

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de
 la ville
Band: 8 (2006)

Artikel: Comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment : approche
 phénoménologique d'une œuvre de Hugo Suter
Autor: Steinmann, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984444>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment

Approche phénoménologique d'une œuvre de Hugo Suter

Martin Steinmann

Hugo Suter est artiste¹, il utilise différents médias, il dessine, peint, photographie, fait des objets (qu'il appelle parfois «peintures»), et emploie ce faisant de nombreux matériaux. Ce qui relie ses œuvres, malgré leurs formes très différentes, est une préoccupation constante pour les questions de perception. Ce qui intéresse avant tout Suter est de savoir comment nous percevons les choses, et comment nous leur conférons du sens en les percevant. Ce questionnement part de la perception quotidienne, perception que Suter poétise dans ses œuvres; à travers elle les choses ordinaires aussi sont l'objet d'une perception nouvelle, par laquelle nous devenons nous-mêmes productifs.

L'œuvre qui fait ici l'objet d'une approche que je qualifie avec quelque hésitation de «phénoménologique» se compose d'une série de pièces en béton. Leur nombre n'est pas fixe; lors de la première exposition, l'œuvre en comptait 12, lors de la deuxième 28, du reste disposées chaque fois différemment. Ces pièces dont l'œuvre se compose dans ses différentes versions ont été coulées en plusieurs étapes dans une brouette servant de moule.

L'œuvre renvoie par certaines de ses qualités à la construction, au chantier et aux expériences qui s'y rapportent. Celles-ci colorent l'œuvre, qui fut effectivement inspirée par un chantier. L'artiste avait pour commande de créer une œuvre pour la cour d'une maison. Lorsqu'il visita le site, celui-ci était encore en chantier, avec les choses qui traînent habituellement dans ce genre de lieux, notamment une brouette dans laquelle du béton avait séché. La brouette fait partie intégrante de l'œuvre; elle suscite l'association au chantier, elle explique l'œuvre ou plus exactement elle semble l'expliquer. Car en soi cette association ne signifie rien; mais elle éclaire une facette de l'œuvre qui permet de comprendre comment nous percevons les choses, à savoir d'une manière qu'Edmund Husserl qualifiait d'«intentionnelle». Nous y reviendrons.

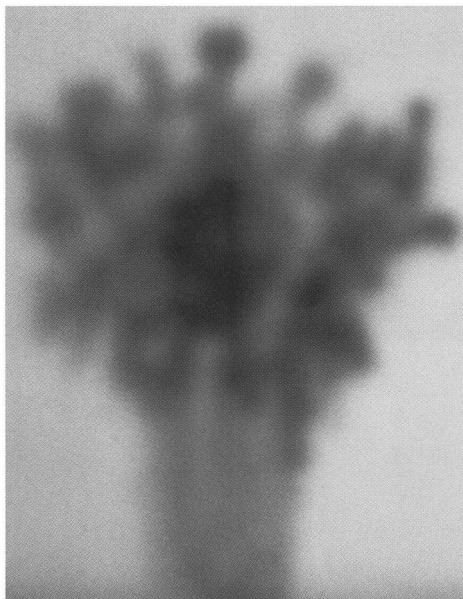
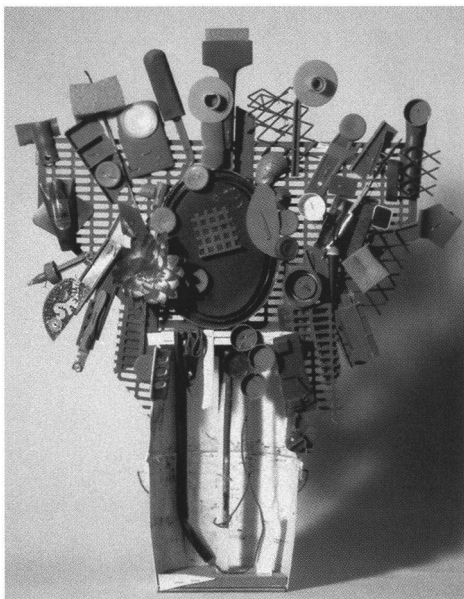
Cette contribution à *matières* est donc une nouvelle tentative de mettre au jour les mécanismes de la perception en recourant à la phénoménologie, non pas toutefois la perception

des objets ordinaires ou d'usage «matériel», mais, pour parler comme Max Bill, celle des objets d'usage «spirituel». Pourquoi ne pas appliquer cette approche à une œuvre architecturale? Eh bien, hormis des raisons personnelles, à savoir les discussions que je mène depuis longtemps avec Suter à propos de ses œuvres et des questions qu'elles soulèvent², mon choix s'explique par le sentiment que l'architecture, qui appartient aux deux catégories mentionnées, est encore trop complexe pour mon entreprise. Je réserve cette tâche pour un texte ultérieur. Aussi l'association au chantier devra-t-elle suffire pour que ces réflexions paraissent dans *matières*.

