuelle et narrative pour avantager la description et la surface visuelle. Rejetant le rôle constitutif et privilégié du sujet monoculaire, il insiste au contraire sur la préexistence d'un monde d'objets représentés sur la toile tendue, un monde indifférent à la position du spectateur campé devant lui. Par ailleurs, ce monde n'est pas entière-

ment contenu dans la fenêtre albertienne, mais semble se prolonger au-delà de ses limites. S'il existe bel et bien des cadres autour des tableaux flamands, ce sont des cadres arbitraires dénués de la fonction totalitaire qui leur est dévolue dans l'art du Sud. S'il existe un modèle pour l'art flamand, c'est la carte totalement plane et son souci d'inclure texte et objets dans son espace visuel. En résumant les différences entre l'art de la description et le perspectivisme cartésien, Alpers avance les disparités suivantes : « *L'attention portée à une quantité de petites choses, par opposition à un très petit nombre de grandes, les objets qui réfléchissent la lumière, par opposition à des objets modelés par la lumière et l'ombre, la priorité donnée non à la distribution des objets dans un espace intelligible, mais à leur surface, leur couleur, leur texture, une image sans cadre par opposition à une image dont le cadre est nettement défini, une peinture dont le spectateur n'est pas clairement situé par opposition à une peinture où le spectateur occupe une place bien déterminée. Ces oppositions suivent un modèle hiérarchisé qui consiste à distinguer entre des phénomènes auxquels on se réfère généralement comme primaires et secondaires : les objets et l'espace par opposition aux surfaces, les formes par opposition aux textures du monde* » (26)

S'il existe un corrélatif philosophique à l'art du Nord, ce n'est pas un cartésianisme adepte d'un espace essentiellement intellectuel, rationalisé et géométriquement convenu, mais plutôt une approche visuelle plus empirique animée par un expérimentalisme à la Bacon fondé sur l'observation. Dans le contexte flamand, Alpers l'identifie avec Constantin Huygens. L'élan non mathématique de cette tradition s'accorde bien avec le peu d'intérêt que le perspectivisme cartésien manifeste envers la hiérarchie, les proportions et les ressemblances analogiques. En revanche, cette tradition examine de près la surface fragmentaire,

(23) BRYSON, 1983, p. 112

(24) ALPERS, 1983, 1990 pour la version française

(25) Ibid., p. XLIX

(26) Ibid., p. 44

détaillée et richement articulée d'un univers qu'elle se contente de décrire plutôt que d'expliquer. Tel le microscopiste du XVII^e siècle – Alpers cite principalement Leeuwenhoek –, l'art flamand savoure la subtile spécificité de l'approche visuelle et résiste à la tentation de rendre ce qu'il voit sous forme d'allégories ou de généralisations, tentation à laquelle, d'après Alpers, l'art du Sud succombe facilement.

Même s'il a été largement subordonné à son rival perspectiviste cartésien, on peut dire que l'art de la description a anticipé des modèles visuels ultérieurs de deux façons notables. Comme nous l'avons déjà remarqué, il est difficile d'établir une filiation directe entre le *velo* d'Alberti et les quadrillages de l'art moderne – ainsi que l'a avancé Rosalind Krauss, celui-là considérait que la nature englobait un monde en trois dimensions alors qu'il n'en est rien pour ceux-ci. Il est donc plus vraisemblable de lui attribuer pour prédécesseur l'art flamand, lequel avait une prédilection pour la cartographie. Comme le note Alpers :

« Bien que le carroyage proposé par Ptolémée et celui que Mercator a imposé par la suite participent de l'uniformité mathématique du carroyage de la perspective de la Renaissance, ils ne partagent pas avec celle-ci l'observateur occupant une place déterminée, ni le cadre, ni une définition de la peinture considérée comme une fenêtre à travers laquelle regarde un observateur placé à l'extérieur. C'est en raison de ces dissemblances fondamentales que le carroyage de Ptolémée, et même les carroyages cartographiques en général, doit être distingué et non pas confondu avec celui de la perspective. Pour ainsi dire, la projection n'est vue de nulle part. On ne voit pas non plus à travers elle. Elle suppose que l'on travaille sur une surface plane » (27)

