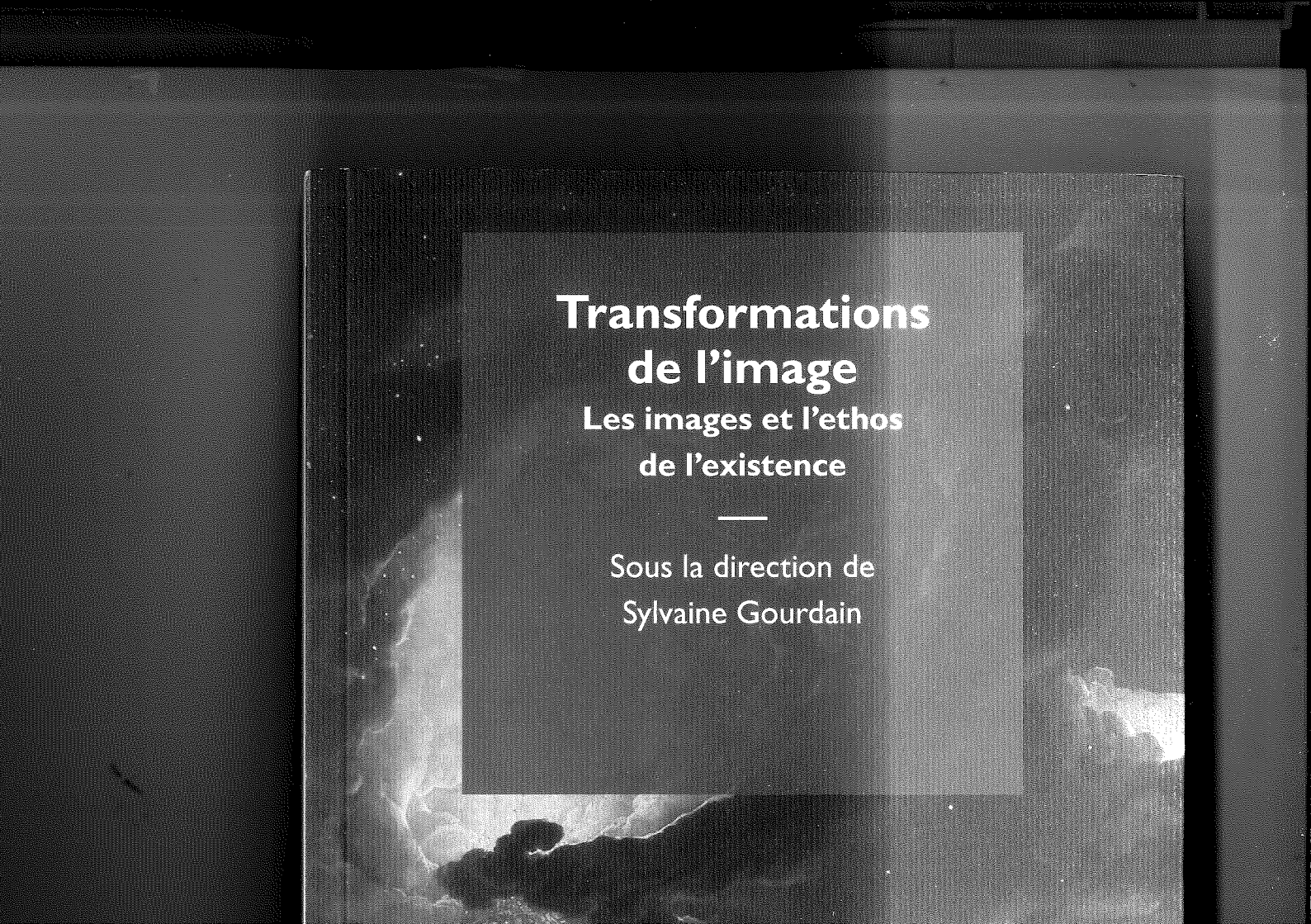




Transformations de l'image

**Les images et l'ethos
de l'existence**

Sous la direction de
Sylvaine Gourdain

MAUD HAGELSTEIN*

COMMENT VOIENT CEUX QUI NE VOIENT PAS ?

L'art comme production de nouveaux modèles (synesthésiques) du sensible

1.

L'iconologie – comme méthode d'interprétation systématisée à la fin des années 1930 par le théoricien de l'art Erwin Panofsky – s'inscrit dans un champ théorique fortement marqué par l'héritage de Kant¹. Dans le cadre fixé par cette méthode, l'interprétation des images consiste prioritairement à dégager des niveaux de signification (pré-iconographique, iconographique et iconologique). Mais par cette définition, l'iconologie s'expose aux critiques : on lui reproche d'être adossée à une philosophie essentiellement centrée sur l'Idée, au détriment du sensible. Et le débat des années 1990 autour de l'*Iconic turn* a radicalement mis en défaut l'iconologie sur le plan de son logocentrisme supposé². Cette critique désormais bien connue, si on choisit de la prendre en compte, nous laisse avec un problème essentiel : par le secours de quels moyens théoriques (quels concepts, quels modèles descriptifs, quels nouveaux paradigmes, quelles inventions littéraires) pourrait-on construire une analyse iconologique plus solidement arrimée aux données sensibles ? Com-

* Université de Liège / F.R.S.-FNRS

1 Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

2 Cf. W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 11-35 (étude publiée en mars 1992 dans *Artforum*) ; G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Wilhelm Fink, 1994. Cf. sur ces questions le numéro de la revue bilingue *Trivium (Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales – Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften)* consacré à ces questions : G. Didi-Huberman et B. Stiegler (dir.), « *Iconic Turn* » et réflexion sociétale, 2008. URL : <https://trivium.revues.org/223>.

ment élaborer une analyse de l'image qui ne néglige pas son caractère sensible – c'est-à-dire la manière dont elle active l'expérience sensible et concrète du regard ? Cette question paraît simple, mais souvent elle reste en suspens. À bien des égards, la phénoménologie, en particulier dans son déploiement esthétique, a pu apporter des solutions au déni du sensible observé dans la philosophie de l'art d'influence néokantienne. Pour cette raison, elle continue d'offrir un cadre privilégié aux théories contemporaines de l'image (en particulier dans le champ allemand de la *Bildwissenschaft*³). Mais à mes yeux la phénoménologie ne peut pas être le seul cadre-ressource, et d'une certaine manière, on doit bien admettre que l'alliance entrevue ou espérée par certains entre l'iconologie et la phénoménologie ne s'est pas pleinement accomplie. Le champ de la théorie de l'image actuelle, farouchement opposée au logocentrisme supposé de l'iconologie, réclame encore une version critique renouvelée de la méthode, qui tiendrait compte de la logique du sensible et des modes d'organisation du visuel. Où chercher, donc ?

2.