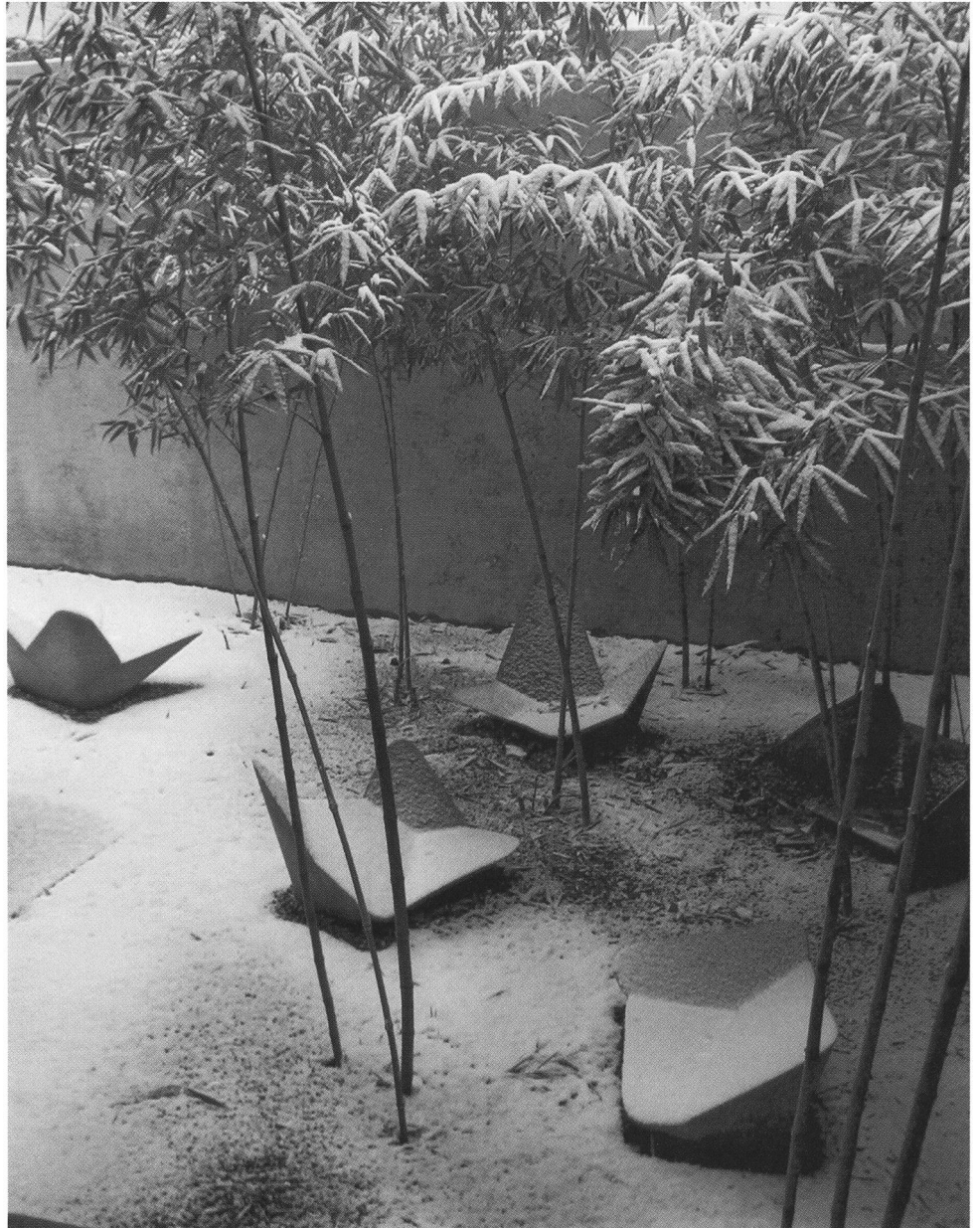
Perception et connaissance

Il est frappant de voir les difficultés que cause l'art non figuratif aux écrits phénoménologiques, y compris à la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Mikel Dufrenne. Écrit en 1953, cet ouvrage, du reste fondamental, ne traite de l'art non figuratif qu'en de rares passages, notamment celui où l'auteur note que cet art déconcerte la réflexion, parce qu'il lui ôte son principal objet, à savoir l'objet représenté³. Or si ces difficultés se comprennent, il est néanmoins nécessaire d'élargir l'approche phénoménologique à l'expérience de l'art non figuratif (dont l'architecture fait pour moi partie).

La perception de cet art n'assure pas la relation entre deux objets, entre ce que Jean-Paul Sartre nomme l'objet réel, l'œuvre, et l'objet irréel, que nous voyons dans l'œuvre; entre les taches qui composent le tableau et les fleurs que nous voyons dans ces taches et qui, dans ce sens, ne sont pas réelles: elles n'existent que dans notre imagination. C'est précisément à cette relation que s'intéresse Suter dans ses «peintures». Ces dernières se présentent un peu comme des dispositifs d'expérimentation scientifique: ce sont des caisses dans lesquelles se dressent un arrière-plan constitué de divers objets usagés, et un premier plan, placé à une certaine distance, fait de verre mat. Sur ce verre apparaissent des taches de couleur que nous voyons, par exemple comme des fleurs; ce sont des fleurs que notre perception forme à partir des taches.



Hugo Suter, Peinture (nature morte)
2002; verre corrodé, bois, matériaux
divers.
Photos Cyril Kobler, Genève.



*Cour de la maison Auer, Baden AG.
Photo Christine Auer, Baden.*

Dans ce voir «comme» intervient une loi fondamentale de la perception : nous voyons – pour nous en tenir à la perception visuelle – en rapport avec ce que nous connaissons. Voir n’est pas «enregistrer», comme nous enregistrons les choses avec un appareil ; c’est une action qui se produit sur la base de notre expérience (ou de nos attentes, qui procèdent elles-mêmes de notre expérience). Celle-ci définit la perception comme étant la perception de *ceci*. Je veux dire par là que la perception est intentionnelle.

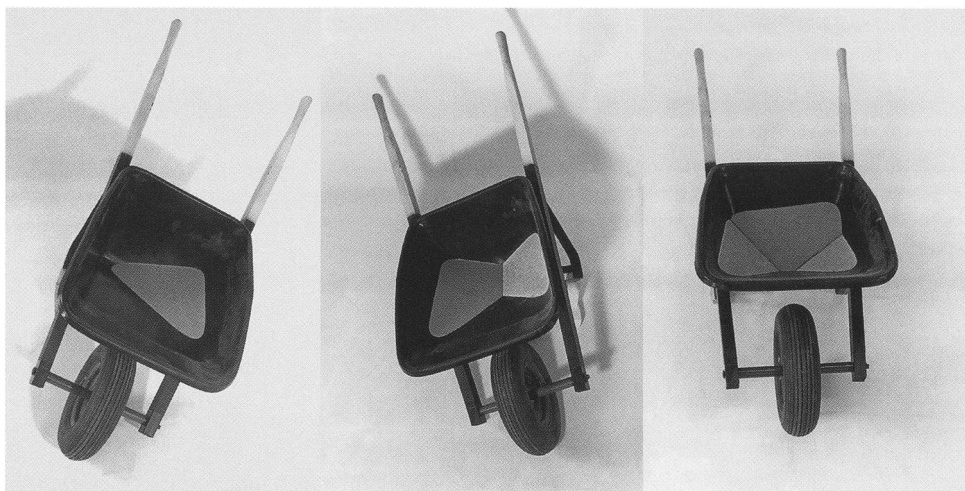
Nous pouvons concevoir l’intention qui agit dans la perception comme un point de vue. Ainsi pouvons-nous percevoir les fleurs – pour reprendre cet exemple – d’un point de vue ordinaire ou scientifique. Leurs apparitions seront dans chaque cas différentes.

L'intentionnalité désigne le rapport cognitif que nous avons aux choses. En tant que telle, elle signifie pour Husserl la structure de la conscience, en tant que conscience «de quelque chose»: «Chaque apparition [...] de la fleur porte une intention, dirigée sur le cercle d'apparitions de complétude, dans la réalisation ordonnée desquelles on voit comment la fleur est en propre, à savoir, comment elle est selon le sens de l'intérêt déterminant.»⁴ Dans le cas des œuvres dans lesquelles nous voyons des fleurs – *Peinture (nature morte)* –, le titre renvoie, au-delà du point de vue ordinaire, à un autre point de vue, qui découle de notre expérience de la peinture, et qui dirige la perception que nous avons de ces œuvres.

