

IMAGES DE L'ART

Raphaël Goubet¹

Comment et dans quelle mesure l'image matérielle faite de main d'homme reflète-t-elle sa vision du monde, ses représentations mentales ? Est-ce que celle-là, en retour, influence celles-ci ? Lorsque l'homme représente le monde, en fait-il (ou tente-t-il d'en faire) une copie "conforme", "juste", "véritable", et d'ailleurs, qu'est-ce qu'une telle copie peut avoir de conforme, juste ou véritable ? Est-ce en ce qu'elle est une *illusion*, se montre au spectateur dans le but de ne pouvoir se distinguer de la réalité qu'elle veut représenter, imiter ; ou est-ce en ce qu'elle correspond à la vision de l'artiste, à ce qu'il sait du monde ? Si l'on doit effectivement apprendre à peindre ; si l'on a fait, au cours des siècles, des découvertes qui ont permis de mieux imiter la réalité ; s'il existe, en somme, une *technique* de la représentation, n'y a-t-il vraiment rien de naturel dans l'acte de représenter la nature ? Tout n'est-il que convention ? La perspective, par exemple, n'a-t-elle réellement rien de naturel ?

Ces questions (que je n'aborderai pas toutes ici, bien entendu) hantent l'histoire de l'art depuis toujours, depuis les philosophes antiques qui cherchaient à situer l'image dans l'ordre des choses. Je me référerai ici beaucoup au livre *l'Art et l'illusion* d'Ernst Hans

¹ Étudiant au Département de communication de l'Université catholique de Louvain.

Gombrich, paru en 1960¹. Je ne ferai qu'évoquer certaines idées proposées par l'auteur dans ce livre volumineux parfois considéré comme l'un des plus importants de la théorie de l'art de ce siècle, et qui a grandement contribué à éclairer ces problèmes complexes. Mon sujet ici consistera à comprendre le rapport qui existe entre les images matérielles et les images mentales. J'étudierai ce rapport en deux temps : d'abord on cherchera à savoir dans quelle mesure les images matérielles reflètent les images mentales ; dans un second temps, on tracera les grandes lignes du mouvement inverse : les images matérielles influencent-elles les images mentales ? Les deux moments de cet exposé ne devraient pas mener à croire qu'ils décrivent deux réalités complètement différentes. Ces mouvements sont au contraire indissociables l'un de l'autre, tout comme le sont les deux types d'images.

De l'image mentale à l'image matérielle

En termes d'art, tout ce problème pourrait finalement se résumer à une seule question : pourquoi y a-t-il des styles ? Pourquoi y a-t-il différentes manières de représenter le monde ? Une réponse souvent admise se rattache à la notion de progrès : au cours du temps, les hommes ont affiné leurs techniques vers l'illusion, vers l'imitation de plus en plus précise de la nature. Cette technique connaîtra son apogée au XIX^e siècle, par exemple avec les paysages de Constable, puis avec les impressionnistes. Mais cette explication, quoique éclairante, ne peut être acceptée jusqu'au bout. Les Égyptiens, avec leur art encore très symbolique et conceptuel, pensaient-ils vraiment faire une représentation de la réalité aussi peu fiable, tout en s'y résignant par manque de moyens techniques ? Je ne pense pas que l'on puisse accepter une telle explication à propos d'un peuple qui construisait des Pyramides et disposait celles-ci sur des dizaines de km² pour reproduire la carte du ciel ! Le fait est que pour les Égyptiens, il n'y avait pas de nécessité d'aller au-delà de ces formes symboliques, de ces visages stéréotypés.

¹ E. H. GOMBRICH, *Art & Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1ère édit. 1960), Londres, Phaidon Press Ltd, 1996. Je me réfère ici à l'édition anglaise. Je traduis moi-même toutes les citations.

Voir et savoir

L'hypothèse principale de Gombrich est que l'artiste ne peint pas ce qu'il voit, mais ce qu'il *sait*.

En fait, dès que nous commençons à prendre un crayon et à dessiner, toute l'idée de se soumettre passivement à ce qu'on appelle nos impressions sensibles devient réellement une absurdité. Si nous regardons par la fenêtre, nous pouvons voir la vue de mille manières différentes. Laquelle est notre impression sensible ? Mais nous devons choisir, nous devons commencer quelque part ; nous devons construire une image de la maison de l'autre côté de la rue et des arbres devant elle. Quoique nous fassions, nous devons toujours commencer par des lignes ou formes "conventionnelles"¹.