L'Esthétique, si l'on prend en compte son sens étymologique (*aisthesis*, la sensation), se définit comme une discipline vouée et riviée au sensible. Or, ce sens originaire de l'esthétique s'avère plutôt négligé dans les domaines qui m'intéressent le plus : malgré les attentes à peine évoquées, il n'est pas tellement prioritaire dans le champ de la théorie de l'image (l'iconologie se définit comme une logique des symboles et des significations bien plus que comme une véritable logique du regard) ; et il est minoré dans le champ de l'art contemporain, où globalement le concept prime sur l'expérience sensible. Pour plusieurs raisons qu'on ne pourrait pas reprendre ici en détail mais qui sont liées notamment aux développements actuels

3 Voir l'anthologie de textes issus de la *Bildwissenschaft* à paraître en 2020 aux Éditions Mimesis dans la collection « Art, esthétique, philosophie » : *Bildwissenschaft. La « science de l'image » dans les débats contemporains* (trad. fr. et éd. de M. Hagelstein et C. Letawe).

de l'art.
dance e
l'*Aisthe*
consiste
sageant
doute p
en esth
le déco
lité en c
du son,
cher) au
d'étude
champ
Plessne
la logiq
duction
premièr
théorici
particul
de les i
le probl
et sans
à priori
cement
quemen
informa
des alli
ser la v
tout cas
défend
accord

4 C'e
l'es
de
5 H.
Ge
Ph

de l'art, il semble important de prendre le contre-pied de cette tendance et de faire revenir l'Esthétique sur le terrain du sensible, de l'*Aisthesis*⁴. Une des manières de faire, et qui a déjà été explorée, consiste à établir une théorie ou une *logique* de la sensation, en envisageant les puissances respectives des différents sens. Ce n'est sans doute pas un hasard si, du point de vue de la recherche appliquée en esthétique, on se répartit habituellement le travail en respectant le découpage convenu et culturellement déterminé de la sensorialité en différentes modalités (on distingue les spécialistes du visuel, du son, de l'olfaction, etc.). Très souvent classées du plus bas (toucher) au plus noble (vue), les modalités sensorielles ont fait l'objet d'études très importantes dans le champ philosophique et dans le champ de l'anthropologie – on pense notamment aux travaux de H. Plessner, qui s'est démarqué de manière exemplaire dans l'étude de la logique de l'*Aisthesis*⁵ (étude des mécanismes de description, traduction, *échange* des données récoltées par les sens). Disons une première fois ce qui reste jusqu'ici de l'ordre de l'intuition : tous les théoriciens qui ont travaillé sur la question des sensorialités – et en particulier ceux qui ont tenté de les classer, et donc pour les classer de les isoler, de les distinguer – tombent à un moment donné sur le problème de ce qu'on pourrait appeler, de manière très générale et sans se restreindre au seul phénomène neurobiologique que vise *a priori* ce terme, des *synesthésies*. Car les tentatives d'ordonnement des modalités sensorielles débouchent presque systématiquement sur le constat suivant : les sens échangent entre eux des informations ; ils ont des fonctionnements communs ; ils contractent des alliances. De nombreux théoriciens ont donc cherché à modéliser la vie sensible de façon plus ou moins « synesthésique », ou en tout cas plus ou moins cohérente avec ce constat. Qu'il s'agisse de défendre la nature *amodale* de la sensation, légitimée par l'idée d'un accord presque naturel des sensorialités, qu'il s'agisse de décrire des

4 C'est l'option poursuivie par J. Rancière, notamment dans : *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004 et *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

5 H. Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes*, Bonn, F. Cohen, 1923 ; H. Plessner, « Anthropologie der Sinne », *Philosophische Anthropologie*, 1970/A1, pp. 187-251.

échanges d'informations et des apprentissages communs, ou qu'il s'agisse de marquer des points de désaccord et de conflit – parfois radicaux – entre les sensorialités, on peut supposer que l'existence de phénomènes synesthésiques, compris en ce sens très général, est globalement reconnue par ceux qui ont envisagé philosophiquement la sensation. Mais il semble que du point de vue de l'esthétique *appliquée* (ou *pratique*), les avancées soient moins nettes. Peu de lectures d'œuvres étudient les modalités sensorielles aux points d'impact qu'elles ont les unes sur les autres.

3.

Le projet partagé par de nombreux théoriciens contemporains consiste à *rendre corps* à l'expérience artistique. Comment voir dans cette déclaration d'intention autre chose qu'une évidence ? Personne ne le conteste par ailleurs : la tradition iconologique, qui a innervé tout le champ de l'esthétique et de la philosophie de l'art au XX^{ème} siècle, a apporté une contribution essentielle à l'*intelligibilité* des œuvres. Mais cette intelligibilité aurait été conquise au prix du sacrifice de la sensibilité. En particulier, si l'on se fie au cadre fixé par la méthode iconologique, certains modes de la sensibilité pourraient avoir disparu de notre rapport aux œuvres. Cette disparition n'est pas d'abord à proprement parler une disparition dans le réel : contrairement à ce que voudraient parfois nous faire croire les détracteurs de l'art contemporain, le problème ne trouve évidemment pas son origine dans le fait que notre rapport aux œuvres soit devenu de moins en moins sensible. Il s'agit plutôt d'une disparition dans le champ théorique, dont les moyens paraissent du coup inadaptés à la complexité de l'expérience du regard. Bien sûr, le manque d'outils théoriques produit sans doute aussi en retour des effets dans le réel, puisque le seul fait de pouvoir désigner par le langage des sensations permet le plus souvent à ces sensations de conquérir leur pleine intensité. Or l'effort théorique de l'iconologie s'était naturellement concentré sur la vision au détriment des autres sens. Il faut bien comprendre ici ce qui sous-tend ce constat, posé sans doute trop brutalement : l'idée n'est pas de réclamer l'équiva-

lent d'un
qui s'app
de perce
autres m
à l'isole
ment, co
à l'olfac
apparaî
tuant le p
toute dir
sens, sup
dalités s
pourrait
de la con
phique c
expérim
des nom
(2) Seco
les autre
esthétiq
partage
de le fai
lifier un
de toute

4.

L'exp
Rancière
aujourd
réflexio
veut ré
l'esthét

ages communs, ou qu'il
rd et de conflit – parfois
supposer que l'existence
ce sens très général, est
envisagé philosophique-
point de vue de l'esthé-
soient moins nettes. Peu
sensorielles aux points

oriciens contemporains
istique. Comment voir
ose qu'une évidence ?
lition iconologique, qui
la philosophie de l'art
essentielle à l'*intelligibi-*
ait été conquise au prix
si l'on se fie au cadre
modes de la sensibilité
œuvres. Cette dispa-
une disparition dans le
ois nous faire croire les
me ne trouve évidem-
apport aux œuvres soit
t plutôt d'une dispari-
ns paraissent du coup
u regard. Bien sûr, le
te aussi en retour des
ouvoir désigner par le
nt à ces sensations de
orique de l'iconologie
u détriment des autres
tend ce constat, posé
de réclamer l'équiva-

lent d'une « iconologie » pour les sons et les odeurs (une méthode qui s'appliquerait à interpréter les sons ou les odeurs), mais de tenter de percevoir, à l'intérieur même de l'opération du regard, le jeu des autres modalités sensorielles. L'iconologie s'est souvent contrainte à l'isolement du regard esthétique, et donc aussi à son appauvrissement, comme si le regard n'avait pas partie liée à l'ouïe, au toucher, à l'olfaction. Pour tenter de contrer ce réflexe, deux pistes au moins apparaissent, que je voudrais ici croiser. (1) Première piste : en instituant le privilège de l'œil, l'iconologie a notamment contribué à nier toute dimension synesthésique, toute dimension d'échange entre les sens, supposant probablement que l'économie particulière des modalités sensorielles n'influençait pas l'ordre des significations. On pourrait donc tenter de renforcer cette dimension synesthésique et de la comprendre mieux – soit en actualisant une littérature philosophique déjà soucieuse de ces questions (je proposerai ici de le faire expérimentalement à partir de Condillac), soit en prenant la mesure des nombreux travaux contemporains consacrés aux synesthésies. (2) Seconde piste : pour restituer le visible dans son commerce avec les autres sens, on pourrait s'appuyer sur un ensemble de pratiques esthétiques contemporaines qui œuvrent spécifiquement à troubler le partage habituel entre les dimensions sensorielles (je proposerai ici de le faire à partir de Sophie Calle). Ce projet ne vise pas à disqualifier une nouvelle fois l'iconologie, qui a déjà été mise à l'épreuve de toutes les critiques, mais à tenter de l'enrichir en la complexifiant.