Mais qu'en est-il des œuvres qui ne représentent rien? (Les «peintures» représentent-elles des objets ou traitent-elles de la tendance de la perception à la réification?) Sartre parle du mouvement de ses yeux, qui voient soudain dans le motif d'un papier peint une forme qu'il connaît: «Le savoir s'est incorporé à mes mouvements et les dirige.»⁵ La forme qui est «comme un bouquet de fleurs» devient désormais l'intention de la perception. Mais qu'est-ce qui fait apparaître cette forme? Est-ce un sentiment qui la précède et dont la cause réside dans la forme-en-tant-que-forme – et non dans la forme-en-tant-que-signe – qui, dans *Peinture (nature morte)*, évoque des fleurs? (Ce qui veut dire aussi que le sentiment prépare la signification, en l'occurrence un sentiment de sérénité ou de fragilité.) Qu'est-ce qui fait, en d'autres termes, que nous réifions même des formes et des couleurs qui ne représentent rien? Qui, à l'instar d'une œuvre musicale, se signifient elles-mêmes⁶? Et que saisissons-nous lorsque nous voyons enfin les taches comme des fleurs: la signification des «peintures»?

La question n'est probablement pas pertinente dans le cas de ces œuvres, puisqu'elles traitent de la tendance de la perception à la réification: c'est elle qui en constitue la signification. Mais on peut s'interroger dans ce sens à propos des *Iris* de Vincent van Gogh: quelle est la signification de l'objet non réel que constituent les «coups» de pinceau? Cette question, je me propose de l'examiner ici en partant d'une œuvre résolument non figurative. Nous verrons que celle-ci n'échappe pas à la tendance mentionnée, mais nous verrons aussi qu'elle rend sa signification saisissable à travers des objets que nous connaissons. Ceux-ci remplacent en quelque sorte l'objet non réel, qui ne représente rien et ne signifie rien d'autre que lui-même (et qui cause par là même des difficultés à la phénoménologie).

Brouette PERFECTA, pièce en processus de fabrication.
Photos Hugo Suter.





Atelier Hugo Suter.
Photo Martin Steinmann.

Les règles du jeu

Commençons par les choix artistiques dont procèdent les pièces en béton. Nous avons déjà dit que le chantier en constituait la source. C'est lui qui en a en quelque sorte livré les règles de fabrication : une brouette en V PERFECTA en guise de moule ; un sac de mortier EMACO SFR pour chacune des pièces de 24 kg avec fibres d'acier, mortier résistant au gel et au sel ; quatre ou cinq étapes de travail, le durcissement du béton nécessitant chaque fois toute une journée. Le processus de fabrication des pièces est le suivant : entre 3 et 8 kg de mortier mélangé avec de l'eau sont coulés dans la brouette, elle-même placée dans une position déterminée. Après une journée, la brouette est placée dans une autre position et une nouvelle quantité de mortier y est coulée, et ainsi de suite quatre ou cinq fois.

La masse encore liquide constitue des faces dont la forme est déterminée par la benne de la brouette. Ces faces, plus ou moins lisses selon la consistance de la masse, montrent les positions qu'a successivement prises le moule. Ainsi chaque pièce représente-t-elle en quelque sorte les mouvements de la brouette, ou les mouvements du mortier dans la benne, comme si un ouvrier s'était déplacé avec sur le chantier. Du fait de cette association, la forme des pièces évoque un balancement. Mais est-ce vraiment le cas ? L'association ne serait-elle pas plutôt la conséquence d'un sentiment que nous essayons de cerner par ce terme qui décrit

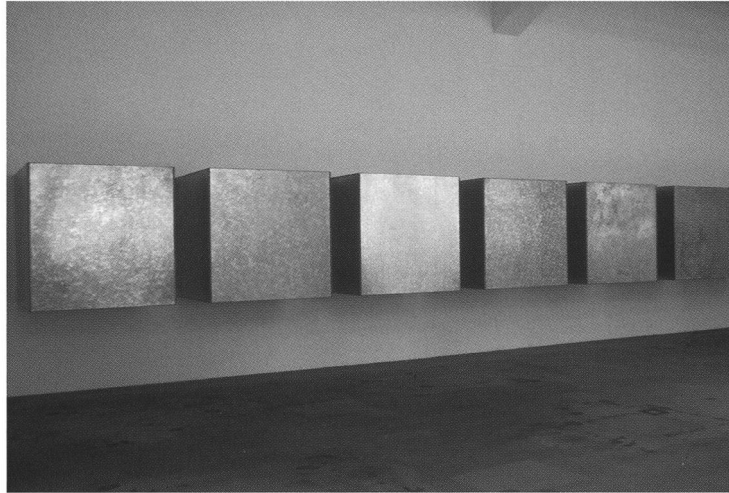
la forme comme une structure de forces visuelles, les moyens utilisés renvoyant pour leur part au chantier? Mais suivons notre raisonnement pas à pas.

Cette œuvre est soumise à des règles clairement établies, que chaque pièce actualise cependant toujours différemment. Suter conçoit beaucoup de ses œuvres comme l'actualisation de règles déterminées, comme un joueur ses parties. (Le but d'un vrai joueur – comme Marcel Duchamp en faisait l'expérience – n'est pas de battre l'«autre», mais d'explorer les règles en jouant. Le fait de gagner maintient la machinerie en marche, rien de plus.) Ainsi Suter explore-t-il, dans l'œuvre dont il est question ici, le déploiement de règles prédéfinies dans des choses qui se ressemblent sans être identiques. Cette propriété des pièces, nous la découvrons peu à peu, et en elle les règles qui nous permettraient d'en couler nous-mêmes d'autres. C'est ce que Max Imdahl appelle le «regard producteur», sous lequel l'œuvre passe derrière les règles qui se révèlent en elle⁷. L'aperception de l'œuvre va de pair avec l'idée que nous pourrions nous-mêmes la produire.

Avant que nous parlions du point de vue que présuppose un tel regard, il nous faut nous demander comment son objet – l'œuvre de Suter – lui est donné. L'objet est perçu comme entier, mais il n'est pas donné comme tel. D'un cube, nous ne pouvons voir au plus que trois faces en même temps; pour le reconnaître comme un cube, nous devons en voir successivement les six faces. En d'autres termes: «*Le propre de la perception, c'est que l'objet n'y paraît que dans une série de projections.*»⁸ Nous devons «apprendre» l'objet, nous devons en multiplier les apparitions, nous devons, pour reprendre la formule de Sartre, en «faire le tour». C'est particulièrement vrai de l'œuvre qui nous intéresse: son effet réside en grande partie dans le fait que ses différentes apparitions ne sont pas identiques, si bien que l'attention se porte sur leur manière d'être non identiques.

