



Esthésies

Viktoria von Hoffmann

Un récipient semble suspendu dans le vide, tandis qu'une main invisible en épluche l'écorce. Rien ne permet d'identifier ce qu'il contient ni où il se trouve. S'agit-il même d'un récipient ? Cette toile de Silvano Balbiani paraît superposer une nature morte au verre et une nature morte d'agrume, dont on aurait délicatement épluché une partie de la peau, comme si le flacon était en train d'être pelé. Peu importe, au fond. La beauté de la nature morte n'est pas dans ce qu'elle figure, mais – comme l'écrirait Carl Havelange – « dans la puissance d'attestation des choses où elles sont ».

J'ai choisi cette image car c'est à Carl que je dois mon enchantement pour la nature morte, un genre artistique qui fait écho aux arts situés, pour sa résistance aux hiérarchies artistiques et aux catégories historiquement instituées. C'est Carl qui m'a fait aimer Jean-Siméon Chardin et à qui je pense chaque fois que je déambule dans les allées du Louvre, dont la salle 960 de l'aile Sully est devenue mon recoin préféré.

Les natures mortes se situent au seuil de nos curiosités respectives, entre le voir, le toucher et le goûter. Fascination des reflets de lumière dans les natures mortes de verre, esthésies des agrumes qu'il suffirait de toucher pour en goûter la douce amertume. Nous y lisons chacun des échos à ce qui nous habite. En effet, si la nature morte a souvent été vantée pour le vertige que provoquent ses qualités de trompe-l'œil ou les méditations qu'elle suscite en incarnant un *memento mori*, ce qui nous intéressait le plus, Carl et moi, c'est ce que celle-ci révélait de l'expérience du sentir, d'hier et d'aujourd'hui.

Le mot *esthésie* – tout comme celui d'*esthétique* – vient du grec *aesthesis*, qui signifie la sensation, la capacité à percevoir une sensation. Les premières occurrences du terme remontent aux écrits physiologiques du XIX^e siècle, où le mot désigne l'ensemble des sensations, la capacité à percevoir les informations sensorielles, l'appréhension du sensible par les organes sensoriels externes et internes, le caractère sensoriel d'une représentation de l'esprit. Ultérieurement, les significations du mot se sont étendues, notamment dans le champ de l'esthétique, de l'histoire et de la philosophie de l'art, celui-ci renvoyant alors à la réception sensible des œuvres, nouant le domaine artistique et la théorie des affects, ou de ce que l'époque classique appelait les « passions ». D'autres ont également souligné « les traits esthésiques de la saveur », la sensation gustative ayant « le pouvoir de faire image ». L'esthésie traduirait donc également « le pouvoir d'iconicité de la sensation », en ce qu'elle révèle « la relation indicielle entre une sensation qui fait image et l'image de la sensation » (J.-J. Boutaud). Pour Carl et moi, la notion d'*esthésie* a servi de support à la réflexion que nous souhaitions mener sur la nature des relations que le visible entretient avec le sensible, des rapports étroits qui se tissent entre les sens, entre la vue et l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher.

La nature morte était pour moi le moyen d'interroger ce que l'image faisait aux autres sens. L'œil peut-il faire percevoir quelque chose qui relèverait d'un autre ordre sensoriel ? Peut-on goûter, sentir, entendre, toucher avec les yeux ? Ce qui m'intéressait, c'était moins le passage du sensible à l'art – notamment la place de la nature dans les œuvres d'art anciennes, où on sait l'importance culturelle qu'y exerçait la mimesis –, que le passage de l'art au sensible, les images *esthésiques* étant entendues comme celles qui donnent à percevoir une sensation, semblant ainsi traduire l'expérience sensorielle elle-même. Il s'agissait d'envisager tant la production que la consommation des images, en examinant le champ d'application de l'esthésie, tout autant que ses conditions de possibilité.

Pour Carl, la nature morte était le lieu d'une réflexion sur le regard et la vision. Je ne résiste pas à citer ici les quelques mots que Diderot a écrit à propos des peintures de Chardin, que j'ai si souvent entendus prononcés par Carl :

C'est celui-ci qui est un peintre ; c'est celui-ci qui est un coloriste.

Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux.

Celui qu'on voit en montant l'escalier mérite surtout l'attention. L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté. Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir.

Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier.

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau.

Carl considérait ce passage – je le cite, d'après mes notes d'une conférence qu'il avait donnée à Rome en 2015 – comme « une médiation sensible à propos du geste de voir dont l'art de Chardin semble contenir l'énigme. Car il y a, en effet, dans le texte de Diderot, comme un continuel retournement – de l'image au regard, du regard à l'image –, dont le motif ambigu de la parfaite mimesis se fait l'instrument ou le point de bascule : "Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donné et m'en bien servir" ! C'est alors que le tableau cesse d'être simplement tableau mais, tout aussi bien, opérateur de vision, le lieu-même où la vision, en son silence, se donnerait sensiblement à connaître et, indissociablement, à éprouver. Le commentaire sur la peinture était le lieu où se disait, bien autrement que dans l'œuvre théorique, la part esthétique d'un voir tout entier habité par la volupté de sentir, de toucher. »

Diderot poursuit :

Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessus en dessous. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée [...] Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.

Carl voyait chez Diderot, « la sensible mise en acte d'un voir se donne non pas – non pas seulement –, comme représentation (le modèle keplérien de l'image rétinienne), mais comme une modalité du toucher en laquelle, au reste, trouve à se comprendre et à se vivre la totalité du sentir – effets de matière, de distance et de proximité, modalités de la présence incarnée des choses et du monde, que l'œil touche et par quoi il est touché... Les tableaux de Chardin ne « trompent pas les yeux » : ils en disent l'exercice et toute l'économie. Curieusement – mais le paradoxe n'est qu'apparent –, c'est en célébrant l'extraordinaire aboutissement, chez Chardin, de l'idéal de l'imitation que Diderot s'affranchissait du modèle de la mimesis pour inscrire à la fois la façon du peintre et le geste de voir dans la poétique d'un regard qui s'en va touchant le monde, pure matière par laquelle en même temps il est touché. Chorégraphie esthétique du sensible. Ce que révèle la peinture de Chardin, c'est la bouleversante expérience de voir et d'être vu. »

Je ne sais si nous pourrions dire la même chose de Balbiani que de Chardin. Point de vertige de la *mimesis* du second chez le premier, mais un jugement suspendu, comme le récipient – un entonnoir ? – dans le tableau de l'Italien. Pour moi, qui me souviens avoir vu la toile du premier au Trinkhall et du second au Louvre, les émotions se mêlent, tous deux possédant la même puissance d'expression, quels que soient les motifs représentés et les techniques picturales utilisées. Images sédimentées qui traversent les temps, que j'observe, me perdant dans leur contemplation. Carl conclurait : « Il n'y a plus, ni le sujet qui regarde, ni l'objet qui est regardé, mais la seule présence incarnée du visible et, dans cet enchantement, les frontières enfin brouillées entre le voyant et le vu. »