Ce n'est donc pas le fait de représenter la nature qui est un non-sens ; ni même de faire une image dont on peut dire qu'elle lui ressemble. L'erreur consiste à prétendre qu'il existe une manière "naturelle" de dessiner ; que la ressemblance de l'image avec la nature est indépendante de l'interprétation de l'artiste, lequel n'a fait que transcrire ce qu'il voit avec un *œil innocent*.

L'artiste, aussi, ne peut pas transcrire ce qu'il voit ; il ne peut que le traduire dans les termes de son médium².

La notion d'image mentale proprement dite n'existe pas chez Gombrich. Mais il fait couramment référence à d'autres notions qui, si elles ne correspondent pas exactement à ce que l'on entend par image mentale, s'en rapprochent néanmoins fortement. Il y aurait des "ajustements" à faire, mais je n'ai pas la compétence pour m'y atteler, et moins encore le loisir dans le cadre de cet article. Je ne ferai que tenter de mettre un peu d'ordre et formuler quelques propositions dans ce sens. L'une de ces notions qui revient fréquemment est celle d'*attitude mentale* (*mental set*)³, c'est-à-dire un ensemble d'attentes, de croyances sur le monde qui nous permettent de le décoder en termes de connu. Il s'agit donc d'une notion plus générale et nettement plus vague que celle d'image mentale, mais le rapprochement

¹ *Ibid.*, p. 331.

² *Ibid.*, p. 30.

³ J'utilise ici le terme français adopté dans la traduction de *Art & Illusion*.

est assez évident : l'attitude mentale est une représentation cognitive, mentale, du monde.

Ainsi lorsque le peintre dessine ce qu'il a devant les yeux le fait-il en fonction de ses attitudes mentales. Celles-ci naissent de l'expérience, de l'apprentissage. Le peintre voit le monde et le représente dans les termes qu'il a appris, les conventions en cours à son époque ; en fait il *voit* le monde, se le représente en ces termes.

Le peintre sera attiré par des motifs qui peuvent être rendus dans son idiome. Alors qu'il scrute le paysage, les vues qui peuvent être rapprochées avec succès avec les schémas qu'il a appris à manier deviendront subitement [will leap forward] le centre d'attention. Le style, comme le médium, crée une attitude mentale qui amène l'artiste à chercher certains aspects dans la scène autour de lui qu'il peut rendre. Peindre est une activité et l'artiste va dès lors voir ce qu'il peint plutôt que peindre ce qu'il voit¹.

Toute représentation est en fait représentation d'une manière donnée de voir le monde. Celle-ci peut être plus ou moins particulière, correspondre aux conventions d'une culture ou aux choix d'un peintre. Mais l'important est de se rendre compte qu'il ne peut y avoir d'œil innocent. Il existe mille manières de peindre un paysage, un visage... et aucune d'elles n'est par essence (ou autre) "meilleure" que les autres.

On voit déjà émerger un premier fait d'une grande importance : lorsque l'homme réalise une image matérielle, il ne fait pas une image de ce qu'il voit, mais une image de ce qu'il sait de ce qu'il voit ; ce qu'il dessine, c'est la représentation de ce qu'il a "en tête" : toute image matérielle est une image d'image mentale (à tel point que la séparation images mentales/matérielles est peut-être même moins nette qu'on ne le pense). Mais d'autre part, ces images mentales elles-mêmes ne se constituent qu'à mesure des moyens qui peuvent les traduire : rien n'est représentable *a priori* qu'on ne *sache* d'abord représenter ; on ne voit rien qu'on ne connaisse pas (lorsqu'on tente de reconnaître un objet inconnu, on essaye d'abord de le comprendre à l'aide des schémas perceptifs déjà acquis).

¹ *Ibid.*, p. 73.