4.

L'expérience sensible est justement au cœur de ce que Jacques Rancière appelle le « régime esthétique de l'art⁶ ». Ce qui définit l'art aujourd'hui serait une certaine qualité d'expérience sensible. Par ses réflexions sur le « régime d'identification de l'art » actuel, Rancière veut résoudre une question qui lui semble de premier ordre pour l'esthétique et plus largement : *comment fait-on la différence entre*

⁶ J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000 ; J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit.

ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas ? Sa réponse – comme on peut s'en douter – n'est pas aussi simple que la question. Dans le régime actuel, ce ne sont plus les différents « modes du faire » qui déterminent ce qui est artistique ou non (dans le régime précédent on considèrerait comme artistiques les artefacts liés à un genre artistique reconnu et à sa normativité propre), mais plutôt une certaine « expérience sensible ». Les choses ne sont pas artistiques parce qu'elles sont des peintures ou des sculptures (et qu'elles obéissent aux lois respectives de ces genres), mais parce qu'elles sont l'occasion d'une expérience sensible particulière, en excès par rapport à l'expérience sensible quotidienne. Ce ne sont donc pas les critères de perfection technique qui déterminent la frontière entre l'art et le non-art, mais une sorte de saut qualitatif dans l'appréhension sensible. Autrement dit, l'expérience artistique provoquerait un usage *autre* (différent, décalé, intensifié, détourné) de nos aptitudes sensibles, et la radicalité de l'art serait « une puissance singulière de présence, d'apparition et d'inscription⁷ » qui déchire l'expérience ordinaire : « L'esthétique n'est pas la pensée de la "sensibilité". Elle est la pensée du sensorium paradoxal qui permet désormais de définir les choses de l'art⁸ ». Mais Rancière n'en dit pas tellement plus. Comment se débrouiller avec ça ? Avec quels outils décrire la forme particulière d'appréhension sensible qui inscrit une expérience dans le registre de l'art ? Quel type de qualité et / ou d'intensité nous fait quitter les formes *ordinaires* de l'expérience sensible pour d'autres régimes d'expériences sensibles, en excès ou en rupture par rapport aux premières ? C'est pourtant primordial chez Rancière, car l'arrachement des choses de l'art au sensorium ordinaire dessine une « nouvelle forme de la vie en commun », puisqu'il constitue un arrachement aux formes habituelles de domination⁹ (l'écart provoqué par l'expérience artistique est une réfutation sensible de la domination établie). On se demande par conséquent encore une fois : avec quels mots, avec quels concepts traduire cette intensité sensible de l'expérience esthétique¹⁰ ? On ne trouve pas

7 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 31.

8 *Ibidem*, p. 22.

9 *Ibidem*, p. 46.

10 Cf. le volume collectif édité par Bertrand Vérine dans la collection « Cultures sensibles » : *Dire le non-visuel : approches pluridisciplinaires*

à proprement
possible ser
l'expérience
sensible que
ternatifs qui
les descripti
d'entrée ou
rience renou
s. Pour ce q
hypothèse e
sagé d'abor
contemporai
sens où il re
qu'il ne pro
qu'il ne nou
déstabiliser
bal sur l'art
pourrait essa
de l'expérie
le résultat. C
selon des mo
sens ne se po

5.

Si l'on ve
la prendre e
la chose suiv

des disco
de Liège,
organisé
sensible a
olfactives

11 On pourr
J. Ranciè
images ?

à proprement parler de réponse évidente chez Rancière¹¹. Une lecture possible serait donc à partir de là de considérer que l'intensité de l'expérience artistique tient à ce qu'elle actualise d'autres modèles du sensible que ceux auxquels on se réfère au quotidien (des modèles alternatifs qui feraient d'ailleurs écart avec ce que visent généralement les descriptions phénoménologiques). L'œuvre d'art serait une porte d'entrée ou un laboratoire pour une observation plus fine et une expérience renouvelée de nos comportements ou conduites sensoriel(le)s. Pour ce qui est de l'art contemporain, on pourrait penser que cette hypothèse est contre-intuitive, puisque l'art est généralement envisagé d'abord dans sa cérébralité. Pour une majorité d'entre nous, l'art contemporain est surtout ludique, cérébral, conceptuel, élitiste (au sens où il requiert des savoirs préalables). On a tendance à penser qu'il ne produit pas d'émotions, qu'il est froid, qu'il ne *touche* pas, qu'il ne nous prend pas aux tripes, qu'il ne nous fait pas vibrer. Pour déstabiliser cette idée, pour tenir à distance le jugement négatif global sur l'art contemporain, sans l'évacuer trop vite pour autant, on pourrait essayer d'aborder les œuvres contemporaines en repartant de l'expérience sensible qu'elles provoquent et / ou dont elles sont le résultat. Car l'art contemporain mobilise aussi nos sensorialités, selon des modalités parfois inédites. Dans ce domaine, la question du sens ne se pose pas indépendamment de la question des sens.

5.

Si l'on veut mettre à l'épreuve l'iconologie, il faut probablement la prendre en défaut sur ce qui constitue son évidence, et supposer la chose suivante : la concentration de l'expérience esthétique sur la

des discours sur les perceptions autres que la vue, Presses universitaires de Liège, 2014. L'ouvrage analyse les résultats d'un concours d'écriture organisé pour le bicentenaire de Louis Braille : « narrer une expérience sensible autre que visuelle [...] grâce aux perceptions auditives, tactiles, olfactives ou gustatives » (p. 11).

- 11 On pourrait reprendre sur ce point le débat entre G. Didi-Huberman et J. Rancière dans : E. Alloa (éd.), *Penser l'image III. Comment lire les images ?*, Paris, Les presses du réel, 2017, p. 351 ss.

seule vision ne va pas de soi, y compris pour le champ des arts dits « visuels ». Commençons d'abord par la première piste envisagée, qui serait de renforcer la dimension synesthésique de la vie sensible en actualisant une littérature philosophique déjà soucieuse de ces questions. J'ai choisi ici de le tenter à partir de Condillac (1714-1780). Son apport le plus original, sur lequel il ne fera aucune concession, et avec lequel il restera toujours cohérent, consiste à penser que *la seule source de la connaissance est la sensation*. Pour démontrer cette thèse empiriste, Condillac convoque dans son *Traité des sensations*¹² un personnage fictif, inventé pour les besoins de la science : la Statue. Malgré son caractère fictif, la Statue doit être prise au sérieux, puisque l'enquête et l'expérience nécessitent – selon Condillac – que l'on soit capable non seulement de l'observer, mais de se mettre exactement à sa place : « Il faut commencer d'exister avec elle, n'avoir qu'un seul sens, quand elle n'en a qu'un ; n'acquérir que les idées qu'elle acquiert, ne contracter que les habitudes qu'elle contracte : en un mot, il faut n'être que ce qu'elle est¹³ ». L'enquête a pour objectif d'étudier nos sensorialités, et la manière construite dont elles nous permettent d'accéder au savoir. Réfutant l'évidence et la naturalité des sens, Condillac défend la nécessité non seulement de les étudier, mais plus encore de les considérer séparément, pour bien identifier « les idées que nous devons à chacun d'eux », pour « observer avec quels progrès ils s'instruisent » et « comment ils se prêtent des secours mutuels¹⁴ » (autrement dit, on entre avec Condillac dans le champ des synesthésies).

