

Textes rassemblés par
Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo

Esthétique et Herméneutique : La fin des grands récits ?

Editions Universitaires de Dijon

collection *Écritures*

Dijon, 2004

Frappé(e) par les flèches de Saint Sébastien. Pour une phénoménologie non-eidétique

Lorsque nous parlons de notre époque comme s'il s'agissait de celle de « la fin des grands récits », ces « grands récits » se réfèrent au canon de l'histoire occidentale de la philosophie ainsi qu'à l'art et à la littérature. En philosophie, cette fin s'était annoncée par les trois « maîtres du soupçon », Marx, Freud et Nietzsche¹. Elle trouve son accomplissement dans les analyses qui révèlent le côté obscur et irrationnel de la rationalité humaine, telles celles élaborées par Theodor Adorno. Il s'avère ainsi qu'il n'est plus possible de placer l'homme rationnel au centre du monde, au centre de *son* monde. Il n'est plus possible de parler en termes généraux et universels de « l'homme » ou de « la vérité ». Il en va de même pour l'art moderne. Après la clôture du modernisme dans les années 1950, l'Art (avec un grand A) a éclaté. Il ne semble rester qu'un « post-modernisme » plurivoque dans lequel tout est possible (« *anything goes* »). Ce pluralisme des œuvres nous empêche, en outre, de déterminer l'essence (ou l'*eidōs*) de l'art. De la sorte, la fin des « grands récits » implique également la fin d'un discours globalisant sur l'art. Étant donc donnée la prégnance actuelle du discours anti-essentialiste, je voudrais néanmoins rechercher ici s'il est encore possible de parler d'une certaine essence de l'art. La question qui va nous préoccuper est la suivante : de quelle façon peut-on encore dévoiler *une certaine* essence dans une œuvre d'art, même s'il n'est plus possible de déterminer l'essence de l'art lui-même, comme c'est le cas en notre époque post-moderne ?

C'est à partir de la phénoménologie que nous approcherons cette question. Ce n'est pas, de prime abord, tâche facile, puisque la phénoménologie est, par excellence, une philosophie de l'essence, une philosophie eidétique, comme l'a définie Husserl². Pourtant, il me semble

1. L'expression est de Paul Ricœur.

2. Voir surtout E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie I* (1913), trad. P. RICŒUR, Paris, Gallimard, 1950.

que la phénoménologie peut également nous conduire vers une essence de l'œuvre d'art située au-delà de l'*eidos* de l'art, à condition qu'elle renonce à son discours sur l'art en général afin de rechercher une œuvre dans son contexte particulier et historique. Pour dépasser le domaine de l'eidétique il faut donc que la phénoménologie soit une « phénoménologie de l'œuvre ». Cela n'est pas encore chose faite, comme le montrent, par exemple, les analyses de Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit* et celles de Heidegger dans *L'Origine de l'œuvre d'art*¹. C'est à partir de la phénoménologie et de l'herméneutique qu'ils examinent les œuvres, mais on peut se demander si ces phénoménologues prennent en considération les *œuvres mêmes*, les œuvres dans leur contexte historique ; s'ils les jugent en fonction de leurs mérites propres. Car, chez ces deux philosophes, l'œuvre d'art ne joue un rôle qu'à titre d'exemple dans l'ontologie : l'être de l'œuvre nous apprend quelque chose de l'être en général. Pour le dire irrespectueusement sans doute, ces analyses de l'art n'offrent qu'une *illustration* d'une théorie ontologique ; il s'agit bien d'une phénoménologie de l'art, mais ce n'est en aucun cas une phénoménologie d'une œuvre d'art. Ce que Heidegger a dit à propos des chaussures boueuses de Van Gogh n'est pas spécifique à cette œuvre, mais vaut également pour d'autres tableaux qui représentent la vie paysanne, et de même les observations de Merleau-Ponty en ce qui concerne l'espace chez Cézanne s'appliquent à la plupart des peintures modernes.

Pour développer une phénoménologie de l'œuvre même, il faut donc élaborer une analyse phénoménologique qui respecte les faits historiques de l'œuvre et qui, dans ce sens, reste assez proche de l'analyse iconographique de l'historien de l'art. À première vue, une telle conception de la phénoménologie peut nous sembler contradictoire, car c'est bien le propre de la méthode phénoménologique de suspendre tous les faits, et c'est pour cela qu'on ne s'étonne pas de ce que Merleau-Ponty réduise radicalement l'histoire de l'art en affirmant que « depuis Lascaux jusqu'aujourd'hui, pure ou impure, figurative ou non, la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité »². Comme l'a montré explicitement Michel Haar, l'interprétation merleau-pontienne de l'art se caractérise par son « anhistoricité », ou encore son « anti-historialité » ; d'où le « nivellement » qu'elle opère de la pluralité des styles³. Pourtant, même si ses analyses des œuvres ne sont pas vraiment pertinentes – du fait de cette cécité devant l'histoire de l'art – la phénoménologie de Merleau-Ponty peut également servir de base pour une phénoménologie de l'œuvre capable de prendre véritablement en considération les faits. Car c'est bien dans cette phénoménologie-là qu'on peut trouver une conception de la réduction

-
1. M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964 ; M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936), Stuttgart, Reclam, 1992.
 2. M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 26.
 3. M. HAAR, « Peinture, Perception, Affectivité », in M. RICHIR et É. TASSIN (éds.), *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Grenoble, Millon, 1992, p. 104 - 109.

phénoménologique qui n'exclue pas toute facticité. Il s'agit donc de déterminer une sorte de phénoménologie qui s'installe *entre* la pureté de la phénoménologie eidétique et la facticité de l'histoire de l'art. Une telle phénoménologie ne survolera pas les analyses factuelles de l'histoire de l'art, mais tout au contraire, elle sera apte à les compléter.