La chimère de l'apparence

Pour affirmer qu'on ne peut représenter ce qu'on voit, mais uniquement ce qu'on sait, Gombrich montre qu'il n'existe pas de réelle "image sensible", rétinienne. Si une telle image semble au premier abord concevable (avec des instruments adéquats, comme ceux qu'on trouve chez n'importe quel ophtalmologue, on peut effectivement voir une image projetée sur la rétine), elle n'a aucune validité d'un point de vue phénoménologique. Il n'existe pas, dans la conscience du sujet percevant, d'image primordiale sur laquelle viennent *a posteriori* s'appliquer les opérations d'intellection et de cognition. En fait, et j'y reviendrai, ces opérations sont requises dès la perception même : toute perception est d'ores et déjà intellection¹. Il y a donc un apprentissage perceptif, comme il y a un apprentissage intellectuel :

Une personne née aveugle, et qui acquiert plus tard la vue, doit apprendre à voir. Avec un peu d'autodiscipline et d'auto-observation, nous pouvons nous-mêmes remarquer que ce que nous appelons la vue est invariablement coloré et formé [shaped] par notre connaissance (ou croyance) de ce que nous voyons².

Gombrich s'oppose donc non seulement à une psychologie traditionnelle de type behavioriste, mais aussi à la théorie de la Gestalt même (qui pourtant réagissait au behaviorisme) et à son "hypothèse de simplicité" :

Leur théorie est centrée sur des forces électriques qui entrent en jeu dans le cortex durant le processus de vision. Ce sont ces forces, prétendent-ils, qui tendent à la simplicité et à l'équilibre, et font que notre perception pèse toujours, d'une certaine manière, en faveur de la simplicité et de la cohésion géométrique³.

Pour Gombrich, au contraire, il n'y a rien de physiologiquement inné dans cette capacité d'intellection intrinsèque à la perception.

¹ R. ARNHEIM, *La pensée visuelle*, (1ère édit. 1969), Paris, Flammarion, coll. "Champs" n° 374, 1976.

² E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 331.

³ *Ibid.*, p. 222.

Il est donc absurde de parler de représenter ce qu'on voit de manière naturelle, avec un œil innocent. Mais le savoir acquis de l'artiste, sa mémoire, tout ce qu'il a appris, a aussi une importance considérable. Gombrich montre ainsi que l'idée préalable qu'a l'artiste de ce qu'il entend représenter peut avoir une grande influence sur ce qu'il dessinera effectivement. Il étudie pour cela ce qu'il appelle la "pathologie de la représentation", c'est-à-dire des dessins truffés d'erreurs de ressemblance, parce que l'artiste y a mêlé l'idée préalable (ce que Gombrich appelle *schéma*) qu'il avait du modèle. De tels cas apparaissent par exemple avec des dessins d'animaux exotiques, mais aussi de villes, de cathédrales (p. ex. Notre-Dame de Paris par Mérian)...

La volonté de former [will-to-form] est plutôt une volonté de conformer [will-to-conform], l'assimilation de toute nouvelle forme aux schémas et motifs qu'un artiste a appris à manipuler¹.

La représentation mentale qu'on a préalablement d'un objet, quand bien même on l'aurait sous les yeux, a donc une grande influence sur la manière dont on va le représenter :

La catégorie cognitive (qui peut-être une image mentale) fonctionne (...) comme source documentaire de référence ; elle offre une réserve organisée, hiérarchisée plus ou moins segmentée et simplifiée des caractéristiques figuratives importantes de l'objet à représenter².

Intelligence et perception

Avec les recherches sur l'imagerie mentale effectuées depuis la parution de l'ouvrage de Gombrich, on se rend compte que sa thèse centrale (peindre ce qu'on sait et non ce qu'on voit) mérite d'être précisée : on s'est rendu compte en effet que l'imagerie mentale et l'imagerie visuelle perceptive avaient d'étranges similitudes :

¹ *Ibid.*, p. 65.

² B. DARRAS, *Au commencement était l'image. Du dessin de l'enfant à la communication de l'adulte*, Paris, ESF éditeur, coll. "Communication et complexité", 1996, p. 105.

(...) l'image mentale d'un objet serait en quelque sorte une vision de cet objet, persistant lorsque celui-ci est physiquement absent. De nombreux psychologues ces dernières années ont essayé de démontrer que l'imagerie utilise en fait une partie des circuits nerveux desservant une modalité sensorielle donnée¹.

