

# L'ATELIER DE PHILOSOPHIE N°8

Quatrième année – second semestre 2000-2001



## Lecture de Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Première section.

Atelier animé par: Aune-Marie Sibireff, Erik Laloy, et Philippe Brosch, avec: Christiane, Marie-Pascale, Annabelle, Véronique, Denise, Gérard, Jean—Louis, Roger, Christopher.

Nous n'avons pu lire en réalité que dix paragraphes sur vingt-deux, jusqu'à l'exemple du suicide.

### I. L'intention de Kant

1°) L'idée fondamentale de Kant en sa philosophie morale est qu'il n'y a pas de morale de Kant. Il n'y a qu'une morale, indépendante des sociétés et des circonstances, valable pour tous les êtres humains sans exception et même en un sens pour Dieu. Il s'agit pour Kant de chercher le fondement de cette morale. Ce fondement ne saurait être qu'absolu, puisqu'il s'agit de fonder un universel. Kant s'oppose ainsi à tous les philosophes qui l'ont précédé, et notamment à Aristote. Il ne s'agit pas de chercher à construire empiriquement une morale en regardant ce qui est, ce qui se fait, mais d'établir clairement ce qui doit être. Tel est le sens véritable du *Sollen* kantien, du devoir.

Il s'agit de mettre en évidence le fondement entièrement rationnel de la morale, la raison pure étant seule la faculté du nécessaire et de l'universel. La loi morale n'est pas valable pour les hommes seulement, en tant qu'hommes, ce qui obligerait à tenir compte de circonstances empiriques, mais pour tous les êtres raisonnables sans aucune exception, quand bien même il n'y aurait pas d'autres êtres raisonnables sur terre, dans le monde, ou même hors du monde, que les hommes (Préface *FMM*).

2°) Ce qui nous amène à l'expérience morale fondamentale. Radicalement opposé à Aristote, Kant doit beaucoup à Rousseau. « Nous pouvons être hommes [ = ici. moraux ] sans être savants. » (*Emile*, IV). L'absolu est à la portée de tous au sens où il parle à tous également et où nous ne saurions manquer de l'entendre. « Il n'est besoin ni de science ni de philosophie pour savoir ce qu'on a à faire, pour être honnête et bon, et même sage et vertueux. » (*FMM* I, §20).

Kant va donc ici fort loin: sagesse et Vertu, habituellement l'apanage d'une petite élite de philosophes, peuvent être atteintes par le plus simple des mortels, à condition qu'il soit moral. Être moral, ce n'est pas simplement savoir ce qu'est le bien, puisque même la pire crapule le sait, mais c'est savoir que ce bien nous concerne radicalement, que nous n'avons pas ici le choix, et que nous devons faire tout ce qui est en notre pouvoir pour l'accomplir. « Lorsque la loi morale parle, il n'est plus objectivement de libre choix sur ce qui doit être fait. » (*Critique du jugement*, §5). C'est ce que nous expérimentons dans le phénomène du remords. Ce sentiment à double face m'apprend 1) que je sais ce que j'aurais dû faire = tout homme sait le bien 2) que je sais que j'aurais pu le faire = tout homme peut le bien. Tu dois, donc tu peux. Tu es sans excuse. Nous avons bien ici l'expérience d'un ordre absolu.

3°) Cette morale est donc une morale de la liberté, ou plutôt seule une morale de la liberté mérite le nom de morale. Je suis absolument libre quand je me soumetts à la loi parce que 1) je suis pleinement moi-même, c'est-à-dire raison et autonomie, et non chose et produit des circonstances 2) je m'arrache ainsi à toutes les déterminations empiriques. Ce qui revient à dire qu'au fond seule la raison pure pratique est véritablement raison pratique. Lorsque j'utilise ma raison à des fins de calcul égoïste, ce n'est pas ma raison seule qui est pratique mais ma raison empiriquement conditionnée.

