

## L'Art pense-t-il ? Des natures mortes hollandaises au pouvoir critique de machines qui dysfonctionnent

Muriel van Vliet

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/85170>

DOI : [10.4000/critiquedart.85170](https://doi.org/10.4000/critiquedart.85170)

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

### Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

### Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2021

Pagination : 52-66

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

### Référence électronique

Muriel van Vliet, « L'Art pense-t-il ? Des natures mortes hollandaises au pouvoir critique de machines qui dysfonctionnent », *Critique d'art* [En ligne], 57 | Automne/hiver 2021, mis en ligne le 30 novembre 2022, consulté le 14 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/85170> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.85170>

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 décembre 2021.

EN

---

# L'Art pense-t-il ? Des natures mortes hollandaises au pouvoir critique de machines qui dysfonctionnent

Muriel van Vliet

---

- 1 Après s'être d'abord concentrée au XVII<sup>e</sup> siècle sur l'objectivité des œuvres, sous la houlette de penseurs classiques dont Nicolas Boileau<sup>1</sup> ou l'Abbé Batteux<sup>2</sup>, adoptant un point de vue normatif sur l'art pour en faire une imitation de la Belle Nature, l'esthétique en est venue au contraire à caractériser au XVIII<sup>e</sup> siècle l'expérience des œuvres en partant de la seule subjectivité – du créateur et du spectateur. Cela se traduit sous la forme de l'esthétique du sentiment d'un certain David Hume<sup>3</sup>, qui mobilise la sensibilité du spectateur enregistrant des impressions au titre de *sense data*, mais aussi son imagination, au puissant pouvoir associatif. Sur un autre mode, le tournant subjectiviste de l'esthétique s'exprime au travers de l'expérience critique transcendante du sujet qui, à l'occasion de la pure contemplation du beau et du sublime, « réfléchit », selon Emmanuel Kant<sup>4</sup>, au libre-jeu de ses propres facultés. Cette réflexion ou autoréflexion survient selon Kant accompagnée d'un plaisir remarquable. Né de l'idée d'harmonie du cosmos, principe qui forme le pendant de celui *a priori* de la légalité, appliqué à la nature conçue comme une grande mécanique, ce plaisir téléologique, puis esthétique, comme la trace de l'animation particulière de l'âme [*Gemüt*], est seul susceptible d'approfondir le sentiment de vie [*Lebensgefühl*] chez l'individu contemplatif. Avec Kant, l'art se met à déborder les concepts déterminés pour « donner à penser » aux idées de la raison ; par exemple à des concepts aussi indéterminés que peuvent l'être l'idée de liberté ou celle de l'infini. On peut considérer que cette approche subjective de l'art culmine chez Georg Wilhelm Friedrich Hegel<sup>5</sup>, avec la possibilité, selon l'idéalisme absolu, qu'offre l'art à l'esprit, dans le prolongement de la technique, de se reconnaître dans la matérialité, c'est-à-dire – suprême contradiction – dans ce qui s'annonce, avant cette transformation, comme le tout « autre » de l'esprit : la nature. Le Romantisme allemand d'un Johann Wolfgang

von Goethe<sup>6</sup> au XIXe siècle contribue à faire de l'œuvre d'art une manière de se rendre sensible tant aux multiples métamorphoses de l'âme humaine qu'aux reconfigurations diverses de l'atmosphère qui baigne son milieu de vie [*Umwelt*]. Toute l'histoire de l'esthétique raconte la manière dont l'art donne à saisir l'intériorité et permet progressivement l'introspection et l'autoréflexion du sujet sur lui-même. L'art serait au plus près de la subjectivité et donnerait nécessairement à penser, au point que l'on puisse avec Kant forger l'expression d'idées esthétiques auxquelles les œuvres nous feraient réfléchir.