Ces recherches ont eu des résultats étonnants, montrant que l'action purement mentale de se représenter un objet pouvait avoir des effets sensibles observables. Ceci est tellement vrai que les résultats de la recherche neurologique viennent confirmer ces hypothèses, jusqu'au niveau physiologique même :

Que l'image mentale emprunte bien les structures neurales engagées dans la perception visuelle –ce que vérifient les données nouvelles– conduit à penser qu'elle peut hériter des propriétés de cette même perception².

Donc, la représentation mentale de ce que l'on sait semble posséder la même structure que ce que l'on voit. La thèse de Gombrich tombe-t-elle à l'eau pour autant ? Il ne faudrait pas jeter le bébé avec l'eau du bain : les remarques historiques de Gombrich reposent sur des faits indéniables ; rien, dans ce qu'un peintre représente, n'est réellement naturel. Il faut se rappeler qu'il n'existe rien dans l'esprit qui ne soit qu'apparence ; que la perception visuelle et l'imagerie mentale soient semblables n'a rien de bien étonnant. Toute perception est déjà pensée. Gombrich n'insiste pas sur la distinction entre l'image perceptive et sa trace mémorielle qu'est l'image mentale. Mais quand il dit qu'on ne peint que ce que l'on sait, son raisonnement s'applique dès l'image perceptive.

Pour Gombrich, il est d'autant plus absurde d'assimiler la perception à la simple apparence que si la première se réduisait à la dernière, le monde serait incompréhensible. Par exemple, on ne pourrait comprendre l'expérience de la taille relative : plus un objet est éloigné, plus il semble petit ; plus il est proche, plus il semble

¹ St. M. KOSSLYN, "Les images mentales", *La Recherche*, vol. XI, n° 108, février 1980, pp. 156-163. IDEM, *Image and Mind*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

² J. BIDEAUD et Y. COURBOIS, *Image mentale et développement. De la théorie piagétienne aux neurosciences cognitives*, Paris, PUF, coll. "Psychologie et sciences de la pensée", 1998, pp. 159-160. St. M. KOSSLYN, *Image and Brain*, Cambridge, MIT Press, 1994.

gros. Il est évident que si l'esprit devait se tenir à cette apparence, l'expérience de l'espace lui serait impossible. Le fait qu'on puisse néanmoins voir qu'un objet a la même taille qu'il soit loin ou proche découle d'une propriété générale de la perception appelée "constance", qui nous permet aussi, notamment, de voir le même objet sous des angles différents, tout en comprenant qu'il s'agit du même objet. Sans la constance, le monde nous apparaîtrait avec une incohérence fatale. En fait, on devrait encore distinguer entre l'image rétinienne (qui n'intéresse que les ophtalmologues et les opticiens), et l'image perceptive, qui est l'affaire des psychologues. Arnheim a montré que la perception est d'ores et déjà, d'une certaine manière, affaire de pensée :

(...) les remarquables mécanismes au moyen desquels les sens appréhendent le monde extérieur sont presque identiques aux opérations décrites par la psychologie de la pensée¹.

La recherche en psychologie cognitive semble largement présupposer cette propriété "pensante" de la perception. Lorsque des images matérielles sont utilisées dans les expériences sur l'imagerie mentale, ces images matérielles sont conçues comme des formes déjà perçues comme organisées, sur base desquelles on peut étudier les propriétés de l'imagerie, mais non pas comme de pures apparences sur lesquelles l'imagerie vient appliquer ensuite des opérations d'intellection. Si les choses se passaient vraiment de cette manière, c'est la validité de toutes les recherches sur l'imagerie mentale qui en souffrirait.

En somme, il me semble repérer, dans cette question de l'imagerie mentale dans la psychologie de l'art, quatre types différents d'images : l'image rétinienne, projection optique, phénomène purement physique, simple apparence chimérique n'ayant aucune existence phénoménologique pour l'être qui en est le support ; l'image perceptive, qui n'est pas une re-présentation, mais le perçoit immédiat et néanmoins déjà, d'une certaine manière, pensé ; l'image mentale, représentation proprement dite, mémorielle, très similaire à la précédente –Arnheim la qualifie d'ailleurs d'"homologue dans la mémoire"²–, elles sont "des représentations analogiques des événements perçus, l'analogie avec la perception s'expliquant par la

¹ R. ARNHEIM, *op. cit.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 104.

communauté des structures neuronales sollicitées”¹ ; et enfin l'image matérielle, à propos de laquelle on se demande dans quelle mesure elle reflète l'image mentale.

