

Pour une rhétorique de l'image

Remarques à propos d'une peinture

Judit KARÁCSONYI

L'objectif de cette étude est d'esquisser un modèle possible de perception promu par la logique de représentation de la peinture d'Andrew Wyeth, *Christina's World*¹. La méthode proposée consiste à analyser le réseau de rapports qui s'établit entre le sujet percevant et l'objet perçu au cours de l'expérience esthétique. La perception esthétique sera conçue comme une ligne de mouvement, fragmentée par différents processus dont chacun apporte un certain changement à la nature de la relation toujours changeante du percevant au perçu. Chaque étape donne naissance à une nouvelle constellation sur le plan des rôles joués par ceux qui participent à la création du processus signifiant de la peinture. Le point de départ de la perception esthétique est marqué par la constitution et la présence du sujet regardant qui occupe une position extérieure par rapport à l'œuvre d'art. C'est le point d'où le sujet regardant s'engage dans un voyage pour découvrir un monde inconnu, jalonné de promesses d'aventures. Le voyage se termine quand il reprend le point de vue extérieur en s'identifiant de nouveau avec la position du voyeur, conformément aux paramètres de la vision normative. Ce qui se passe entre-temps constitue l'histoire de l'icône discursive, la narration de la peinture. La description détaillée des processus qui se succèdent pendant la perception esthétique et l'analyse approfondie des motifs créés par la modification continue de la relation du sujet percevant vis-à-vis du monde qui s'ouvre devant et pour ses yeux nous racontent une histoire possible de la peinture.

L'art comme expérience L'interaction entre le sujet percevant et l'œuvre d'art revêt une importance vitale dans l'approche qui conçoit l'œuvre d'art comme expérience. Selon Dewey², le produit d'art, physique et potentiel, ne doit jamais être identifié avec l'œuvre d'art (l'objet esthétique), actif et expérimenté. Les potentiels cachés du produit d'art doivent être exploités et réalisés à travers la perception esthétique pour que l'œuvre d'art émerge. L'émergence de l'œuvre d'art est le résultat de l'expérience individuelle, de l'interaction entre sujet percevant et produit d'art. Chaque expérience individuelle est la recréation de l'œuvre d'art, est un acte de reconstruction. L'œuvre d'art ne peut donc jamais être considérée permanente, elle existe dans le « ici et maintenant » de la perception. Elle est un organisme vivant dont l'histoire n'existe qu'à travers l'expérience de la perception.

La *perception* doit être distinguée de la *ré cognition*, celle-ci impliquant

¹ WYETH, Andrew, *Christina's World*, New York, The Museum of Modern Art (1948, Tempera).

² DEWEY, John, *Art as Experience*, Paragon Book, s.l.n.d.

l'identification de quelque chose présent par le biais d'expériences passées qui restent néanmoins déconnectées. Jusqu'à ce que les traces d'expériences, les souvenirs du passé n'entrent pas dans un rapport créatif avec l'objet de l'identification il ne s'agit que de la répétition, du renforcement de quelque chose établi dans le passé et de son rétablissement dans le présent. Néanmoins, la reconnaissance, l'identification du familier est apte à éveiller l'intérêt de façon à mobiliser des énergies qui permettent que certains blocs de souvenirs entrent en interaction créative avec le présent. A travers cette interaction le présent s'ouvre vers le changement, vers ce qui est à arriver. La perception implique la rencontre fertile des blocs du passé et du présent dans la perspective d'un devenir, de telle manière qu'elle englobe la coopération du sujet percevant, avec ses blocs de souvenirs et l'objet perçu, le présent.

Le sujet percevant, dont l'intérêt est éveillé, investit des énergies dans le processus de la perception qui s'ajoutent aux énergies potentiellement présentes dans le produit d'art. La rencontre et la coopération de ces énergies génèrent l'expérience esthétique qui a son point de départ et progresse vers sa propre fin. Le mouvement avance vers une clôture, vers le moment où les énergies qui maintiennent l'expérience ne sont plus actives ayant déjà accompli leur mission. Ce qui se passe entre ces deux points constitue l'histoire des devenirs et des changements avec des moments où le subjectif et l'objectif n'existent pas indépendamment l'un de l'autre, mais l'un dans l'autre pour constituer une unité organique. Ils doivent donc être analysés dans leur rapport, dans leur être absorbés par ce qui est engendré à travers la perception : l'expérience esthétique.