- 2 Toutefois, avec l'abstraction, les monochromes, l'Art conceptuel, les *ready-made* ou l'Arte povera, l'art contemporain semble prendre l'exact contrepied de cette subjectivisation croissante de l'expérience artistique. Le XXe siècle évite tout romantisme et toute approche « psychologisante » des œuvres. Le contemporain supposerait un regard neutre, un œil objectif, froid, posé sur un monde mécanique qui s'accélère. Nouveau réalisme, hyper-réalisme, Nouvelle objectivité, matérialité des œuvres : le sujet semble évacué. Est-ce à dire que l'art n'invite plus à penser, puisque le sujet se retrouve mis entre parenthèses ? Au contraire. Il se pourrait bien que ce soit l'art lui-même qui « pense ». N'est-ce pas céder toutefois à une forme d'anthropocentrisme abusif que de l'affirmer autrement que métaphoriquement ? Quel drôle d'animisme nous pousse à attribuer à l'œuvre d'art non seulement de la vie, mais même une capacité à penser ? Peut-il y avoir pensée sans une conscience qui pense ? Quels sont les courants de l'esthétique et les œuvres d'art qui invitent à aller jusqu'à dire que l'art n'est pas seulement une invitation à penser, mais que l'œuvre pense bel et bien ?
- 3 La phénoménologie a œuvré en ce sens, alors même qu'elle prend comme point de départ, avec Edmond Husserl, le sujet transcendantal et la conscience constituante qui perçoit le monde. Dans *Chose et espace*<sup>7</sup>, Edmond Husserl décrit avec tellement de minutie la manière dont nous percevons un cube selon toutes ses perspectives [*Abschattungen*] que l'objet et la perception de l'objet en deviennent soudain presque étranges, comme si ce dernier avait une existence indépendamment de l'œil qui le regarde. A force de regarder intensément ce cube tourner et de se demander comment nous le regardons, il semble qu'il se mette soudain à nous regarder, à offrir sa silencieuse présence. La photographie et le cinéma rendent à la fin du XIXe siècle et au XXe siècle, l'œil « objectif ». La modernité de ce regard anonyme sur ce que Maurice Merleau-Ponty<sup>8</sup> nomme « la nappe brute de sens » qu'offre le monde à l'état naissant, avant même que l'humain ne la regarde, fait naître une nouvelle catégorie d'objets d'art.
- 4 Dans le *White cube*, le Minimalisme et l'Arte povera ont soudainement donné à voir la matérialité nue d'œuvres qui ne sont plus narratives – donc qui ne sont plus à interpréter – mais qui s'offrent purement à la vue. Le sujet, ses émotions, ses sentiments, le lyrisme d'un Diderot ne sont plus convoqués. La sculpture se réduit avec Constantin Brancusi à un socle dans toute sa simplicité, une pure forme, tandis que les *ready-made* et le porte-bouteilles de Marcel Duchamp offrent des objets « prêts à l'emploi ». Qu'en est-il de la subjectivité de l'artiste ? Et de celle du spectateur ? Où se situe la distance critique ? On le sait, ces objets du quotidien deviennent œuvres d'art à partir du moment où Marcel Duchamp les expose et sollicite notre regard. Découplés de leur fonction ordinaire, ils reculent, s'avancent, nous regardent, sont presque autonomes. Ils nous interrogent de manière silencieuse à la façon de personnes ou

d'êtres vivants. Si la personnalité de l'artiste est comme mise entre parenthèses pour garantir une nouvelle objectivité à ce qui est représenté, les objets du quotidien, dans leur immobilité froide, ne nous observeraient-ils pas en retour ? Ne seraient-ils pas doués de personnalité ? Alors que les romantiques voyaient dans la matière le moyen pour l'esprit de s'y incarner ou de viser des idéaux, les artistes contemporains, eux, jettent sur les objets du quotidien un regard neutre qui les saisirait mécaniquement jusqu'à ce qu'ils surgissent dans toute leur indépendance, bizarres, étranges.