### II. Deux contresens à éviter

1°) Objection : la morale de Kant est une morale de l'intention pure. Mais tout le monde sait que l'enfer est pavé de bonnes intentions. « La morale de Kant a les mains pures mais elle n'a pas de mains. » (Péguy). Réponse: la volonté bonne est «non pas quelque chose comme un simple vœu, mais l'appel à tous les moyens dont nous pouvons disposer » (*FMM*, I §3).

Passage dont Ferdinand Alquié a livré un commentaire parfait : « Si quelqu'un a fait tout ce qu'il a pu, et si, ayant fait tout ce qu'il a pu, il échoue pour des raisons externes, parce qu'une force plus grande que la sienne s'est, au dernier moment, opposée à lui, il est bien évident que la valeur morale de son acte demeure intacte, et que, sur un plan purement moral, cet homme est aussi inattaquable que s'il avait réussi. » (*La morale de Kant*, p. 37).

2°) Objection : la morale kantienne est rigoriste, elle en demande trop à la nature humaine, c'est toujours dans des situations effroyables que nous avons à faire notre devoir, il faut résister à l'idée de suicide, faire du bien à ses amis non pas par plaisir mais par devoir etc.

**Réponse** : l'objection confond un rigorisme d'analyse avec un rigorisme d'intention. Pour mettre en évidence l'idée de devoir, Kant est contraint de dramatiser ses exemples. Mais il est évident qu'il n'est pas nécessaire, pour qu'une action soit morale, qu'elle soit accomplie contre les inclinations naturelles. Ce qui est sûr, c'est que lorsque l'action est accomplie dans le sens des inclinations naturelles, il est impossible de mettre en évidence son caractère moral, à savoir précisément qu'elle a été accomplie par pur devoir.

Kant écrit dans d'autres contextes : « Le cœur joyeux dans l'accomplissement de son devoir [...] est un signe de l'authenticité d'une intention vertueuse. » (*La religion dans les limites de la simple raison*). « Ce qu'on ne fait pas avec joie, mais seulement comme une corvée, n'a pour celui qui en ceci obéit à son devoir, aucune valeur intérieure. » (*Doctrine de la vertu*, §53).

### III. Ce qui fait encore problème

Existe-t-il quelque chose comme une raison pure ? La liberté, l'autonomie n'est-elle pas une chimère ? N'y a-t-il pas des morales plutôt qu'une morale ? Trois aspects, au fond, d même problème: l'homme est-il capable de s'arracher à toutes les déterminations dans lesquelles il se trouve inscrit ? Y compris la détermination rationnelle elle-même, si l'on veut pouvoir rendre compte de la possibilité d'une liberté pour le mal. L'enjeu est considérable : existe-t-il une humanité une, ou bien les hommes s'éclatent-ils en sociétés irréductibles, se condamnant ainsi à un relativisme moral absolu ?

Un premier élément de solution pourrait être donné par Eric Weil. « L'homme n'est pas raison, il est raisonnable. Ce qui veut dire [...] que l'homme est à la fois raisonnable [...] et fini. C'est un être indigent, c'est un être dans le monde, c'est un être naturel, c'est un animal mais c'est un animal capable de raison, c'est—à-dire un être qui est capable dans sa situation de s'universaliser. Et c'est là précisément le sens, je crois, de l'impératif catégorique, l'obligation, le devoir absolu de l'homme de se mettre à la place de n'importe quel homme. » (« Actualité de la morale kantienne », in *Le temps des philosophes*, p. 111).

En poussant un peu, ne pourrions-nous considérer l'autonomie non comme réalité mais comme Idéal régulateur ? Au sens très exact où Kant lui-même nous dit, parlant de *La République* de Platon, qu'il est misérable de laisser tomber l'Idéal sous prétexte qu'il est irréalisable. Nous avons le devoir de nous en rapprocher. Nous avons le devoir d'être libres.