En ce qui concerne cette dernière question, je n'exposerai pas, bien entendu, toutes les techniques développées à cette fin. Il y aurait des centaines de pages à écrire à ce sujet ! Gombrich en a toutefois mené une étude très approfondie. *Art & Illusion* est une longue et passionnante étude des techniques développées par les hommes pour rendre compte en image de la réalité qui les entoure, telle qu'ils se la représentent. De tout ce qui a été dit jusqu'ici, on retiendra qu'il est absurde de chercher à représenter le monde tel qu'on le voit (ou plutôt tel qu'on *croit* le voir), bien que ce soit l'une des grandes motivations des artistes au cours des siècles. Au contraire, c'est un savoir que toute image représente. A ce sujet, et prenant l'exemple d'un peintre peignant un éléphant, Arnheim écrit :

Si on lui demande quel est le modèle auquel il se réfère, il se défendra vraisemblablement, avec beaucoup de conviction, d'avoir à l'esprit une représentation explicite de l'animal. Et pourtant, il évalue constamment, au cours de son travail, l'exactitude de ce qu'il trace sur le papier ; et ce jugement le guide, lui permet de modifier ses formes. (...) Au fur et à mesure que lignes et couleurs apparaissent, l'artiste les juge justes ou fausses ; ce sont elles qui semblent lui dicter les rectifications nécessaires. Certains aspects du jugement de l'artiste peuvent certes donner l'impression de dépendre uniquement du percept, comme par exemple les facteurs formels de l'équilibre et de la juste proportion. Mais ils demeurent en réalité inséparables de la question : “Est-ce bien là la notion que j'ai de l'éléphant ?” —question à laquelle on ne peut fournir de réponse que par référence à quelque norme existant dans l'esprit de l'artiste².

Dans ce passage (un peu longuement cité), Arnheim pose très clairement le problème fondamental : lorsque l'artiste, par essais et corrections, tente de faire correspondre sa représentation picturale, à quoi exactement peut-il faire référence pour justifier cette correspondance, si ce n'est à une image mentale, et non à une réalité extérieure “objective” (ou plutôt posée comme objective) ?

¹ J. BIDEAUD et Y. COURBOIS, *op. cit.*, p. 181.

² R. ARNHEIM, *op. cit.*, pp. 104-105.

De l'image matérielle à l'image mentale

Tout ceci nous amène à nous demander si l'image matérielle peut avoir un effet rétroactif sur l'image mentale. L'expérience de l'image matérielle, qu'on la crée ou qu'on la contemple, peut-elle modifier notre imagerie mentale ? Je m'attacherai ici à deux approches de la question, la première relative à la contemplation de l'image matérielle –où nous verrons que voir de nouvelles images nous fait voir le monde différemment–, la seconde relative à la création de l'image matérielle –où l'on verra comment l'acte de transposition participe à une meilleure compréhension du monde. Je n'accorde pas grande importance à cette distinction, correspondant aux pôles spectateur/créateur, si ce n'est pour la clarté du propos. Les deux processus que je décrirai ne sont certainement pas étrangers l'un à l'autre.

Nouveauté et extension

Cette idée que la production d'images matérielles nous en apprend sur le monde est présente chez Gombrich, par exemple dans ce passage :

Quelle qu'ait été la résistance initiale aux peintures impressionnistes, le premier choc dissipé, les gens ont appris à les lire. Et ayant appris ce langage, ils allèrent dans les champs et les bois, ou regardèrent, par leur fenêtre, les boulevards de Paris, et trouvèrent à leur grand plaisir que le monde visible pouvait après tout être vu dans les termes de ces taches claires et de ces petits coups de peinture. La transposition fonctionna. Les impressionnistes leur avaient appris, non, en effet, à voir la nature avec un œil innocent, mais à explorer une alternative inattendue, qui se révéla plus appropriée à certaines expériences que d'autres peintures antérieures. Les artistes convainquirent les amateurs d'art si profondément que le bon mot "la nature imite l'art" devint commun. Comme Oscar Wilde disait, il n'y avait pas de brouillard à Londres avant que Whistler ne l'ait peint¹.

¹ E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 275.