En second lieu, l'art de la description anticipe également la nouvelle approche visuelle générée par l'invention, au XIX^e siècle, de la photographie. L'un

comme l'autre partage un certain nombre de caractéristiques notables : *« L'aspect fragmentaire, le cadrage arbitraire, l'imédiateté à laquelle prétendaient les pionniers de la photographie lorsqu'ils affirmaient que celle-ci permettait à la nature de se reproduire spontanément en l'absence de toute intervention humaine »* (28). Il faudrait donc pousser le parallèle fréquemment établi, par Aaron Scharf, par exemple, dans son commentaire sur Degas (29), entre la photographie et l'anti-perspectivisme de l'art impressionniste, pour y englober l'art flamand du XVII^e siècle. Et si les propos de Peter Galassi dans *« Before Photography »* sont vrais, il y a eu aussi une tradition de peintures topographiques – paysages d'un fragment de réalité – qui a résisté au perspectivisme cartésien et a ainsi ouvert la voie à la photographie comme au retour impressionniste aux tableaux bidimensionnels (30). Je laisserai aux experts en histoire de l'art le soin de se prononcer sur la portée d'une telle tradition ou sur le caractère intentionnel de son opposition. Ce qui nous importe avant tout ici, c'est de noter qu'il a existé un autre régime scopique même durant les plus beaux jours de la tradition dominante.

Bien entendu, la démarche d'Alpers n'est pas à l'abri des critiques. Il suffit de repenser à l'élan dé-narrativisant de l'art perspectiviste mentionné plus haut pour que le clivage très net qu'elle établit entre narration et description nous paraisse moins solide. Et si nous pouvons déceler une certaine correspondance entre le principe d'échange propre au capitalisme et l'espace relationnel abstrait de la perspective, il se pourrait que nous discernions aussi une certaine complémentarité entre la valeur que l'art flamand attache aux surfaces matérielles et le fétichisme lié aux marchandises dans l'économie de marché. Dans ce sens, il est possible d'affirmer que ces deux régimes scopiques révèlent des aspects différents d'un phénomène complexe mais homogène, de même

(27) Ibid., p. 138

(28) Ibid., p. 43

(29) SCHARF, 1968, chapitre VIII

(30) GALASSI, 1981

que l'on peut dire que, malgré leurs divergences, les philosophies cartésienne et baconienne coïncident avec la vision scientifique du monde

Cependant, si nous nous tournons vers un troisième modèle du voir, ou ce que l'on peut qualifier de second moment de malaise pour le modèle dominant, il est possible d'envisager une option plus radicale encore. C'est peut-être avec le baroque que ce troisième modèle s'identifie le mieux. Dès la publication en 1888 de l'étude historique de Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, les historiens d'art ont eu la tentation de croire que la peinture comme l'architecture oscillait toujours entre deux styles (31). Par opposition aux formes fermées, planimétriques, figées, solides, linéaires et impeccables de la Renaissance, ou comme Wölfflin le définit ultérieurement, du style classique, le baroque s'est distingué par l'emploi de la couleur, de la profondeur, de la clarté relative, le recours à la pluralité et à la forme ouverte. Le baroque qui, d'après l'étymologie classique, désignait en portugais une perle irrégulière, renvoyait au bizarre et au singulier, particularités normalement décriées par les défenseurs de la clarté et de la transparence des formes.