La liberté comme horizon de sens, quoi ! L'inconvénient, c'est que cette solution s'oppose à de très nombreux textes de Kant qui font de la liberté une réalité et non un idéal ou un simple postulat. Nous avons encore du pain sur la planche !

Enfin, plus simplement, nous pourrions méditer Leo Strauss ; « Le simple fait que nous puissions nous demander ce que vaut l'idéal de notre société montre qu'il y a dans l'homme quelque chose qui n'est point totalement asservi à sa société. » (*Droit naturel et histoire*, p. 15).

## LES PENSÉES DE PASCAL.

Atelier animé par Alain Lambert et Jean Paul Ferrand, avec Olivier, Monique, Laurent, Emmanuel, Saïd, Catherine, Isabelle, Michel, Dominique.

**Première séance :** Pour Pascal, notre raison, corrompue depuis le péché originel, ne peut connaître la vraie justice « Il y a sans doute des lois naturelles mais cette belle raison les a corrompues. » Relativisme sceptique (texte) qui le conduit à une apologie de la coutume connue illusion bénéfique pour éviter la guerre civile. Deux fables de La Fontaine servent à illustrer le propos pascalien.

Le troisième texte analyse justement, sur un mode proche de l'argumentation, les rapports entre justice et force qui annonce la notion d'idéologie: la force a sa faiblesse, elle doit être justifiée pour se faire accepter comme pouvoir, sinon elle est tout le temps menacée. Et comme la justice ne peut valoir par elle-même, on l'a vu, il ne reste plus qu'à associer la justice au pouvoir pour le rendre durable. Ce que confirme l'attitude des jansénistes français qui au contraire des luthériens ne vont pas se révolter contre le pouvoir. S'ensuit un débat autour de la justification du pouvoir, la démocratie, la compétence, le verbiage idéologique et Tocqueville.

Retour à Pascal avec le dernier texte sur la raison des effets, en cinq moments presque dialectiques qui amènent le chrétien parfait à retrouver l'opinion saine et conforme du peuple honorant l'ordre traditionnel de droit divin, après les renversements des demi—habiles, des habiles puis des dévots. ' La séance se termine sur l'idée plus ou moins partagée de l'actualité de Pascal.

**2e séance:** Autour du divertissement. Inspiré de la diversion, saine, chez Montagne, il devient chez Pascal une attitude inauthentique pour l'homme puisqu'elle le détourne de la conversion tout en restant indispensable pour le pauvre mortel : « Sans divertissement, il n'y a point de joie, avec le divertissement, il n'y a point de tristesse. ».

Cette activité intense qui s'apparente au jeu dans son mécanisme, la recherche du gain infini, et donc insaisissable, ne se limite pas au seul loisir. Toutes les activités humaines, y compris la réflexion philosophique de l'habile, ne servent qu'à faire oublier à l'homme qu'il s'agit en vue d'oublier qu'il cherche à oublier sa condition de mortel et de pécheur, dans un double refoulement qui n'a pour issue que la Conversion pour échapper à l'ennui, proche de l'angoisse heideggerienne. Ce tableau de la condition humaine amène certains du groupe à réagir sur l'actualité de Pascal et à replacer ses Pensées dans leur contexte, celui du croyant qui par le péché originel a perdu le contact avec Dieu (Cf. le Dieu caché de Lucien Goldmann) et n'a aucune certitude de son salut. Celui d'un janséniste qui voit sa classe, la noblesse de robe, issue du tiers-état, prendre de l'importance dans la nouvelle monarchie centralisée, et défend cette position contre la montée d'une classe bourgeoise qui affirme un individualisme philosophique et politique, l'image sans doute du libertin. Se pose aussi la question du caractère spécifiquement occidental de sa pensée par rapport à l'Orient et au bouddhisme zen, avec pourtant un même refus du moi...