- 5 A y regarder de plus près, l'histoire de l'art la plus antique rêve déjà avec le mythe de Pygmalion et de Galatée que les œuvres d'art disposent d'une vie autonome, spontanée. Après avoir séduit par le progrès qu'elles incarnent, la technique et les machines plongent bel et bien l'homme dans une forme de tragédie. Alors que l'histoire de l'art a tendance à délimiter l'art (le beau) et la technique (l'utile), d'autres réflexions plus contemporaines, liées à l'apparition du cinéma et à la possibilité de reproduire mécaniquement les œuvres, se plaisent à les faire se croiser singulièrement et à brouiller les pistes. Et si la machine elle-même pouvait être l'œuvre d'art par excellence ? Oui, à condition de créer une machine qui n'en soit pas une, une machine qui ait des ratés. Ironique, inutile, une machine qui permette de réfléchir aux « vraies » machines qui nous aliènent, qui nous réifient, et qui, précisément, mettent en danger la subjectivité, l'individualité de ceux qui les utilisent, en rendant l'individu anonyme et interchangeable, en l'empêchant de penser, dès lors qu'il est pris dans des processus de production ou de consommation implacables.
- 6 C'est ce qu'explore l'ouvrage collectif *Le Comportement des choses*, dirigé par Emanuele Quinz<sup>9</sup>. Citant Gilbert Simondon<sup>10</sup> dans *Du Mode d'existence des objets techniques*, il souligne ce que la pensée technique peut avoir d'enrichissant pour l'homme, au lieu de n'y voir qu'asservissement (p. 274-275). *Le Comportement des choses* explore ces machines qui libèrent des machines. *Elmer et Elsie*, les tortues de William Grey Walter (1947) se comportent ainsi comme des animaux qui cherchent à se nourrir et qui savent par eux-mêmes aller se « reposer » (p. 86-87 ; p. 104-105 ; p. 144) ; le « Colloquy of Mobiles » de Gordon Pask (1968) met en scène des robots mâles et femelles qui se livrent à une parade amoureuse aléatoire saisissante (p. 138-146) ; la « Machine ultime » de Marvin Minsky (1952) ne fait rien d'autre que sortir un bras d'une boîte pour s'éteindre ironiquement dès qu'on l'allume (p. 150-161) ; tandis que le *Vestiaire I* de l'installation mise en place par Delphine Reist (2013) donne à voir un espace de *fitness* délaissé par ses acteurs, où seuls des sacs de sport, quand on observe attentivement le dispositif, se mettent à « respirer » (p. 74-81). Toutes ces œuvres, entre objets, machines et art, sont dotées d'un comportement aléatoire. Elles veulent et désirent, bref, semblent « vivantes ». L'espace du *Vestiaire I* attend quelque chose, une fois que ses acteurs l'ont quitté, mais quoi ? Sigmund Freud aurait certainement aimé prolonger par ces exemples *L'Inquiétante étrangeté* qui interroge les moments oniriques ou névrotiques où nous avons l'impression que des objets inanimés prennent littéralement vie. Les articles rassemblés dans cet ouvrage insistent sur l'aspect corrosif de ces œuvres : l'inutilité de la « Machine Ultime » de Minsky aurait suscité chez certains scientifiques l'envie d'abandonner leurs recherches ; tandis que le *Vestiaire I* de Delphine Reist critique une société où les corps doivent entrer dans des normes sociales pour obéir au culte de la performance. La cybernétique de seconde génération, qui crée des machines susceptibles d'interagir avec leur milieu, de dialoguer avec les humains et de se reprogrammer, questionne le rapport possible des hommes aux machines.