S'il est peut-être sage de circonscrire principalement le baroque au XVII^e siècle et de l'associer à la contre-réforme ou à la manipulation de la culture populaire par un état absolutiste prenant un ascendant croissant – à la manière de l'historien espagnol José Antonio Maravall (32) – il est peut-être aussi concevable de le voir comme une constante visuelle, quand bien même fréquemment refoulée, des temps modernes dans leur globalité. Dans ses récents travaux, *La raison baroque* (1984) et *La folie du voir* (1986), la philosophe française Christine Buci-Glucksmann considère que c'est précisément le pouvoir explosif de la vision baroque qui fait pendant

à l'hégémonie du style visuel que nous avons appelé le perspectivisme cartésien. Tout en exaltant la pluie d'images éblouissantes, déroutantes et extatiques de la vision baroque, Christine Buci-Glucksmann s'attarde sur le fait que ce phénomène ait été éliminé de la tradition cartésienne monoculaire et géométrale fonctionnant sur l'illusion d'un espace tridimensionnel homogène vu du ciel. Par ailleurs, elle établit un contraste implicite entre l'art de la description chez les Flamands – fidèle aux surfaces lisibles et sûr de la solidité matérielle du monde défini par ses tableaux – et la fascination du baroque pour l'opacité, l'illisibilité et l'indéchiffrabilité de la réalité qu'il dépeint.

Pour Christine Buci-Glucksmann, le baroque se complaît dans des contradictions entre surface et profondeur et s'insurge, par suite, contre toute tentative visant à réduire la multiplicité des espaces visuels en une entité cohérente. De manière significative, le miroir qu'il présente à la nature n'est pas ce verre plat réfléchissant qui, pour des critiques tels que Edgerton et White, aurait une importance fondamentale dans l'évolution de la perspective rationalisée ou « analytique », mais au contraire un miroir anamorphistique, concave ou convexe, qui déforme l'image visuelle – ou, pour être plus précis, qui révèle le côté conventionnel plutôt que naturel de la specularité « normale » en la montrant tributaire de son support réfléchissant. Du fait même de sa sensibilité accrue à la matérialité de ce support – *le tain du miroir* (33), comme le critique Rodolphe Gasché l'a récemment qualifiée –, la vision baroque possède une qualité fortement haptique ou tactile qui l'empêche d'imiter son rival perspectiviste cartésien en se cristallisant sur la vue.

En termes philosophiques, il est possible d'associer les points de vues monadiques du pluralisme de Leibniz (34), les

(31) WÖLFFLIN, 1888. Voir également le développement systématique du contraste dans *Principes d'histoire de l'art*, 1945.

(32) MARAVALL.

(33) GASCHÉ, 1986.

(34) Comme Christine Buci-Glucksmann le reconnaît, le pluralisme leibnizien conserve dans l'harmonisation des perspectives une confiance qui n'existe pas dans un perspectivisme plus radicalement nietzschéen dans le baroque. Se reporter à *La folie du voir*, p. 80 où elle associe ce perspectivisme avec Gracian et Pascal.

méditations pascaliennes sur le paradoxe et la soumission mystique de la contre-réforme aux aspects vertigineux de l'extase – même si, apparemment, il n'y a pas un seul système susceptible de leur correspondre – à la vision baroque. De plus, la philosophie que cette dernière sous-tend a volontairement éludé le modèle de la clarté intellectuelle exprimé dans un langage littéral purifié d'ambiguïtés. En revanche, elle a reconnu l'inextricabilité de la rhétorique et du voir : les images étaient signes et les concepts ont toujours enfermé une composante irréductiblement imaginaire.