Ainsi, la perception ne signifie pas passivité ; elle consiste dans l'alternance de faire et de subir. Les changements sur ce plan constituent la structure de l'expérience esthétique qui ne peut donc être instantanée, elle se déroule dans le temps et dans l'espace. Cette alternance des constellations, ces étapes successives confèrent signification à l'œuvre d'art. Chaque étape acquiert un sens par rapport à la suivante, chaque étape ajoute quelque chose de nouveau à ce qui s'est passé précédemment et apporte la promesse de quelque chose à venir. Cette promesse ou impulsion pousse les énergies impliquées dans la perception à avancer, à s'approcher de la fin de l'expérience. Néanmoins, le mouvement peut être dévié, modifié par des obstacles à surmonter dont l'existence est liée au fait que l'œuvre d'art incarne le potentiel à déplacer, à déstabiliser les normes et les associations conventionnelles. Pendant l'expérience esthétique, l'œuvre d'art expose des possibilités contrastant avec le paradigme de la vision normative qui rendent le familier étrange ; ce faisant, elle offre des moments subversifs qui encouragent le passage de la convention vers la perception productive. Le mouvement peut dévier, s'accélérer ou retarder. Il est continu, mais non sans variations : il ne manque pas de rythme.

Le voyage du voyeur Le spectateur s'arrête devant la peinture de Wyet dont la logique de représentation implique sa présence ; elle l'invite à découvrir son monde d'une position sûre, celle du voyeur. Sa structure apparente favorise la vision normative laissant le spectateur dans l'ignorance de regarder d'une position pré-assignée : la peinture montre la figure féminine allongée de dos, dépeinte d'une position inaccessible à sa vision. Il lui est impossible de renvoyer le regard du spectateur qui la voit d'une distance assurée par cette partie du paysage qui se trouve derrière elle. Par rapport au corps allongé le spectateur occupe « le point géométral³ », ce qui le berce dans l'illusion de contempler le spectacle d'une position extérieure au champ du visible, dans l'illusion d'exercer une maîtrise sur ce qui est à voir. Son identité du sujet regardant sans être vu se construit au détriment du corps féminin, de l'objet regardé. Son œil, qui s'attribue la fonction constitutive et celle de maîtrise qu'il n'a jamais possédée, s'impose sur le corps objectifié. Le sujet est positionné à travers la fiction selon laquelle il occupe le point de subjectivation par rapport auquel l'objet du regard est constitué. La peinture offre le miroir désiré par le biais duquel la subjectivité du spectateur, organisée autour de cette méconnaissance, est réaffirmée et le désir de voir plus s'établit. Le point de départ du voyage est ainsi marqué par le positionnement du spectateur en tant que voyeur, ce qui est facilité par la reconnaissance de la familiarité de l'objet regardé.

En se connectant à la ligne de mouvement tracée par la peinture, en traversant le paysage qui les sépare, le spectateur accepte donc l'invitation du corps féminin et commence à le découvrir. L'image, d'où le spectateur est absent, sollicite sa présence. Il se balance à la frontière de l'absence et de la présence. Le corps offre un lieu de repos au mouvement des yeux qui s'y arrêtent et le caressent. L'arrêt des yeux, la pause ne marque pourtant pas un moment vide. Au contraire, c'est un moment plein d'émotions et de nouvelles énergies générées par la participation d'organes des sens autres que les yeux. De nouvelles énergies entrent dans ce monde et l'animent. Le repos momentané du mouvement signifie la fin d'un fragment de perception, celui du positionnement du voyeur et marque ainsi un changement : il est le moment prometteur d'un *à-venir*.

