

Réalisme pictural: pour une étude anthropo-comparative sur une conduite esthétique

Ju-Yeon Hwang

▶ **To cite this version:**

Ju-Yeon Hwang. Réalisme pictural: pour une étude anthropo-comparative sur une conduite esthétique. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours - EHESS, Mar 2011, Paris, France. halshs-00670731

HAL Id: halshs-00670731
https://shs.hal.science/halshs-00670731

Submitted on 16 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Réalisme pictural: pour une étude anthropo-comparative sur une conduite esthétique

HWANG Ju-Yeon

sous la direction de Jean-Marie SCHAEFFER

Ce texte ébauche les grandes lignes de la réflexion que j'ai développée dans mes recherches en cours. Celles-ci sont encore inachevées.

1. Cette thèse est une tentative anthropo-comparative de rechercher une éventuelle universalisation mentale à travers des recherches analytiques et descriptives portant sur le réalisme pictural. Elle part de l'idée que celle-ci n'est pas incompatible avec la singularité artistique et culturelle, si on échappe à une disjonction «impatiente» de l'universalisme et du relativisme. Elle rencontre désormais une question préliminaire: de quelle «esthétique» pourrait-on parler dans une approche transculturelle et comparative? Lorsqu'on parle d'«esthétique» dans la pratique, ce terme est en général attribué à une œuvre d'art, picturale, littéraire, architecturale, musicale, cinématographique, etc., ou au moins à un artéfact, pour désigner sa beauté plastique et formelle ou la spiritualité de son auteur exprimée à travers sa forme. Mais l'approche transculturelle est déliée de cet usage courant du terme. Elle ne porte pas son principal intérêt théorique sur la théorie d'un art développé dans un contexte historico-culturel particulier, ni sur la métaphysique du beau ancrée dans une tradition platonicienne, ni sur la réflexion spéculative des hiérarchies ontologiques de l'Art. Elle est, autrement dit, distinguée des diverses études réunies sous le label d'«esthétique», telles que l'étude de la théorie de l'art, l'étude de la Beauté, et la philosophie de l'art, car ces études souvent ethnocentriques ou anthropocentriques nous empêchent de penser l'«esthétique» des autres cultures qui n'ont développé ni l'institution de l'œuvre d'art, ni l'idée de la Beauté. Ce qu'on peut trouver partout, d'après F. Boas, est que l'homme connaît le «plaisir esthétique» malgré l'absence ou la différence notionnelles et institutionnelles. Le «plaisir esthétique» serait une émotion positive qu'on éprouve dans son rapport sensori-perceptif avec une quelconque configuration sensorielle. Il relève des processus psychologiques ou mentaux qui «sont fondamentalement les mêmes chez tous les hommes d'aujourd'hui» et d'hier.[1] Ainsi, basée sur les théories de G. Genette et de J.-M. Schaeffer, cette étude anthropo-comparative approche l'esthétique comme un «fait» psycho-cognitif qui résulte de l'activité attentionnelle accompagnée d'un sentiment de «plaisir», portée sur l'objet. Cette activité n'est pourtant pas déterminée par une catégorie particulière d'objets. Autrement dit, il

[1] Franz Boas, *Primitive Art*, New York, Dover Publications, 1955, p.5; *L'Art primitif*, traduit de l'anglais par Cathérine Fraixe et Manuel Benguigui, présentation par Marie Mauzé, Paris, Adam Biro, 2003, p.39.

n'y a pas d'objet générique de l'attention esthétique, bien que l'œuvre d'art puisse être par excellence l'objet d'une attention esthétique. Par conséquent, si on admet que cette activité attentionnelle fait aussi partie de la réalité biologique commune à tous les hommes, et qu'elle n'est pas déterminée par l'objet, on peut parler de l'«esthétique» d'une culture *X* au même titre que de l'«esthétique» d'une autre culture *Y*.