D'après Christine Buci-Glucksmann, la vision baroque a cherché à représenter l'irreprésentable et, faute de réussir, ce qui était prévisible, a produit cette mélancolie qui, aux yeux de Walter Benjamin, en particulier, constituait une caractéristique de la sensibilité baroque. En tant que telle, elle était plus proche de ce qu'une longue tradition esthétique a appelé le sublime, par opposition au beau, en raison – désir inassouvi – de sa quête d'une présence. En effet, le désir, que ce soit sous sa forme érotique ou métaphysique, est toujours associé au régime scopique baroque. Le corps revient pour détrôner le regard indifférent du spectateur cartésien désincarné. Mais à l'inverse du retour du corps glorifié dans des théories philosophiques modernes sur la vision, comme celle de Merleau-Ponty, où le philosophe rêve de l'imbrication chargée de sens du voyant et du vu dans la chair du monde, ici, ce corps ne génère que des allégories placées sous le signe de l'obscurité et de l'opacité. Il produit donc bien un de ces « moments de malaise » qui, de l'avis de Jacqueline Rose, questionnent la pétrification de l'ordre visuel dominant (l'art de la description paraissant en fait beaucoup plus à l'aise au sein de l'univers).

On pourrait en dire beaucoup plus sur ces trois cultures visuelles classiques idéales, mais je conclurai, s'il m'est per-

mis d'utiliser un terme aussi visuel, par quelques spéculations sur leur statut actuel. En premier lieu, il paraît incontestable que ce XX^e siècle a donné lieu à une formidable remise en cause de l'ordre hiérarchique de ces trois régimes scopiques. Il serait vain de prétendre que le perspectivisme cartésien ne fait plus autorité, mais il est vrai qu'il a été étonnamment dénaturé et contesté, en philosophie comme dans les arts visuels. La montée de l'herméneutique, le retour du pragmatisme, la profusion des modes de pensées structuralistes et post-structuralistes linguistiquement orientés ont obligé la tradition épistémologique largement inspirée de Descartes à se mettre sur la défensive. Et, bien entendu, l'observation baconienne, variante qui refait périodiquement surface par le biais de la pensée positiviste, n'a pas été moins vulnérable aux attaques même si d'aucuns pourraient arguer que la pratique visuelle avec laquelle elle avait une affinité sélective a remarquablement bien résisté face au prestige croissant de la photographie en tant que forme artistique non perspectiviste (ou si l'on préfère, en tant que forme de « contre-art »). Par ailleurs, il existe des artistes contemporains, tels que Joshua Neustein, peintre juif allemand aujourd'hui israélien, qui est tellement fasciné par la matérialité plane des cartes qu'il a récemment été comparé aux Flamands du XVII^e siècle de Svetlana Alpers (35).

Cependant, s'il fallait distinguer le régime scopique qui a fini par émerger à notre époque, ce serait la « folie du voir » que Christine Buci-Glucksmann associe au baroque. Même la photographie, s'il nous faut en croire les récents travaux de Rosalind Krauss sur les surréalistes (36), peut se prêter à des desseins plus proches de l'élan visuel que l'art de la simple description. Dans les discours post-modernes qui donnent au sublime la prééminence

(35) Voir ROGOFF, *Mapping out Strategies of Dislocation* dans le catalogue du 24 octobre au 26 novembre 1987 pour Neustein's présenté à la First Art Gallery de New York.

(36) Rosalind KRAUSS, « The Photographic Conditions of Surrealism » dans *The Originality of the Avant-Garde*, 1985. En français, se reporter à *Le photographique*, 1990, pour la traduction de l'article en question. Voir également ses travaux avec Jane LIVINGSTON, 1985.

sur le beau, c'est sûrement le « palimpseste de l'irregardable » (37), comme Buci-Glucksmann qualifie la vision baroque, qui semble le plus concluant. Si, de plus, nous cherchons – impératif actuel – à redonner à la rhétorique la place qui lui revient de droit et à accepter l'irréductible moment linguistique du voir de même que le moment visuel tout aussi pressant du langage, l'intemporalité de l'alternative baroque paraît une fois encore évidente.