Le corps féminin offre de nouvelles fonctions aux yeux se reposant sur lui ; des fonctions qui ne sont pas exclusivement optiques. Le corps ne se découvre pas sans être touché, respiré et écouté, dans l'Imaginaire, à travers les yeux. Il ne peut être découvert sans que les yeux ne deviennent doigts, nez et oreilles. Les yeux caressent, écoutent le corps et respirent son odeur ; cela ravive les blocs de souvenirs, fait renaître les odeurs et les touchers du passé. Ils gagnent de nouvelles significations grâce à leur ajustement au corps (anciennement) nouveau, et facilitent le passage d'un endroit à un autre, de l'extérieur à l'intérieur, du Symbolique à l'Imaginaire. Le corps, à travers les yeux, suit sa propre idée, participe à la communication de territoires, d'espaces et de temps hétérogènes. Il suit le rythme du

³ LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 106.

devenir qui emporte la distance. La distance qui les a séparés n'existe plus. Ce qui a été deux devient un. Il n'est plus possible de parler du sujet percevant et de l'objet perçu. Ils cessent d'exister indépendamment l'un de l'autre. Ils sont unis dans un ensemble dynamique, ils existent l'un dans l'autre. La création de quelque chose de nouveau, la naissance d'une unité organique est le résultat de l'interaction qui se déroule entre le sujet percevant et l'œuvre d'art. Au cours de cette interaction les blocs de souvenirs du spectateur deviennent actifs et refaits pour qu'ils puissent pleinement contribuer à la naissance de l'expérience esthétique. Ce quelque chose qui est là, depuis toujours, dans la peinture surgit, se réalise à l'aide de ce qui est ajouté par le spectateur : nous touchons le cœur du « punctum⁴ ». C'est le moment où le « donné-à-voir⁵ » s'efface en faveur de la capacité transformatrice de l'œil productif⁶.

Une nouvelle étape de l'expérience esthétique est constituée par une légère modification dans le mouvement des yeux toujours en harmonie avec la ligne courbe décrite par le corps féminin. Les yeux laissent le corps derrière pour découvrir ce qu'ils n'ont pas encore marqué, ce qui est encore inconnu. Le regard, qui poursuit son mouvement, est le même mais différent. Il a subi un changement remarquable : il a marqué le corps de l'autre et le corps de l'autre l'a marqué. Les yeux suivent la direction indiquée par le corps féminin qui constitue le point de départ d'un nouveau fragment de la ligne de mouvement. C'est de sa position, à travers ses yeux que le spectateur s'engage dans le mouvement vertical tracé par la logique de représentation de la peinture.

La figure féminine est dépeinte de dos, son visage est caché. Non seulement elle incarne les qualités du visible et de l'invisible à la fois, mais elle se trouve à la frontière du visible et de l'invisible. L'artiste a recours à la technique que le cinéma emprunte à la peinture, à la technique du *champ/contrechamp* qui est l'instrument par excellence de la suture, de la « jonction de l'imaginaire et du symbolique⁷ ». Par le biais de cette technique le peintre nie son existence tout comme la caméra au cinéma : il se propose de voir à travers les yeux de la figure féminine. D'autre part, avec l'avènement du *contrechamp* le spectateur, qui s'identifie d'abord avec la position du voyeur, est engagé dans une deuxième identification par laquelle il s'insère, se colle dans le discours de la peinture. Une fois que les yeux du spectateur quittent le corps féminin, il ne voit que ce qui est vu par elle. Les yeux de la figure féminine se substituent aux yeux du spectateur, il regarde à travers ses yeux à elle. Le spectateur cesse d'être en dehors, il entre dans la narration de la peinture, il est parlé ou représenté par le discours de la peinture : il traverse la frontière entre le Symbolique et l'Imaginaire. Il prend la position occupée par la figure féminine, sa

⁴ BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 49.

⁵ LACAN, *Op. cit.*, p. 86.

⁶ Au sujet de l'œil productif voir SILVERMAN, Kaja, *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge, 1996, p. 163-193.

