

Mimesis et expérimentation



Watteau- *Jupiter et Antiope*

La peinture n'est pas la copie du monde perçu, précisément parce qu'elle est *mimesis*, au sens où j'entends cette dernière, c'est-à-dire comme une reprise libre des éléments de la réalité perçue en vue d'une métamorphose. Cette *mimesis* suppose une *transaction* avec la perception, transaction qui varie suivant les peintres, suivant les époques et suivant les cultures. Cette alliance de mots inattendue, « transaction avec la perception » reconnaît en effet qu'il y a *deux acteurs* en présence, la réalité visible donnée et la volonté du peintre, et que ces deux acteurs entrent en lutte l'un avec l'autre, voire en conflit, et qu'ils doivent finir par trouver une sorte de *modus vivendi*.

On prône aujourd'hui un art expérimental que l'on oppose à un art mimétique, considéré comme obsolète. Cette expérimentation se ferait de préférence grâce à des moyens électroniques et informatiques, qu'il s'agisse par exemple de manipulation d'un matériel sonore ou d'images physiques -optiques

Adorno écrivait dans sa *Théorie esthétique* : « Un art qui n'expérimenterait pas n'est plus guère possible » Cette proposition semble autoriser une conception dichotomique de l'art : d'un côté, un art expérimental, de l'autre un art mimétique, c'est à dire un art de l'imitation, ou du moins un art conforme aux critères de représentation de la société bourgeoise. Le premier trouverait à s'illustrer dans les musiques artificielles, où « l'apparition et les caractéristiques de chaque son sont (...) soumises à des lois mathématiques de probabilité arbitrairement choisies ou conformes à celui de modèles naturels »¹ et dont tout ou partie de la composition est confié à un ordinateur. Pierre Boulez préconisait récemment sur les ondes de France Musique trois niveaux d'articulation pour le travail en équipe : le chercheur, l'ingénieur, le compositeur ; il ajoutait que le chercheur ne devait pas être importuné dans son travail, sauf en des occasions précises, par les demandes du compositeur. Cela implique un moment de mise entre parenthèse, partielle ou totale, de la qualité sensible. Il s'est installé une sorte d'ivresse dans l'utilisation des mathématiques, de l'ordinateur et des sciences appliquées dans le domaine artistique, musical en particulier. Ces moyens, élaborés par le chercheur et l'ingénieur, suggèreraient au compositeur de l'*inouï* (au double sens de « jamais entendu » et

¹ Encyclopaedia Universalis, Vol. 11, *Les musiques artificielles*, Paris 1973

d' « extraordinaire », de « prodigieux »). Tout se passe comme si ce n'était pas au corps humain, à la voix humaine et à ses prolongements instrumentaux traditionnels que l'on demande de produire de l'inouï ; on va le chercher *ailleurs*, dans la puissance calculatrice des machines informatiques, aussi bien que dans le mixage de bruits divers.

A l'autre bout, on considère les œuvres qui se contentent des moyens traditionnels basés sur l'appréhension directe de la qualité sensible, comme vouées à la répétition académique de modèles révolus, de sorte que leurs auteurs seraient incapables de se livrer à une intellectualisation féconde de leur art. Quant aux peintres de cette espèce, ils ne pourraient s'arracher au piège de la *mimésis*, conçue comme la copie d'une nature préétablie.

La dichotomie entre expérimentation et *mimésis* est fallacieuse.

Une expérimentation sans *mimesis*, c'est à dire éloignée à l'extrême de toute expérience corporelle et sensible, reviendrait à laisser au spectateur, à l'auditeur, la charge entière d'effectuer par lui-même l'opération de *mimesis*, c'est à dire exigerait de lui un travail d'invention qui normalement revient à l'artiste.