Dans la première partie du *Traité*, Condillac met en scène (avec beaucoup de précision, de logique et de pédagogie – mais aussi un

12 J'utilise l'édition numérique réalisée par Jean-Marc Simonet, à partir du livre : *Traité des sensations*. Tiré des *Œuvres* de Condillac, revues, corrigées par l'auteur, Paris, Ch. Houel, Imprimeur, 1798. Republié dans le *Corpus des œuvres de philosophie en langue française*, Paris, Fayard, 1984. Disponible en ligne sur le site : <http://classiques.uqac.ca>. Je me contente ici d'une traversée en lecture primaire. Pour approfondir la pensée de Condillac, cf. A. Charrak, *Empirisme et métaphysique. L'Essai sur l'origine des connaissances humaines de Condillac*, Paris, Vrin, 2003 ; J. Derrida, *L'archéologie du frivole, Lire Condillac*, Paris, Galilée, 1973.

13 E. B. de Condillac, *Traité des sensations*, op. cit., p. 9.

14 *Ibidem*, p. 11.

soupçon d'...
nisée com...
et dont les...
jusqu'à ce...
l'autre. Co...
le moins p...
taille pour...
le jugeme...
à partir de...
du *Traité*...
Statue : o...
par deux...
de vue de...
sens de l'o...
et du goût...
de la vue...
deuxième...
sur le tou...
de rencon...
d'abord n...
de là le m...
partie, Co...
nos autres...
cas d'un l...
voir colle...
inversée...
la conclus...
qu'il a ac...
mémoire...
des conna...
Le tou...
vilégié qu...
leurs que...
serrée en...
sion de fa...
peut déga...
sa valeur

champ des arts dits
e piste envisagée,
de la vie sensible
soucieuse de ces
Condillac (1714-
era aucune conces-
siste à penser que
n. Pour démontrer
n *Traité des sensa-*
ins de la science :
it être prise au sé-
nt – selon Condil-
observer, mais de se
cer d'exister avec
qu'un ; n'acquérir
s habitudes qu'elle
e est¹³ ». L'enquête
manière construite
Réfutant l'évidence
ssité non seulement
r séparément, pour
acun d'eux », pour
et « comment ils se
n entre avec Condil-

met en scène (avec
gie – mais aussi un

rc Simonet, à partir du
Condillac, revues, cor-
1798. Republié dans le
ançaise, Paris, Fayard,
assiques.uqac.ca. Je me
Pour approfondir la pen-
étaphysique. *L'Essai sur*
lac, Paris, Vrin, 2003 ; J.
e, Paris, Galilée, 1973.
p. 9.

soupçon de folie) sa fameuse Statue, qui serait entièrement organisée comme nous, mais privée au départ de toute espèce d'idée, et dont les sens seraient restés fermés – la statue est de marbre – jusqu'à ce qu'on les ouvre, selon les besoins de l'enquête, l'un après l'autre. Condillac commence par l'odorat, qui lui semble être le sens le moins propice à la connaissance, et qui constitue donc un défi de taille pour sa démonstration, puisqu'il lui faut faire voir comment le jugement, la réflexion, les désirs, les passions, etc. peuvent naître à partir de la seule perception des odeurs. Toute la première partie du *Traité des sensations* est une sorte de variation au départ de la Statue : on ouvre et on ferme les différents sens, puis on les ouvre par deux, puis par trois, etc. et on observe ce qui se passe du point de vue de l'acquisition de connaissance (« D'un homme borné au sens de l'ouïe », « De l'odorat et de l'ouïe réunis », « Du goût seul, et du goût joint à l'odorat et à l'ouïe », « D'un homme borné au sens de la vue », « De la vue avec l'odorat, l'ouïe et le goût »). Dès la deuxième partie du *Traité*, Condillac se concentre prioritairement sur le toucher, et montre comment l'expérience tactile nous permet de rencontrer le monde (en allant du plus intime au plus éloigné), d'abord notre propre corps, puis les objets extérieurs, puis à partir de là le mouvement, les distances et les formes. Dans la troisième partie, Condillac pose la question de la combinaison du toucher avec nos autres sens. Enfin, dans la dernière partie, Condillac envisage le cas d'un homme isolé, qui n'aurait joui d'aucun contact avec le savoir collectif, mais qui posséderait tous ses sens (une sorte de statue inversée, un homme sauvage). L'idée est alors de montrer – ce sera la conclusion de l'ouvrage – qu'un homme n'est constitué que de ce qu'il a acquis par ses sens et par l'expérience, et que les facultés (la mémoire par exemple qui joue un rôle important dans l'acquisition des connaissances) et les idées ne sont pas innées.

Le toucher – ou le *tact* – acquiert chez Condillac le statut privilégié que l'on réserve habituellement à la vision. On sent d'ailleurs que le texte de Condillac est innervé par une compétition très serrée entre la vue et le toucher (il voyait dans ce texte une occasion de faire vaciller le caractère optico-centré de notre culture). On peut dégager deux raisons qui justifient cette préséance du toucher, sa valeur spécifique. D'abord, le toucher est le sens par lequel la

Statue peut le plus rapidement conquérir le « sentiment fondamental¹⁵ » d'elle-même, dont découle le « moi ». Condillac défend en effet l'idée d'une complicité particulière entre le tact et le sentiment du « moi ». Ce n'est pas évident dans le cas des autres sens. Je peux par exemple éprouver toutes sortes d'odeurs, agréables ou désagréables, sans avoir pour autant la conscience du fait que *je* me distingue d'elles, sans pouvoir me *situer* à l'égard de ces odeurs, et comprendre dans quel rapport spatial nous sommes. Ce n'est qu'à partir du moment où, par le secours de l'expérience et de l'habitude que j'en tire, *je* suis capable de désirer certaines odeurs, d'avoir des préférences etc., que je commence à me saisir en tant qu'être propre. Pour le toucher, c'est différent, plus rapide : le tact me renseigne *d'abord* sur mon moi fondamental. C'est la première chose qu'il fait. Toucher, c'est d'abord se toucher soi-même, se sentir de l'intérieur, puisque tout commence par la sensation « des parties de son corps les unes sur les autres¹⁶ ». Plus fondamentalement encore, la première chose qu'on sent par le toucher, c'est le mouvement de sa propre respiration. La Statue pourra donc dire « moi » dès qu'elle sentira, par le secours du tact, une modification, un changement de son sentiment fondamental. Ensuite, le toucher est le seul sens qui juge *par lui-même* des objets extérieurs. Au départ, bien qu'elle soit pourvue de mains, la Statue ne les tend pas vers l'extérieur, « elle ne sait pas encore qu'elle est composée de parties qui peuvent se replier les unes sur les autres, ou se porter sur les objets extérieurs¹⁷ ». La prise de conscience survient à l'occasion d'un mouvement réflexe, généré par le plaisir ou la douleur (qui contractent les muscles), un mouvement machinal par lequel la Statue découvrira qu'elle a un corps, et progressivement identifiera en lui des parties, qu'elle sera capable de distinguer par le degré de résistance et de solidité qu'elles opposent à son toucher.

