

# E. H. Gombrich – la psychologie de l’art M. Kemp – la science de l’art

Jamil Alioui

Séminaire « histoire de l’histoire de l’art »  
avec K. Imesch, printemps 2013

## Table des matières

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 Ernst Hans Gombrich (1909-2001)</b>                                      |           |
| <b>la psychologie de l’art</b>  | <b>2</b>  |
| 1.1 Un historien de l’art né . . . . .  | 2         |
| 1.2 La nécessité du décloisonnement scientifique . . . . .                    | 3         |
| 1.2.1 Psychologie expérimentale et psychanalyse — trois axes . . . . .        | 4         |
| 1.2.2 Anthropologie, ethno-histoire et éthologie . . . . .                    | 7         |
| 1.2.3 Philosophie et histoire de l’art . . . . .                              | 10        |
| 1.3 L’art et le progrès . . . . .   | 11        |
| 1.4 Le goût et l’aspect social de l’art . . . . .                             | 12        |
| 1.5 Gombrich et l’ultra-contemporanéité . . . . .                             | 14        |
| <b>2 Martin Kemp (1942*)</b>  |           |
| <b>la science de l’art</b>  | <b>16</b> |
| 2.1 Un scientifique dans le monde de l’art . . . . .                          | 16        |
| 2.2 Art et science : l’histoire de la représentation visuelle . . . . .       | 16        |
| 2.2.1 Identités et différences entre art et science . . . . .                 | 16        |
| 2.2.2 Les images de la science — chaos et fractales . . . . .                 | 19        |
| 2.3 Relativisme, approche fonctionnelle et recherche des « causes » . . . . . | 22        |
| 2.3.1 Le refus des idées monolithiques . . . . .                              | 22        |
| 2.3.2 Nécessité d’inscrire l’art dans les sciences dures . . . . .            | 22        |
| <b>3 Convergences, divergences</b>  | <b>24</b> |
| 3.1 Le contexte de l’éducation et de la formation . . . . .                   | 24        |
| 3.2 L’historien scientifique et le scientifique historien . . . . .           | 24        |
| 3.3 Et l’art ultra-contemporain ? . . . . .                                   | 25        |
| 3.4 Conclusion . . . . .  | 25        |

# 1 Ernst Hans Gombrich (1909-2001) la psychologie de l'art

## 1.1 Un historien de l'art né

Ernst Hans Gombrich est né en 1909 à Vienne, dans une ville qu'il qualifie lui-même de « triste et pleine de rivalités où régnait une grande misère économique ». Sa mère, pianiste, connaissait Anton Bruckner qui était son professeur d'harmonie au conservatoire où elle a aussi pu rencontrer Schönberg, Berg et Webern. Elle a de même bien connu Gustav Mahler. Son père, avocat, a très bien connu Hugo von Hofmannsthal. Enfant, il entre à l'Humanistisches Gymnasium où il apprend le latin et le grec.

Élevé dans les valeurs de l'humanisme, Ernst Hans est en premier lieu influencé par la musique qui était une très forte préoccupation culturelle dans la Vienne de cette époque. Mais ses idées, liées aussi aux goûts de sa mère qui était sceptique face à la musique dodécaphonique, sont réticentes à la modernité musicale naissante.

C'est au Kunsthistorisches Museum, où son père l'amenait régulièrement, que Gombrich découvre les classiques de la Renaissance italienne et voit sa passion pour l'art naître définitivement, lui permettant ainsi d'abandonner la musique et, particulièrement, le violoncelle. A quinze ans, il lit des ouvrages sur l'art grec et l'art médiéval et, particulièrement, le *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* de Max Dvorák qui fut pour lui « l'un des livres les plus impressionnants qu'il avait jamais lus ». A dix-huit ans, il rédige une grande dissertation d'examen qui porte le titre « le changement dans la perception de l'art, de Winckelmann à nos jours » ; dans son *Esquisse autobiographique* (in *L'essentiel. Écrits sur l'art et la culture*) il nous explique pourquoi il a choisi ce sujet :

*[...] pour la génération de mes parents et de nos amis [...], la façon d'aborder l'art était très traditionnelle. Cette tradition, qui remontait à Goethe et au XVIII<sup>e</sup> siècle, privilégiait le sujet et les classiques. Les gens qui rentraient d'Italie parlaient des chefs-d'œuvre qu'ils y avaient admirés. Mais, à cette époque, la vague artistique nouvelle que j'avais découverte par les livres me touchait déjà. Je pense à l'expressionnisme, à la découverte de l'art du bas Moyen-Âge, de l'art gothique, de Grünewald, des gravures sur bois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et à des choses de ce genre. J'étais donc confronté à une nouvelle perception de l'art qui ne s'accordait pas avec celle de la génération précédente. Je pense que c'est la raison pour laquelle j'ai choisi ce sujet sur le changement dans la perception de l'art, de Winckelmann aux romantiques et de ces derniers aux positivistes des périodes suivantes, au sein desquels Max Dvorák et d'autres auteurs de mon époque ont eu une grande place.*

Il commence alors des études d'histoire de l'art à l'université de Vienne dans la chaire de Julius von Schlosser, à qui l'on doit notamment *Die Kunstliteratur*, une étude sur les écrits sur l'art de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est durant cette époque d'études riches et intéressantes que Gombrich tente de suivre d'autres cours enseignés dans d'autres disciplines. Il voyage beaucoup en Italie dans le cadre de ses études, et travaille même, durant une période, à Mantoue, où il élaborera les prémisses de sa thèse, autour du travail de l'architecte Giulio Romano, qu'il rendra en 1933. On lit, toujours dans l'*esquisse autobiographique*, le passage suivant :

*J'en vins donc à me demander si cette idée de l'art comme expression d'une époque n'était pas un cliché qu'il fallait revoir et si d'autres*

*forces n'opéraient pas au sein de la société. Dans le cas présent, il me semblait très clair que ce qu'on attendait bel et bien des artistes de cour comme Giulio Romano, c'était quelque chose de bizarre, qui étonne, qui divertisse, et tout cela fut confirmé par mes recherches sur cet artiste.*

Après ses études, il se retrouve sans travail. Il se rapproche alors de Ernst Kris, conservateur du département des arts appliqués du Kunsthistorisches Museum, qui s'était beaucoup intéressé à la psychanalyse et avec qui Gombrich continuera d'étudier et de travailler, notamment autour de la caricature. C'est à cette époque que des éditeurs viennois le mandatent pour écrire une histoire de l'art pour les enfants, mandat que Gombrich refuse dans un premier temps, mais qu'il finit par accepter face à la nécessité de gagner de l'argent. Ainsi fut lancé le projet de l'ouvrage le plus connu de Gombrich, *Histoire de l'art*, qui fut entre-temps refusé par les viennois pour être « récupéré » par Phaidon.