**3e séance :** «Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas », Le cœur peut être raisonnable sans démontrer, domaine du rationnel et de la raison. Il est une faculté de connaître les notions indéfinissables (mais si la raison ne peut faire comprendre une couleur par la fréquence à un aveugle, le cœur le peut-il ?) et les premiers principes que la science postule avant toute démonstration, cœur et raison sont alors complémentaires, ce que Kant redira plus philosophiquement.. Mais il est surtout une faculté de comprendre par la vérité révélée, le mystère, le dogme... notre condition de mortel, humiliant ainsi notre raison toute puissante qui corrompt tout en nous éloignant de Dieu. Il faut donc en passer par le pari, c'est à dire la mise en jeu de notre vie terrestre contre une vie éternelle bienheureuse pour confirmer le bien fondé de la foi, ce qui vaut pour le libertin qui se condamne au malheur éternel, mais peut être aussi pour tout mortel, comme le sous-entend le 5252 (éd. Brunschvicg) : «Enfin il faut avoir recours à la[coutume] quand une fois l'esprit a vu la vérité afin de nous abreuver et nous teindre de cette créance qui nous échappe à toute heure ...», on peut alors plier son corps et sa raison aux pratiques de la vie chrétienne. Mais pourquoi un christianisme aussi pessimiste s'il y a eut rachat ? Peut-être à cause d'une incomplétude liée au péché originel et qui vaudrait aussi bien pour la raison que pour le cœur, ce que nous avons débattu aussi (comme cette pensée 5143 : « Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure »)... et du principe espérance qui semble fonctionner comme un pari laïque chez les révolutionnaires, comme l'avait montré L.Goldmann. ..

## UN PARCOURS DANS L'ART CONTEMPORAIN ET LA POST-MODERNITE ESTHÉTIQUE.

Atelier-parcours, animé par Alain Lambert, dans les lieux d'art de Caen et d'Hérouville- juin 2001.

### LA DIALECTIQUE DE LA LUMIÈRE.

Si la modernité présente nous vient bien des Lumières, on peut remonter jusqu'à l'antiquité grecque où ces dernières plongent leurs racines intellectuelles, pour tenter de comprendre comment l'invention de la chambre obscure par Aristote afin d'observer une éclipse de soleil, puis reprise par les savants arabes après l'an mil, va transformer notre raison et notre regard occidental dès la Renaissance. Dans cette période qui ouvre la modernité scientifique et qui impose la perspective, par le biais de la camera obscure, à l'espace pictural, figures et paysages vont perdre en peinture leur caractère religieux en même temps que le monde, jusqu'ici clos sur lui-même, devient infini, ne laissant percevoir rien d'autre dans l'univers, que le vide. Ainsi, dans *Le mariage de la Vierge* du Perugin, visible au Musée des beaux-arts de Caen, et dans ses variantes, cette absence se devine derrière la porte du Temple où se perdent les lignes de fuite.

Cette modernisation de la peinture, consécutive aux progrès de l'optique, va se développer au rythme des évolutions des sciences et des techniques jusqu'aux nouveaux développements optiques, mécaniques et chimiques de la chambre obscure qui coïncident avec une meilleure compréhension de la vision et l'invention de la peinture en tube, vers le milieu du XIXe, progrès qui, tous, vont contribuer à la naissance de l'impressionnisme, quand le cotentinais Jean François Millet va conseiller Eugène Boudin, encadreur à Honfleur, pour son premier paysage, qui lui, à son tour, va amener Monet à quitter sa chambre du Havre pour peindre en extérieur... alors que se développe un nouveau mode de représentation du réel : la photographie, écriture par la lumière.

Mais vingt ans après sa naissance officielle, cette technique va s'attirer les foudres définitives de Baudelaire, dans un texte du *Salon de 1859* qui va continuer à faire référence longtemps après: «Plusieurs me diront... Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie?...je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien par le mal. » Il n'est pas utile de se demander qui de la peinture ou de la photographie réfère au bien. La photographie n'a rien à voir avec l'art, comme le croient «les peintres manqués », «les méchants et les dupes », «la sottise de la multitude », à cause de son « exactitude matérielle », justement, qui en fait au mieux un auxiliaire des voyageurs et des scientifiques.