- 7 Nous comprenons soudain, comme à la lecture du *Parti pris des choses* de Ponge, ce qu'est un objet. Un objet n'est pas construit par les formes *a priori* de notre entendement. Il n'est pas le produit de synthèses d'une conscience constituante. Il est là. Il se tient là. Avant l'intervention de l'homme, il y a le monde. C'est ce que nous dit Merleau-Ponty : les œuvres d'art pointent cette facticité, cette donation première du monde. Et quand Cézanne peint *La Montagne Sainte-Victoire*, on assiste au moment où le monde surgit comme monde.
- 8 Mais les peintures d'Edward Hopper, les photographies ou les sculptures hyperréalistes contemporaines vont jusqu'au point de rupture où cela nous dérange. Trop de couleurs, trop d'art, trop de technique. Les toiles d'Al Held jouent sur l'excès. Produisant un effet nauséeux, elles sont ressenties comme des menaces (p. 27). Richard Kalina explore cet autre aspect de l'art contemporain dans *The Changing Boundaries and Nature of the Modern Art World: The Art Object and the Object of Art*. Pour commencer la grande fresque critique qui le mène de l'Expressionnisme abstrait new-yorkais des années 1940-50 jusqu'à l'art *pop* de Los Angeles, en passant par le Pop art et les performances de Fluxus, R. Kalina interroge dans son premier chapitre, « Real dead », *American Icon* de John De Andrea (p. 21). Au lieu de célébrer la vie, ses sculptures se mettent à insinuer l'idée de la mort, sans que l'on sache bien en tant que spectateurs d'où cela vient, tant il rend impossible la création d'une distance entre l'événement et sa représentation. Le même effet se produit avec *Untitled Leg* de Robert Gober, installation laissant surgir du mur une jambe unique (p. 22), suscitant l'horreur du démembrement. Quant à Dan Flavin, dans *Untitled (to a man, Georges McGovern)*, R. Kalina signale qu'il présente l'aspect industriel de notre vie comme condition de l'existence moderne (p. 31). Flavin utilise des néons commerciaux qui ne font que ce qu'ils doivent faire, à savoir éclairer la pièce, rappelant l'atmosphère de l'industrie, du bureau, où ils sont utilisés quotidiennement sans que l'on n'y prête plus attention. En proposant des œuvres qui ne sont que ce qu'elles sont, l'Art minimal donne à penser, du fait du vide créé. Dans chaque court chapitre de son livre, R. Kalina aborde des artistes différents, pointant les concepts qu'ils façonnent ou questionnent. Ainsi en va-t-il de la réalité de l'abstraction, telle qu'elle est différemment pensée par Vassily Kandinsky, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, mais aussi par les expressionnistes abstraits, en passant par Ellsworth Kelly, Frank Stella ou Morris Louis (p. 36). Mais aussi de « l'ordre du désordre » auquel l'œuvre de Robert Morris donne à penser (p. 139-142).
- 9 Comment les œuvres d'art font-elles pour exiger de nous que nous nous mettions à penser ? Hanneke Grootenboer aborde ce qu'elle nomme des « *Pensive Images* » (p. 5) en effectuant un grand écart audacieux entre la peinture hollandaise du XVIIe siècle et l'art des XXe et XXIe siècles, dans *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking*. Mobilisant de multiples références, de Denis Diderot, Johann Joachim Winckelmann, Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger à Hubert Damisch, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Louis Marin et Roland Barthes, H. Grootenboer introduit sa recherche sur un tableau, particulièrement emblématique selon elle : *Intérieur au manteau posé sur une chaise* de Cornelis Bisschop, daté de 1660 (p. 23). La scène ne raconte aucune histoire et ne véhicule aucun message mais articule, à travers sa forme et sa matérialité, une ligne de pensée. H. Grootenboer rappelle ici le concept de *punctum* développé dans *La Chambre claire* de Roland Barthes : l'image devient « *pensive* » dès lors que nous sommes touchés par une œuvre, et cela se produit dans l'exacte mesure où nous avons commencé à lui ajouter quelque chose. Ce n'est alors pas tant nous qui « captions » la peinture que la