En effet, puisque la statue est organisée pour avoir des mouvements, à la seule occasion des impressions qui se font sur elle, nous pouvons supposer que sa main se portera naturellement sur quelque partie de

15 *Ibidem*, p. 78.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*, p. 88.

son corps, s
distingueron
ment, et qu
en distingua
l'une et dar
Quelqu'aut
la même m

Cette capa
choses qu'on
mettra à la St
fois qu'elle t
sation « en r
chaque fois
Statue saura
elle touche u
dans ce corp
chaque chos
dans l'espac

Elle n'
que ses pr
existantes
se répond
plusieurs
toucher d
corps diff
d'être des
d'un obje

Mais Co
autres sens
mations, le
thèse se co
vision sera

18 *Ibidem*,

19 *Ibidem*,

son corps, sur la poitrine, par exemple. Alors sa main et sa poitrine se distingueront à la sensation de solidité qu'elles se renvoient mutuellement, et qui les met nécessairement l'une hors de l'autre. Cependant en distinguant sa poitrine de sa main, la statue retrouvera son moi dans l'une et dans l'autre, parce qu'elle se sent également dans toutes deux. Quelqu'autre partie de son corps qu'elle touche, elle la distinguera de la même manière, et elle s'y retrouvera également.¹⁸

Cette capacité à évaluer la résistance relative des différentes choses qu'on touche – leur solidité relative – est aussi celle qui permettra à la Statue de découvrir un monde en dehors d'elle (à chaque fois qu'elle touchera quelque chose qui ne lui donnera aucune sensation « en retour », aucune vibration de son moi fondamental, à chaque fois qu'elle touchera sans être touchée pourrait-on dire, la Statue saura qu'elle a affaire à de l'extériorité, à du dehors). Quand elle touche un corps étranger, elle n'a pas de sensation d'elle-même dans ce corps, elle ne se sent pas. Le tact permet de positionner chaque chose à sa place, d'attribuer à chaque chose une position dans l'espace.

Elle n'aperçoit donc pas les corps en eux-mêmes ; elle n'aperçoit que ses propres sensations. Quand plusieurs sensations distinctes et co-existantes sont circonscrites par le toucher dans des bornes, où le moi se répond à lui-même, elle prend connaissance de son corps ; quand plusieurs sensations distinctes et co-existantes sont circonscrites par le toucher dans des bornes où le moi ne se répond pas, elle a l'idée d'un corps différent du sien. Dans le premier cas, ses sensations continuent d'être des qualités à elle ; dans le second, elles deviennent les qualités d'un objet tout différent.¹⁹

Mais Condillac montre encore comment le toucher informe les autres sens. C'est-à-dire : comment il échange avec eux des informations, leur permet aussi d'atteindre leur pleine puissance. Cette thèse se confirme pleinement dans le rapport vision-toucher. Car la vision serait peu de choses sans les informations offertes par le tou-

18 *Ibidem*, p. 90.

19 *Ibidem*, p. 92.

cher ; elle serait à en croire Condillac incapable d'évaluer des distances, de percevoir des rapports, des grandeurs, des profondeurs, puisque c'est bien parce qu'elle peut toucher et manipuler que la main se rend capable d'évaluer l'étendue, la position des choses. Le regard, sans le secours du tact, devrait se contenter de configurations lumineuses. Car c'est bien le toucher qui apprend aux autres sens, comme l'indique le titre de la troisième partie du *Traité* : « Comment le toucher apprend aux autres sens à juger des objets extérieurs ». Les théories de Condillac œuvrent à cet endroit au retournement de l'optico-centrisme. Le tact permet d'ancrer, de situer nos impressions, de les lier à des objets extérieurs, d'éprouver des distances. Il s'agit d'une forme de *synesthésie* : les sens « par l'exercice qu'ils se procurent mutuellement, produisent donc, étant réunis, des connaissances et des plaisirs qu'ils ne donnaient pas, étant séparés²⁰ ». Prenons la situation de la Statue bornée au sens de l'odorat. La Statue pense qu'elle est elle-même les odeurs qu'elle perçoit (puisque'elle perçoit une modification de son existence). Elle est une odeur, puis une autre, mais elle n'imagine pas que les corps puissent y contribuer. Seul le tact lui offre la possibilité nouvelle de percevoir les odeurs dans des corps. Plutôt que d'être des variations du moi, les odeurs deviennent les qualités des corps. Ce sont des corps qui produisent telle ou telle odeur. Selon une observation parallèle, les sons sont perçus dans des corps grâce au tact.

Le cas qui intrigue le plus Condillac – et il partage ce problème avec d'autres philosophes de son époque – est celui de l'œil, et de la manière dont l'œil apprend à voir les distances, les figures, les grandeurs et les mouvements. Or Condillac pense et affirme que l'œil ne peut être instruit que par le toucher. S'il n'a pas été instruit par le toucher, l'œil n'a pas la capacité de voir *au dehors*, de se rapporter aux choses en tant qu'elles sont extérieures. S'il n'a pas été instruit par le toucher, l'œil ne voit en réalité que des couleurs et des configurations de la lumière. L'œil ne perçoit aucune distance ; tout ce qui se présente à lui se présente *contre* lui en quelque sorte. La Statue bornée à la seule vision est consciente que les couleurs disparaissent quand elle porte la main à ses yeux pour les cacher. Elle pense donc

20 *Ibidem*, p. 134.

que les cou
capacité de
fixer ces qu
qui s'appli

Soit h
statue po
Elle retir
les prend
chose d'i
au bout c

Mais,
qui ne d
pareille
conséque
était abs
dimensio
les parti
mêmes,

Puis, pro
effectif du
« démêler
à-dire qu'e
voir spatia
que ça : el
touchés, q
semblable
elle s'acc
regard aux
elle se pas
ser du tou
attribue vo
est devenu
distances
ces idées s

que les couleurs se trouvent juste devant ses yeux, et reste dans l'incapacité de relier ces couleurs à des surfaces. Or la main permet de fixer ces qualités particulières que sont les couleurs comme qualités qui s'appliquent à des objets extérieurs à nous.

Soit hasard, soit douleur occasionnée par une lumière trop vive, la statue porte la main sur ses yeux ; à l'instant les couleurs disparaissent. Elle retire la main, les couleurs se reproduisent. Dès-lors elle cesse de les prendre pour ses manières d'être. Il lui semble que ce soit quelque chose d'impalpable, qu'elle sent au bout de ses yeux, comme elle sent au bout de ses doigts les objets qu'elle touche.

Mais, comme nous l'avons vu, chacune est une modification simple, qui ne donne par elle-même aucune idée distincte d'étendue : car une pareille idée serait celle d'une étendue figurée ou circonscrite ; et par conséquent elle serait une idée dont la statue, bornée au sens de la vue, était absolument privée. Une couleur ne représentera donc pas des dimensions à des yeux qui n'ont pas appris à la rapporter sur toutes les parties d'une surface : ils se sentiront seulement modifiés en eux-mêmes, et ils ne verront rien encore au-delà.²¹

Puis, progressivement, l'œil apprend à fonctionner sans le secours effectif du toucher, qu'il intègre néanmoins. La Statue apprend à « démêler » des objets alors même qu'elle ne les touche plus, c'est-à-dire qu'elle est capable de reporter ces objets dans l'espace, de les voir spatialement, plutôt que comme des amas lumineux. Et plus que ça : elle apprend à les démêler alors même qu'elle ne les a pas touchés, quand il arrive qu'ils aient une structure sensible à peu près semblable, par anticipation d'expérience donc. Progressivement, elle s'accoutume peu à peu à voir sans toucher. Cette adaptation du regard aux informations apportées par le toucher, adaptation qui – si elle se passe « normalement », sans obstacle – lui permet de se passer du toucher effectif, explique aussi pour Condillac le fait qu'on attribue volontiers à la vue des idées qu'on ne doit qu'au toucher. Il est devenu naturel de « juger à l'œil » des grandeurs, des figures, des distances et des situations, tellement naturel qu'on croit (à tort) que ces idées sont intimement liées aux couleurs.

21 *Ibidem*, p. 141.

6.