Dans sa description (*graphia*) de l'image (*eikôn*), l'analyse iconographique de l'histoire de l'art se concentre surtout sur le sujet ou sur le sens d'une œuvre ; ce sens qui, selon elle, peut être déduit de ses sources historiques¹. La phénoménologie, par contre, peut se permettre une certaine liberté vis-à-vis de cette perspective historique, mais cela n'implique pas pour autant une privation complète de la dimension historique. Prenons comme fil directeur une thèse de Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art, selon laquelle il y a une « fécondité de l'anachronisme »². Selon lui, l'analyse anachronique d'une œuvre historique, loin de la trahir, creuse sa dimension historique. Il est vrai que la méthode anachronique de la phénoménologie peut enrichir la perspective historique d'une œuvre, et l'on verra que l'anachronique ne se confond pas avec l'achronique. La forme de la phénoménologie telle qu'elle est à préciser ici ne dévoile pas le *topos ouranos* des essences ou des *eidè* éternelles ; il s'agira bien plutôt d'essences qui se développent et s'exposent à travers le temps, à travers l'histoire. En reprenant l'idée de la réversibilité du vu et du voyant chez Maurice Merleau-Ponty, on peut concevoir une telle essence historique comme *eikôn* ou « icône ». Dans ce sens, la phénoménologie de l'œuvre est une phénoménologie iconographique non-eidétique. Mais sa méthode iconographique n'est pas à confondre avec l'iconographie descriptive de l'histoire de l'art. En portant les faits sous un nouveau jour, par une réduction phénoménologique toujours inachevée, « l'iconographie phénoménologique » représente un réel élargissement de l'iconographie historique. Dans ce qui suit, je serai donc amenée à préciser la différence entre l'iconographie historique et l'iconographie phénoménologique ainsi que leur interdépendance.

L'analyse intentionnelle de l'œuvre

Bien que la phénoménologie ne puisse être séparée des questions ontologiques, et bien que l'œuvre d'art ait toujours une portée ontologique,

-
1. Voir par exemple E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, Doubleday, 1955, p. 26. Panofsky restreint l'analyse iconographique à une description du contenu ou du sujet de l'œuvre en excluant la forme. D'où une différence capitale dans l'histoire de l'art entre une approche iconographique et une approche sémiotique ou structurale. Néanmoins, dans cet article, j'emploie le terme « iconographie » dans un sens plus général qui inclut la description du contenu ainsi que celle de la forme. Je ne tiens donc pas compte de la différence stricte entre iconographie et sémiotique (voir également *infra* p. 34).
 2. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le Temps. Histoires de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 20.

notre point de départ n'est pas la question de l'être de l'œuvre d'art mais celle de la constitution du sens (*Sinngebung*). C'est à travers une analyse intentionnelle, à travers une analyse de la relation intentionnelle entre le spectateur et l'œuvre, que peut être dévoilée l'essence comme *iconicité de l'œuvre*. Pour prendre pleinement au sérieux la notion d'œuvre en tant que réalité historique et factuelle, limitons-nous ici à une seule œuvre. L'analyse intentionnelle de cette œuvre commence à partir de l'expérience esthétique. Avant d'expliquer les faits picturaux, elle prend en considération la manière dont l'œuvre affecte le spectateur. À partir de cette expérience, on peut dévoiler la dimension historique de cette œuvre. Bien que l'expérience individuelle forme la base de l'analyse, on verra que cette analyse n'aboutit pas à une signification purement subjective de l'œuvre.

L'œuvre unique examinée dans notre analyse est le *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine (1430-1479), peint en 1475 (*illustration 1*). Avant d'explicitier les données historiques, comme l'aurait fait l'iconographie historique, concentrons-nous d'abord sur la façon dont ce tableau affecte et implique le spectateur. Une telle approche implique qu'on mette d'abord entre parenthèses la facticité de l'œuvre pour viser la conscience, ou l'expérience du spectateur. Il s'agit ici d'une sorte de réduction phénoménologique, dont le résultat s'énonce ainsi : avant de connaître les détails historiques et picturaux de l'œuvre, ce tableau m'affecte de prime d'abord avec un sentiment de *honte*. Au premier plan du tableau il y a un jeune homme presque nu. Mais ce n'est pas la nudité en tant que telle ou les parties honteuses pauvrement couvertes qui ont causé ma honte, c'est plutôt le fait que mon regard a été d'une manière quasiment automatique dirigé vers le sexe de cet homme, accentué par les ombres sur l'aine. Il semblerait en effet que le tableau soit composé de telle façon que le sexe masculin forme immédiatement le centre de mon champ visuel. Examinons de plus près ce sentiment de honte et recherchons son sens intentionnel.