peinture qui nous « capte ». Barthes pense que la capacité de l'image à devenir pensive ne peut survenir que dans des photographies exclusivement, car dans un film, le spectateur n'a pas le temps d'ajouter ce je ne sais quoi à l'image. H. Grootenboer articule à cette réflexion de Barthes son traitement de *Sarrasine*, œuvre d'Honoré de Balzac, dans *S/Z*<sup>11</sup>. Balzac, terminant son texte par l'éigmatique phrase : « Et la marquise resta pensive », donne l'impression de s'échapper de tout code ou de toute clôture – et invite à la réflexion. H. Grootenboer explore cet effet dans de nombreuses œuvres, y compris des films expérimentaux, dont *Island* de Fiona Tan (2008) qui donne l'impression de mettre une peinture en mouvement (p. 27). Le calme de l'image génère un état passif, inconfortable, indéterminé, ouverture qui autorise l'impensé à faire surface (p. 26). Le concept d'image pensive tel que le mobilise Hanneke Grootenboer se nourrit aussi de la notion de *Denkbild* propre à Walter Benjamin, qu'elle estime être le précurseur de Barthes (p. 26). Raymond Bellour parle quant à lui de « spectateur pensif », dès lors que se produit un découplage entre le spectateur et l'image – comme dans *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni (1966) ou dans *L'Amour en fuite* de Truffaut (1979), des images fixes interrompent le flux du mouvement des images. C'est bien l'image qui est pensive, non l'esprit de celui qui contemple le film, pour R. Bellour ou Hervé Bazin. Au travers des « images-temps », comme les qualifie Gilles Deleuze, il n'y a plus ni monde extérieur, ni spectateur, mais des images disjointes qui donnent, par montage, à penser (p. 31). La qualité de l'ouvrage de Grootenboer se mesure à sa capacité à mobiliser tour à tour des références contemporaines et classiques, dont le débat de Goethe et de Gotthold Ephraim Lessing au sujet du moment prégnant<sup>12</sup>. La peinture est alors conçue « comme réflexion philosophique »<sup>13</sup>, une thèse audacieuse que son auteure illustre magistralement.

---

## NOTES

1. Boileau, Nicolas. *L'Art poétique*, 1674
2. L'Abbé Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1746
3. Hume, David. « De la norme du goût », 1757
4. Kant, Emmanuel. *Kritik der Urteilskraft = Critique de la faculté de juger*, 1790
5. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*, 1832
6. Goethe, Johann Wolfgang von. *La Forme des nuages d'après Howard*
7. Husserl, Edmond. *Chose et espace : leçons de 1907*
8. Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*, 1960
9. *Le Comportement des choses* prolonge les projets de recherche *Behaviors, stratégies et esthétiques du comportement entre art, science et design*, *Behavioral Objects* (2012-2018) et *Behaviors II* (2019-2021) dirigés par Samuel Bianchini et Emanuele Quinz.
10. Simondon, Gilbert. *Du Mode d'existence des objets techniques*, Ed. Aubier-Montaigne, 1958
11. Barthes, Roland. *S/Z*, 1970
12. Grootenboer, Hanneke. « Theorizing Stillness », *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking*, Chicago : University of Chicago Press, 2020, p. 33, à propos des « Observations sur le Laocoon » publiées en 1798 dans *Propyläen* de Johann Wolfgang von Goethe.

13. Grootenboer, Hanneke. "Part II: Painting as Philosophical Reflection", *The Pensive Image*, op. cit., p. 75 et suivantes

---

## AUTEUR

### MURIEL VAN VLIET

**Muriel van Vliet** est normalienne, docteure en philosophie et agrégée de philosophie. Sa thèse a été publiée aux Presses Universitaires de Rennes sous le titre *La forme selon Ernst Cassirer, de la morphologie au structuralisme* (2011). Ses articles récents portent sur l'anthropologie de l'art, notamment sur André Leroi-Gourhan (*La Part de l'œil*, n°35, mars 2021). Elle projette un ouvrage d'anthropologie de l'art qui proposerait un panorama allant de Warburg à Lévi-Strauss et Philippe Descola, auteurs sur lesquels ont déjà porté bon nombre de ses publications, notamment dans la *Revue Germanique internationale* et dans *Philosophie*. Elle est membre du comité de la revue franco-allemande *Regards croisés* qui propose des articles et recensions d'ouvrages récents allemands en français et français en allemand.