⁷ LACAN, *Op. cit.*, p. 134.

perception de la peinture cède la place à la perception du monde de la femme dont le corps, les yeux deviennent « je ». Ce qui est montré est vu par la femme qui devient ainsi le sujet regardant étant donné que c'est sa position qui détermine la position du spectateur, c'est son regard qui dirige les yeux du spectateur. Elle devient son double.

Au-delà de la convention Le moment où le spectateur-voyeur tente d'étendre son autorité visuelle (illusoire), il est piégé. L'image qu'il regarde l'emporte, le domine à tel point qu'il s'oublie, il est absorbé par cette image qui abolit « le sentiment de [sa] propre personne⁸ ». Il n'a plus d'angle de vision propre : l'être au lieu de l'avoir. Il se trouve évincé du point géométral d'où la fiction dominante est affirmée, d'où l'illusion selon laquelle les yeux du sujet incarneraient le regard constitutif est renforcée. Le spectateur a accès à la vision à travers l'identification avec la position du corps féminin, à travers le retour du refoulé. Il se heurte non seulement au fait que la maîtrise précédemment attribuée à l'œil est une illusion, mais il devient le témoin de l'effacement de son être subjectif. Au lieu d'être constitué au détriment de la femme, de l'autre objectifié, c'est l'autre qui émerge aux dépens du soi : le « je » se dissout. Cette identification marque le départ du soi et le devenir de quelque chose d'autre. Le devenir s'effectue toujours à l'encontre de la possibilité de fixer la signification, c'est un moyen subversif qui déjoue le figement du processus signifiant. Le « je » entre dans une relation identificatoire avec l'autre au détriment duquel sa subjectivité a été précédemment construite ; ainsi le spectateur vit la position de l'autre de l'intérieur. En ne rendant une partie de la peinture accessible au regard du spectateur que de cette position identificatoire, le tableau de Wyeth défait la méconnaissance qui attribue à l'œil du sujet la fonction du regard, en conséquence il ne soutient pas la vision normative. La peinture, en effectuant sa dislocation du regard, démolit l'illusion de l'autorité de l'œil et le situe dans l'image, dans le champ du visible. L'objet regardé devient le double du sujet regardant. L'objet regardé, jusqu'alors familier, devient brusquement étrangement inquiétant ; ce qui a été le déclencheur de blocs de souvenirs devient brusquement un double menaçant.

La présence du double⁹ rend les limites du corps du sujet, les limites du territoire qu'il occupe incertaines. Ainsi, quand le sujet voit son double, qui est aliéné, refoulé et oublié, il vit « une micro-expérience de la mort¹⁰ ». Le corps dont les limites deviennent indéfinissables n'est plus en mesure de revendiquer l'autorité

⁸ WALLON, Henri, « L'Acte perceptif et le cinéma », in *Lecture d'Henri Wallon : Choix de textes*, Paris, Edition Sociales, 1976, p. 295.

⁹ Au sujet du double voir BARTHES, 1980 ; BAUDRILLARD, Jean, *L'Echange Symbolique et la Mort*, Paris, Gallimard, 1976 ; FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Etrangeté*, Paris, Hatier, 1987 ; RANK, Otto, « Narcissism and the Double », in *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*, textes réunis par Emanuel Berman, New York, UP, 1993, p. 121-131.

¹⁰ BARTHES, 1980, p. 30.

sur d'autres corps. En utilisant la terminologie deleuzienne¹¹, la reterritorialisation d'autres corps devient impossible. Le point de référence du spectateur, le « je », une fois solide, se déstabilise ; son corps, devenu schizophrénique, se déterritorialise. La suspension momentanée de sa proprioceptivité menace l'identité du spectateur. Son monde se dissout comme le « je » – en fonction duquel il a été capable de concevoir la réalité autour de lui – se déconstruit.

Ce changement sur le plan du rapport entre regardant et regardé, c'est

... quelque chose qui fait intervenir ce qui est éliminé dans la relation géométrale – la profondeur de champ, avec tout ce qu'elle présente d'ambigu, de variable, de nullement maîtrisé par moi. C'est bien plutôt elle qui me saisit, qui me sollicite ...¹².