Face à la montée du nazisme en Allemagne, Kris recommande Gombrich au directeur de l'Institut Warburg à Londres, où ce dernier part en 1936 travailler à la préparation d'une édition des écrits posthumes d'Aby Warburg. C'est ici qu'il se rapproche du concept de « psychologie de la culture ». Durant la guerre, l'Institut Warburg est déplacé en campagne, afin d'éviter au maximum de possibles bombardements. Mais Gombrich, qui ne suit pas le mouvement, est alors employé au service d'écoutes de la radio, où sa langue maternelle a pu être grandement mise à contribution : il passe alors huit heures par jour à traduire des informations de l'allemand à l'anglais. Une fois la guerre terminée, il dicte très rapidement le contenu de son *Histoire de l'art* (1950) qui eut le succès que l'on sait.

Il est alors invité « Slade Professor of Fine Arts » à l'université d'Oxford durant trois ans, ce qui lui permet de démarrer, en quelque sorte, sa carrière proprement académique et de ne plus avoir le souci d'un emploi. Il est ensuite Slade Professor à Cambridge puis invité à Harvard. *L'art et l'illusion* (1960) est le fruit de conférences, les Mellon Lectures, données à Washington. On lit, toujours dans l'*esquisse autobiographique*, le passage suivant :

*J'étudiais le sujet en recherchant une explication – en l'occurrence, une explication du phénomène stylistique, car la manière traditionnelle dont il était perçu ne me satisfaisait pas. La question du style devint l'une de mes préoccupations, l'un de mes problèmes, car l'idée que le style n'est que le reflet de l'expression d'une époque me semblait non seulement de peu d'intérêt mais aussi totalement creuse. Je voulais savoir ce qui se passait vraiment quand quelqu'un dessinait un arbre d'une façon particulière, en utilisant une tradition et un style particuliers.*

*The Sense of Order* (1979) est le produit de retranscriptions de conférences (les Wrightsman Lectures) autour de la forme et de la décoration données à New York. Son travail continue ; il reçoit en 1994, notamment, le prix Goethe et la Médaille d'or de la ville de Vienne.

## **1.2 La nécessité du décloisonnement scientifique**

Descendant intellectuel de Aby Warburg et d'Erwin Panofsky, Gombrich pratique l'iconologie et étudie notamment des œuvres telles que les peintures mythologiques de Botticelli, le *Jardin des délices* de Jérôme Bosch ou encore l'*Orion aveugle* de Poussin, en regard des textes qui pourraient les expliciter. Mais il réalise que ni l'iconologie ni la linguistique n'arrivent à rendre compte, essentiellement, de la perception d'une œuvre

ou du traitement des symboles. En regard des styles qui se succèdent avant l'arrivée du XX<sup>ème</sup> siècle, il repose une question fondamentale qui marque sa discipline, celle de savoir pourquoi l'art a une histoire. C'est la nécessité de répondre à cette question d'une manière actuelle qui amène Gombrich à dépasser l'histoire de l'art considérée comme une discipline fermée sur elle-même, et à « déborder », dans ses investigations, sur les champs variés de la psychologie ou de l'anthropologie.

*La tâche de l'historien de l'art repose sur l'idée de Wölfflin : « Chaque période a un potentiel de possibilités qui lui appartient en propre et qu'elle ne saurait dépasser. » Ce n'est pas à l'historien d'expliquer cette constatation curieuse, mais qui alors s'en chargera ?<sup>1</sup>*

### 1.2.1 Psychologie expérimentale et psychanalyse — trois axes

Le point de départ de la réflexion de Gombrich, qui l'amènera à étendre le domaine d'investigation de l'histoire de l'art à la psychologie, est la constatation que le XX<sup>e</sup> siècle a permis de dépasser la forme de conceptions esthétiques suivant laquelle, par exemple, « l'art égyptien avait adopté des méthodes enfantines car les artistes égyptiens n'en connaissaient pas de plus évoluées ». On s'est donc séparé de l'idée suivant laquelle un « bon art » serait un art de la ressemblance parfaite ou de l'illusion convaincante ; mais, Gombrich en effectue la constatation, cette question est ensuite tombée dans l'oubli, du moins dans la discipline de l'histoire de l'art. C'est dans le but de montrer l'actualité du problème de l'illusion – non pas dans l'histoire de l'art mais cette fois dans la psychologie – que Gombrich nous présente le fameux dessin du lapin-canard, avec en vue de poser la question de l'illusion dans l'art suivant ces termes :

*L'illusion, nous le découvrons, est une chose fort difficile à décrire ou à analyser car, tout en ayant parfaitement conscience que toute expérience sensorielle est nécessairement une illusion, nous sommes incapables en fait de nous observer en tant que sujet éprouvant une illusion.<sup>2</sup>*

C'est donc d'une « puissance magique de métamorphose que les mots ne peuvent exprimer », propre aux œuvres d'art, que Gombrich traite dans son essai *La psychologie et l'énigme du style*. Au-delà de la volonté de traiter uniquement du patrimoine historique des « grands maîtres du passé », Gombrich soutient la nécessité du thème de l'illusion aussi vis-à-vis d'une contemporanéité visuelle – qu'il qualifie « d'agressive » – lorsqu'il dit qu'il « serait d'un très grand intérêt pour les historiens de voir pourquoi la représentation de la nature passe aujourd'hui pour une triviale banalité ».

On peut distinguer plusieurs « axes » dans la pensée de Gombrich, suivant lesquels la psychologie (et les autres sciences abordées transdisciplinairement) s'articule avec l'histoire de l'art, et vice-versa. Je n'ai pas la prétention, au travers de ces trois « directions » choisies pour leur apparente prépondérance, de condenser synthétiquement l'intégralité du propos de Gombrich, mais bien plutôt de montrer de manière non exhaustive que, dans l'impressionnante diversité des thématiques qu'il aborde, un certain nombre de ces dernières peut être ramené à un ou plusieurs des trois axes qui suivent. Le premier axe pourrait être **la nécessité de se demander comment agissent les effets visuels sur le spectateur**.

*Ce n'est pas sur la nature du monde physique que porte la recherche, mais sur la nature des réactions qu'il suscite en nous. L'artiste ne s'intéresse pas aux causes, mais au mécanisme de certains effets. Le problème*

1. *La psychologie et l'énigme du style*, I.

2. *La psychologie et l'énigme du style*, II.