Cette description, par Gombrich, de la capacité qu'a un style nouveau de nous faire voir le monde d'une manière nouvelle, n'est pas sans rappeler le processus d'extension linguistique décrit par Langacker :

Le processus d'extension se produit parce qu'un locuteur perçoit quelque similarité entre la valeur de base (c'est-à-dire le prototype local ou global) et la valeur étendue. Cette perception de similarité représente la communauté des valeurs de base et étendue, de telle manière qu'elle constitue un schéma comprenant les deux instanciations. (...) Une extension "vers l'extérieur" d'une catégorie depuis le prototype devrait avoir tendance à être accompagnée d'une certaine quantité d'extension "vers le haut", comme des schémas sont extraits pour généraliser vers une plus grande étendue de membres de la catégorie¹.

Ainsi, lorsque je rencontre un arbre que je n'avais jamais vu, par exemple, un bouleau, ma catégorie "arbre" s'étend pour englober aussi les arbres à écorce blanche ; si je viens à rencontrer un sapin, elle s'étendra encore pour comprendre aussi des arbres à épines, etc. Le schéma surordonné devient plus général, organisant ainsi une catégorie plus complexe. Avant que je rencontre un sapin, ma catégorie "arbre" pouvait comprendre les traits "racines", "tronc", "branches", "feuilles". Lorsque le sapin vient s'intégrer à la catégorie, le trait "épine" apparaît, ce qui requiert l'extraction d'un schéma plus abstrait.

De la même manière, si je rencontre pour la première fois une représentation impressionniste d'une église, ma catégorie "représentation d'église" se trouve étendue de manière à inclure aussi une représentation faite de taches de couleur et non plus seulement basée sur des contours (pour simplifier). Mon schéma se généralise pour inclure des traits autres que "contour" (ou que "texture", par exemple). Lorsque je rencontre une peinture cubiste d'une église, le trait "perspective" perd son importance dans la catégorie, qui se complexifie. Le schéma devient de plus en plus général, et donc plus apte à spécifier une plus grande quantité de "représentations d'église" différentes.

¹ R. W. LANGACKER, *Concept, Image and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin, Mouton De Gruyter, coll. "Cognitive Linguistics Research", 1990, p. 271. C'est moi qui traduis.

Mais je suis en outre capable d'inférer que ce type nouveau de représentation (impressionniste, cubiste) est certes valable pour les représentations d'église, mais aussi pour la représentation de n'importe quel autre modèle. Ainsi, c'est ma catégorie "représentation" qui subit une extension. En nous proposant un nouveau regard sur le monde, un style nouveau nous permet d'étendre nos catégories représentatives, d'admettre qu'une même chose puisse être représentée en des termes fort différents. C'est ainsi tout le schéma (ici au sens de Langacker) de représentation du modèle qui se trouve généralisé, alors que, comme l'explique Langacker, l'extension "horizontale" s'accompagne d'une extension "verticale", puisque le schéma surordonné s'étend, s'abstrait pour recevoir la nouveauté. Mais non seulement la catégorie de la représentation du modèle s'étend, mais il me semble raisonnable de penser que la catégorie du modèle lui-même subit un sort similaire¹. En apprenant qu'il est possible de représenter quelque chose d'une manière nouvelle, c'est cette chose même que nous apprenons à considérer autrement. Nous lui découvrons de nouvelles propriétés, de nouveaux aspects que nous ignorions alors, car nous n'avions pas appris à les voir. La peinture (et les autres arts, mais nous nous en tenons essentiellement à elle ici) exerce notre regard, non seulement de la peinture elle-même, mais du monde dans sa totalité. Les millénaires d'art qui nous précèdent nous apportent quantité d'yeux différents à travers lesquels nous pouvons regarder et apprendre "à quoi ressemble le monde" (d'où certainement une valeur pédagogique négligée). Pour reprendre l'exemple des impressionnistes, ceux-ci nous ont fait comprendre que le monde ne devait pas nécessairement être représenté par un contour, un dessin, mais qu'il était fondamentalement affaire de lumière ; et dès lors c'est le monde lui-même que l'on apprend à voir comme des rayons de lumière, et non plus seulement comme un ensemble d'objets strictement différenciés (ils nous sont donnés à voir par la lumière). Les cubistes furent plus radicaux encore : en réclamant la liberté de représenter sans chercher à reproduire la réalité, ils offrent une conscience nouvelle de l'espace, de la profondeur, de la perception en trois dimensions.