C'est elle qui sollicite le sujet néantisé à se reconnaître dans le monde de son double, dans ce monde de devenirs perpétuels tracés par l'infinité de l'horizon du paysage qui l'emporte « vers les régions de l'asignifiant, de l'asubjectif¹³ », exempte de l'effet figeant du regard photographique.

Il se révèle donc possible de suivre la ligne de mouvement dans le sens de nouvelles formes de devenir, dans le sens qui va à l'encontre du figement du processus signifiant. Cette voie présuppose la volonté du spectateur d'être pénétré par ce monde nouveau qui ne lui appartient pas au sens habituel d'appartenance. Elle refuse la possibilité d'assimilation en fonction du paradigme de l'appropriation, elle exige du spectateur de se laisser entrer dans ce monde marqué de ses différences, de son altérité, mais également de ses nouvelles possibilités ; de laisser continuer le processus de déterritorialisation de son corps. Cela entraînerait de vivre de nouvelles aventures à travers de devenirs continuels en suivant la ligne « de déterritorialisation positive ou de fuite créatrice¹⁴ ».

Le regard photographique Si le spectateur n'est pas prêt à renoncer à la gratification narcissique qui lui est refusée dans son être dans l'image, dans son être l'image, il doit effectuer le passage du spectacle à la vision. Si ce nouveau monde est au-delà de quoi il demande à voir, s'il est à refuser à cause de sa différence, à cause de sa résistance à être assimilé par la vision normative, le spectateur doit reprendre la position stable et familière du sujet regardant, du voyeur. La ligne de mouvement créatrice, tracée par l'œuvre d'art se brise et s'infléchit pour retourner vers une répétition, vers son point de départ d'où c'est l'œil du sujet qui paraît rendre le spectacle intelligible.

¹¹ Le processus des devenirs est étroitement lié à ce que Deleuze désigne territorialisation / reterritorialisation / déterritorialisation. Voir à ce sujet DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Seuil, 1980 et DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

¹² LACAN, *Op. cit.*, p. 111.

¹³ DELEUZE – GUATTARI, 1980, p. 230.

¹⁴ *Ibid.*, p. 233.

Entrer dans le monde de la peinture, devenir partie constituante de l'image permet la communication, la coopération nécessaire à l'expérience esthétique. Cette étape, qui entraîne l'abandon de la position du *voyeur*, est effectuée par l'œil du spectateur qui abolit la distance le séparant de l'objet regardé. Néanmoins, le discours de la peinture ne se constitue plus de sa position, pour ses yeux mais pour une troisième dimension qui est conçue par le spectateur comme l'Autre. Avec l'intervention de l'Autre qui le regarde de la position d'où il a regardé la figure féminine, avec la récurrence de la même constellation mais différente, le dynamisme du rythme se trouve exploité.

La perte de la position du *voyeur* est intrinsèquement liée au sentiment d'être regardé. Comme Lacan le souligne dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, le regard que le spectateur rencontre n'est pas vu, il est imaginé par lui dans le champ de l'Autre, il parvient à sa conscience et non à sa perception. Le regard imaginé comme tourné vers lui le rend conscient de lui-même, le spectateur se reconnaît photographiquement encadré. Le regard photographique transforme le spectateur, partie constituante de la peinture, en objet à regarder. Ce qui témoigne de la naissance de l'expérience esthétique entraîne en même temps le devenir visible pour l'Autre, le devenir objet à regarder. Ainsi, le spectateur perd sa « vie privée », définie par Barthes comme la « zone d'espace, de temps, où je ne suis pas une image, un objet¹⁵ ». Il subit le moment d'un devenir étrangement inquiétant, le moment de n'être ni sujet, ni objet ; le moment du devenir objet.