Le siècle des lumières constitue un moment névralgique des recherches sur les représentations du monde chez l'aveugle de naissance : le savant William Molyneux avait soumis à Locke un problème qui porte depuis son nom (« le problème de Molyneux »), celui de savoir si un aveugle de naissance qui retrouverait subitement la vue serait capable de reconnaître et de distinguer par le regard deux objets, un globe et un cube, qu'il aurait auparavant appréhendé par le toucher. Molyneux puis Locke dans son *Essai sur l'entendement humain* pensent que ce serait chose impossible, pour la raison que la complémentarité de la vue et du toucher n'aurait pas chez cette personne été activée dans l'expérience. De grands penseurs de l'époque reprennent ce problème et réagissent à leur tour : Leibniz, Voltaire, Berkeley, Diderot ; Condillac s'y réfère encore dans son *Traité des sensations*. Deux modèles se heurtent : certains défendent la complémentarité des modalités sensorielles, d'autres supposent leur hétérogénéité radicale. Or, le XVIII^{ème} siècle est aussi le siècle où pour la première fois, un chirurgien anglais (William Cheselden) parvient à abattre la cataracte d'un patient atteint de cécité depuis la naissance et à traiter l'opacification du cristallin qui l'empêchait de voir. Ce qui – bien entendu – ne met en rien un terme aux spéculations des philosophes, mais les relance au contraire²². Il y a donc potentiellement une expérience qui confirmerait la théorie de Condillac, celle de l'aveugle à qui on abaisse la cataracte. Dans le 5^{ème} chapitre de la troisième partie du *Traité des sensations*, il envisage cette étude réalisée par Cheselden avec des aveugles de naissance qu'on opère des cataractes et qui récupèrent la perception des objets. Comme on peut l'anticiper, la question qui obsède Condillac est d'établir le partage entre la connaissance des objets acquise par le toucher et celle rendue à nouveau possible par la vision. Car il s'agirait, dans le cas précis d'une personne qui retrouve la vue, d'une vision « à l'état de

22 Voir sur ces questions le livre de : W. R. Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1987. Voir aussi, sur les secours mutuels que se portent les sens : C. Havelange, Épilogue, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

M. Hagelstein

nature » en
au secours
bitudes, do
que le touc

Sans sur
den confir
vision. Le j
d'abord à l

Il eut
qui pouv
M'y prom
l'avantag
compens
était tout

Après l'
paraissent
directemen
tances étan
théorie con
que par le
la capacité
choses en t
le toucher,
lumière, les
la Statue b
vue pense
voit dans l'

7.

Si l'icon
qui est pur

nature » en quelque sorte, qui n'aurait rien appris et construit grâce au secours de l'expérience. Une vision sans expériences et sans habitudes, dont on n'est pas sûr *a priori* qu'elle serait plus compétente que le toucher bien exercé pour la reconnaissance des objets.

Sans surprise, Condillac considère que l'expérience de Cheselden confirme sa propre théorie sur l'importance du toucher pour la vision. Le jeune homme opéré par le chirurgien anglais était réticent d'abord à l'idée de se faire opérer :

Il eut de la peine à se prêter à l'opération ; il n'imaginait pas ce qui pouvait lui manquer. En connaîtrai-je mieux, disait-il, mon jardin ? M'y promènerai-je plus librement ? D'ailleurs, n'ai-je pas sur les autres l'avantage d'aller la nuit avec plus d'assurance ? C'est ainsi que les compensations qu'il trouvait dans son état lui faisaient présumer qu'il était tout aussi bien partagé que nous.²³

Après l'opération, l'adolescent exprime le fait que les objets lui paraissent toucher la surface extérieure de son œil et qu'il n'est pas directement capable de les voir à distance, l'appréciation des distances étant depuis toujours pour lui dépendante du toucher. Cette théorie confirme pour Condillac l'idée que l'œil ne peut être instruit que par le toucher. S'il n'a pas été instruit par le toucher, il n'a pas la capacité de voir *au dehors*, de voir le monde, de se rapporter aux choses en tant qu'elles sont extérieures. S'il n'a pas été instruit par le toucher, l'œil ne voit que des couleurs et des configurations de la lumière, les imaginant collées à la surface de ses paupières. Comme la Statue bornée à la seule vision, le jeune homme qui retrouve la vue pense que les couleurs se trouvent juste devant ses yeux, et se voit dans l'incapacité de relier ces couleurs à des surfaces.

7.

Si l'iconologie réduit généralement l'expérience du regard à ce qui est purement visible, strictement visible, elle projette le spec-

23 E. B. de Condillac, *Traité des sensations*, op. cit., p. 163.

tateur de l'œuvre en situation d'homme *borné* à la vision (pour reprendre la formule de Condillac). Oublie-t-elle pour autant que le regard se nourrit d'informations issues des autres sens ? L'hypothèse qui nous tente pourra sembler naïve : en décrivant – avec les outils conceptuels de la philosophie – les transpositions inter-sensorielles observables dans le champ de l'art contemporain, en faisant apparaître sur un mode inédit les liens de solidarité entre la vision et les autres modalités sensorielles, on travaillera peut-être à *augmenter* notre idée de la vision. Je pense par exemple aux œuvres du sculpteur français Michel Gouéry, découvertes en 2015 dans l'exposition « Les mondes inversés » présentée au BPS22 sous le commissariat de Pierre-Olivier Rollin. Selon la lecture qu'on pourrait faire de ses recherches plastiques, l'artiste semble animé par une question implicitement obsédante (implicitement parce qu'il ne l'énonce pas lui-même) : Comment encourager l'œil à apprécier les textures avec le regard, comme s'il touchait les objets ? Gouéry produit des effets d'illusion et de décalage dans l'appréciation des textures. Il nous met à l'épreuve d'un désaccord entre nos sens qui, si on les prend isolément, ne rapportent pas les mêmes informations. Devant ces sculptures, on pense avoir affaire à du tissu ; on croit tendres des surfaces dures, car en réalité ce sont des céramiques (plus précisément des terres cuites émaillées²⁴). Par ce jeu, l'artiste affine en quelque sorte chez le spectateur la conscience de l'alliance complexe entre l'œil et la main, ou de leur difficile accord. Mais plus fondamentalement, il réveille notre conscience d'un toucher « virtuel » dans l'opération du regard, d'un toucher qui n'est pas absent, qui n'est pas exclu du rapport visuel que le spectateur entretient avec les œuvres, qui est là et qui réclame sa part du jeu. Quitte à jouer le rôle de l'élément perturbateur, qui introduit de l'étrangeté dans l'expérience. L'opération de voir serait aussi polluée par celle de toucher virtuellement, apprécier les surfaces, leurs textures, sans contact physique : quand je regarde, j'utilise bien mes mains, et celles-ci – dans leur usage virtuel – peuvent jouer à tromper mes yeux.

24 De nombreuses vidéos en ligne permettent de se faire une idée du travail de Michel Gouéry, cf. par exemple <https://www.youtube.com/watch?v=jYEhT25A-aI>.

8.

La question n'est pas que les réactions, mais l'évoquée à Christophe. Sager ce qu'on devient formidable. L'imagination se réticences. Le sujet et la diance essentielle sur le terrain. Dans ses nœuds et l'absurdité impossible que celles comme par couleurs, ce qu'il dit des couleurs des « que ou d'une des couleurs plus. Mais est impossible sont des réactions qui reçoivent. Demander demander.

25 J.-C. p. 50.
26 *Ibidem*.

8.