Je dirais en fait, s'il m'est permis de conclure sur une note un rien perverse, qu'on est peut-être allé un peu trop loin en détrônant radicalement le perspectivisme cartésien. Dans notre empressement à le dénaturiser et à le défaire de ses prétentions à représenter le voir *per se*, nous avons peut-être tendance à oublier que les autres régimes scopiques que j'ai brièvement définis ne sont eux-mêmes ni plus naturels ni plus proches du voir « vrai ». Le coup d'œil n'est pas supérieur d'emblée, et sans que l'on sache pourquoi, au regard, le voir otage du désir ne prévaut pas nécessairement sur le regard dépassionné, la vue émanant du contexte localisé d'un corps dans le monde ne voit pas forcément des choses visibles « du ciel » ou apparentes à un œil situé à « haute altitude ». Quels que soient les regrets que nous abritons à l'égard des excès du scientisme, il se peut que la tradition scientifique occidentale ne doive son existence qu'au perspectivisme cartésien ou à son complément, l'art baconien de la description. Dans les cultures orientales, ces régimes scopiques, le perspectivisme en particulier, font défaut, cette lacune tient peut-être à l'absence généralisée de révolution scientifique dans ces pays. Dans notre volonté d'éliminer la rationalisation du voir en tant que réification pernicieuse de la fluidité visuelle, il faut nous demander ce qu'il nous en coûterait si nous choissions d'autres options sans discernement. Pour ce qui est de l'art de la

description, il se pourrait que nous voyions une autre réification à l'œuvre, celle qui fétichise la surface matérielle à la place des profondeurs tridimensionnelles. La critique de Lukacs contre la description naturaliste en littérature, passée sous silence par Alpers, pourrait tout aussi bien s'appliquer à la peinture. Pour ce qui est de la vision baroque, nous pourrions nous interroger sur l'exaltation de la folie du voir, qui peut produire l'extase chez certains, mais l'étonnement et la confusion chez d'autres. Des historiens tels que Maravall nous ont prévenus : il était courant de recourir à la fantasmagorie du spectacle baroque pour manipuler ceux qui s'y trouvaient exposés. La vision actuelle de « l'industrie de la culture », pour reprendre un terme que, dans son analyse du XVII^e siècle, Maravall emprunte à Horkheimer et Adorno, ne semble pas très menacée par les expériences visuelles post-modernes dans « la folie du voir ». En fait, il se pourrait que le contraire prévaille.

Plutôt que d'ériger une autre hiérarchie, il serait peut-être donc plus utile d'admettre la pluralité des régimes scopiques dont nous disposons à l'heure actuelle. Plutôt que de diaboliser celui-ci ou celui-là, il serait peut-être moins dangereux d'explorer les effets, positifs et négatifs, de chacun d'entre eux. Nous ne perdrons pas pour autant le sens du malaise qui hante depuis si longtemps la culture visuelle de l'Occident, mais nous pourrions apprendre à cerner les vertus de diverses approches visuelles. Nous pourrions apprendre à nous détacher de la fiction d'un voir « vrai » et à savourer, en revanche, les possibilités que nous ouvrent les régimes scopiques que nous avons déjà inventés et ceux, difficiles à visionner à l'heure actuelle, qui indéniablement viendront.