*qui se pose à lui est de nature psychologique : il faut que l'image évoquée soit convaincante, bien qu'aucun des tons dont le peintre peut disposer ne corresponde à ce que nous appelons le « réel ». Afin de pouvoir saisir le mécanisme de cette passionnante énigme, la science – pour autant que l'on puisse dire qu'elle y soit parvenue – a dû étudier l'aptitude de l'esprit à envisager des rapports plutôt que des éléments isolés.*<sup>3</sup>

On remarque combien il est nécessaire d'envisager les choses non plus du point de vue « substantiel », ou « platonicien », mais bien plutôt dans une perspective holiste et relativiste. Il n'y a pas d'absolu dans la couleur, donc aussi aucune possibilité de juger brutalement et frontalement de la qualité pure d'une imitation de la nature.

Dans la même direction, la conférence de 1970, *Action et expression dans l'art occidental*, insiste sur le processus « d'essais et d'erreurs<sup>4</sup> » qui est à l'origine du pouvoir qu'a l'art de « retranscrire les émotions humaines » malgré l'absence chez lui du verbe ou du mouvement.

*Des styles différents s'attachent à des mouvements différents de compensation, largement déterminés par la fonction que l'image est censée remplir dans une civilisation donnée. Pour compenser l'absence de la parole, la méthode la plus évidente est de recourir à l'écrit, méthode utilisée à des degrés divers dans l'Égypte ancienne, dans la Grèce archaïque, dans l'art médiéval – où des rouleaux de parchemins sortent de la bouche des personnages afin de montrer ce qu'ils disent –, ou dans les bandes dessinées modernes avec leurs « bulles ».*<sup>5</sup>

Le second axe, davantage lié à une époque, souhaite *émanciper la réflexion de Wölfflin à propos du « potentiel d'une époque » qui serait indépassable pour la « remplacer » par un enchaînement de contingences nécessaires liées aux avancées techniques effectives d'une époque qu'il s'agit d'étudier en profondeur.*

*Sans la technique de la voûte, l'architecture gothique n'existerait pas, sans celle de la peinture à l'huile, il n'y aurait pas de Rembrandt, sans l'art de la fugue, pas de Bach et, sans le développement de l'art dramatique, Sophocle n'aurait pas écrit Œdipe roi. (le mot d'esprit comme paradigme de l'art, p.193)*

On peut résumer ainsi : plutôt que d'émettre de grands principes à prétention universelle sur « tout l'art », l'historien de l'art doit plutôt s'immerger pratiquement dans l'histoire effective des époques qu'il étudie pour en dégager les événements, découvertes et inventions qui peuvent expliquer l'émergence des styles. Cela m'amène au troisième axe que l'on pourrait problématiser ainsi : **quelle est la différence entre l'art et la vie ?** Cet axe sera abordé plus bas, lorsqu'il sera question du rapport entre l'histoire de l'art et l'anthropologie, mais trouve déjà une certaine consistance vis-à-vis des renvois multiples qu'effectue Gombrich à la méthodologie proprement psychologique, comme par exemple lorsqu'il fait référence aux travaux de Henry Murray en écrivant :

*Grâce aux différentes lectures du test d'aperception thématique, les psychologues savent combien les interprétations d'une image peuvent être*

3. *De la lumière à la couleur*, II.

4. La référence aux « tâtonnements » de Léonard de Vinci, dans le traitement « correct et approprié » de la « révérence craintive » dans sa première étude pour *l'Adoration des Rois mages* évoquée dans la huitième partie de la conférence est un bon exemple.

5. *Action et expression dans l'art occidental*, p.114 in *L'essentiel*.

nombreuses, sauf si un indice sérieux est fourni par le contexte ou la légende.<sup>6</sup>

## Psychanalyse

Les liens qu'établit Gombrich entre l'art et l'œuvre de Freud sont explicités notamment dans la retranscription d'une conférence donnée à l'université de Vienne en 1981, intitulée *Le mot d'esprit comme paradigme de l'art*. Il nous y présente d'abord la nécessité qu'était celle de Freud de rationaliser l'œuvre d'art au sens, en quelque sorte, de la rendre *dicible*, ou *verbalisable* ; c'est l'échec de cette démarche qui, selon Gombrich, est à l'origine du refus de l'art moderne par Freud.

*Freud indique résolument les limites entre sa connaissance et ce qui intéresse l'historien de l'art, car, en refusant d'entrer dans le débat sur le talent, il évacue le problème de la valeur. [...] Renoncer à débattre de la méthode ou de la technique de l'artiste influe sur des questions plus larges et plus décisives. [...] Mais si Freud acceptait de reconnaître les limites de la psychanalyse appliquée à l'art, il ne faut pas en déduire qu'il souhaitait donner libre cours au subjectivisme. Au contraire, tout au long de sa vie il s'est opposé énergiquement aux conclusions que certains de ses contemporains souhaitaient tirer des rapports entre l'art et la psychanalyse. Il a formellement condamné l'expressionnisme et le surréalisme, ces deux courants du subjectivisme radical de l'art du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>7</sup>*

Gombrich arrive à nous montrer comment les divers paradigmes de l'époque – passage de l'esthétique de l'effet à l'esthétique de l'expression, rejet de la vision mystique ou platonicienne de l'art, passage des critères objectifs à des critères subjectifs dans les théories, concentration sur l'expérience du créateur, etc. – prennent le dessus sur la difficulté qu'éprouvait Freud à interpréter des œuvres d'art, et en particulier le talent et la technique propres aux artistes.

*Durant son séjour à Rome, Sigmund Freud, qui contemplait chaque jour le Moïse de Michel-Ange afin d'en percevoir la signification, ne douta jamais de l'importance de la maîtrise technique de l'artiste même s'il se sentait incapable d'en discuter. Mais, comme ses contemporains, il trouvait normal que cette maîtrise soit mise au service d'une préoccupation artistique personnelle. Ainsi, sa lecture de La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne de Léonard repose sur l'hypothèse implicite selon laquelle le besoin de créer cette œuvre provenait de l'artiste lui-même et non du monde extérieur, comme de coutume à la Renaissance. Pour Freud, la technique résidait dans l'aptitude à réaliser ses fantasmes. Cependant, comme dans la belle lettre sur l'éthique où il reprend la citation de Friedrich Theodor Vischer – « la moralité doit toujours aller de soi » –, il aurait probablement affirmé : « L'esthétique doit toujours aller de soi. » C'est précisément parce que ses attentes en ce domaine ont été déçues qu'il a rejeté avec la plus grande vigueur tout le mouvement artistique que Pfister appelle l'expressionnisme.<sup>8</sup>*

Le principal reproche que Gombrich adresse à Freud est de n'avoir pas remarqué, d'abord en lui-même puis ensuite en les artistes, l'influence des théories et des préten-

6. *Action et expression dans l'art occidental*, 5.

7. *Le mot d'esprit comme paradigme de l'art*, pp.192-194 in *L'essentiel*.

8. *Le mot d'esprit comme paradigme de l'art*, p.197 in *L'essentiel*.