L'expérience d'être vu, d'être photographiquement encadré est interprétée comme l'intervention de l'Autre que le sujet place exactement au point qui est occupé par le regard sur le diagramme lacanien¹⁶. La fonction du regard, qui est le signifié de l'Autre, est décrite par Lacan de la façon suivante :

... dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. C'est là la fonction qui se trouve au plus intime de l'institution du sujet dans le visible. Ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet. D'où il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne, et par où [...] je suis photo-graphié.¹⁷

L'importance du regard n'est donc pas liée à sa source (insaisissable), mais à son effet. Il suspend l'illusion de maîtrise attribuée à l'œil du sujet qui se sent, par conséquent, réduit au statut de l'objet. Néanmoins, en exerçant sa fonction constitutive, il éveille la conscience du spectateur absorbé par la peinture. Être vu, c'est être, mais être dans l'image. La peinture dramatise donc emphatiquement le fait que le sujet regardant se trouve depuis toujours dans le champ du visible, dans l'image. Elle y procède par transfert : ce qui est là est à voir dans son absence visible.

¹⁵ BARTHES, 1980, p. 32.

¹⁶ LACAN, *Op. cit.*, p. 106.

¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

De la perception à la convention Être vu, être photographiquement encadré, c'est être mortifié, c'est être transformé en représentation. C'est la « dissociation retorse de la conscience d'identité¹⁸ ». Sartre¹⁹ nous dit que l'Autre dont le regard est centré sur le spectateur voit ce que celui-ci vit. L'Autre voit l'image et, dans cette image, le spectateur d'une façon qui échappe au spectateur. C'est un monde qui échappe à sa vision car il n'est pas constitué de sa position, mais d'une autre qui lui est inaccessible. Cette reconnaissance a un effet qui aliène le spectateur du monde dans lequel il se trouve ainsi que de lui-même y étant un objet à voir. Cette aliénation est visuellement représentée dans la peinture par cette partie du paysage qui a originellement séparé le voyeur du corps féminin, et ensuite, l'Autre du spectateur.

La partie du paysage qui sépare percevant et perçu fonctionne comme un pont entre le Symbolique et l'Imaginaire. A une étape précédente de la perception elle a rendu possible le passage du Symbolique à l'Imaginaire, l'évanouissement d'un corps signifiant au profit d'un « corps de jouissance²⁰ ». Maintenant, elle fonctionne de la façon inverse en permettant au spectateur, dont la conscience est éveillée, d'effectuer le voyage de retour. Par le biais de l'intervention du Symbolique, de la présence de l'Autre (signifiant) qui le désigne, le soi (signifié) du spectateur regagne signification et les énergies générées par la coopération du spectateur et de l'œuvre d'art se figent. Le mouvement s'approche de sa fin et s'arrête au point géométral d'où l'indicible de l'Imaginaire, le souvenir de ce qui s'est passé s'oublie, se refoule. Tout ce qui demeure est un léger sentiment inquiétant et étrange dans le sujet regardant.

Ce retour au départ ne constitue pourtant pas la récurrence simple de la situation initiale. Il est marqué par toutes les différences, tous les devenirs et changements que le sujet percevant et l'objet perçu ont vécu pendant ce voyage dans l'expérience esthétique. Le monde que le spectateur a une fois expérimenté laisse des traces dans le soi percevant. Elles se rattachent à des blocs de souvenirs et deviennent activables dans les expériences futures.

Le pont, l'identification secondaire imparfaite, témoigne de l'oscillation du peintre entre deux positions : une position intérieure permettant au spectateur de devenir partie constituante de la peinture, mais menaçant son identité ; et une position sûre, mais extérieure. Néanmoins, par la possibilité d'oscillation entre ces positions le peintre parvient à démontrer que la même image est vue différemment selon le point d'où elle est perçue. Ainsi, la peinture fonctionne comme la « house of fiction » de James :

¹⁸ BARTHES, 1980, p. 28.

¹⁹ SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, chap. IV « Le Regard », p. 310-364.

²⁰ BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 29.

The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather ; every one of which has been pierced, or is still pierceable in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will²¹.

A travers l'envie de la vision individuelle le spectateur anime la peinture et la peinture anime le spectateur. C'est la manière dont la peinture exprime l'espace du déplacement, de la dissolution du soi, l'espace infini des devenirs : c'est la manière dont elle devient existante.

²¹ JAMES, Henry, *The Portrait of a Lady*, Ware, Wordsworth Classics, 1996, p. 7.