Dans son livre *La Ruse de l'innocence*, Rémy Zaugg s'est notamment intéressé à la manière différente dont nous percevons une œuvre figurative et une œuvre minimaliste – en l'occurrence *Untitled (six cold rolled steel boxes)* de Donald Judd. L'ouvrage propose une approche phénoménologique impressionnante d'une œuvre non figurative. Alors que nous pouvons compléter mentalement chacun des six cubes de 1.00 m de côté du fait de leur forme simple, il en va autrement d'une œuvre d'Auguste Rodin: «[...] *pour prendre connaissance de ce qui n'est pas visible, il faut tourner autour de la sculpture et regarder. Rien n'est donné a priori, tout doit être appris. L'identification est nécessairement progressive [...] Toute apparence appelle une apparence complémentaire, car toute apparence rend manifeste un manque et réclame d'autres apparences pour compenser son insuffisance.*»⁹ Ceci rappelle fortement Sartre, qui écrit à propos de la constitution de l'objet dans l'imagination: «*On doit apprendre les objets, c'est-à-dire multiplier sur eux les points de vue possibles.*»¹⁰

L'idée qui sous-tend les pièces de béton composant l'œuvre de Suter est de tirer de ces règles le plus de formes possibles. La perception suit le chemin inverse: elle reconnaît progressivement ce qui est commun aux pièces par-delà leurs différences. Ceci nous renvoie au papier peint de Sartre: nous voyons quelque chose qui, dès lors, oriente la perception en tant qu'intentionnalité: «*L'intention est au centre de la conscience [qui est toujours la conscience de quelque chose], c'est elle qui vise l'objet, c'est-à-dire qui le constitue pour ce qu'il est.*»¹¹ Or l'intention est nécessairement liée à l'expérience. Celle-ci structure la conscience. Aussi la brouette est-elle, dans une perception focalisée sur la fabrication technique des pièces de béton, un élément important de l'œuvre: elle livre à la perception une hypothèse de ce que *sont* les pièces et de ce qu'elles signifient dans ce sens.



Donald Judd, Galvanized steel boxes, 1968, halles d'art contemporain, Schaffhouse.
Photo Martin Steinmann.

Le point de vue est ici de nature technique. La manière dont une œuvre est produite en tant qu'objet matériel – réel, dirait Sartre – est indubitablement constitutive de son effet. La perception qui se limite à elle est usuelle ; c'est la perception que nous avons des choses ordinaires. Comprendre de telles choses, c'est les intégrer dans un monde de choses extérieures semblables. Il en va autrement des choses dont nous avons une perception esthétique : leur apparence n'est pas l'apparence de quelque chose d'autre – d'usages, par exemple – mais l'apparence d'elles-mêmes, laquelle «dit tout» en tant qu'*expression*.

Cela signifie que les règles n'ont d'importance que dans la mesure où elles confèrent aux différentes pièces une expression commune, qui est l'expression de l'œuvre. J'en ai parlé plus haut comme d'un balancement, un terme qui renvoie à l'expérience du chantier. Cette expérience définit la perception comme une intention, comme ce que nous voyons dans l'œuvre. Comme nous le verrons, une autre expérience est également possible ; mais restons-en pour l'instant à celle du chantier.

Première exposition, 2004

Nous avons jusqu'ici parlé de l'«œuvre», sans la désigner par un titre. Il ne s'agit pourtant pas d'un *Sans titre*. Non, Suter l'a exposée à deux reprises, en proposant chaque fois, à travers un mot différent, une perception ou une intention différente. En 2004, à Soleure, l'œuvre était exposée dans une ancienne église sous le titre de *werkundsonntag* (*Werk-und Sonntag*, jour de semaine et dimanche). Les 12 pièces qui la composaient étaient posées sur une plate-forme de faible hauteur, et maintenues en position verticale par des pièces de bois. Les visiteurs pouvaient tourner autour de l'œuvre et multiplier les apparitions des pièces pour en saisir la forme (sans pour autant les objectiver, car les «points de vue» possibles sur les choses sont innombrables). La brouette faisait partie de l'installation : sa benne, chromée et remplie d'eau, était éclairée par un projecteur de manière à ce que sa lumière soit reflétée au plafond. Comme un moteur maintenait la brouette dans un léger mouvement, la lumière formait des «rocailles» au plafond de l'espace rococo.

Le titre de *werkundsonntag* a pour effet de susciter l'association au chantier. Mais c'est un chantier arrêté, et le lieu de l'exposition, qui connote le dimanche, renforce cette impres-

sion. Les pièces de béton apparaissent ici comme des formes indéfinissables, telles qu'on en trouve parfois sur les chantiers, maintenues en place par des pièces de bois. Ne sachant pas ce qu'elles «sont», nous ne les voyons pas comme les signes d'un usage, mais comme des formes : notre perception est par la force des choses esthétique. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'éléments exigeant un point de vue technique, nous avons tendance à commencer par examiner comment ils sont faits. Dans cette intention, nous les voyons comme les signes de leur fabrication. La production de Suter provoque du reste ce genre de perception par l'étonnement que souvent elle suscite. Les «peintures» en sont un bon exemple.

S'il ne s'agissait ici que de fabrication au sens technique du terme, il ne serait pas question d'art; nous en resterions à une perception usuelle. La relation entre les surfaces qui nous révèlent les étapes de travail dont elles résultent n'aurait pas plus d'importance que la position des semelles qui, dans un cours de danse pour débutants, nous indiquent les mouvements que nous devons exécuter, par exemple pour danser la valse. Or cette relation constitue dans le cas de *werkundsonntag* une forme ou plus exactement une structure, que j'ai décrite par le terme de balancement, et que nous comprenons, avant toute réflexion, par le sentiment – ce qui signifie que cette structure est de nature affective.

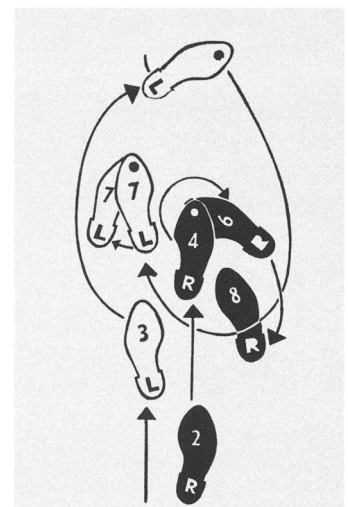
En d'autres termes, le sentiment en question ne procède pas de l'image de l'ouvrier qui manœuvre sa brouette, mais de la structure, de l'expression des différentes pièces qui se multiplient dans l'œuvre. Si j'ai écrit plus haut que nous percevons la forme des pièces à partir de l'intention qui fonde cette image, nous voyons maintenant que c'est exactement l'inverse qui se produit: le seul fait de porter notre regard sur l'œuvre éveille en nous un sentiment, et c'est lui qui suscite l'image. Le sentiment est une manière immédiate de comprendre un objet, même ordinaire; Sartre parle d'«une sorte de connaissance». Le sentiment est la manière dont un objet m'apparaît.