La question de savoir « comment voient les aveugles » n'obsède pas que les philosophes du XVIII^{ème} siècle. Elle innerve nos propres réactions, resurgit spontanément dès que la situation de l'aveugle est évoquée à des voyants. Dans sa conférence sur *Les cinq sens*, Jean-Christophe Bailly affirme qu'il aurait voulu avoir le temps d'envisager ce qui survient avec la perte d'un sens, par exemple quand on devient aveugle ou sourd, « de tout ce qui arrive de triste et de formidable, quelles compensations nous trouvons, comment l'imagination se recharge et fonctionne malgré tout²⁵ ». Or, en dépit des réticences qu'il formule à s'engager dans cette voie (« c'est un autre sujet et je ne le traiterai pas »), les questions adressées par l'audience essentiellement constituée d'enfants le mènent tout de même sur le terrain de la perte d'un sens, et en particulier de la cécité. Dans ses réponses Bailly montre très finement à la fois la légitimité et l'absurdité des questions que nous nous posons. Ces « questions impossibles » (comme il me plaît de les appeler) sont les mêmes que celles que posaient Diderot ou Condillac au XVIII^{ème} siècle, comme par exemple celle de savoir si un aveugle peut percevoir des couleurs, comment il rêve, ou comment il imagine le monde (est-ce qu'il développe une imagination non visuelle ?). Le problème des couleurs en particulier est vraiment paradigmatique du registre des « questions impossibles ». Si la cécité est l'effet d'un accident ou d'une maladie, les aveugles gardent le plus souvent la mémoire des couleurs (ou de certaines couleurs) même s'ils ne les perçoivent plus. Mais si l'aveugle est privé de la vue depuis sa naissance, il lui est impossible de saisir objectivement les couleurs, puisque celles-ci sont des rapports entre notre œil, la lumière, et les surfaces des objets qui reçoivent la lumière – et seule la vue peut saisir ces rapports. Demander si un aveugle peut percevoir les couleurs revient donc à demander ce qu'il voit²⁶.

25 J.-C. Bailly, *Les cinq sens : petite conférence*, Montrouge, Bayard, 2014, p. 50 ss.

26 *Ibidem*.

9.

Le travail de Sophie Calle sur les aveugles répond directement à des questions énigmatiques (ou à des questions impossibles) que beaucoup se posent. Elle y répond *artistiquement*, c'est-à-dire qu'elle construit un dispositif qui met en scène et en récit ces questions, qui leur donne du relief, une force de frappe et un pouvoir de trouble. Entre 1986 et 2010, Sophie Calle réalise trois projets sur les aveugles :

Les aveugles (1986) – J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles. Qui n'ont jamais vu. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de la beauté. *La couleur aveugle* (1991) – J'ai demandé à des aveugles ce qu'ils perçoivent et confronté leurs descriptions à des textes d'artistes sur le monochrome. *La dernière image* (2010) – J'ai rencontré des aveugles ayant subitement perdu la vue. Je leur ai demandé de me décrire ce qu'ils avaient vu pour la dernière fois.²⁷

Le premier projet en particulier (*Les aveugles*, 1986) m'a profondément troublée, parce qu'il contribue à renverser nos certitudes – justement aveugles – au profit d'un modèle alternatif du sentir. Tous les aveugles de naissance interrogés par Sophie Calle parlent sans retenue de choses qu'ils ont vues, qu'ils contemplent, qu'ils aiment prendre le temps de regarder, et de choses qu'ils trouvent belles. Aucun d'eux n'a donc abandonné le champ lexical de la vision ; au contraire, ils le reconduisent avec finesse. Cette démonstration semble plaider en faveur d'usages *virtuels* des sensorialités (ou d'usages *fantasmés*), et de phénomènes de *traduction* entre les sens (par exemple quand la *douceur* des formes d'une femme est traduite comme *belle*). Extraits :

- La plus belle chose que j'ai vue, c'est la mer, la mer à perte de vue.

27 Ces trois projets sont repris dans : S. Calle, *Aveugles*, Arles, Actes Sud, 2011 (tous les textes y sont traduits en braille). Je ne remercierai jamais assez Sophie Lambert de m'avoir fait découvrir ce travail. Sophie Lambert travaille pour l'ASBL *La lumière*. Elle est médiatrice culturelle à destination du public déficient visuel.

- La m
m'en a fa
que si j'a
mince. Il
les vois fl
coup de f
- Le v
chose, on
la nature.
- Les p
ne fait pa
évolution
Des fois,
aquarium
- Pour
dit : « C'
vu en tab
Je le touc
j'écoute
On m'a d
soleil, qu
- Au m
et des fes
- Cett
tion esth
le vide e
l'harmon
« Touche
toucher f
moustac
harmonie
n'ai pas
- En r
regardai
- Che
la moque
la place
c'est plu
sur les d
fautes de

Calle sur les aveugles répond directement à des questions impossibles) Elle y répond *artistiquement*, c'est-à-dire d'un geste qui met en scène et en récit ces questions, une force de frappe et un pouvoir de persuasion. En 2010, Sophie Calle réalise trois projets sur les

- J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de l'aveugle (1991) - J'ai demandé à des aveugles de confronter leurs descriptions à des textes d'art. *La dernière image* (2010) - J'ai rencontré quelqu'un qui avait perdu la vue. Je leur ai demandé de me raconter ce qu'ils ont vu pour la dernière fois.²⁷

particulier (*Les aveugles*, 1986) m'a profondément contribué à renverser nos certitudes - Je profite d'un modèle alternatif du sentir. Tous ceux qui sont interrogés par Sophie Calle parlent sans cesse de choses qu'ils trouvent belles. Ils ont vu, qu'ils contemplent, qu'ils aiment garder, et de choses qu'ils trouvent belles. J'ai abandonné le champ lexical de la vision ; j'ai introduit avec finesse. Cette démonstration des usages virtuels des sensorialités (ou des phénomènes de traduction entre les sens) L'absence des formes d'une femme est traduite

que j'ai vue, c'est la mer, la mer à perte de vue.

dans : S. Calle, *Aveugles*, Arles, Actes Sud, 1986 (traduits en braille). Je ne remercie jamais personne pour avoir fait découvrir ce travail. Sophie Calle, *La dernière image*. Elle est médiatrice culturelle à Paris.

- La mer, je l'imagine belle, belle au-delà de la description qu'on m'en a faite. J'aurais tendance à aimer le bleu à cause d'elle. Je crois que si j'avais vu, j'aurais été marin. Francis Lalanne, je l'imagine grand, mince. Il ne peut avoir que des traits doux. Ses cheveux sont longs. Je les vois flous, ondulés, en désordre. Il doit avoir de grands yeux. Beaucoup de filles m'ont dit qu'il était beau.

- Le vert, c'est beau. Parce que chaque fois que j'aime quelque chose, on me dit que c'est vert. L'herbe est verte, les arbres, les feuilles, la nature... J'aime m'habiller en vert.

- Les poissons me fascinent. Je suis incapable de dire pourquoi. Ça ne fait pas de bruit, c'est nul, ça n'a aucun intérêt pour moi. C'est leur évolution dans l'eau qui me plaît, l'idée qu'ils ne sont rattachés à rien. Des fois, je me prends à rester debout des minutes entières devant un aquarium. Debout, comme un imbécile. Parce que c'est beau, voilà tout.

- Pour moi, la plus belle chose, c'est ce tableau. Mon beau-frère m'a dit : « C'est un bateau. Je te le donne si tu veux ». Je n'en avais jamais vu en tableau. Il y a un léger relief. Je sens trois mâts et une grand-voile. Je le touche souvent le soir. Le mercredi, il y a des émissions sur la mer, j'écoute la télé et je regarde ce bateau. La mer aussi, ça doit être beau. On m'a expliqué que c'est bleu, vert et que ça fait des reflets avec le soleil, qui font mal aux yeux. Ça doit être douloureux à regarder.

- Au musée Rodin, il y a une femme nue avec des seins très érotiques et des fesses géniales. Elle est douce, elle est belle.

- Cette vue, depuis mon balcon, en Haute-Savoie, ça fait une émotion esthétique de première classe. C'est là que je m'installe pour faire le vide et contempler. Pour regarder passer le temps. La beauté, c'est l'harmonie. J'ai une mère qui m'a empêchée de toucher. Elle disait : « Touche pas, ça fait aveugle ». La première chose que j'ai vraiment pu toucher fut un homme. Il était taillé à coups de serpe. Il était chauve, moustachu et vigoureux. Il s'appelait Gilbert. Il y avait chez lui une harmonie secrète des proportions. J'ai pensé qu'il était très beau... Je n'ai pas gardé de photo de lui.