Pourtant Delacroix avait remarqué que la force de la photographie tenait à la coexistence du net et du flou. Cette netteté que l'école de Barbizon, la dernière sans doute, va plus ou moins intégrer dans sa représentation de la nature et du monde rural et dont l'impressionnisme, la première avant-garde peut-être, va s'éloigner, ouvrant la voie à l'abstraction picturale, que les premières photographies ne manqueront pas de conforter. D'où l'importance de ces années où l'élite artistique va découvrir le regard des photographes dans les expositions universelles des sociétés de photographes à Paris, Londres, Amsterdam, Bruxelles,...

Il en est ainsi des reflets du photographe de Falaise Alphonse de Brebisson, membre. fondateur en 1854 de la Société Française de Photographie, dont les tirages sont montrés dans tous ces lieux entre 1857 et 1861, peut-être avec ceux des frères Bisson et avant ceux de Eugène Cuvelier, l'ami de Jean François Millet à Barbizon. Devant l'image photographique, l'art retrouve le problème de la représentation et se trouve confronté à sa propre définition, mais dans ces reflets, l'intuition fugitive de Delacroix est confirmée par la division de l'image en un espace perspectif et objectif, celui de la représentation devenue classique, et un espace subjectif d'où semble pouvoir surgir toutes les nouvelles matières et manières de la diversité picturale à venir. Ce qui permet de prolonger Gaston Bachelard qui, en 1943, dans *L'eau et les rêves*, à propos des *Nymphéas* de Monet, écrivait : «L'art a besoin de s'instruire sur des reflets...on croit suivre le réel et on le traduit humainement». D'où l'importance des premiers reflets photographiques dans l'évolution subjective, sinon subconsciente de l'art.

A cette dialectique de la lumière dans son rapport à l'espace s'ajoute une dialectique temporelle quand Rodin affirme: « C'est la photo qui est menteuse car dans la réalité, le temps ne s'arrête pas ». Platon déjà, au nom du Vrai identifié au Beau, au Juste, au Bien par référence à une intelligibilité rationnelle supranaturelle répudiait hors de la Cité Idéale dans *République* livre X la peinture, « art d'imiter...bien éloigné du vrai ». La formule de Rodin est reprise en 1960 dans *L'oeil et l'esprit* par Maurice Merleau-Ponty qui ajoute: « La photographie maintient ouverts les instants que la poussée

du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiétement, la « métamorphose » du temps que la peinture rend visibles au contraire ». On retrouve ici le reproche de la netteté, temporelle cette fois, que la photographie n'a pourtant pas acquise aussitôt. Elle est d'abord hantée par les « fantômes » échappés à l'instant mal fixé, comme cette charrette surnaturelle qui, sur une autre photo d'Alphonse de Brebisson, erre au milieu d'autres ombres devant l'église de Falaise, « fantômes » qui s'inscrivent dans l'image à l'époque où la prise de vue demande un long temps de pose, créant cet effet d'« aura » que va tenter d'analyser Walter Benjamin en 1931 dans sa *Petite histoire de la photographie* : « Grâce à ses moyens auxiliaires, ralenti et accéléré, la photographie nous renseigne sur cet inconscient de la vue comme la psychanalyse sur l'inconscient des pulsions ». Comme les effets de « bougé » que le futurisme, le constructivisme puis l'expressionnisme à la Bacon, sauront développer picturalement avant que la redécouverte post-moderne du sténopé ne permette la fixation de la durée à même le film. Ce qui confirme les intuitions de Bachelard, encore, en 1932, dans *La dialectique de la durée* : « la durée...est une poussière d'instant ». Nous pouvons ajouter que la photographie le rend visible, soit en marquant l'évolution du temps au delà de sa fixation par des repères facilitant cette lecture, soit en référant l'immobilisation de l'instant à une intemporalité symbolique .