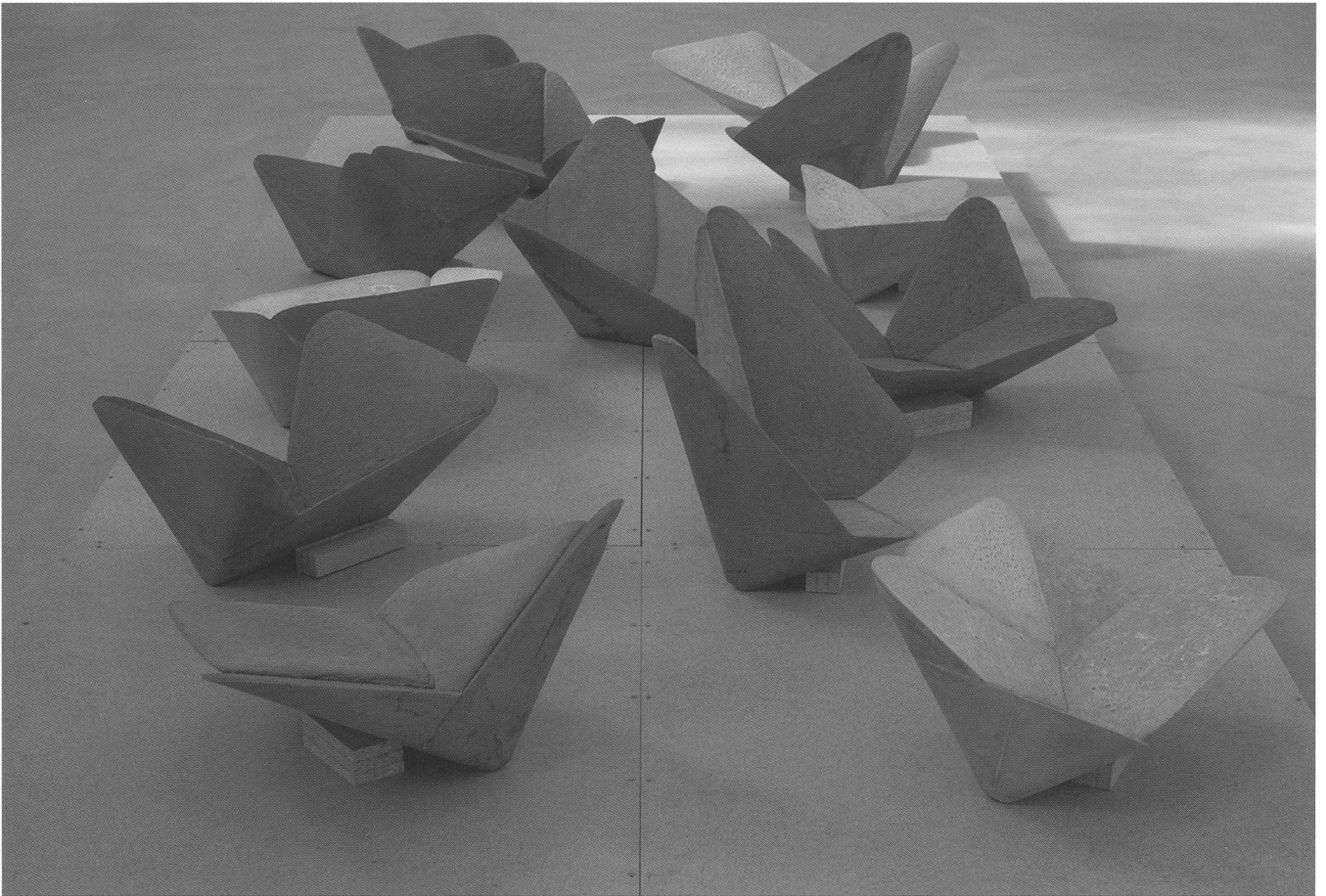
Ce que j'appelle l'expression d'un objet est l'impression qu'il fait sur «moi». (En recourant à ce «moi», je veux souligner que cet effet, en tant que «retentissement», ne peut être que subjectif.) J'attribue à l'objet mon impression, le sentiment, comme étant son expression. Cela signifie que, dans l'expression, nous saisissons l'objet affectivement. Les qualités de l'objet en font pour moi un sujet; elles fondent, comme l'écrit en substance Dufrenne, un rapport «de moi à moi»¹². Ce rapport, Hans Heinz Holz le décrit dans cette phrase extrêmement dense: «Je fais l'expérience de ce que je suis, non en moi-même, mais en quelque chose d'autre, l'œuvre.»¹³

werkundsonntag ne représente rien d'«autre», à la différence des œuvres que Suter appelle «peintures», et qui traitent de notre tendance à voir des taches «comme quelque chose». Cela n'exclut pas que cette œuvre nous rappelle des situations où nous avons vu des choses semblables, ou des choses qui nous paraissent semblables à la lumière de l'œuvre. Nous reviendrons sur cette relation dialectique, qui intervient aussi dans les œuvres qui ne jouent pas avec notre tendance à la réification. Je veux parler d'œuvres qui ne veulent être qu'elles-mêmes, des «objets spécifiques» comme les caisses en tôle galvanisée de Judd dans les halles d'art contemporain de Schaffhouse. Du fait du matériau dont elles sont faites, elles aussi évoquent l'association du chantier, où nous avons l'impression de les avoir déjà vues sous forme d'éléments servant à la ventilation.

Et c'est précisément en cela que consiste le piège de notre perception: dans le fait qu'elle se serve d'objets que nous connaissons pour appréhender à travers eux des objets que nous ne connaissons pas. La question est de savoir si ces objets s'en trouvent contaminés. Pour pouvoir répondre à cette question, nous devons concevoir les images évoquées non comme

Page d'un manuel de danse.





Exposition Soleure, 2004.
Photo Thomas Gerber, Burgdorf.

signification, mais comme sentiment ouvrant la voie à la signification. En d'autres termes, nous devons les comprendre comme structure affective.

Que cela veut-il dire pour *werkundsonntag*? La fabrication des pièces dont se compose l'œuvre veut qu'elles soient extérieurement délimitées par un manteau qui se tourne quatre fois, et qui a la forme de la benne de la brouette. Sur ce manteau, les différentes phases de fabrication des pièces – comme d'ailleurs celles de la fabrication de la PERFECTA – apparaissent sous forme de coutures. A l'intérieur, les quatre ou cinq étapes du travail se distinguent, comme nous l'avons vu, en tant que surfaces. Selon la position de la brouette, leurs bords sont plus ou moins larges, les surfaces s'étirent depuis l'intérieur, où elles se touchent, vers l'extérieur. La forme de la benne implique qu'elles s'étirent aussi vers le haut, selon des angles différents.

Le mot «s'étirer» que j'emploie ici pour décrire les pièces dont se compose l'œuvre met en lumière une loi de la perception : nous percevons ces pièces comme un comportement et c'est ce comportement qui constitue l'objet de notre conscience affective. Aussi est-il pertinent de parler des formes et des couleurs comme de forces, et de dire avec Rudolf Arnheim : «*Nous voyons [...] l'expression comme le comportement d'une structure de forces visuelles.*»¹⁴ Dans notre cas, nous percevons un comportement qui, dans les 12 pièces, se multiplie en un sentiment dont l'image du chantier *ne rend pas compte*.