¹ Encore qu'ici il devient hasardeux de parler d'extension au sens strict que lui donne Langacker : par rapport à quel prototype y aurait-il extension ? Est-ce bien une catégorie qui s'étend ? En fait, il ne s'agit sans doute plus d'une extension, mais d'un effet de l'extension qui nous amène à voir le monde d'une manière plus riche. Plutôt que d'extension, il s'agit ici d'un enrichissement cognitif.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'histoire de l'art suit un cours allant du conceptuel, stéréotypé, au particulier, toujours plus détaillé. Or, la spécialisation est, d'après Langacker, l'une des trois relations qui lient les nœuds d'un réseau cognitif, et permettent ainsi son extension¹. L'histoire de l'art et l'apprentissage cognitif suivent donc un chemin semblable² : la recherche d'une "meilleure" représentation de la réalité (illusoire, mais qui n'en existe pas moins) est un long processus de découvertes, non seulement pour les artistes au cours des siècles, mais aussi, comme nous allons le voir maintenant, pour l'enfant.

Élucider le monde

Rudolf Arnheim propose une autre manière d'aborder cette question de la rétroaction des images matérielles sur les images mentales. Pour lui, quand un enfant se donne pour tâche de représenter une réalité quelconque, de mémoire autant que de vue, c'est un processus cognitif complexe qui est requis de sa part. L'enfant doit trouver un moyen de reproduire, c'est-à-dire "produire encore", cette réalité ; il doit donc la penser, l'analyser. Elle se pose comme une énigme qu'il s'agit de déchiffrer pour la transposer dans des termes nouveaux. Ainsi, pour Arnheim, "la production d'images sert à élucider le monde"³. Pas moins.

L'opération qui consiste à sélectionner les concepts visuels et à leur attribuer des fonctions implique le type de résolution de problèmes que j'ai défini (...) comme étant l'intelligence de la perception. Percevoir un objet consiste à déceler en lui une forme suffisamment simple et facile à appréhender. Ceci s'applique également aux concepts figuratifs nécessaires à l'élaboration d'un tableau. Ces concepts dérivent du caractère du médium utilisé –dessin, peinture, modelage– et sont en interaction avec les concepts perceptifs⁴.

¹ *Ibid.*, p. 267.

² Il n'y a pas de nouveauté à remarquer une analogie entre le dessin d'enfant et l'art primitif et leur développement. Pour une discussion plus détaillée, cf. R. ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, University of California Press, 1974, pp. 162-217.

³ R. ARNHEIM, *La pensée visuelle*, *op. cit.*, p. 272.

⁴ *Ibid.*, p. 271.

C'est donc grâce à l'expression imagée (qui est aussi imageante), que l'être humain peut parvenir à comprendre sa propre perception. Images mentales et matérielles sont alors conçues comme intrinsèquement liées dans les deux directions. Non seulement l'image matérielle est le produit d'une certaine représentation du monde, mais aussi elle nous permet d'affiner cette représentation, et ce, dès le dessin d'enfant :

La composition globale du dessin vise à la clarification. Loin de chercher à rendre un aspect particulier de la scène réellement perçue par l'enfant, elle constitue la représentation visuelle la plus claire possible d'une organisation hiérarchique. C'est l'aboutissement d'un long processus d'interrogations et de combats au niveau perceptif, au moyen duquel la pensée de l'enfant a pu ordonner le désordre qu'il a observé dans la réalité¹.

Ainsi, en cherchant à représenter une réalité complexe, l'enfant va être poussé à "décoder" cette complexité, à la clarifier. Par exemple, si l'on demande à un enfant de représenter un personnage debout derrière une caisse lui arrivant à la taille, il va dessiner cette caisse transparente –ou, plus exactement, il va *superposer* les deux objets. Pour parvenir à réaliser ce dessin de telle manière que la caisse cache les jambes du personnage, l'enfant va devoir comprendre l'autonomie des deux objets (l'un n'est pas l'autre), et leurs relations réciproques (l'un cache l'autre se trouvant derrière lui). Un autre exemple semblable que j'emprunte à Arnheim : un enfant dessine un vendeur de ballons. Le dessin représente le personnage "entouré" de ses ballons qui rayonnent autour de lui, au lieu de les montrer se pressant l'un contre l'autre, ceux du devant occultant partiellement ceux à l'arrière. Pour réaliser ce dessin, l'enfant a dû concevoir le concept qui organise son objet (la multitude des ballons) pour pouvoir le représenter graphiquement. L'expression par l'image joue comme un stimulant qui force le sujet à une expérience réflexive visant à mieux organiser sa représentation du monde².