### LA QUESTION DU RATIONNEL.

Les contradictions entre art et technique semblent avoir été dépassées depuis l'invention de la photographie qui marque bien le début de l'histoire de l'art moderne, comme l'affirme Benjamin contre Baudelaire. Il n'en est pas de même de la confrontation entre art et rationalité telle que Platon la postulée en posant le Beau comme synonyme du Vrai et du Bien. Baudelaire puis Rodin, l'un au nom de l'imaginaire-l'autre au nom de la réalité, l'ont reprise pour refuser la dimension photographique à l'art, au risque de confondre les critères de l'objectivité et de la subjectivité . En quoi la modernité esthétique définie par Baudelaire dans son manifeste reprend la répudiation platonicienne de la peinture et annonce déjà la logique d'exclusion des avant-gardes, artistiques, mais aussi politiques, qui, d'une fin de siècle à l'autre, vont se maudire et se nier, non pas forcément au nom du beau, mais plutôt du bien et du vrai, dont la subjectivité en art est souvent refoulée au profit d'un modèle de rationalité propre à l'histoire des idées, des sciences et des techniques, qui, depuis la Renaissance, voit la progression des théories selon un principe d'élimination des théories erronées.

Logique pseudorationnelle oscillant entre le scientisme, le « vrai », et le mysticisme, le « bien », qui va pousser l'art moderne à innover de plus en plus vite en reléguant aussitôt le nouveau au passé, lui interdisant toute légitimité durable.

Logique qui va se faire à coup de manifestes et de théories, mais aussi d'anathèmes, de jugements et d'exclusions et qui verra son apogée et son implosion ultime dans les années soixante et soixante-dix, quand la société de consommation trouvera son intérêt à récupérer l'avant-gardisme, qui échappait à l'esprit bourgeois jusqu'ici puritain, par le biais de la publicité et du médiatique (Voir Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide* en 1983 et Luc Ferry dans *Le sens du beau* en 1998, tous deux reprenant les analyses de Daniel Bell sur la société post-industrielle ).

Logique qui passe nécessairement par le discours théorique, et qui va trouver ses limites, à la fois dans une sorte d'épuisement créatif, dans la récupération marchande et institutionnelle, mais aussi dans une certaine remise en cause des idées de rationalité et de progrès au moment où l'apparition de l'écologie coïncide avec la fin des idéologies.

Le postmodernisme en art, initié par l'architecture, est donc un retour légitime de la modernité sur elle-même quand les critères de vrai et de bien s'avèrent étrangers à ce domaine. Et il n'a rien à voir avec sa transposition américaine dans le domaine des sciences humaines, disciplines où le vrai et le faux restent des critères qui doivent faire sens, Sinon la négation des chambres à gaz au nom du caractère relatif de la vérité serait envisageable ! (Relire calmement *Impostures intellectuelles* de Sokal et Bricmont qui fit tant scandale en France il y a peu, quand certaines approximations scientifiques de quelques uns de nos penseurs, à l'origine du relativisme intellectuel à la mode aux USA, étaient, souvent à juste titre, remises en cause).

Le postmodernisme artistique, lui, peut être une réappropriation de ce qui n'est ni faux ni mal, une tentative dialectique de dépassement des contradictions de la modernité esthétique, jusqu'ici inconciliables au nom du progrès, par la redécouverte des techniques oubliées comme par exemple le sténopé ou la gomme bichromatée, et par la conciliation du net et du flou, de l'instant et de la durée, de l'ancien et du nouveau, du réel et de l'imaginaire, du visible et de l'invisible, de l'humain

et de l'inhumain, du conscient et de l'inconscient et pourquoi pas du beau et du laid, dans une nouvelle réévaluation moins intemporelle et définitive.