Deuxième exposition, 2005

Pour pousser plus loin notre réflexion, il nous faut parler de la deuxième exposition, à Duisburg. Ici, les spectateurs regardaient par quatre grandes fenêtres dans un espace dont l'œuvre, posée à même le sol en ciment, occupait la première moitié, marquée par un pilier. Par cette forme d'exposition, les pièces n'étaient visibles que d'un côté, et l'on devait imaginer l'autre pour «faire le tour de l'objet». Ce qui permettait de le faire, c'était l'œuvre dans son ensemble, même si les pièces n'étaient pas identiques : on faisait des hypothèses – invérifiables – quant à leur forme, en la reconstituant mentalement à partir d'apparitions provenant de différentes pièces.

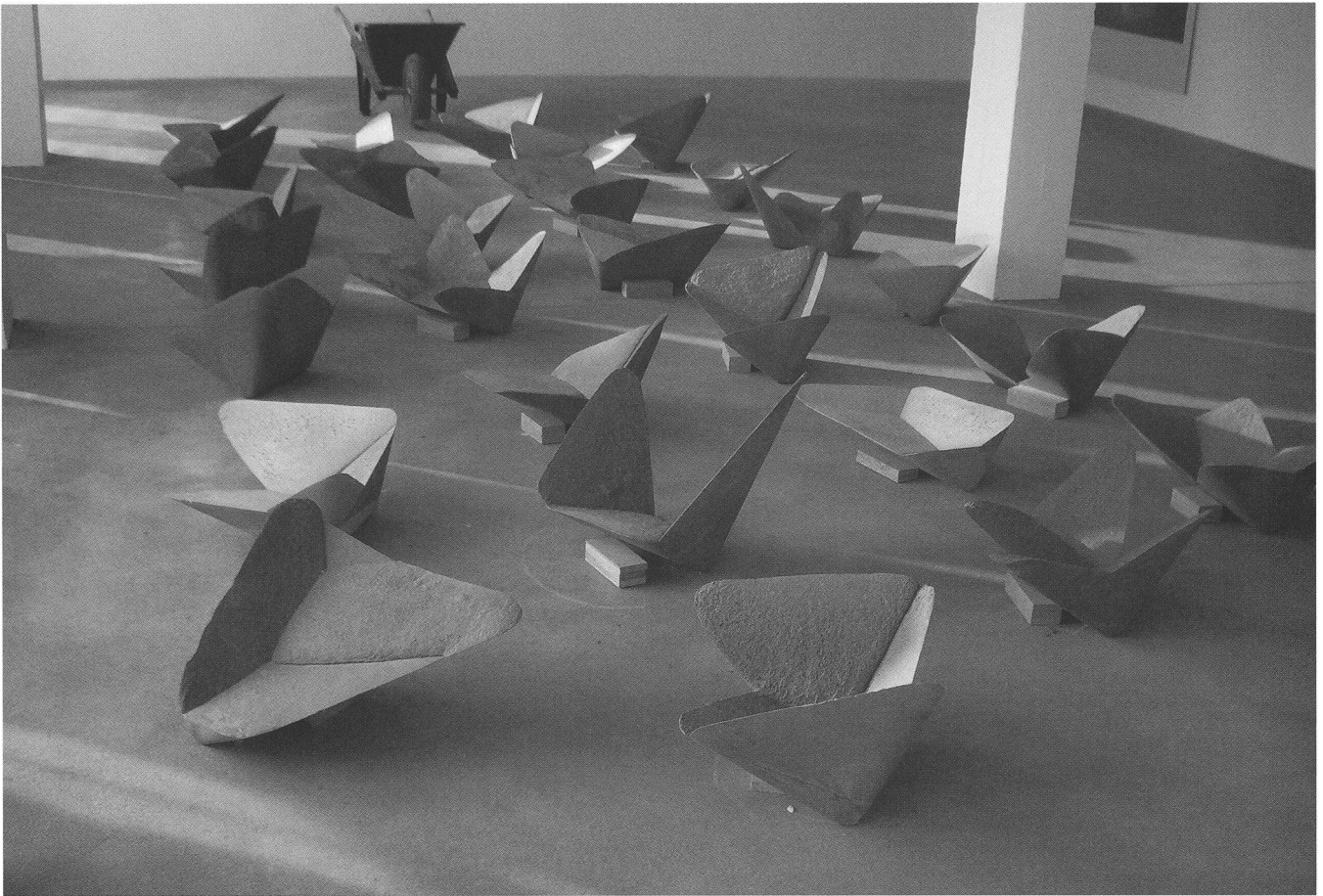
La perception que requiert l'œuvre n'est donc pas une perception comptable, dans laquelle on additionnerait en quelque sorte les apparitions. Une telle perception n'est pas possible, ne serait-ce qu'en raison du nombre d'éléments qui, avec la PERFECTA, constituent l'œuvre : à Duisburg, il y en avait 28, et ils paraissaient innombrables. (Les barres jaunâtres et la roue rouge de la brouette tranchaient singulièrement sur les nuances de gris et de blanc qui définissaient la *Stimmung* de l'espace.) De fait, il apparaît clairement que l'enjeu de l'œuvre n'est pas la forme de chaque pièce, ni les règles dont elle est l'actualisation, mais l'expression qui relie les différentes pièces.

Dans cette deuxième exposition, l'œuvre s'intitulait *Dämmerung* (crépuscule). Il n'est pas nécessaire que le spectateur prenne conscience de ce titre, mais cela renforce les images qui peuvent émerger de ce qu'il voit. Non qu'il voie *Dämmerung* comme quelque chose d'autre (ou alors seulement dans la mesure où le piège de la réification est difficile à éviter). Mais en tant que structure affective, l'œuvre éveille des sentiments que nous avons déjà éprouvés en présence d'autres choses, du fait de leur structure semblable.

Que sont ces images? Je n'en citerai qu'une: un champ de choux épanouis dont les grandes feuilles se détachent des têtes, en automne, lorsque le crépuscule tombe tôt et que nous voyons surtout l'expression de ces feuilles. (Comme nous l'avons dit, d'autres images sont également possibles, mais elles auront en commun une expression que l'on peut décrire comme une éruption de force, de mouvement ou de vie.) Ce n'est cependant pas un champ de choux qui constitue l'objet de l'œuvre, l'objet qu'elle représente et que nous voyons en elle en tant qu'objet non réel¹⁵. Cela s'applique-t-il d'ailleurs uniquement à l'art non figuratif? Un champ de choux peint par Adolf Menzel est-il vraiment l'objet du tableau? A première vue c'est bien le cas, mais il ne l'est que comme matériau servant à modeler quelque chose d'autre, à savoir une expression particulière.

Si l'œuvre de Suter évoque une telle image, ce n'est pas pour le champ de choux en soi, mais pour la croissance qu'expriment les têtes qui y poussent. Cela signifie que la structure des pièces de béton éveille en moi des sentiments que j'ai déjà éprouvés en présence d'autres choses et dont j'ai maintenant le souvenir. Pour reprendre l'expression très évocatrice d'Eugène Minkowski : ces pièces «*retentissent*» en moi¹⁶. Parce qu'il me constitue, mon passé est présent dans ma perception, et il lui donne de l'épaisseur.