¹ *Ibid.*, p. 272.

² Un peu d'introspection, d'ailleurs, devrait nous convaincre sans difficulté que cela est toujours vrai à l'âge adulte. Lorsque le peintre se donne pour but de représenter quelque chose, il doit analyser cette chose en détail, en affiner sa compréhension, son image mentale dont nous avons vu qu'elle est la seule chose qu'il puisse vraiment représenter.

Ceci évoque par ailleurs le processus d'intériorisation que décrit Anne Dean en s'inspirant de Piaget, Vygotsky et Loewald,

(...) par lequel ce qui s'est produit sur un plan extérieur est reproduit sous une nouvelle forme sur le plan interne. L'intériorisation commence, dans la petite enfance, avec les "enregistrements", les "représentativités psychiques" des actualisations des schèmes sensori-moteurs. Elle continue avec des représentations d'événements plus ou moins globales et indifférenciées, contribuant alors, à travers des phases successives de différenciation et d'intégration, à l'élaboration de structures psychiques plus larges et plus complexes¹.

Tout ce processus, résumé ici et plus longuement développé dans l'article auquel je fais référence, semble retracer tout le parcours par lequel une extériorisation de la perception du monde par le dessin pourra trouver une forme, grâce à la compréhension progressivement plus complexe, détaillée, différenciée du modèle. Dean relève certaines expériences très diverses, mais qui révèle toutes que l'enfant a d'abord une conception des événements du monde, des représentations mentales, syncrétiques, indifférenciées, qui vont peu à peu s'affiner, se détailler, s'articuler. Elles sont

(...) globales et marquées par une indifférenciation relative entre les différentes parties de l'événement représenté. Ces représentations globales se transforment graduellement de telle façon que leurs éléments se différencient (...)².

Comme Arnheim l'explique, la production même d'images matérielles participe à ce processus, en permettant à l'enfant de clarifier, d'articuler ses images mentales, pour parvenir à les transposer sur un espace à deux dimensions. Elle est donc une étape fondamentale dans la constitution du psychisme. Ainsi que l'explique Tisseron,

(...) ces premières traces, tout comme les premières images du psychisme, ne rentrent pas seulement dans une relation de substitution avec les objets, mais elles sont étroitement liées à l'application de l'intelligence aux opérations symboliques³.

¹ A. DEAN, "Image mentale et intériorisation d'événements au cours du développement", in J. BIDEAUD et Y. COURBOIS (éd.), *op. cit.*, pp. 34-35.

² *Ibid.*, p. 14.

³ S. TISSERON, *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, 2^e édit., Paris, Dunod, coll. "Psychismes", 1997, p. 138.

Nous pouvons maintenant comprendre ce qui est pour moi la première fonction de l'art, son essence même : l'art est l'expérience réflexive la plus aboutie que puisse connaître l'homme. Par l'art, celui-ci peut extérioriser sa propre représentation du monde qui l'entoure, ainsi revenir sur elle et lui donner sens. C'est par l'expression subjective que le monde prend son sens. En contemplant la peinture d'un artiste, je prends ses yeux, je regarde avec un autre regard ; et ainsi, faisant l'expérience de l'autre, je vois comme l'autre voit, j'assimile une représentation intérieure qui m'était auparavant étrangère et qui vient alors se fondre à la mienne. Et lorsque c'est moi qui m'exprime, lorsque je suis l'artiste, je me retourne sur moi-même, je dois découvrir ce dont je suis le porteur, ce qui fait ma subjectivité, pour le projeter à l'extérieur, dans un langage nouveau, je dois en comprendre la composition, la signification, et ce même, comme Gombrich et Arnheim nous l'apprennent, si je représente une réalité objective.

L'art *donne* sens au monde, et d'une certaine manière, il *est* le sens du monde.