Car il est inutile de se leurrer : c'est bien à un travail de cette nature, mais bâclé, que se livre le public devant une œuvre contemporaine, pour ne pas être totalement dérouté ; il est inévitable qu'il mette du sens sur ce qu'il voit ou sur ce qu'il entend. L'art, par essence, promet une ouverture, un saut dans *de l'autre*, ce qu'une pure manipulation, si sophistiquée soit-elle, est incapable de donner ; en revanche, ce qu'une telle manipulation provoque, c'est la sensation d'un vide, à la fois intimidant et angoissant. Ce vide, le spectateur, ou l'auditeur, le peuple de ses petites fantasmagories personnelles. Mais en réalité, dans toute œuvre contemporaine de qualité, l'expérimentation se lie étroitement à la *mimésis*. Il suffit de songer au rôle attribué à la voix par Boulez dans *Pli selon pli*, et aux développements que Luciano Berio a donné à ses recherches instrumentales à partir de son travail sur la voix .Or selon moi la *voix*, et d'abord celle que le compositeur entend à l'intérieur de lui-même, est la base de la *mimésis* musicale.

Réciproquement l'accent mis sur la *mimésis* n'exclut pas l'expérimentation

Si donc un art où prime l'expérimentation n'exclut pas la *mimésis*, réciproquement un art qui met l'accent sur la *mimésis* n'exclut pas l'expérimentation. Ce n'est pas l'époque moderne qui a inventé cette dernière. Or sur quoi peut-elle porter en peinture, si ce n'est d'abord sur ce que l'*œil* rencontre, le monde perçu ? C'est avec lui que le fabricant de ce qu'on appelle à tort des images, opère les premières transactions. Dès le départ la perspective a été une invention et un choix, pour ne pas dire un *parti-pris*, entre plusieurs possibilités de représentation du monde perçu :

« Le monde selon la perspective de la Renaissance n'a pas l'air d'un globe rationnel quadrillé. Il ressemble plutôt à ces cartes anciennes où des contours épais délimitent le monde connu tandis que, plus loin, sont inscrits des avertissements du genre : « ici se trouvent des monstres, n'approchez pas. » La perspective est un système de normes et de marges, qui produit un effet si vous respectez les règles et un autre si vous vous en écarterez. Ainsi ; depuis les toutes premières constructions en perspective, on savait que si un artiste plaçait son centre de perspective (l'équivalent géométrique de la position de l'œil) trop près de la « fenêtre » imaginaire qui allait encadrer la scène , ou s'il élargissait le champ pour inclure dans la scène des objets de grande dimensions situés sur les bords , le système parfaitement cohérent était tout à fait capable de donner de images délirantes où le premier plan devenait énorme, le fond minuscule, le réel tordu et déformé. »

Kirk Vandernoc- *Au mépris des règles* (Éditions Adam Biro)

A propos de l'accent mis sur l'importance de la *mimesis* on objectera sans doute la peinture abstraite, celle qui séjourne et se meut dans le seul élément de la *vision*, *abstrait* parce que retranché de la

perception. Pour avoir une idée de cet élément, il faut songer par exemple aux variations d'humeur qui peuvent accompagner en nous les variations de lumière dans un décor inchangé. Dans le travail sur une plage de couleur, qui est essentiellement une plage de lumière, chaque touche est à la fois une *mimesis* et une expérimentation : une *mimesis* parce qu'elle est l'aboutissement d'une gestuelle intérieure motivée par une intuition de lumière, une expérimentation parce que l'effet produit ne peut jamais être totalement anticipé. Mais il s'agissait de montrer que la peinture figurative ou même celle qui se réduit à des signes iconiques, loin de se vouloir un simple art d'imitation, a toujours comporté, dans ses avancées décisives, une part expérimentale. Le discours de l'esthétique contemporaine prétend reproduire, à un rythme accéléré ; l'ivresse des commencements, c'est à dire des ruptures. On sait la monotonie qui en résulte. La faveur donnée au concept de « déconstruction » a jeté le discrédit sur toute base intuitive issue de la perception. Mais l'ébranlement causé par le cubisme, en introduisant des moyens nouveaux, comme le bricolage, n'a pas éliminé la part de la perception dans la *mimesis*. J'ai parlé de « transactions », parce que supprimer totalement le monde perçu, c'est aussi supprimer toute figuration élaborée : pour opérer sur ce monde, il faut lui concéder quelque chose. Or le peintre, ou le dessinateur, *opère*, nécessairement ; il trace une ligne là où la nature présente un contour fuyant, il découpe une portion du champ visuel, et pas n'importe laquelle, mais celle qui va correspondre à la forme du support utilisé, rectangle, cercle, ellipse...Réciproquement, la forme du support choisie dépend de la manière dont le peintre veut traiter son sujet.