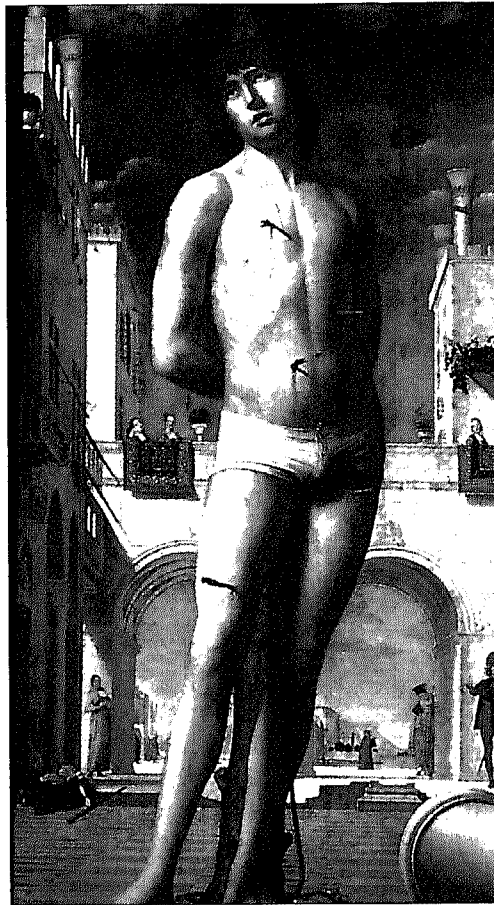
Comme l'a montré d'une façon très convaincante Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le néant*, la honte n'est pas l'état psychologique d'une conscience enfermée en soi. La honte est intentionnelle : j'ai honte de quelque chose (comme j'ai conscience de quelque chose), et ce quelque chose n'est autre que moi. Ainsi « j'ai découvert par la honte un aspect de mon être », à avoir « l'être pour autrui »¹. Dès lors, la honte est, par nature, reconnaissance². Cette honte est causée par la supposition qu'il y a quelqu'un qui peut me regarder, comme dans l'exemple célèbre de Sartre : quand je guette par un trou d'une serrure, j'ai honte au moment où j'entends des pas dans le corridor³. Ma honte me révèle alors le regard d'autrui. Si donc le tableau d'Antonello cause un certain sentiment de honte, cela signifie que c'est le

1. J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 275.

2. *Ibid.*, p. 276.

3. *Ibid.*, p. 318.

regard d'autrui qui s'impose à moi. Mais que veut dire ici « le regard d'autrui » ? Ce n'est certes pas le regard d'autres spectateurs. Ce ne sont pas les autres qui me regardent en regardant le tableau, c'est plutôt le tableau même qui me regarde. Ou plutôt, *c'est le tableau qui me met en spectacle.*



*Illust. 1 - Antonello de Messine, Saint Sébastien (1475)
Dresden, Staatliche Gemäldegalerie*

Le spectateur d'une scène érotique se nomme un voyeur. Et comme on le sait, les images de saint Sébastien, surtout depuis le quatorzième siècle, ont presque toujours une connotation érotique, ou mieux homo-érotique. Bien que ce tableau d'Antonello ne soit pas explicitement érotique, on peut bien avoir l'impression d'être ici le spectateur d'une scène excitante, et donc avoir l'impression d'être un voyeur. Pourtant, la honte n'est pas quelque chose 'du voyeur', car le voyeur est proprement cette personne qui regarde sans gêne. Ce n'est donc pas lui qui a honte. Disons plutôt que c'est le « voyant », au sens

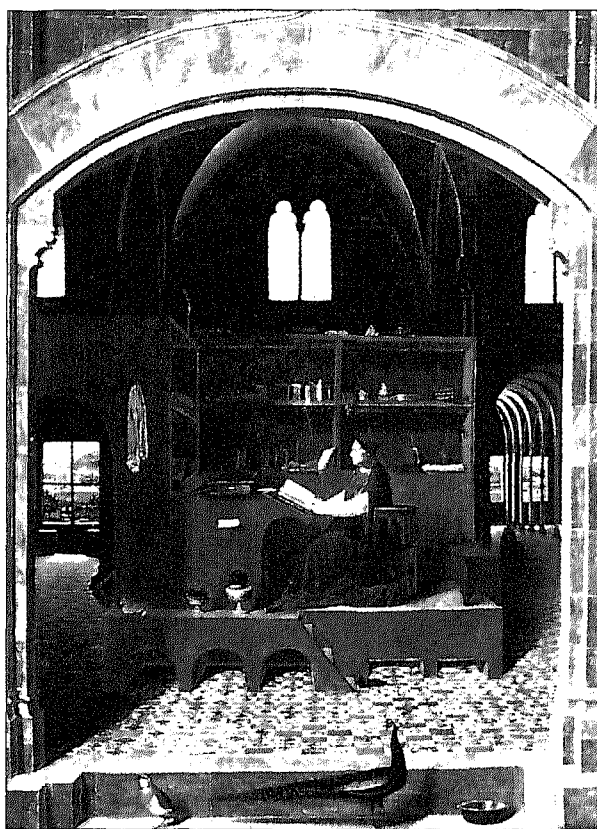
merleau-pontien de ce terme, qui a honte. Dans *l'Œil et l'esprit*, Merleau-Ponty a en effet caractérisé le spectateur incarné comme celui qui voit en se voyant : le spectateur voit et il est vu en même temps. Dans la relation intentionnelle entre le tableau et le spectateur, relation qui constitue ici la honte, il s'agit d'un spectateur incarné voyant qui est également vu. Et dans cette relation intentionnelle réciproque il n'est pas possible de viser purement et simplement l'*eidos* de l'image, puisque le voyant est lui-même une partie du visible, une partie du spectacle. N'étant pas un spectateur pur le voyant ne peut pas purement fixer l'image : au lieu d'être figée et éternelle celle-ci lui apparaît comme une image mouvante, ou comme *eikôn*. On peut alors dire que, dans ce cas, la honte dévoile à proprement parler le sens iconique de l'image. L'analyse intentionnelle repère donc bien ainsi une certaine façon d'être de l'image, et l'analyse iconographique phénoménologique détaille l'être de l'image comme iconicité. Comme nous l'avons déjà indiqué, cette analyse se distingue de l'iconographie historique mais elle ne l'exclut pas pour autant car, pour être une véritable phénoménologie de l'œuvre, l'iconographie phénoménologique ne peut ignorer les faits que nous donne l'iconographie historique. Dès lors, après avoir mis entre parenthèses les faits et le contexte historique pour dévoiler la conscience de la honte, il faut maintenant ôter les parenthèses et examiner ce que l'analyse historique peut nous enseigner sur l'œuvre en question. En effet, toute notre analyse suppose une sorte d'oscillation entre la mise en parenthèses et la levée de ces parenthèses, car c'est bien là le véritable sens de la réduction phénoménologique.