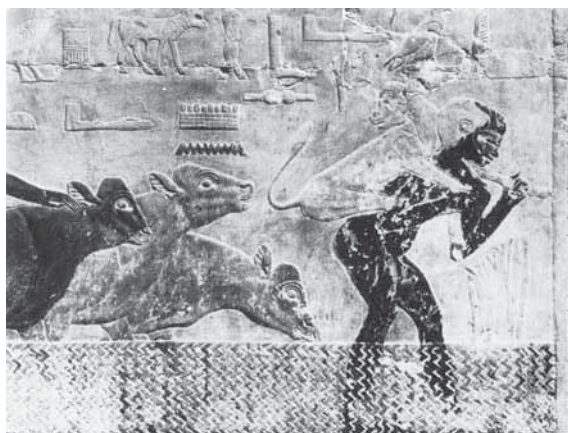


FIGURE 1 – Le retour des troupeaux  
 Détail d'un relief de la tombe de Ti. Égypte, IV<sup>e</sup> dynastie.

tions de l'art de l'époque sur les œuvres et, avec elle, la nécessité d'adapter la lecture de ces œuvres au contexte socio-culturel et théorique dans lequel elles ont émergé.

Ça n'est qu'à la fin de sa vie que Freud, selon Gombrich, « [accordera] un statut identique aux réalisations de l'artiste et à la quête de la vérité scientifique ».

### 1.2.2 Anthropologie, ethno-histoire et éthologie

Un des multiples exemples où Gombrich fait appel à l'anthropologie se trouve dans la petite lecture qu'il fait d'un détail d'un relief d'une tombe égyptienne de la IV<sup>e</sup> dynastie (voir fig. 1), où il écrit :

*Ce petit groupe met en évidence beaucoup de procédés artistiques nécessaires à la représentation d'un échange expressif. Il nous rappelle que la transition entre l'interaction physique et les mouvements d'anticipation est progressive ; la vache et le veau n'expriment pas une réaction à la séparation, leurs mouvements essaient seulement de l'éviter. C'est à nous d'interpréter ces mouvements comme étant délibérés ou expressifs.*<sup>9</sup>

Dans la suite de l'article, cette étude est naturellement élargie au monde des hommes (voir l'exemple instructif de la fig. 2). On lit plus bas l'intérêt que joue, par exemple, « le rôle de la convention dans les mouvements expressifs », au sujet d'une analyse du personnage de Hamlet, proposée par l'acteur allemand J. J. Engel, que Gombrich commente. Il nous dit, au sujet de Engel :

*Après avoir affirmé que, dans toutes les nations du monde, on utilise un mouvement ascendant du corps pour exprimer la révérence, il parle avec honnêteté et circonspection des témoignages anthropologiques concernant Tahiti, qui semblent contredire cette affirmation.*<sup>10</sup>

Au travers de cette analyse, Gombrich met en relation, dans l'art, le *besoin de lisibilité* et le *besoin d'indices de situation clairs*, au travers notamment de l'étude des conventions artistiques de l'Égypte ancienne où « certains procédés utilisés [dans le but de

9. *Action et expression dans l'art occidental*, 3.

10. *Idem*.

maximiser la clarté et la lisibilité] interfèrent avec le traitement clair du mouvement expressif ». Il évoque à titre d'exemple le « symbolisme social » qui « représente le personnage important plus grand que ceux qui occupent un statut moins élevé dans la hiérarchie ». « [Les] gestes rituels de prière, de salutation, de deuil dans les rites funéraires, d'apprentissage ou de triomphe ont été parmi les premiers à être représentés dans l'art », d'où l'intérêt de les connaître grâce à l'anthropologie et à l'ethno-histoire notamment, pour pouvoir les comprendre dans leur contexte socio-culturel propre :

*Séparés de leur contexte, le visage tourmenté d'un lutteur peut donner l'impression de rire et celui d'un homme ouvrant la bouche pour manger celle de bâiller. Dans les situations où le mouvement existe, l'art a donc besoin d'indices très clairs. [...] Dans la plupart des périodes artistiques, ce contexte est donné par des indices de situation familiers aux membres d'une même culture. Le peintre et le sculpteur utilisent tout leur savoir symbolique pour faire d'un personnage un roi ou un mendiant, un ange ou un démon. Ils introduisent des emblèmes ou des « attributs » explicites afin qu'on puisse reconnaître sans difficulté s'il s'agit du Christ ou de Bouddha, de la Nativité ou de l'enlèvement de Proserpine.*<sup>11</sup>

De même, dans le contexte de l'art chrétien, le passage suivant témoigne non seulement de l'intérêt prononcé de Gombrich pour l'anthropologie et la psychologie, mais aussi de la possibilité (et de la nécessité) d'aborder l'étude des styles en général de manière *transversale* :

*Pour ceux qui étudient la communication non verbale, cette convention « pictographique » extrême est intéressante, précisément parce que la nécessité de faire de l'art « une écriture pour les illettrés » fait ressortir à la fois les richesses et les limites de ce moyen d'expression et peut servir de référence à l'analyse d'autres styles.*<sup>12</sup>

Le problème apparaît aussi dans le contexte de la Renaissance, où la question du décorum est mise en relation avec « un grand nombre de facteurs liés à la norme qui varient non seulement selon l'époque et le pays, mais aussi selon les classes sociales » (idem, 8).

L'investigation de Gombrich ira jusqu'à aborder, en tant qu'elle est une forme de communication non-verbale, la publicité, dont les auteurs « en savent certainement beaucoup sur le degré de réalisme et de stylisation capable de produire les meilleurs résultats, ainsi que sur les changements de réaction du public selon les moyens et les méthodes utilisés » (idem, 10). Il évoquera aussi finalement, comme un « royaume inexploré », la bande-dessinée et « ses conventions d'expression du visage et de gestes que l'art "pop" a intégrées ».

## **L'art et la vie**

Mais l'anthropologie ne « sert » pas qu'à connaître les gestes de la vie pour mieux les reconnaître dans l'art : elle permet aussi de marquer la différence – c'est là un troisième axe que l'on peut identifier dans les travaux de Gombrich (cf. « les trois axes », *supra*) – entre l'art et la vie :

---

11. *Idem*, 5.

12. *Idem*, 6.