2. Reconnaître le «mode d'existence transculturelle» du «fait esthétique»[2] ne contredit pas la singularité d'un art propre à une culture ou à une société données. Cette étude cherche ainsi à le montrer à travers un art dont l'histoire et le développement relèvent d'une structure socio-culturelle particulière. Il s'agit de la «peinture vulgaire», *Sokhwa*(俗畫), peinture de genre populaire développée en Corée à l'époque de la dynastie Chosŏn(1392-1910). Cette peinture est apparue tardivement à la fin du 17ème siècle. Elle est devenue tout d'un coup très à la mode entre le 18ème et le début du 19ème siècles. Sa particularité se trouve dans la description réelle et humoristique du quotidien de la classe populaire de l'époque. Ses contemporains l'ont appréciée notamment pour son réalisme. On peut le vérifier dans leurs témoignages écrits tels que des anecdotes ou des commentaires. Yi Yu-Wŏn(1814-1888), lettré fonctionnaire, a laissé, par exemple, une anecdote intéressante relative à la «peinture vulgaire» de Kim Hong-Do(1745-?), célèbre peintre coréen. D'après cette anecdote, Yi et sa femme entendaient toutes les nuits les bruits du cheval et de l'homme qui venaient du paravent sur lequel était peinte la «peinture vulgaire» de Kim Hong-Do.[3] Il est pourtant improbable que cette anecdote nous relate un fait réel. Elle témoigne plutôt leur impression de vie ou de réalité, vécue dans leur relation perceptive-cognitive avec cette peinture.

La «peinture vulgaire» est ainsi qualifiée de réaliste. Dans une tradition platonicienne, on explique le réalisme pictural en soulignant la ressemblance formelle entre ce qui est représenté et ce qui représente. Ce genre d'approche tente de le définir soit comme la vraisemblance conçue sur le fondement ontologique par rapport au vrai, soit comme un essai artistique de reproduire ou copier la nature aussi objectivement que possible comme une étude scientifique. Par ailleurs, le critique d'art et l'historien d'art cherchent souvent à l'expliquer comme la volonté de l'auteur d'exprimer la réalité de sa propre société. Leur intérêt théorique se porte sur l'auteur non pas sur la relation esthétique elle-même entre le spectateur et l'œuvre. L'approche transculturelle développée dans cette thèse se distingue donc de ces approches. Elle définit le «réalisme pictural» comme un «fait esthétique», c'est-à-dire comme un «fait» perceptif-cognitif accompagné d'une dimension plutôt hédonique. Autrement dit, cela dénote que le spectateur éprouve une impression de vie ou de réalité

---

[2] Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p.16.

[3] Yi Yu-Wŏn, *Imhap'ilgi*(林下筆記), 1871; OH Ju-Seok, *KIM Hong-Do*, Séoul, Sol, 2006, p.362, *n*5.

en rapport avec des stimuli sensoriels de la configuration imagée de la peinture. Il est donc relationnel. Il est à la fois subjectif et objectal.

3. Si le réalisme pictural se réfère à l'expérience perceptive-cognitive-émotive du spectateur en rapport avec une image picturale, cette approche transculturelle entraîne une question sur le rôle de la culture dans cette expérience: les dispositions, valeurs, habitudes culturelles peuvent-elles influencer l'expérience perceptive-cognitive-émotive? Si tel est le cas, une image picturale qualifiée de réaliste pour un spectateur d'une culture *X* ne serait-elle pas réaliste pour un autre spectateur d'une culture *Y* ou *Z*? Ainsi, cette conception du réalisme pictural nous conduit à porter notre attention théorique sur le rapport entre la convention et la perception. Un chemin est tracé pour réfléchir à ce rapport dans le cadre du réalisme pictural. Il part du conventionnalisme de N. Goodman, passe par l'anthropologie culturelle de M. J. Herskovits, tourne vers les récits anthropo-historiques, et arrive à la philosophie de la culture de E. Cassirer.

D'abord, on met à l'épreuve l'idée généralement reçue que l'activité perceptive est réglée ou déterminée par le cadre conceptuel et normatif culturellement déterminé, en examinant la théorie conventionnaliste de N. Goodman portant sur le réalisme pictural, telle qu'elle est présentée dans son *Languages of Art*(*Langages de l'art*, 1968, 1976). Cette théorie est radicalement réductionniste. Elle le définit comme une «question d'habitude» ou d'«inculcation».[4] Opposé à la théorie mimétique de la représentation, N. Goodman déplace le fondement du réalisme vers le degré d'ajustement de deux conventions, celle par laquelle le peintre réalise sa représentation picturale et celle à laquelle le spectateur se réfère pour interpréter cette dernière. Autrement dit, lorsqu'on regarde une image picturale, s'il est habitué à la convention picturale utilisée dans l'image, il «lit» facilement ce qui est représenté, et il a, par conséquent, l'impression que la représentation perçue est réaliste. Cette conception du réalisme pictural présuppose donc les deux idées suivantes: l'impression de réalité provient de la facilité perceptive, et la perception est une activité sémiotique selon un système de référence linguistique. La facilité perceptive résulte de l'«accoutumation» à ce système propre à chaque culture.[5] Goodman induit donc une forme de relativisme culturel dans l'activité perceptive-cognitive ainsi que dans le réalisme pictural, la résultante de la facilité perceptive et cognitive.