- En rêve, j'ai vu mon fils. Il avait dix ans. Il était en pyjama. Il me regardait et il souriait. Il a marché vers moi. Je l'ai trouvé très beau.

- Chez moi, c'est beau. J'ai tout décoré seule. J'ai choisi les lampes, la moquette, les tableaux, les objets, les miroirs, les plantes. J'ai pensé la place des meubles. J'ai souhaité un plafond bleu dans ma chambre : c'est plus intime, plus chaud. Je l'ai assorti à la moquette. Il n'y a que sur les couleurs que j'ai demandé conseil, j'avais peur de faire des fautes de goût.

- Le beau, j'en ai fait mon deuil. Je n'ai pas besoin de la beauté, je n'ai pas besoin d'images dans le cerveau. Comme je ne peux pas apprécier la beauté, je l'ai toujours fuie.

On peut souligner dans ces extraits la récurrence des propos qui se rapportent aux couleurs. Ils sont directement saisissants et bouleversants, parce que contre-intuitifs. Plus que contre-intuitifs, ne sont-ils pas faux ? Comment un aveugle de naissance pourrait-il avoir une couleur préférée ? Pourtant. Creusons. Que dit la personne aveugle en épinglant une tonalité favorite ? Quelle est la nature de son attachement aux couleurs, un attachement parfois inconditionnel, plus inébranlable peut-être que chez certains voyants ? Les aveugles de naissance se révèlent très exigeants sur les couleurs. Ils aiment les couleurs parce qu'elles sont liées à une situation ou un paysage qui leur plaît, pour des raisons symboliques (elles évoquent des espaces de liberté, de mouvement, de voyage), fantasmatiques (« je l'imagine belle »), mais sans doute aussi tactiles (l'herbe, la douceur des feuilles), olfactives (l'iode, la forêt, l'humus), sonores (vagues, espaces aériens, feuilles qui craquent sous les pas). Ils aiment les couleurs parce qu'ils les rapportent à des expériences immersives complètes. Ils nous aident à comprendre que la couleur n'impacte pas que la vue. C'est-à-dire qu'elle ne s'y résout pas. Ils associent parfois les couleurs – peut-être justement parce qu'ils les perçoivent strictement par le biais des autres modalités sensorielles – à des dimensions que la culture occidentale leur refuse généralement. On pense à la dame qui souhaite un plafond bleu pour sa chambre, parce que le bleu est « intime et chaud », alors que le bleu est une couleur froide, et qu'on l'associe à l'infini, à l'ouvert, plus qu'à l'intimité. Quelle est la contre-culture qui trouve là un espace ? Que nous dit-elle ? On peut difficilement s'empêcher de ne pas considérer la pauvreté de notre propre regard sur les couleurs. On pourrait alors essayer de faire des propositions pour enrichir notre appréhension des couleurs. On pourrait imaginer une iconologie qui ne se réduirait pas à la pureté supposée de la vision, mais qui œuvrerait à reconstituer le réseau complexe des liens entre les couleurs et les textures, les couleurs et les odeurs, les couleurs et les sons.

La seule dimension sensible (autre que visuelle) de notre rapport aux couleurs qui semble plus communément prise en compte, serait

celle des couleurs chaudes et froides, qui s'appuient sur des sensations (ce qui explique que celui qui dit ressentir une couleur chaude partage souvent une expérience de repos sur une couleur froide ou, au contraire, de tension et de stricte attention. Les couleurs moins kinesthésiques sont donc, selon l'acoustique, stimulées par des sons plus d'acoustique.

L'œuvre de l'impossible nous – et nous – (et peut-être) S'il y a bien une délinquance des parties vivantes dans le moineau, l'inaccomplissement de toucher. Ce qui est soit familier.

28 Je do
29 Cf. C
de la
sentan
« ind
Nos
voirs
la tra

celle des qualités *thermiques* – nous trions généralement les couleurs en chaudes et froides. Ceci dit, cette discrimination et ce partage s'appuient peut-être seulement sur la dimension *visible* des couleurs (ce qui expliquerait l'écart de perception avec la personne aveugle qui dit ressentir la chaleur du bleu). De nombreux auteurs reprennent ce partage et l'expliquent par différentes théories. Le facteur le plus souvent évoqué pour la distribution entre couleurs froides et chaudes repose sur la perspective chromatique : on appelle froide une couleur qui par contraste avec une autre apparaît plus éloignée, et chaude une couleur qui apparaît plus proche. Dans ce cas, les couleurs sont froides ou chaudes de façon relative (les unes par rapport aux autres) et strictement visuelle. Un autre facteur semble – sinon tactile – au moins kinesthésique : les couleurs sont jugées froides ou chaudes selon l'activité relative de l'œil qui les perçoit. Une couleur chaude stimulera plus la rétine, la poussant à s'ajuster et produisant donc plus d'activité qu'une couleur froide²⁸.

L'œuvre *Aveugles* de Sophie Calle assume dans son montage l'impossibilité des questions qu'une sensibilité étrangère suscite en nous – et assume aussi le caractère fantasmatique de ces problèmes (et peut-être le *voyeurisme* qui nous tente lorsqu'on veut savoir²⁹). S'il y a bien des synesthésies sur la scène ou le terrain problématique que délimite Sophie Calle avec sa proposition, ce sont des synesthésies particulières, en excès par rapport à celles que nous pouvons vivre dans d'autres situations. Les synesthésies suggérées par les témoignages se présentent ici comme des échanges *entravés*, au fond inaccomplis, mais néanmoins conçus comme des échanges, entre le toucher ou l'ouïe hyper-aiguïsés et la vue (en réalité) inexistante. Ce qui circule entre ces sens ne correspond donc à rien qui nous soit familier (et demeure pour cette raison à nos yeux de voyants un

28 Je dois ces réflexions à Oriane Petteni.

29 Cf. C. Havelange, *D'une rive à l'autre : la mise en récit des stéréotypes de la cécité*, in B. Verine (dir.), *Dire le non-visuel*, op. cit., sur la représentation positive de la cécité par les voyants, on voudrait dire presque « indécemment » positive au regard de l'âpreté du quotidien des aveugles. Nos projections consistent en effet souvent à attribuer des supers-pouvoirs aux personnes non voyantes, pour « compenser » en quelque sorte la tragédie qui nous semble les affecter.

peu « magique »), et pourtant Sophie Calle nous invite à concevoir cette circulation improbable, et d'une certaine manière à en faire l'épreuve. Par-là, elle contribue à l'élargissement de notre rapport au visuel. Elle nous invite du coup à reconsidérer le champ d'investigation de l'iconologie. Pour beaucoup d'entre nous, les couleurs, qui sont si chargées symboliquement, ne se perçoivent que par la vision. La démonstration de Sophie Calle fait émerger une double absurdité : l'absurdité assumée des questions qu'elle pose (demander à des aveugles de naissance de décrire ce qu'ils voient, ce qu'ils perçoivent, ce qu'ils apprécient regarder), mais surtout l'absurdité qu'il y a à affirmer l'absurdité de ces questions. Car si l'appréhension des couleurs est complexe chez un aveugle de naissance, elle n'est certainement pas inexistante.

1.

Lors
2017, A
Arena, v
sée des
États-U
n'avais
d'exalte
une virt

Pour
ver sur
dans un
évoquer
de prem
Au sol,
désespé
les rang
le signa

* Uni
1 Ce
(ER
zon
AN
2 A. C
bbl
dro
ni-l