Cela ne veut pas dire que *Dämmerung* ait pour effet de me faire revivre un sentiment déterminé, par exemple, pour reprendre la même image, celui d'un soir au bord d'un champ de choux. Si c'était le cas, je ne ressentirais pas l'œuvre, mais cet ancien sentiment. L'œuvre



Exposition Duisburg, 2005.
Photo Günter Wälty, Aarau.

signifierait ce sentiment, et non elle-même; elle ne serait rien de plus que le signe de ce sentiment. Ce qui se passe plutôt, c'est que *Dämmerung* et un champ de choux vespéral présentent du fait de leur structure une affinité qui peut aider à comprendre l'œuvre de Suter en tant que structure affective.

Il apparaît à cet égard que quelque chose conditionne notre sentiment. C'est ce que Dufrenne appelle les «a priori affectifs», qui sont déterminants pour la compréhension de l'expression. Nous pouvons les définir comme la condition qui nous permet de ressentir les choses – de même que les a priori kantien sont la condition qui nous permet de penser. Pour ressentir la *sérénité* des fleurs dans l'œuvre intitulée *Peinture (nature morte)*, il faut que quelque chose en nous nous fasse voir ainsi les taches de couleur sur le verre mat: la catégorie de la *sérénité*. C'est ce phénomène que désignent les a priori affectifs. Ils représentent une connaissance qui précède l'expérience, sans que nous en soyons conscients. Ce sont les choses qui nous en font prendre conscience, en tant que sentiment. «*Nous connaissons [les a priori] avant toute expérience*»¹⁷ et nous les re-connaissons dans les choses.

Sentiment et réflexion

Le sentiment dans lequel une expression se donne à reconnaître est immédiat; il est le début de la perception comme perception des qualités affectives. Ce que nous voyons ainsi des pièces de *Dämmerung*, ce sont des mouvements vigoureux dans différentes directions – non, ce que nous voyons c'est la force de ces mouvements. Beaucoup des dessins de Henri Matisse qui ont pour motif des plantes procurent un sentiment comparable, que nous pouvons décrire comme le sentiment d'une force vitale. Peut-être est-ce là la «vérité» que le peintre recherchait en dessinant ses innombrables feuilles de figuier. Toutes sont différentes, écrivait-il, mais toutes sont celles d'un figuier; «*dans leur vérité, elles sont identiques*»¹⁸.

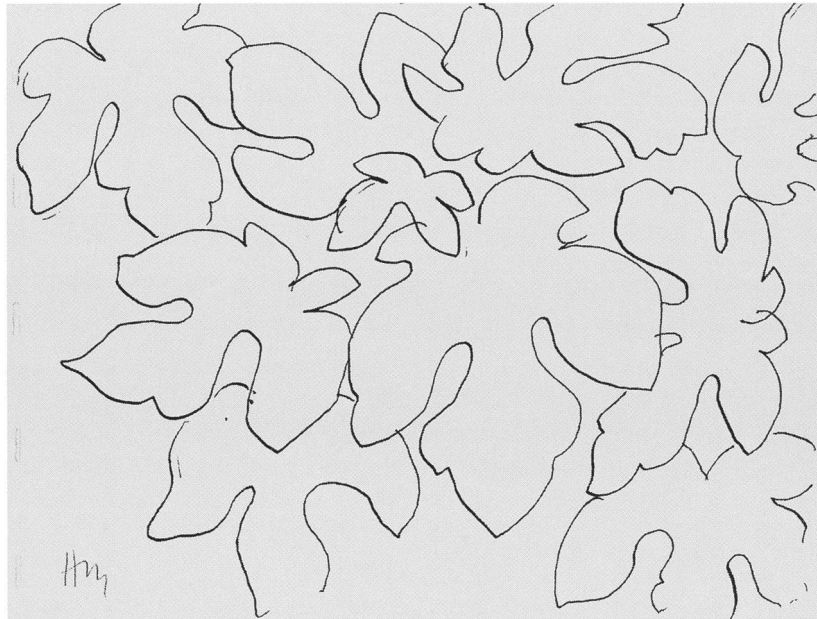
Dans un certain sens, nous pouvons comparer l'œuvre de Suter dont il est ici question à ces dessins. Le fait de rassembler un grand nombre de pièces qui, comme des feuilles de figuier, sont toutes différentes, a pour effet qu'une force vitale finit par s'imposer comme leur «vérité». Mais alors que dans les dessins de Matisse, nous ressentons les mouvements enchevêtrés des innombrables feuilles de figuier comme une prolifération, la multiplication des pièces produit dans *Dämmerung* un autre sentiment: elles sont régulièrement disposées; c'est l'ordre des hommes, et c'est en même temps la cause structurelle de l'association avec le champ de choux.

Dans les dessins de Matisse, qui sont réduits à des lignes simples, ce qui est ressenti précède l'identification des feuilles de figuier. Contrairement aux pièces de béton, les lignes à l'encre renvoient ici à un objet irréal. Ces lignes me disent tout de suite quelque chose, mais elles ne disent pas tout: «*Le sentiment immédiat n'est pas tout le sentiment.*»¹⁹ Le sentiment doit être en quelque sorte élaboré par la réflexion. Cette phrase semble paradoxale, mais elle ne l'est pas. Elle dit que nous devons comprendre l'objet en tant que structure pour que le sentiment devienne conscient. «*Il faut, en d'autres termes, montrer comment l'œuvre est faite [...] comment elle est, une fois faite.*»²⁰

Selon une remarque de Dufrenne, nous percevons clairement ce que, sur la base de notre expérience, nous percevons comme structuré. Aussi recherchons-nous dans ce que nous percevons des structures que nous connaissons. Nous en avons déjà parlé comme de la tendance de la perception à la réification. Cela signifie que la réflexion prépare la perception. Et dans la mesure où le sentiment est une face de la perception, la réflexion prépare aussi le sentiment. Et non seulement elle le prépare, mais elle le «ratifie», selon l'expression de Dufrenne. Nous avons donc finalement affaire à une relation dans laquelle sentiment et réflexion se développent dialectiquement: en tant que début de la perception, le sentiment prépare la réflexion, il lui ouvre la voie; mais la réflexion fonde le sentiment et elle le fixe. Il ne suffit pas de ressentir; le sentiment est fugace, raison pour laquelle nous devons le fixer pour le «conserver». C'est la tâche de la réflexion: elle dit une deuxième fois ce que dit l'œuvre.

Que cela signifie-t-il pour la perception de *Dämmerung*? Le sentiment que l'œuvre éveille immédiatement («le sentiment est tout de suite intelligent»), c'est celui de mouvements que nous pouvons décrire comme un déploiement. Nous voyons ou lisons les pièces de béton à partir de leur centre pesant – lire ne voulant pas dire déchiffrer –, comme quelque chose qui se déploie à la manière des plantes, comme quelque chose qui croît et se déploie en croissant. Comme des choux, qui déploient leurs grandes feuilles en automne.