L'iconographie historique

Le *Saint Sébastien* est une des dernières peintures d'Antonello. L'œuvre de ce peintre se caractérise en général par la combinaison de la représentation de l'espace selon la perspective linéaire et la précision microscopique, ce qui constitue une combinaison de la peinture italienne et de la peinture flamande. Antonello a en effet reçu sa formation dans le sud de l'Italie et, à cette époque, Naples était sous la domination de l'Espagne, ce qui permettait des influences culturelles venant du Nord de l'Europe. Un bel exemple de cette harmonie entre le naturalisme flamand et la technique de la perspective italienne est le tableau représentant *Saint Jérôme dans son cabinet* (illustration 2), peint vingt ans avant le *Saint Sébastien*. C'est un bel exemple de ce qu'Alberti a appelé une « fenêtre » sur le monde, lorsqu'il discutait la technique de la perspective¹ : nous, spectateurs, sommes en dehors et nous regardons l'intérieur à travers cette fenêtre, le cadre du tableau étant constitué par le cadre de la fenêtre. La fenêtre est l'ouverture à l'espace où se trouve Jérôme assis. L'espace pictural est constitué selon la technique de la perspective linéaire, qui se montre ici surtout dans l'agencement des carreaux. Cet espace

1. L. B. ALBERTI, *De la peinture* (1435), Genève, Centre d'Art Contemporain, 1983, livre I, § 19.

carrelé, ayant tendance à s'étendre à l'infini, est limité par un mur. Sur ce mur se trouvent également des fenêtres, mais l'espace extérieur, derrière ces fenêtres, n'appartient plus à l'espace de la perspective linéaire. Dans le centre de l'espace intérieur on peut voir un homme lisant un livre, peint avec une grande précision et avec simplicité : la présence absolue de cet homme *trouble* l'infinité de l'espace intérieur, ou mieux, il trouble la promesse de l'infinité qui s'annonçait dans l'espace rangé selon les lois de la perspective.



Illust. 2 - Antonello de Messine, *Saint Jérôme dans son cabinet* (1450-1455)
National Gallery, Londres

De la même manière, on trouve une *perturbation* de l'espace de la perspective dans le *Saint Sébastien*. Ici, l'espace infini est perturbé par la présence inévitable du Saint au premier plan. Mais, dans ce tableau, la perturbation est encore plus accentuée que dans le cas de *Saint Jérôme*. En effet, l'espace de Jérôme était l'espace privé de son cabinet : l'espace qui l'entoure au moment où il s'est enfermé sur soi en lisant sereinement un livre. En revanche, l'espace de Sébastien est un espace public. Voici un beau jeune homme, percé par des flèches, attaché à un arbre au milieu d'une place

carrelée. Autour de cette place, il y a plusieurs spectateurs potentiels, mais aucun d'eux ne semble s'intéresser à la situation douloureuse du martyr. Ce désintérêt renforce, pour nous, spectateurs, la présence de ce corps torturé.

Précisons ce qu'est exactement cette présence focalisée du Sébastien, par une description sémiotique, en analysant la relation des éléments de formes différentes de ce tableau¹. Tout d'abord, on peut distinguer un premier plan constitué par Sébastien et son arbre, et un arrière-plan constitué par les bâtiments et les personnes. C'est la perspective linéaire qui impose cette division en plans. Il s'agit là d'un tableau assez grand : sa hauteur est de 171 cm et sa largeur de 85 cm. Lorsque le tableau est accroché au mur, il ménage au spectateur un point de vue par le bas. De plus, le point de fuite ne se trouve pas au centre du tableau mais en dessous, dans le tibia gauche. On s'imagine bien qu'une telle composition picturale demande au spectateur de fléchir les genoux, de *se prosterner* devant le tableau.

Comme dans le tableau de Jérôme, l'espace de la perspective est surtout mis en scène par les carreaux. Mais le bâtiment à gauche et l'homme étendu sur le sol ainsi que la colonne basculée sont également représentés selon les lois de la perspective. L'espace ainsi créé semble s'étendre à l'infini jusque derrière les deux arches. Pourtant, situé au centre de cet espace, le martyr le dérange, ou le perturbe, aussitôt : notre regard qui, selon la perspective, avait tendance à aller à l'infini, est interrompu par la présence du corps de Sébastien. Notre regard cesse d'explorer l'espace infini de la perspective pour considérer ce corps. Il est arrêté par la jambe du martyr et, de là, est automatiquement dirigé vers le sexe de cet homme qui forme ainsi le centre du tableau. Puis, le regard poursuit son examen en suivant les flèches sur le torse qui est éclairé du côté gauche. Nous, spectateurs, épions le beau corps..., et le fait que ce corps soit torturé le rend encore plus érotique².