FIGURE 2 – Aertgen van Leyden, *Les Israélites dans le désert*  
vers 1550, Staatliche Museen, Berlin

[Cette illustration] peut être facilement interprétée comme la représentation d'un geste de soumission ou d'obéissance aveugle. Il faut connaître le contexte, l'histoire de la récolte de la manne, pour comprendre pourquoi l'homme s'est jeté à terre et écarte les bras – il essaie de ramasser la plus grande quantité possible de nourriture miraculeuse tombée du ciel. (*Action et expression dans l'art occidental*, p.121)

*Il faut admettre que la plupart [de ces débats] font l'impasse sur ce qui constitue notre point de départ, la différence cruciale entre l'art et la vie.*<sup>13</sup>

On peut comprendre cet axe comme un angle d'attaque sur la question des styles, qui lie psychologie, anthropologie et art. Le style n'est pas un monolithe absolu « flottant », mais bien une différence essentielle entre la vie et l'art (autrement dit, la vie n'a pas de style, et l'art oui) qui est le produit de la nécessité de l'artiste de gérer son but, son sujet, les conventions sociales, les progrès techniques, ses moyens financiers, le niveau de culture de son public, la manière dont ce dernier peut recevoir son travail, les autorités religieuses et politiques, et tant d'autres paramètres qui justifient indiscutablement l'ouverture du champ d'investigation aux sciences appropriées *dans* la discipline de l'histoire de l'art.

### 1.2.3 Philosophie et histoire de l'art

On trouve très peu de références à la philosophie en général, et à la philosophie de l'art en particulier, dans l'œuvre de Gombrich, excepté de multiples renvois critiques au paradigme hégélien sur lesquels je reviens ci-dessous et quelques clin d'œil à Platon dans *L'art et l'illusion*<sup>14</sup>. La première explication de ce fait réside certainement dans les prétentions très différentes propres aux deux disciplines : la philosophie de l'art et l'histoire de l'art ne travaillent pas de la même façon, en particulier en ce qui concerne les questions d'objectivité scientifique qui fondent la discipline historique. Lorsque Platon condamne la peinture, dans la *République*, parce que cette dernière, en tant qu'elle est l'image (le tableau) de l'image (le sensible) de la réalité (l'idée), est trop éloignée de la vérité pour pouvoir apporter quelque chose de *bien* au peuple, le philosophe s'appuie sur un immense appareil métaphysique et systématique qu'il a lui-même préalablement érigé notamment au travers de l'ensemble de ses dialogues socratiques. Ainsi, le travail du philosophe contemporain consiste, entre autres, à relire le propos platonicien en regard de son appareil ontologique, en le comparant éventuellement au paradigme actuel, après appréciation de celui-ci, afin de comprendre comment une conception du monde induit un rapport nécessaire, par exemple, à la peinture. L'historien de l'art, quant à lui, n'a aucune raison *a priori* de souscrire à un quelconque appareil métaphysique ou ontologique<sup>15</sup> autre que celui de l'objectivité scientifique qui accrédite les démarches des chercheurs de notre monde actuel.

La seconde explication de l'intérêt porté à Hegel est le rapport qu'entretient ce dernier avec l'histoire et l'historiographie, qui ont, dans sa *Weltanschauung*, une place d'honneur.

### Gombrich face au monolithe hégélien

Dans *A la recherche d'une histoire de la culture* (§6), Gombrich qualifie la philosophie hégélienne d'extrémiste et n'hésite pas à faire des liens entre l'*Esprit* hégélien,

---

13. *Idem*, 5.

14. D'ailleurs, nous invitons le lecteur curieux à prendre connaissance d'un passage tant éclairant qu'amusant (pour le philosophe en tous les cas) : la première partie de l'essai *De la représentation à l'expression*, où Gombrich se permet de s'intégrer « personnellement » à un dialogue socratique où il répond aux interrogations de Socrate au sujet de la peinture.

15. Voir le début de l'essai *De la renaissance des lettres à la réforme des arts*, où Gombrich postule explicitement qu'il s'agit pour lui, l'historien de l'art, de « chercher une réponse non dans la métaphysique de l'Histoire mais dans la psychologie sociale des modes et des mouvements ».

sorte d'entité supra-individuelle dont l'individu n'est qu'une partie, et « les proclamations des philosophies totalitaires dérivées de Hegel célébrant la création d'un "homme nouveau", qu'il soit de type soviétique ou de type nazi ».

*Il me semble que c'est cette croyance en l'existence d'un esprit collectif indépendant et supra-individuel qui a empêché l'émergence d'une véritable histoire de la culture. [...] Je pense et espère que l'histoire de la culture progressera si elle se concentre fermement sur l'individu. Les mouvements distincts des périodes, sont fondés par les individus. Certains disparaissent, d'autres perdurent. Chaque mouvement crée son cercle d'âmes dévouées, sa foule de parasites, sans oublier son lot d'illuminés.*

Préférant nettement les démarches d'une psychologie de la culture à celles de l'histoire de l'*Esprit* proposée par Hegel et ses disciples, Gombrich manifeste cependant encore une certaine réserve :

*Connaissant ces limites, l'historien de la culture sera prudent vis-à-vis des prétentions de la psychologie de la culture. Il ne niera pas que le succès de certains styles est parfois symptomatique d'un changement d'attitude, mais il résistera à la tentation de voir dans ces changements de style et de mode les indicateurs de changements psychologiques profonds. Le fait qu'on ne puisse présumer de ces relations directes rend la découverte de tels liens plus intéressante encore.*

Nous reviendrons sur cet aspect socio-culturel plus bas. Mais on aura compris que le rapport qu'entretient Gombrich avec le courant hégélien « sert », finalement, une position relativement claire : une critique de la pensée unique, de l'idéologie, qu'elle se manifeste au travers des fascismes ou d'une doctrine philosophique telle que celle de Hegel. On peut ramener une telle critique au deuxième axe évoqué plus haut, celui de la nécessité de se pencher sur l'étude effective d'un maximum des composantes susceptibles d'influer sur l'émergence d'un style artistique.

De même, la critique de Hegel se base aussi sur les progrès que nous avons fait dans la connaissance de nous-mêmes : Gombrich cite, à titre d'exemple, les croyances que nous avons pu avoir à l'égard d'une transmission de messages télépathiques chez les fourmis, qui se sont expliqués finalement très clairement par un ensemble de processus chimiques que nous n'avions tout simplement pas les moyens de détecter<sup>16</sup>.

### 1.3 L'art et le progrès

La position de Gombrich vis-à-vis du concept de progrès est difficile à cerner et, en ceci, intéressante à décrypter. J'aimerais citer quelques passages qui pourraient éclairer notre lanterne à ce sujet.

*Tout comme Warburg, qui avait rangé sa bibliothèque en fonction de l'idée de progrès – de la magie à la science –, dans notre livre [Gombrich évoque ici le livre jamais publié, rédigé en 1937 avec Ernst Kris au sujet de la caricature], l'histoire de la satire picturale témoignait d'une évolution séculaire analogue. Notre expérience nous avait tous guéris d'un tel optimisme. On ne reniait pas la réalité du progrès dans l'histoire des civilisations, mais on pouvait continuer d'y croire tout en acceptant le postulat que ce que l'on appelle la nature humaine ne change jamais.*<sup>17</sup>

16. Voir *A la recherche d'une histoire de la culture*, §6.

17. *Magie, mythe et métaphore*, p.337 in *L'essentiel*.