Ensuite, l'idée goodmanienne du réalisme pictural nous conduit à nous demander si la facilité perceptive est purement conventionnelle. Si on définit le réalisme pictural en termes d'impression

---

[4] Nelson Goodman, (1968) *Languages of Art: An approch to a theory of symbols*, 2e édition, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 1976, p.38.

[5] *Ibid*., p.14-15.

de vie ou de réalité, on pourrait dire que cette impression provient de la facilité perceptive, c'est-à-dire de l'accessibilité perceptive optimale et transculturelle. Ce qui est donc problématique dans cette idée est que cette dernière relativise la facilité perceptive par rapport à la spécificité culturelle. Goodman se réfère à M. J. Herskovits(1895-1963), anthropologue américain, pour justifier son relativisme culturel.[6] Herskovits raconte les rapports de certains ethnologues, dans lesquels les indigènes qui n'avaient aucune connaissance de la photographie paraissaient avoir des difficultés à reconnaître ceux qui étaient représentés dans une photographie en noir et blanc. Il voit dans ces rapports la nécessité de l'«acculturation» pour la perception.[7] En fait, beaucoup de recherches expérimentales psychologiques ont été réalisées dans les années 1950 et 1960 aux États-Unis pour montrer que la capacité perceptive-cognitive visuelle de l'homme se relativise par rapport à la culture.[8] Elles ont, en général, donné le résultat que ceux qui n'avaient pas ou peu de contact avec les conventions visuelles occidentales paraissaient incapables de reconnaître l'image en perspective ou la photographie en noir et blanc. Elles ont ainsi fourni aux partisans du relativisme une évidence tangible et scientifique que la facilité perceptive est relative à la culture. Mais leurs conditions expérimentales n'étaient pas toujours très «neutres». Elles étaient souvent intentionnellement modifiées pour obtenir le résultat qui satisfaisait leur hypothèse. Par exemple, les images utilisées étaient plutôt «schématiques» et «ambiguës» que «naturelles», et les conditions de la vision données aux sujets n'étaient pas normales. Cette thèse critique ainsi ce genre de recherches expérimentales en se limitant à l'expérience de W. Hudson(1960), considérée comme fondatrice de l'étude comparative sur la perception de la profondeur picturale.

Or, on peut facilement trouver des témoignages contradictoires à ces résultats expérimentaux dans les récits anthropo-historiques relatant l'expérience esthétique des extrêmes-orientaux du 17ème et du 18ème siècles qui ont découvert pour la première fois des peintures occidentales. Ces dernières sont souvent «illusionnistes». Elles sont caractérisées par les conventions picturales particulières telles que la perspective linéaire et le claire-obscure. Les extrêmes-orientaux de l'époque n'étaient pas familiers avec cette convention. Mais ils n'avaient aucune difficulté de percevoir ce qui est représenté, bien qu'ils n'aient parfois pas pu connaître la dimension herméneutique de la représentation à cause de leur ignorance de la culture ou de la coutume figurées sur la surface picturale. Ils ont facilement réussi à avoir l'impression de vie ou de réalité. Cette impression était exprimée à travers leurs étonnements, joies, plaisirs ou même déplaisirs provenant

---

[6] *Ibid*., p.15, *n*15.

[7] Melville J. Herskovits, *Man and His Work: The science of cultural anthropology*, New York, Alfred A Knopf, 1949, p. 381.

[8] Alain H. Goldman, «The aesthetic value of representation in painting», in *International Phenomenological Society*, vol.55, n°2, 1995, p.297-310, p.304.

de leurs activités perceptives-cognitives portées sur ces peintures. Je présente et analyse donc quelques récits dans lesquels les Chinois et les envoyés diplomatiques coréens de l'époque ont visité les églises jésuites à Pékin et vu les peintures occidentales réalisées par des peintres jésuites.