Ce qui s'avère frappant dans ce tableau, c'est que le martyr lui-même ne semble pas affecté par la torture. Cette invulnérabilité est le signe de sa sainteté, et nous savons qu'il survivra à cette torture barbare. Ainsi, on voit et on conçoit plus clairement la division entre le premier plan et l'arrière plan :

– Au niveau formel, cette division est constituée par l'opposition entre la perspective linéaire et la présence dans cette perspective d'une personne qui l'excède aussitôt : le Saint est trop grand, il n'entre pas dans cette perspective.

– Au niveau du contenu, cette division entre les deux formes de l'espace signifie l'opposition entre la sainteté de Sébastien et le monde profane autour

1. Je me réfère ici à la sémiotique au sens de Greimas, où il s'agit surtout d'une analyse des oppositions (binaires). Selon lui, ces oppositions structurales – comme premier plan / arrière plan – constituent le sens d'une œuvre. Alors que l'iconographie au sens de Panofsky se limite au contenu ou au sujet de l'image, la *sémiotique* élargit ainsi la description de l'image (*eikonographia*) par une analyse des formes. Voir par exemple A. GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.

2. Comme l'a montré Freud, la pulsion scopique (*Schautrieb*) se fonde sur une activité qui est comparable au sadisme. Cf. S. FREUD, « Pulsions et destin des pulsions » (1915), in *Métapsychologie*, trad. J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, Paris, Gallimard, 1997, p. 25-30.

de lui. C'est également la marque d'un contraste entre le calme du Saint et l'excitation érotique des spectateurs profanes. Et nous-mêmes, spectateurs, ne sommes pas des saints... Mais pourtant, notre regard profane ne réussit pas à capter véritablement l'image désirée : nous ne sommes pas véritablement des voyeurs, parce que nous ne pouvons pas prendre la position d'un spectateur qui surplomberait le Saint. Bien que le corps du martyr nous invite à l'objectiver sous notre regard érotique, sa position sacrée nous empêche immédiatement de l'insérer dans l'espace homogène de la perspective ; sa sainteté n'est pas objectivable. Cette façon *d'être non-objectivable* indique exactement l'iconicité de l'image. Afin d'expliquer cette iconicité, il faut à présent relever l'iconographie historique jusqu'au plan de l'iconographie phénoménologique.

L'iconographie phénoménologique

Il s'agit pour nous de préciser le sens phénoménologique de l'iconicité. L'icône au sens phénoménologique ne doit pas être confondue avec les images caractéristiques que l'on appelle « icônes », comme par exemple les russes ou les byzantines. Et même si nous avons pu remarquer tout à l'heure une sorte de sainteté de l'icône, celle-ci, prise au sens phénoménologique, n'est pas simplement l'image d'un Saint. Il peut y avoir de l'iconicité dans une image même si aucun Saint n'y est représenté. Dans la perspective phénoménologique l'icône se réfère à la *relation intentionnelle* entre l'image et le spectateur, entre celui qui voit et ce qui est vu. L'icône est, de la sorte, une façon d'être dépendant de la visée intentionnelle dans la vision.

Or, on peut distinguer deux manières de voir. Il y a une vision que l'on peut dire 'à sens unique' : c'est l'opposition entre un sujet voyant et un objet vu, c'est la vision *voyeuriste*. Mais une autre conception de la vision est mise en évidence par Merleau-Ponty dans son œuvre tardive, où il décrit la *réversibilité* entre voir et être vu. Ainsi écrit-il par exemple dans *L'Œil et l'esprit* : « L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et connaître dans ce qu'il voit alors l'"autre côté" de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même »¹. Ceci implique que le sujet voyant ne s'oppose plus tout simplement à l'objet vu. C'est en effet le corps qui voit, et non pas l'esprit, et ce corps voyant est lui-même une partie du monde visible.

Ces deux manières de voir ont pour résultat deux formes d'image différentes. Pour éclaircir ce point, arrêtons-nous un instant sur quelques idées développées par Jean-Luc Marion. Dans plusieurs de ses écrits, Marion fait une distinction entre l'idole et l'icône. Cette distinction n'est pas fondée sur une distinction entre des cultures, sur l'opposition entre l'idolâtrie de la

1. M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 18.

culture grecque et l'iconicité du Dieu invisible de la tradition chrétienne¹. Il ne s'agit pas d'une distinction de fait mais d'une distinction phénoménologique : « L'icône et l'idole déterminent deux *manières d'être des étants*, non pas deux classes d'étants »². La différence entre les deux manières d'être des images dépend de la manière dont on vise l'image. En constituant l'idole, le regard vise le visible ; l'icône, par contre, est tendue vers l'invisible. Tandis que l'idole est le résultat d'une intention « saturée » par le visible, par laquelle la visée s'arrête, l'icône ouvre à l'invisibilité, à ce qui ne peut pas être visé : l'« invisible »³. Dans *La Croisée du visible*, Marion explore la distinction entre ces deux formes d'image dans notre culture visuelle contemporaine. Cette étude est particulièrement intéressante du point de vue de l'iconographie de la vision telle qu'elle est mise en œuvre par l'art. Dans cet ouvrage, l'auteur s'oppose à ce qu'il appelle « l'idolâtrie du visible », qu'il trouve dans des phénomènes contemporains populaires comme la télévision, et il plaide en faveur d'une « iconographie de l'invisible », qu'il trouve dans une expérience religieuse comme la prière. Précisons comment il explicite la distinction entre l'idole et l'icône :

– L'icône se caractérise en premier lieu par les regards échangés, « l'échange des regards croisés de l'orant et du Christ »⁴. Ainsi, elle se soustrait au prévu et à la prévoyance. Ce que l'icône donne est l'« invu », qui est imprévu. L'icône donne à voir l'invisibilité qui traverse le visible. Elle présente un vide, un néant, un trou, une privation, une *kénose* avec laquelle on a affaire à la défiguration de toute figure⁵. L'icône porte donc en elle de l'invisible.