L'idée de progrès est donc existante chez Gombrich. Mais nous ne possédons pas encore assez d'éléments pour oser répondre à la question de savoir s'il y a, *dans l'art*, un progrès ; question qui nous intéresse particulièrement vis-à-vis des changements inhérents au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

*On parlera d'évolution et de progrès dans la maîtrise de certains problèmes et dans la découverte de solutions parfaites.*<sup>18</sup>

Il n'y aurait donc pas directement un progrès dans l'art, mais bel et bien des progrès techniques. D'ailleurs, Gombrich affirme aussi :

*On peut aller jusqu'à dire, qu'aux regards du monde de l'Antiquité, la nécessité d'un progrès de la mimesis était aussi évidente que peut l'être, pour le monde moderne, la nécessité du développement de la technique. Les anciens voyaient là l'exemple type du progrès.*<sup>19</sup>

La mimesis, envisagée ici comme une technique et non comme un art, nous invite à poursuivre dans la même direction notre raisonnement. On peut lire, finalement, un passage éclairant ici :

*Mais cette exigence [du public] peut être faussée ou mise en péril par des modes intellectuelles ou par le snobisme. [...] c'est peut-être aussi ce qui est intervenu à notre époque, quand le culte du progrès a menacé la pérennité des traditions artistiques.*<sup>20</sup>

J'en déduis donc que Gombrich n'est pas favorable à l'idée selon laquelle l'art serait *per se* en constante évolution progressive. Cependant, les techniques, le développement de la science et des savoirs en général, eux, sont l'objet d'un progrès dont la connaissance et l'appréciation sont importantes afin de pouvoir traiter de manière adéquate de l'art qui émerge des individus constituant la société.

#### 1.4 Le goût et l'aspect social de l'art

*L'histoire de l'évolution des modes et des goûts retrace un processus de préférences, de choix délibérés entre diverses alternatives. Le refus des Préraphaélites de se plier aux normes conventionnelles de leur époque nous en fournit un exemple, de même que l'engouement du Modern style pour une tradition japonaise. [...] Si nous voulons considérer les styles comme les éléments symptomatiques d'une certaine réalité (ce qui peut éventuellement offrir un très grand intérêt), une appréciation théorique des alternatives offertes deviendra indispensable. Si chaque transformation devait être complète et inévitable, il ne nous resterait rien à comparer, nous n'aurions plus à reconstruire les données d'une situation, ni à en déterminer les symptômes ou les moyens d'expression.*<sup>21</sup>

Remarquons premièrement dans ce passage le retour de plusieurs thématiques que nous avons déjà abordées : premièrement le questionnement sur la manière dont le visuel agit sur l'être humain – et pas seulement d'un point de vue psycho- ou physiologique mais aussi et surtout sous l'angle cette fois de la sociologie dans, par exemple, l'évocation des « préférences » et des « choix délibérés » –, et, deuxièmement, la volonté d'éviter les assertions du type « méta-propos » sur « tout l'art » à la Hegel pour y préférer la

18. *Action et expression dans l'art occidental*, 10.

19. *La psychologie et l'énigme du style*, III.

20. *Approcher l'histoire de l'art*, 3.

21. *La psychologie et l'énigme du style*, IV.

« reconstruction des données d'une situation » ou la « détermination des symptômes ou des moyens d'expression » ; on pourrait dire : il est nécessaire de se concentrer sur les *individus* qui, effectivement, ont fait l'histoire de l'art. Ne pas oublier ces individus, c'est aussi rendre justice à l'importance des contextes socio-culturels qui ont donné un rôle aux artistes ou qui leur ont permis d'en jouer un :

*Ce qui est en jeu dans le mouvement expressionniste n'est rien moins qu'une nouvelle conception de l'art, une nouvelle idée de la tâche et même du devoir de l'artiste ; si l'on ne tient pas compte de cette conception, on ne pourra jamais rendre justice à leurs créations. Ce que nous appelons « art » est en partie un phénomène social, et l'artiste s'identifie aussi au rôle que la société lui assigne.*<sup>22</sup>

L'art n'est donc pas – mais nous l'avions déjà compris – un monolithe absolu, il est le produit d'une histoire sociale. Dans un autre de ses écrits, Gombrich montre la différence entre ceux qu'il nomme respectivement *l'historien de la société* et *l'historien de la culture* :

*Le premier s'intéresse au changement social en tant que tel. Il utilise des outils démographiques et statistiques pour retracer les transformations dans l'organisation des sociétés. Le second se satisfait de toute information glanée dans ce type de recherche, mais son intérêt va le guider vers la façon dont ces changements rentrent en interaction avec d'autres aspects de la culture. Ainsi, il s'intéressera moins aux causes économiques et sociales du développement urbain qu'aux changements de connotation de mots comme « urbain » ou « banlieue » ou à l'importance de l'ordre « rustique » en architecture.*

*L'étude de telles transformations, métaphores et symboles dans le langage, la littérature et l'art fournit indubitablement des clés pour l'étude des interactions culturelles. Mais je ne pense pas qu'il faille voir dans cette approche plus qu'elle ne peut transmettre. En elle-même, elle ne peut être une échappatoire au dilemme de base que la rupture avec la tradition hégélienne a provoqué. Cette rupture vient de la prise de conscience, rassurante, qu'on ne peut définir entièrement les grandes lignes d'une culture donnée, ni, en même temps, comprendre chaque élément de cette culture pris isolément. Ainsi, l'historien de la culture qui fouillerait au hasard dans les curiosités des antiquaires n'a sans doute pas d'avenir.*<sup>23</sup>

Certes, il est nécessaire de se plonger dans des cas d'étude effectifs, mais le choix de ces cas, c'est ce que semble vouloir nous signifier ici Gombrich, est lui-même toujours déjà dépendant de notre propre contexte socio-culturel. On ne trouve pas quelque chose d'intéressant comme ça, en « fouillant au hasard dans les curiosités des antiquaires » ! L'exemple suivant, tiré du même texte, mais au sujet de la musique, éclairera certainement davantage ce que souhaite nous faire comprendre ici Gombrich :

*Je pense que mes propres racines sont encore suffisamment ancrées dans le passé pour que je comprenne la symphonie Pastorale de Beethoven. Je n'irai pas jusqu'à affirmer avoir été témoin de fêtes paysannes comme celles auxquelles Beethoven a pu assister [...], mais toutes ces associations me viennent naturellement comme si je pouvais mettre en relation « l'éveil*

22. Le mot d'esprit comme paradigme de l'art, p.196 in *L'essentiel*.

23. *A la recherche d'une histoire de la culture*, 7.