Dès lors, cette thèse porte sa réflexion sur la philosophie de la culture de E. Cassirer afin de construire des problématiques sur l'éventuel rapport entre l'expérience perceptive-cognitive-émotive et la culture, tout en mettant cette philosophie en rapport avec l'anthropologie culturelle de Herskovits et la philosophie sémiotique constructiviste de Goodman. Elle ne peut pourtant pas présenter la philosophie cassirerienne dans son ensemble. Son approche est donc limitée à, ou structurée par quatre éléments qui constituent l'aspect anthropo-culturel de cette philosophie, en s'appuyant sur les travaux de J. M. Krois. Ces éléments sont sa conception de l'homme en tant qu'animal symbolique, sa distinction entre le symbolisme artificiel et le symbolisme naturel, son intérêt théorique porté sur le mythe et l'expression, et sa notion de la «prégnance symbolique[*symbolische Prägnanz*]». L'analyse est désormais concentrée sur la notion de la «prégnance symbolique», car Cassirer conçoit la perception comme l'expérience sensible de la «prégnance symbolique». D'après Cassirer, la «prégnance symbolique» se réfère à la «façon» dont le vécu sensible de la perception porte déjà un «sens» psychique et représente ce dernier immédiatement à la «conscience» perceptive. Autrement dit, elle est une «union» du corporel et du psychique, intrinsèque au vécu sensible. La perception est désormais dépendante du processus symbolique prégnant dans le psychique. Elle est toujours biaisée par les «formes symboliques» qui actualisent ou singularisent la fonction générative de l'«esprit». Désormais, toutes les «formes symboliques» ou tous les produits culturels, selon Cassirer, émergent du symbolisme naturel qui fait «partie intégrante de la conscience» humaine.[9] Elles trouvent donc leur limite dans le symbolisme naturel. Cette analyse montre ainsi la limite du conventionnalisme de Goodman qui conçoit le système de symboles comme arbitraire ou artificiel. Mais elle comporte aussi la critique portée sur la conception cassirerienne de la perception dans son éventuel apport théorique au réalisme pictural, car cette conception suppose que la formation de la perception implique une composante culturelle considérée généralement comme un facteur relativisant.

4. Définir le réalisme pictural comme un «fait esthétique» nécessite une mise en rapport entre la perception objectale et le sentiment subjectif. Le réalisme pictural se réfère à l'impression de vie ou de réalité. Cette impression provient de l'activité perceptive-cognitive portée sur une image picturale. Elle pourrait être optimale, lorsque cette activité est facile ou fluide. Désormais cette

---

[9] Ernst Cassirer, (1923) *La Philosophie des Formes Symboliques* 1*, Le Langage*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-love et Jean Lacoste, Paris, les éditions de Minuit, 1972, p.49-50.

définition du réalisme pictural n'entraîne pas seulement une question sur le rapport entre la culture et la perception, mais aussi celle sur le rapport entre la perception des objets ordinaires et celle des images picturales: lorsqu'on perçoit ou reconnaît facilement une représentation picturale, cette perception facile ou fluide peut-elle résulter d'une expérience perceptive-cognitive-émotive avec des objets naturels et ordinaires? La facilité perceptive picturale nécessite-elle un apprentissage perceptif préalable? L'attention se porte ainsi sur le débat entre J. J. Gibson et E. H. Gombrich. Ce débat porte sur le rapport entre la perception picturale et la perception objectale ordinaire. Gombrich pense que la perception est avant tout l'activité interprétative et cognitive de la faculté mentale, et que cette activité est analogue ou «similaire» dans la perception de l'image picturale et celle de l'objet ordinaire ou «réel».[10] Il ne suppose ainsi aucunement la nécessité d'un apprentissage perceptif particulier pour la perception picturale. Par contre, basé sur son ontologie réaliste, Gibson pense que la perception visuelle consiste à «cueillir» «directement» l'information disponible dans la lumière ambiante sans intermédiaire d'un processus psychologique dans lequel des représentations mentales se déploient, et que la perception picturale est distinguée de la perception objectale à cause de sa disponibilité informationnelle réduite pour la «cueillette».[11] Il suppose donc que la perception picturale nécessite certaines expériences particulières antécédentes pour son apprentissage. En fait, Gombrich et Gibson ont échangé explicitement et implicitement à travers de multiples publications depuis les années 1950 jusqu'aux années 1970, mais c'est en 1971 dans le quatrième volume du journal *Leonardo* que le débat entre eux a ouvertement commencé. L'analyse est donc structurée à partir des articles qu'ils ont publiés dans ce journal. Elle présente respectivement la théorie de la perception visuelle de Gibson et la théorie psychologique de la représentation picturale de Gombrich désormais à travers leurs conceptions différentes du rapport entre l'information et la perception pour éclairer le fondement théorique de leur opposition sur le rapport entre la perception picturale et la perception objectale ordinaire, et critique la conception gibsonienne de l'antécédence causale entre la perception picturale et l'expérience perceptive mondaine, en soulignant qu'il y a des objets auxquels la théorie de la perception visuelle de Gibson ne peut pas s'appliquer. Elle tente ainsi de montrer une éventuelle faiblesse conceptuelle de la «discontinuité» supposée par Gibson et de soutenir l'argument de Gombrich.