– L'idole, par contre, n'expose *que* du visible, *que* des figures. Ce qu'elle rend visible est totalement prévu, par conséquent elle ne laisse pas de place à l'invu. De plus, l'idolâtrie se dérobe au regard d'autrui. Alors que le spectateur de l'icône est un voyant, quelqu'un qui est affecté par le regard d'autrui, le spectateur de l'idole est un *voyeur*, quelqu'un qui « se gave du visible le plus disponible »⁶, sans s'exposer au regard d'autrui. Jean-Luc Nancy, dans un livre récent sur l'image, souscrit à cette analyse de Marion en affirmant que « l'idole ne bouge pas, ne voit pas, ne parle pas, on crie vers elle, mais elle ne répond pas – et l'idolâtre, en face d'elle, est aussi celui qui ne voit pas et qui ne comprend pas »⁷. L'idolâtrie brise donc toute communication entre celui qui voit et ce qui est vu.

1. J.-L. MARION, *Dieu sans l'être*, Paris, PUF, 1991, p. 15

2. *Ibid.*, p. 16, nous soulignons.

3. *Ibid.*, p. 23.

4. J.-L. MARION, *La Croisée du visible* (1991), Paris, PUF, 1996, p. 42.

5. C'est une référence au passage suivant de la Bible : « Lui étant dans la forme de Dieu n'a pas usé de son droit d'être traité comme un dieu, mais il s'est *dépouillé* prenant la forme d'esclave », *Philippiens* 2, 6-7 (nous soulignons).

6. J.-L. MARION, *La Croisée du visible*, *op. cit.*, p. 91.

7. J.-L. NANCY, *Au Fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 64-65.

L'iconicité et le regard d'autrui

Même si Jean-Luc Marion fait référence à l'expérience religieuse de la prière, et même si le tableau d'Antonello représente un Saint, il n'y a pas de relation immédiate entre le sens phénoménologique de l'iconicité et la dimension strictement religieuse. L'iconographie phénoménologique a une portée beaucoup plus étendue, car elle fait comprendre qu'il y a quelque chose dans le tableau qui échappe à la relation sujet-objet. Et ce qui échappe, c'est l'invisible. Étant donné que le spectateur n'est pas simplement un voyeur, mais également quelqu'un de visible, l'invisible s'inscrit dans le spectacle ; l'invisible constitue la « position » du regard d'autrui. Comme l'ont clairement montré Sartre et Lacan, le regard d'autrui n'a pas à être personnifié : quand j'ai l'impression d'être vu, quand j'éprouve le regard d'autrui, cela ne veut pas dire que je perçois qu'il y a effectivement quelqu'un qui me regarde. Ainsi que l'écrit Sartre à propos des hommes qui rampent dans les buissons afin d'éviter le regard d'autrui, le regard en question n'est pas constitué par deux yeux, mais c'est bien plutôt « la ferme blanche » qui se découpe contre le ciel, en haut d'une colline¹ : le regard d'autrui est bien quelque chose d'impersonnel. Il peut même se manifester comme une « boîte à sardines » flottant dans la mer, comme l'avance Lacan². Ou encore, le regard d'autrui ce sont les fenêtres dans une rue dépeuplée, comme dans tel film d'Alfred Hitchcock.

De la même manière, le regard d'autrui qui se manifeste dans le tableau d'Antonello n'a pas un caractère personnel ; Sébastien ne me regarde pas, son regard vise le ciel. C'est *le tableau même* qui me fait prendre conscience de ma position comme spectateur, ou plutôt, c'est la perturbation de la perspective linéaire par la présence massive du Saint et son arbre qui me force à renoncer au regard voyeuriste. Si Sébastien n'avait pas été là, et de cette façon-là, j'aurais pu survoler tout le tableau comme un voyeur, mais sa position a détrôné mon regard voyeuriste qui croyait tout voir : il me demande de fléchir les genoux.

La phénoménologie et l'analyse historique

Il est maintenant temps de procéder à une récapitulation d'ensemble et de dire en quoi l'iconographie phénoménologique enrichit l'analyse historique. On a vu qu'elle prend appui sur les résultats d'une description iconographique et sémiotique issue de l'histoire de l'art. D'un côté, cela implique que l'iconicité, telle que nous l'avons déterminée, n'est pas indépendante du contenu du tableau et qu'il peut y avoir des tableaux ou des images qui ne véhiculent pas d'iconicité, donc que l'iconicité ne constitue pas l'essence de la peinture *en général*. Mais de l'autre côté, le sens iconique