*Traduit de l'anglais
par Michèle ALBARET*

REFERENCES

- ALPERS S , « Art History and its Exclusions » dans *Feminism and Art History Questioning the Litany*, éd Norma Broude et Mary D Garrard, New York Harper and Row, 1982
- The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago University of Chicago Press, 1983 Traduction française par Jacques CHAVY *L'art de dépeindre, la peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Gallimard, 1990
- BERGER J , *Ways of Seeing*, Londres BBC, 1972
- BRYSON N , *Word and Image French Painting of the Ancien Régime* , Cambridge Cambridge University Press, 1981 *Vision and Painting The Logic of the Gaze*, New Haven Yale University Press, 1983
- BUCI-GLUCKSMANN C , *La raison baroque de Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984 , *La folie du voir de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986
- DEBORD G , *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992
- EDGERTON S , *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, New York, Basic Books, 1975
- EISENSTEIN E , *The Printing Press as an Agent of Change Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* 2 vols Cambridge Cambridge University Press, 1979
- FEBVRE L , *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle, la religion de Rabelais* Paris, Albin Michel, 1942, 1968, 1988
- FOUCAULT M , *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975
- GALASSI P , *Before Photography Painting and the Invention of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1981
- GASCHE R , *The Tain of the Mirror Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Mass , Harvard University Press, 1986
- HEIDEGGER M , « La question de la technique », conférence prononcée le 18/1/53, publié en allemand in *Annuaire de l'Académie*, tome III, éditions Oldenbourg, Munich, 1954, pp 70 et 59
- IVINS W , *On the Rationalization of Sight*, New York Metropolitan Museum of Art, 1938 *Art and Geometry A Study in Space Intuitions*, Cambridge, Mass , Harvard University Press, 1946
- KOFMAN S , *Camera Obscura, de l'idéologie*, Paris, éditions Galilée, 1973
- KRAUSS R , *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* , Cambridge, Mass , The MIT Press, 1985, traduit par Jean-Pierre Criqui sous le titre *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernes*, Paris, Macula, 1993 *Le photographique*, Paris, Macula, 1990 *L'amour fou photography and Surrealism* , New York Abbeville Press, 1985 Traduit sous le titre *Explosante-Fixe photographie et surréalisme* Centre Georges Pompidou-Hazan, 1985
- KRAUTHEIMER R , « Brunelleschi and Linear Perspective » dans *Brunelleschi in Perspective*, comp Isabelle Hyman, Englewood Cliffs, N J , Prentice-Hall, 1974
- KUBOVY M , *The Psychology of Perspective and Renaissance Art* , Cambridge, Cambridge University Press, 1986
- LOWE D , *History of Bourgeois Perception* Chicago, University of Chicago Press, 1982

McLUHAN M , *Understanding Media The Extensions of Man* New York, McGraw-Hill, 1964 , traduit par Jean Paré sous le titre *Pour comprendre les media les prolongements techniques de l'homme*, Le Seuil, Paris, 1977

MANDROU R , *Introduction à la France moderne, 1500-1640 Essai de psychologie historique*, Albin Michel, Paris, 1989

MARAVALL J , *La Cultura del Barroco*

METZ C , *Le signifiant imaginaire psychanalyse et cinéma*, C Bourgois, Paris, 1977, 1984, 1993

MILES M , *Image as Insight Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture* Boston Beacon Press, 1985

ONG W , *The Presence of the Word Some Prolegomena for Cultural and Religious History* New Haven, Yale University Press, 1967 , traduit par Barbara O'Connor sous le titre *Retrouver la parole introductions à l'histoire de la culture et de la religion* aux éditions Mame, 1971

PANOFSKY E , *Die Perspektive als Symbolischen Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg 4 (1924-1925) Traduction sous la direction de Guy Ballangé *La perspective comme forme symbolique* aux éditions de Minuit, Paris, 1975, 1991

ROGOFF I , « Mapping Out Strategies of Dislocation », catalogue pour Neustein's, 24 oct au 26 nov 1987

RORTY R , *Philosophy and The Mirror of Nature*, Princeton University Press, 1979, traduction de T Marchaise *L'homme spéculaire* aux éditions du Seuil, Paris, 1990

ROSE J , *Sexuality in the Field of Vision*, Londres Verso, 1986

SCHARF A , *Art and Photography*, Londres Allen Lane, 1968, réédité par Penguin Books, New York, 1986

WHITE J , *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, 3^e éd , Cambridge, Mass , Belknap Press, 1987, traduction de Catherine Fraix *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, aux éditions Adam Biro, Paris, 1992

WÖLFFLIN H , *Renaissance et baroque*, traduit par Guy Ballangé, livre de poche Biblio essais, 1989 *Principes d'histoire de l'art la question du développement du style*