*d'émotions enjouées lors d'une arrivée à la campagne » avec mes propres souvenirs d'excursions depuis Vienne.*

*Mais aujourd'hui, nous quittons la ville en voiture par une route qui nous conduit à des stations-service à travers des zones urbaines interminables. Dans la réalité et même dans la fiction, il n'y a plus de paysans en fête [...]. On devra bientôt expliquer l'esprit de la « pastorale » aussi précisément que l'esprit ou la « saveur » d'un raga indien.*

*Notre propre passé s'éloigne à une vitesse effrayante et si nous voulons garder ouvertes les voies de communication nous permettant de comprendre les grandes créations de l'humanité, nous devons étudier et enseigner l'histoire de la culture plus profondément et plus intensément qu'il était nécessaire à la génération précédente, quand de telles nuances allaient de soi.*

Au-delà de la nostalgie qu'évoque ce texte, sur laquelle nous reviendrons brièvement dans la section suivante, il est important de souligner la pertinence de l'exemple de la *Pastorale*, qui représente ici une œuvre à la fois encore proche de nous – « toutes ces associations [nous] viennent naturellement » – et déjà assez éloignée de notre époque pour nous inquiéter – nous « effrayer » ! – lorsque nous réalisons que la société de Beethoven n'est plus la nôtre et qu'une contextualisation est déjà partiellement nécessaire, à l'égard par exemple d'un jeune public, si l'on souhaite (faire) « comprendre » cette symphonie.

On perçoit bien ici ce que Gombrich peut vouloir signifier lorsqu'il évoque la nécessité de « comprendre » une œuvre sans la verbaliser (rappelons-nous le passage sur la psychanalyse et sur sa critique de Freud). Comprendre une œuvre, c'est donc aussi réussir à se représenter le mieux possible ou le plus justement possible la société dans laquelle elle est née.

## 1.5 Gombrich et l'ultra-contemporanéité

Nous pouvons nous faire une idée, maintenant que notre traversée non exhaustive de l'univers de Gombrich touche à sa fin, du rapport qu'il a entretenu avec le monde de l'art ultra-contemporain. Cette idée peut se préciser davantage lorsqu'on réalise que très peu de ses propos (conférences et écrits) ont pour objet cette partie-là du patrimoine artistique<sup>24</sup>. Voici une liste de remarques qui pourront nous permettre de conjecturer (car nous ne pourrions guère faire plus que cela) sur la position effective de Gombrich vis-à-vis de la création ultra-contemporaine.

- Nous avons remarqué que, lorsqu'il s'agit d'exemplifier de manière actuelle des cas traités avant tout dans les contextes des arts égyptiens, de la Renaissance ou du début du contemporain, Gombrich évoque à répétition la publicité et la bande-dessinée<sup>25</sup> ; comme si c'étaient là les seules formes qu'il avait retenues du XX<sup>ème</sup> siècle !
- L'usage du terme « conceptuel », chez Gombrich, est extrêmement particulier, et n'a presque rien à voir avec les mouvements de l'art ultra-contemporain y relatifs (seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle)<sup>26</sup>.
- Dans le ton, et de manière très générale (et spécialement dans l'*Histoire de l'art*), on perçoit une admiration chez Gombrich pour les grandes œuvres des patri-

24. Notons au passage que l'*Histoire de l'art* s'arrête peu après Jackson Pollock.

25. Voir à ce sujet, notamment, *Action et expression dans l'art occidental* (§10).

26. Voir à cet égard, notamment, la quatrième partie de *Action et expression dans l'art occidental*, où le « style conceptuel » est ramené à l'art égyptien !

moins du passé, et particulièrement en ce qui concerne l'art de la Renaissance. Au sujet de la création ultra-contemporaine, le silence est l'unique contreponds à la haute considération qu'il a de l'art qui précède.

### Une tentative d'explication

La bande-dessinée et la publicité sont des exemples de visuels contemporains fréquemment évoqués dans la littérature de Gombrich, et ceci pourrait s'expliquer, par exemple, par leur positionnement socio-culturel dépourvu de la rupture qu'a connu l'art proprement dit : effectivement, la publicité comme la bande-dessinée, sont « encore » en connexion directe avec les individus qui constituent la société – elles leur sont même directement destinées tout en étant le produit de ces mêmes individus – alors qu'on pourrait dire de l'art ultra-contemporain – suivant l'expression chère à Spinoza – qu'il est une forme « d'empire dans un empire », destiné à une certaine catégorie de la population qui possède au moins le background nécessaire à son appréciation (ne parle-t-on pas aujourd'hui du « art world » ?).

Nous avons vu à plusieurs reprises que Gombrich s'intéressait à l'art non pas en tant que monolithe absolu ou émergence auto-suffisante, mais toujours *in situ*, en fonction notamment des progrès techniques et des contextes sociaux-culturels ; ceci explique aussi sa curiosité au sujet de la caricature. Dans cette perspective, il peut sembler pertinent de ne maintenir un intérêt que pour les formes qui n'ont pas vécu la brutale rupture avec la tradition ; *tradition* qui, avec le *perfectionnement technique*, est un thème fondateur de la vision de l'art de Gombrich<sup>27</sup>.

---

27. Voir *l'art et l'illusion*, p.313.

## 2 Martin Kemp (1942\*) la science de l'art

### 2.1 Un scientifique dans le monde de l'art

Né en 1942, Martin Kemp grandit en Angleterre dans une famille peu marquée par le monde de l'art ou de la musique. Ce sont ses études secondaires à la Grammar School de Windsor qui le mènent vers les sciences, biologie, zoologie et botanique, qu'il étudie ensuite à Cambridge dans les années soixante. Après des efforts qu'il qualifie « d'infructueux » dans les sciences naturelles, Martin Kemp redirige sa carrière académique vers l'histoire de l'art, à l'institut Courtauld, où il obtient en 1965 un diplôme d'histoire de l'art occidental.

Il est lecturer à Glasgow, puis professeur, d'abord à l'université de Saint Andrews puis à Londres. En parallèle au développement de sa carrière académique, il collabore à plusieurs expositions en relation avec ses domaines d'investigation, à savoir le lien entre les sciences et l'art et l'œuvre de Léonard de Vinci (National Gallery, Washington, 1991-1992 et Hayward Gallery, Londres, 2000, notamment). En 2000, il participe à l'exploit du parachutiste anglais Adrian Nicholas en conseillant ce dernier au sujet du modèle de parachute pyramidal conçu par Léonard de Vinci qu'il compte réaliser et utiliser. Cette anecdote nous permet déjà d'entrevoir l'aspect transdisciplinaire des activités de l'historien ! Il est aujourd'hui professeur émérite à l'université d'Oxford et toujours très actif.