1. J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 315.

2. J. LACAN, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 110.

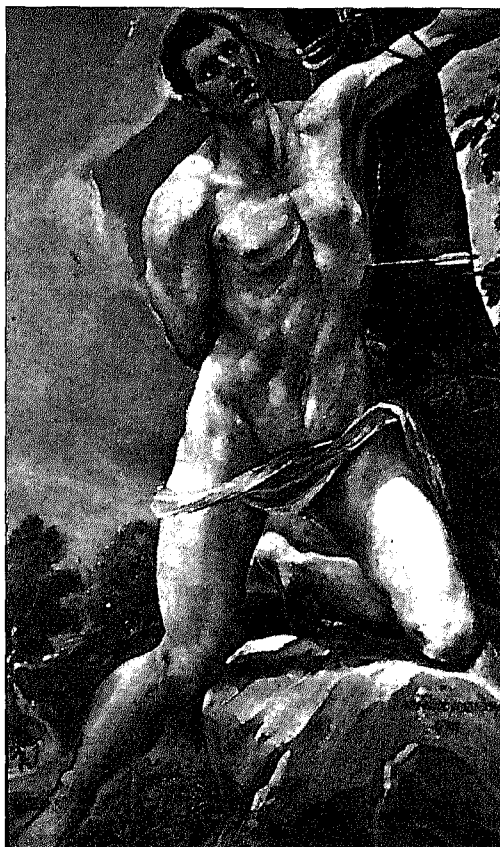
n'est pas simplement à déduire de la description historique et sémiotique du tableau. Ce qui est ignoré dans les méthodes de l'histoire de l'art est notamment l'analyse de la relation entre l'image et le spectateur. La phénoménologie, par contre, montre la manière dont les éléments affectent le spectateur et, inversement, elle fait voir comment l'expérience du spectateur donne du sens à l'image. Dès lors, l'analyse phénoménologique s'avère être apte à libérer l'image de sa connotation figée dans l'histoire de l'art en la mettant dans une perspective anachronique.



*Illust. 3 - Anonyme (Moyen-Âge), Saint Sébastien
Musée du Louvre, Paris*

Voyons quelle est la connotation historique du Saint Sébastien : depuis le quatorzième siècle, les images de saint Sébastien soulignent surtout la nudité du corps masculin. Or, avant la Renaissance ce n'était pas du tout le cas, comme nous le montre un tableau anonyme du Moyen-Âge (*illustration 3*). Dès la Renaissance, les représentations du Saint (et leurs interprétations) vont être dominées par le thème de l'homosexualité, même si ce thème ne se réfère pas à la légende originale de Sébastien. Le Sébastien historique était en effet un chrétien courageux s'opposant à l'empereur de Rome. Puni par Dioclétien, il survécut à la torture des flèches par les soins de Sainte Irène. Guéri, il défia l'empereur qui le fit alors lapider. Il est frappant que dans la plupart des images de Sébastien, la présence de la femme, sainte Irène, est totalement omise. Cette omission permet d'interpréter l'histoire de Sébastien dans une perspective

exclusivement masculine et ainsi de la concevoir comme une scène homo-érotique¹. Avant de devenir ce symbole de l'homo-érotisme, Sébastien était perçu comme le patron des armuriers, que l'on invoquait contre la peste et l'épilepsie.

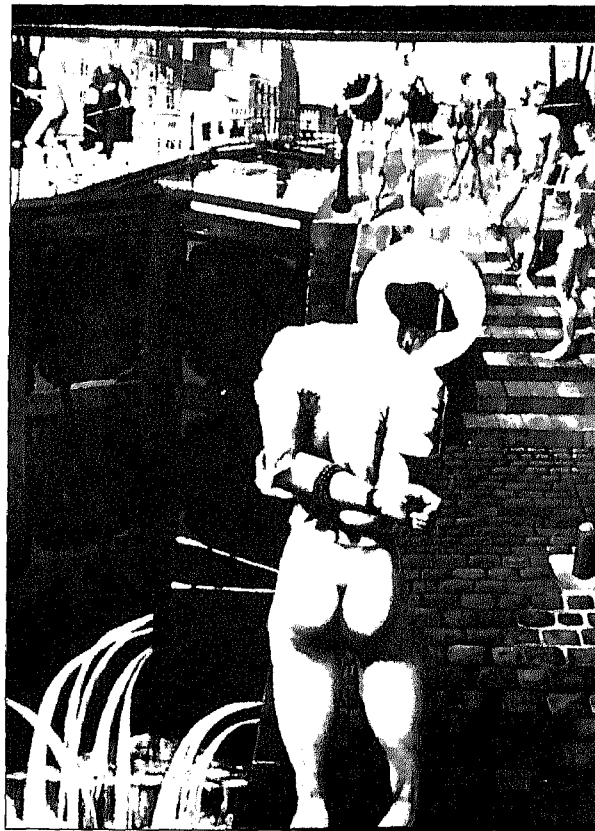


Illust. 4 - Le Greco, *Saint Sébastien* (1576-1579)
Cathédrale de Palencia, Espagne

Comme nous l'avons dit, dans l'analyse phénoménologique, la connotation homo-érotique ne joue pas un rôle décisif : il s'agit davantage de la position du corps nu dans l'espace que de la nudité en tant que telle. En le comparant avec d'autres représentations de ce même Saint – comme par exemple celle du Greco, peinte au seizième siècle, en 1576-79 (*illustration 4*), ou celle d'Alfred Courmes, peinte au vingtième siècle, en 1974 (*illustration 5*) – on