A l'image de l'onde et du corpuscule qui s'opposent avant de se concilier en théorie pour permettre la compréhension du phénomène lumineux, la photographie, par cette dialectique même, a contribué à révéler ces contradictions, et peut-être à les accentuer avant de s'imposer comme forme artistique à part entière vers 1955, pour, dans les années quatre-vingt, se réapproprier son histoire, du primitivisme et du pictorialisme au surréalisme, à la nouvelle figuration et au land-art, et réévaluer toute l'histoire de l'art moderne dont elle fut l'une des origines, l'une des techniques mais surtout l'une des dimensions, y compris au sujet du portrait.

## LA QUESTION DU SUJET.

D'après le Leixis, le portrait, de portrare (1160) dessiner, est la représentation d'une personne par le dessin, la photographie ou la peinture, et le portrait en pied représente la personne en entier. Le mot portraitiste, lui, n'apparaît qu'en 1699. Le portrait n'est donc pas simplement synonyme de visage, et si avant la Renaissance, la représentation de l'humain, en entier, en buste ou en figure, a sans doute une fonction religieuse et/ou funéraire, c'est qu'elle doit donner à voir l'âme, en sculpture et en peinture, dans toute sa splendeur spirituelle et morale. Avec la Renaissance et l'âge Classique, l'âme va prendre le sens plus laïque, plus terrestre et plus humain d'esprit, d'intelligence et de volonté qui mènera Descartes dans sa retraite hollandaise à la découverte de la conscience de soi à peu près au moment où, pas très loin, Rembrandt, son cadet de dix ans, va consacrer sa vie à se représenter sur la toile, dans ce qui ne s'appelle pas encore des autoportraits. Cette auto-représentation de l'artiste par lui-même participe de cette conscience d'une capacité créatrice personnelle. Il n'est plus cet artisan anonyme dont le travail, supervisé par le maître de l'atelier, n'a d'autre but que de révéler et glorifier la seule création divine, mais il participe maintenant de cette recreation comme auteur de l'œuvre et non plus comme simple producteur dont le nom est sans importance. Et la signature, dont l'autoportrait n'est qu'une des formes, devient la marque de cette évolution vers l'autonomie créative qui aura plus tard les répercussions politiques que l'on sait quand le sujet moderne, autonome, universel et à la fois unique par son individualisation, comme chez Rousseau, se voudra citoyen.

Avec l'invention de la photographie, une fois résolues certaines longueurs de temps de pose, le portrait photographique va devenir une activité artistique à part entière. Tout l'art des artistes photographes comme Lewis Carroll, Julia Margaret Cameron, Nadar (dont l'atelier servira à la première exposition des impressionnistes) puis des pictorialistes comme Stieglitz, Steichen, Demachy ou Puyo sera de jouer du manque de netteté pour faire ressortir l'intimité même du sujet sans le figer. Les mouvements artistiques et poétiques qui vont se succéder du futurisme à l'humanisme photographique (Cartier-Bresson, Willy Ronnis, Doisneau...) en passant par le surréalisme utiliseront aussi le portrait photographié en renouvelant ces démarches. Sans parler de la photographie populaire et amateur...

Quant à la dimension scientifique de la photographie, la seule valable pour Baudelaire, si elle a été illustrée par les Bertillons, Londe et Marrey dans leur recherche de symptômes du crime, de la folie ou du mouvement, la photographie n'est ici qu'un instrument d'expérience aux conséquences inattendues avec la réaction pictorialiste, la transcription du mouvement dans les tableaux de Duchamp et l'émergence d'un courant photographique réaliste et sociologique, quand la science est dite humaine, et dont l'engagement ne réduit jamais le sujet photographié au rang d'objet, mais impose sa dignité de sujet, au point que les images de Jacob Riss, fin XIX<sup>e</sup>, ou de Lewis Hine, début XX<sup>e</sup>, vont contribuer à faire voter des lois contre le travail et pour la protection des enfants, ce que continueront Dorothea Lange ou Walker Evans pendant la grande crise puis Sebastiao Salgado ou les photographes réalistes anglais qui se feront connaître sous Thatcher comme Chriss Killip, Martin Parr...à la pointe d'un mouvement sensible en Europe du Nord.