---

[10] E. H. Gombrich, «Illusion and Art», in *Illusion in Nature and Art*, ed. par R. L. Gregory et E. H. Gombrich, New York, Scribner's, 1973, p.193-243, p.240.

[11] James J. Gibson, «The information available in pictures», in *Leonardo*, vol.4, n°1, 1971.

Bibliographie

Cassirer, Ernst, (1923) *La Philosophie des Formes Symboliques* 1, *Le Langage*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-love et Jean Lacoste, Paris, les éditions de Minuit, 1972.

Cassirer, Ernst, (1925) *La Philosophie des formes symboliques* 2, *La pensée mythique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, les éditions de Minuit, 1972.

Cassirer, Ernst, (1925) *Langage et mythe*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-love, Paris, les éditions de Minit, 1973.

Cassirer, Ernst, (1929) *La Philosophie des formes symboliques* 3, *La phénoménologie de la connaissance*, traduit de l'allemand par Claude Fronty, Paris, les éditions de Minuit, 1972.

Casssirer, Ernst, «Le concept de groupe et la théorie de la perception», in *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol.35, 1938, p.368-414.

Cassirer, Ernst, (1944) *Essai sur l'homme*, traduit de l'anglais par N. Massa, Paris, Les éditions de Minuit, 1975.

Cassirer, Ernst, «Structuralism in Modern Linguistics», in *Word, Journal of the Linguistic Circle of New York*, vol.1, n°2, 1945.

Genette, Gérad, *L'Œuvre d'art: la relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

Gibson, Eleanor J., Pick Anne D., *An Ecological Approach to Perceptual Learning and Development*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000.

Gibson, James J., *The Perception of the Visual World*, Boston, Hough Mifflin Company, 1950.

Gibson, James J., *The Senses considered as Perceptual Systems*, London, George-Allen & Unwin Ltd., 1966, 1968.

Gibson, James J., «The information available in pictures», in *Leonardo*, vol.4, n°1, 1971.

Gibson, James J., (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Psychology Press, 1986.

Gombrich, Ernst H., (1960) *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

Gombrich, Ernst H., (1963) *Meditations on a hobby horse*, London, Phaidon, 1985.

Gombrich, Ernst H., «The evidence of image: 1 the variability of vision», in *Interpretation, Theory and Practice*, édité par Singleton C.S., Johns Hopkins Press, Baltimore, 1969.

Gombrich, Ernst H., «The 'What' and the 'How' : perspective representation and the phenomenal world», in *Logic and Art : Essays in Honor of N. Goodman*, édité par RUDNER, R., SCHEFFLER, I., New York, The Bobbs-Merril Company, 1972.

Gombrich, Ernst H., *The Image and the Eye: Further studies in the psychology of the pictorial representation*, London, Phaidon, 1982, 1986, 1994.

Gombrich, Ernst H., Arnheim, Rudolf, Gibson James J., «On information available in pictures», in *Leonardo*, vol.4, n°2, 1971.

Goodman, Nelson, (1968) *Languages of Art: An approach to a theory of Symbols*, 2e édition, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 1976.

Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978, 1992.

Goodman, Nelson, «Realism, Relativism, and Reality», in *New Literary History*, vol.14, n°2, 1983.

Gregory, Richard L., *Eye and Brain: The psychology of seeing*, 4e édition, London, Weidenfield and Nicolson, 1966, 1990.

Herskovits, Melville J., *Man and His Work,: The science of cultural anthropology*, New York, Alfred A. Knopf, 1948, 1949.

Krois, John Michael, *Cassirer: Symbolic forms and history*, London, New Haven, Yale University Press, 1987.

Schaeffer, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

Schaeffer, Jean-Marie, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*s, Paris, Gallimard, 1996.

Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000.

Segal, Marshall H., Campbell, Donald T., Herskovits, Melville J., *The influence of culture on visual perception*, Indianapolis, New-York, Kansas City, Bobbs-Merrill Company, 1966.

Topper, David R., «Art in the realist ontology of J. J. Gibson», in *Synthese*, vol.54, n°1, 1983, p. 71-83.