1. FR. LE TARGAT, *Saint Sébastien dans l'histoire de l'art depuis le XV^e siècle*, Paris, J. Damase, 1977, p. 6 : « Admettre que le martyr fut sauvé par une femme, Sainte Irène, soigné par elle et ses suivants pour finir par une vulgaire lapidation, c'était introduire le rôle important de la femme salvatrice dans un univers particulièrement misogyne ».

remarque que la nudité du Sébastien d'Antonello n'est pas aussi explicitement représentée. En effet, Antonello nous offre une image assez discrète. Mais néanmoins, ce tableau porte assurément un sens érotique. La phénoménologie montre que le sens érotique du tableau, qui n'est pas nécessairement un sens homo-érotique, se constitue dans et par la réversibilité iconique entre l'image et le spectateur. De cette manière, la phénoménologie explicite l'expérience non-historique ou, mieux, *l'expérience anachronique* du spectateur. Elle dévoile une tension dans le regard : une tension entre le sentiment de maîtriser le spectacle comme voyeur et le sentiment d'être soumis au regard du tableau lui-même. En d'autres termes, c'est une tension entre mon regard voyeuriste, désirant regarder sans gêne un corps pauvrement vêtu, et ma honte, par laquelle mon voyeurisme s'est trouvé exposé. Dans cette corrélation iconique mon regard sado-érotique, qui aimerait regarder ce corps torturé, est lui-même frappé..., et il est très probable que je me révèle, dans cette épreuve, beaucoup plus vulnérable que Sébastien !



*Illust. 5 - Alfred Courmes, Saint Sébastien,
le dos à l'église Saint-Martin (1974).
Collection particulière C. Bouquignaud*

Par l'analyse de ce tableau, nous avons voulu montrer que l'iconographie phénoménologique, qui met en relation d'une manière anachronique les faits historiques et l'expérience du spectateur contemporain, peut faire droit à la dimension historique d'une œuvre. Mais une telle phénoménologie ne peut plus être une phénoménologie *eidétique* ; elle ne cherche pas l'essence de l'œuvre d'art *en général*, mais l'essence comme iconicité d'une œuvre *singulière*. De sorte qu'il s'agit à présent d'une phénoménologie non-*eidétique*, ou pour se référer à une expression de Jacques Derrida, d'une phénoménologie impure ou « contaminée »¹. Car une telle phénoménologie a une double structure : elle est à la fois transcendantale et non-transcendantale, à la fois *eidétique* et empirique. D'un côté, elle met entre parenthèses la facticité et l'histoire, pour révéler la relation intentionnelle entre l'image et le spectateur. Mais de l'autre côté, elle maintient aussi la facticité de « l'attitude naturelle ». Si cette image double de l'iconographie phénoménologique semble s'opposer à l'idée canonique de la phénoménologie, elle rejoint en fin de compte exactement ce que Merleau-Ponty a pu écrire à propos de la réduction phénoménologique, dans l'avant-propos de la *Phénoménologie de la perception* : « Le plus grand enseignement de la réduction est l'impossibilité d'une réduction complète »². La réduction complète impliquerait en effet une philosophie du sujet pur s'opposant à l'objet, et une telle philosophie est impropre à l'analyse de l'art. En revanche, la réduction toujours incomplète de la phénoménologie non-*eidétique* fait entièrement droit à l'expérience esthétique d'une œuvre singulière. En outre, la méthode de l'iconographie phénoménologique que nous venons de présenter ne se limite pas aux œuvres classiques, ni aux « grands récits » de l'histoire de l'art. Toute œuvre capable d'éveiller une expérience se basant sur une certaine relation intentionnelle réciproque – celle-ci n'étant, bien entendu, pas exclusivement la honte – peut faire l'objet d'une analyse phénoménologique, et cela même à l'époque contemporaine où, assurément, l'essence de l'art nous échappe.

Selon l'iconographie phénoménologique, le sens d'une œuvre n'est pas inhérent à l'œuvre, il jaillit plutôt dans la *relation* entre cette œuvre et le spectateur. L'analyse du Sébastien d'Antonello a montré que le sens du tableau dépend du point de vue du spectateur. Le sens de ce tableau a été décrit comme son être-iconique, en relation de dépendance à l'expérience de la honte. Bien évidemment, ce tableau ne produit pas nécessairement l'expérience de la honte chez tout le monde, ce qui implique qu'il peut fort bien être l'occasion d'un autre sens. Mais cela ne veut pas dire que le sens du tableau est simplement subjectif. Comme je l'ai indiqué, une expérience individuelle comme la honte a toujours une signification qui dépasse le simple niveau de l'émotion individuelle car, pour l'analyse phénoménologique, la honte se réfère à une certaine relation intersubjective.

1. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. viii.

2. J. DERRIDA, *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris, PUF, 1990, p. vii.

La phénoménologie ne s'occupe donc nullement de la question de l'essence de l'art en général. Elle prend son départ dans une expérience esthétique et elle la situe dans la perspective de l'analyse intentionnelle. Tant qu'il y aura des œuvres qui susciteront une telle expérience, la phénoménologie pourra à bon droit y dégager *une certaine* essence – non certes en tant qu'*eidos*, mais en tant qu'*eikôn*. Dans la mesure où elle sait éviter le discours essentialiste et globalisant, en articulant la structure de l'intentionnalité qui lie un spectateur à une œuvre spécifique, la méthode phénoménologique se révèle ainsi pleinement opératoire dans le domaine de l'art, même, voire surtout, à notre époque post-moderne où les « grands récits » ont disparu.

Jenny Slatman,
Université d'Amsterdam