Cette image, que la réflexion nous suggère pour rendre l'objet plus sensible, dit en d'autres termes ce que dit l'œuvre, qui est elle-même le produit d'une croissance et qui donne à



Henri Matisse: Feuilles de figuier, vers 1941, plume et encre sur papier, collection particulière (tous droits réservés).

voir cette croissance comme étant son expression. Cette croissance est à la fois régulière et multiple : la loi prend en elle de nombreuses formes, mais ces formes restent liées à la structure générale que définit la loi, à la «vérité» de Matisse. En voyant *Dämmerung* de cette manière, nous essayons de dire avec cette image ce que nous voyons ; nous essayons de décrire une nouvelle expérience à travers une ancienne, en l'occurrence une expérience non figurative à travers une autre, figurative, que nous puissions décrire à l'aide de choses ordinaires ; enfin, nous essayons de fixer avec cette image l'expérience esthétique que suscite l'œuvre, précisément parce que l'expérience d'un champ de choux est ordinaire. Ce n'est toutefois pas elle qui est déterminante, mais l'expérience que j'ai définie par le terme de croissance.

La perception ne suit cependant pas une direction unique. Alors que ce que nous voyons trouve sa place parmi nos expériences passées, ces expériences se transforment à la lumière de ce que nous voyons. Je veux dire par là que la prochaine fois que je me tiendrai au bord d'un champ de choux, l'image de *Dämmerung* se mêlera à ma perception. Et même, en écrivant ces lignes, l'image que je me fais d'un tel champ se transforme.

En tant qu'image, le champ de choux est mon image, c'est mon sentiment par rapport à *Dämmerung* qui s'enveloppe dans cette image pour devenir visible, qui se réifie dans cette image. Il n'était nullement dans l'intention de l'artiste d'évoquer une telle image à travers son œuvre. La «raison de la forme» des pièces est tout autre ; je l'ai expliquée. Mais finalement, même Suter n'échappe pas à cette image, du fait de la structure de *Dämmerung*. En tant que partie du titre de la deuxième exposition, ce mot contribue à l'image du champ de choux, et il me fait penser à la manière dont Paul Klee ratifiait avec les titres de ses œuvres les sentiments que celles-ci éveillaient de par leur structure – des titres qu'il ajoutait après coup en dessous des œuvres, comme une sorte de «mode d'emploi» pour la perception. Mais c'est aussi le nombre des pièces, plus grand que lors de la première exposition, qui contribue à cette image, et le fait qu'elles soient posées à même le sol, de sorte que ce dernier devient lui-même une partie de l'œuvre : un champ.

Epilogue

Pour mettre un terme un peu abrupt à ces réflexions, nous pouvons constater que cette œuvre de Suter évoque un monde, non pas à travers une image que notre imagination forme à partir de l'œuvre, mais à travers le fait que celle-ci est. En d'autres termes, ce n'est pas l'idée d'un champ planté de têtes de choux qui éveille le sentiment de forces vitales ou d'une croissance, mais l'inverse : à travers sa forme expressive, à travers la forme sous laquelle elle nous apparaît, nous ressentons cette œuvre comme une croissance (multiple). L'imagination fixe cependant ce sentiment dans l'image d'un tel champ, «pour réaliser le sens de l'expression»²¹. Or les différentes significations du mot «réaliser» conduisent au cœur même de la question que j'ai cherché à explorer ici à partir d'une œuvre de Suter : nous comprenons en réifiant ce que nous comprenons, pour lui conférer une réalité visible. Mais l'image n'est pas le vrai sens de cette œuvre. J'en reconnais le sens profond dans la force vitale qu'elle évoque en tant que structure affective. Et je le reconnais grâce à la relation qu'entretiennent sujet et objet dans la perception, relation dans laquelle la conscience du sujet – ou la structure de sa conscience – et la structure de l'objet ont la même importance.

Lorsque j'ai vu les premières pièces coulées dans l'atelier de Suter, l'image de plantes n'a pas tardé à s'imposer. Mais je n'en ai compris la raison que peu à peu. En fait, seul le fait de travailler à ce texte m'a conduit d'un vague sentiment à une réflexion qui cherche à «comprendre ce qui est déjà compris [...] dans le sentiment»²², et de cette réflexion au sentiment clair et profond dans lequel l'expérience esthétique atteint son but en tant qu'interprétation de l'expression.

Traduit de l'allemand par Léo Biétry.

Notes

¹ Né en 1943, Hugo Suter vit et travaille aujourd'hui dans une ancienne usine de tissage à Birrwil (AG), au-dessus du Hallwilersee – lac qui occupe dans son œuvre une place importante comme thème de recherche artistique. Parmi ses nombreuses expositions personnelles, citons seulement celles du Kunsthau de Zurich en 1988 et du Kunsthau d'Aarau en 1997. En 2001, Suter a obtenu le Prix culturel du canton d'Argovie.

² Cf. Martin Steinmann, «Se faire une image – A propos des travaux de «peinture» de Hugo Suter», catalogue d'exposition, Galerie Anton Meier, Genève, 2002 ; Martin Steinmann, «Caspar Wolf's Verschwunden», catalogue d'exposition, Haus der Kunst St. Joseph, Soleure, 2004 ; Martin Steinmann, «Verdinglichte Zeit», catalogue d'exposition, galerie de la Fondation DKM, Duisburg, 2005.

³ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953, p. 524.

⁴ Edmund Husserl, *Chose et espace. Leçons de 1907*, Paris, 1989, p. 160.

⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, 2005, p. 78.

⁶ Cf. Mikel Dufrenne, *op. cit.*, pp. 275-276.

⁷ Max Imdahl, «Frank Stella: Sanbornville II», in : *Schriften*, vol. I, Francfort, 1996, p. 206.

⁸ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Rémy Zaugg, *La Ruse de l'innocence: chronique d'une sculpture perceptive*, Dijon, 1997, p. 233.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 544.

¹³ Hans Heinz Holz, *Der ästhetische Gegenstand*, Bielefeld, 1996, pp. 29-30.

¹⁴ Rudolf Arnheim, «Funktion und Ausdruck», in *archithese*, n° 5, 1973, p. 12.

¹⁵ Cf. l'affirmation de Mikel Dufrenne selon laquelle «il convient sans doute que dans la peinture [...] nous puissions reconnaître et nommer l'objet représenté», *op. cit.*, p. 458.

¹⁶ Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie*, 1936, Paris, 1939.

¹⁷ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 570.

¹⁸ Henri Matisse, lettre du 14 mai 1945 à son fils, citation tirée de: *Henri Matisse Ellsworth Kelly, dessins de plantes*, catalogue d'exposition, Paris, 2002, p. 43.

¹⁹ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 518.

²⁰ *Ibid.*, p. 519.

²¹ *Ibid.*, p. 540.

²² *Ibid.*, p. 523.