Le retour au portrait de l'art contemporain, par le biais de la photographie, ne signifie pas forcément « la défaite du visage et une mutation radicale du sujet » comme l'affirme André Rouillé dans un texte de la *Recherche Photographique*. Loin de la défaite du visage, la réévaluation philosophique actuelle du sujet semble s'accompagner d'une sorte de réflexion photographique, musicale dans l'improvisation mélodique, littéraire dans le retour au narratif, mais aussi picturale. Et si l'on chemine dans le bel espace du XX<sup>e</sup> au Musée des beaux-arts de Caen, les figures humaines de Paul Rebeyrolle, de Leonardo Crémolini, de Zoran Music, de Ernest Pignon-Ernest, suicidées, effacées, décapitées, torturées, estompées, semblent malgré tout émerger, en conservant les nouvelles

manières et matières, de tout un siècle tourmenté marqué par l'abstraction, aboutissement logique des théories cubistes et géométriques de Gleizes et Metzinger - contemporaines des premières photographies aériennes - que Malevitch en 1918, avec son carré blanc sur fond blanc, expérimenta jusqu'au bout.

Connue s'il fallait repenser cette annonce de la mort de l'homme faite par Michel Foucault en 1966 dans *Les mots et les choses*, trois ans avant *La disparition*, de Georges Perec. L'image qui clôt le livre: «L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre la date récente. Et peut-être la fin prochaine...l'homme s'effaçant) comme à la limite de la mer un visage de sable ». Ce que le philosophe Althusser lisait dans les visages de Cremonini: «leur déformation n'est qu'une absence déterminée de forme... qui constitue la révocation effective de l'idéologie humaniste », alors que pour le peintre lui même, il s'agit de donner « une priorité au sujet plutôt qu'à l'objet... » et d'enlever « du chaos pour obtenir une forme... C'est le destin de l'homme qui est en jeu »(Skira 1995).

D'où ces hypothèses pour préciser la définition d'une post-modernité esthétique questionnée dans ce parcours qui s'est continué au Centre d'art contemporain d'Hérouville au milieu de trois installations de Driss Sans-Arcidet : la théorie du train ou comment représenter la shoah, Moby Dick ou la révolte contre Dieu de Jonas et d'Achab, et les petites mains, ou la question du sexe aujourd'hui autour d'hermaphrodites sans têtes. Il y pousse à l'extrême l'idée de Sartre de « l'œuvre comme totalisation », comme «intention originelle de [la] liberté» de l'artiste, car « jamais... copie de la nature, mais une production hors d'elle » mais aussi l'idée défendue par Jean. Louis Pradel dans son livre sur *L'art contemporain* (Larousse) de l'artiste post-moderne constituant « tout un arsenal hétéroclite d'objets, de fragments et de traces, d'histoires et d'anecdotes plus ou moins imaginaires ».

Après un passage par l'Imagier pour contempler les portraits à la gomme bichromatée de Sylvain Guichard retravaillés par ordinateur, sur ce nouveau principe de mêler l'ancien et le nouveau, nous nous sommes réunis en atelier, ce samedi 2 juin 2001, pour discuter de toutes ces questions, sur la difficulté à saisir la place dans un musée, entre autre, de la grande toile aux tartines collées, même si l'on peut la replacer dans un courant d'arte povera qui était à la fois provocation et opposition au clinquant des canettes de coca du pop-art, sur la question de la norme, de la légitimation et des institutions; sur la difficulté à comprendre le propos de l'installation des petites mains - qui repose la question de l'impudeur — ou de la salle de classe, mais en reconnaissant la puissance d'évocation des deux autres installations de Driss Sans Arcidet; nous retrouvant enfin sur une définition de l'art comme dépassement par l'homme de sa condition quotidienne, ce que vérifie ce parcours dans l'art contemporain et au milieu de quelques tentatives philosophiques pour l'élucider.