### 2.2 Art et science : l'histoire de la représentation visuelle

*I would wish [my book] not to be seen as art and science, but rather as about the «history of the visual» as a discipline in its own right.*<sup>28</sup>

#### 2.2.1 Identités et différences entre art et science

La première question que nous nous poserons, est celle de connaître la nature du lien qui existe, dans la méthodologie de Martin Kemp, entre l'art et la science. Ce lien n'est *a priori* pas évident à percevoir, car Kemp part de prérequis différents que la simple existence des disciplines pour elles-mêmes lorsqu'il explicite les liens.

*If this is anywhere near the truth, it could help explain why the basic itch that triggers the procedures of scratching in all human acts of artificial making is fundamentally the same – whether we classify the acts as art or science or whatever. This is not to say that art and science are somehow the same thing. It is to state that they well up, in all their various forms, from the same inner necessities to gratify our systems of perception, cognition, and creation.*<sup>29</sup>

Nous remarquons que les objets dont traite Kemp ne sont ni des œuvres d'art ni des œuvres scientifiques (ou, comme dirait Deleuze, des « fonctifs »), mais bien l'*ensemble de la création artificielle humaine* (« all human acts of artificial making ») en tant qu'elle possède, dans ses diverses formes, « la même nécessité intrinsèque de gratifier nos systèmes perceptifs, cognitifs et créatifs ». Nous reviendrons sur cette « gratification » lorsque nous évoquerons, plus bas, l'approche fonctionnelle de Kemp. Quoi qu'il

28. *Seen\Unseen*, p.7.

29. *Visualizations*, p.2.



en soit, si Kemp approche la création artificielle humaine comme un ensemble, il ne « fond » pas les disciplines les unes en les autres pour autant.

*Many artists ask «why?» as insistently as any scientist. For the artist, as for the scientist, every act of looking has the potential to become an act of analysis. The greatest of the «nature artists» – that is to say those who aspire to represent nature in their works, whether figuratively or abstractly – are in the business of remaking on the basis of understanding. But their accountability is different. There is no demonstrable proof, although there is in the best art a sens of «rightness», analogous to the sens of «rightness» that a scientist may feel about a hypothesis long before it has been shred up with facts.*<sup>30</sup>

Nous comprenons ainsi, grâce à cette lecture, que la différence entre la science et l'art est minime, mais pas inexistante pour autant, et repose essentiellement sur l'impossibilité de « démontrer » la justesse de l'art grâce à des « preuves » et à des « faits », comme on démontrerait dans la science la vérité d'un théorème ou la validité d'un raisonnement. Cependant, et il est intéressant de le souligner, Kemp compare le sentiment de « justesse » que l'on peut éprouver face aux « meilleures » œuvres d'art, au sentiment de « justesse » qu'éprouve le scientifique lorsqu'il est persuadé, face à un ensemble d'hypothèses encore injustifiées et embryonnaires, de la validité de son raisonnement à venir.

A propos des images de la science, sur lesquelles nous reviendrons plus bas, Kemp nous dit :

*The images that follow show how wonderfully varied that job has been in the hands of creative individuals in varied cultural contexts – no less varied than the artists who have been conveying their own kinds of structural intuitions.*<sup>31</sup>

On peut donc comprendre ces extraits comme une invitation à dépasser la conception habituellement reçue comme vraie, suivant laquelle la créativité serait réservée aux artistes et les « intuitions structurelles » aux scientifiques : Kemp défend une conception où les processus cognitifs, tels que peuvent être l'épreuve d'intuitions structurelles ou la capacité (ou la nécessité) de créer, sont plus importants que les clivages interdisciplinaires.

### **La trinité « description analytique, abstraction et processus »**

Afin d'appuyer son propos, à savoir qu'il y a des liens remarquables (pour ne pas dire « très peu de différences ») entre l'art et la science, Kemp nous présente trois concepts – ou trois facteurs – qui peuvent servir d'initiation aux diverses dynamiques que partagent les deux disciplines<sup>32</sup>. Je les présente rapidement ci-dessous car je les ai trouvés intéressants et éclairants pour comprendre le rapport entre les deux disciplines :

**La description analytique** est, pour Kemp, une « refabrication » (basée sur la compréhension du monde que l'on possède, qu'elle soit intuitive ou intellectuelle) du vu ayant pour objectif la possibilité de transmettre l'information à un spectateur attentif. Les outils de cette « refabrication » comprennent notamment le système projectif de la perspective linéaire (géométrie), la description rationnelle

---

30. *Visualizations*, p.4.

31. *Visualizations*, p.5.

32. Ces trois concepts ou facteurs sont présentés dans le dernier essai de la première série d'articles parus dans *Nature*, « Art and Science », et sont évoqués plus brièvement dans l'introduction de *Visualizations*.

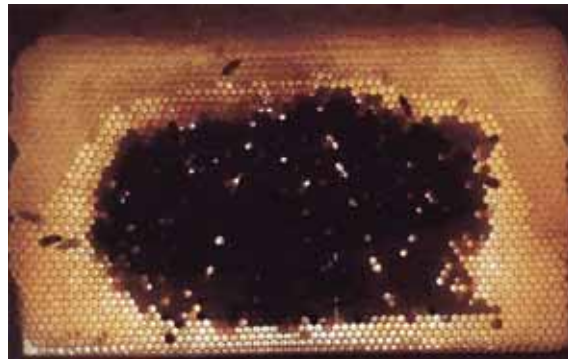


FIGURE 3 – Susan Derges, *Embodied*

1994, Cibachrome photogram, Michael Hue-Williams Fine Art, Cork St, London

*It's hardly surprising that such wondrous masterpieces of design have provided inspiring examples for artists and architects, no less than for mathematicians of nature. For Susan Derges [...], the bees' geometrical habitations not only embody the principles of natural order but also encode patterns of thought as the bees weave the tapestry of their industrious motions across the geometrical network. (voir Nature, 390, 27)*

des effets de lumière au travers des ombres et des modulations chromatiques (manipulation de la teinte et de la saturation) ainsi que les bases structurelles de la forme naturelle (anatomie humaine, géologie).

**L'abstraction** des paramètres sensoriels est, pour Kemp, un signe caractéristique de la science moderne qui utilise des appareils pour voir (et pour générer) des émissions inaccessibles à nos yeux (par exemple les rayons X, les infrarouges, les radiations thermiques, le sonar, les électrons et l'ensemble des particules subatomiques), mais aussi de l'art moderne (il cite notamment Naum Gabo et Josef Albers). Cet art abstrait, qu'il s'oppose ou non à la science dans son *discours*, témoigne d'une sorte de « contamination » entre l'art et la science, d'un bouleversement du concept de réalité commun aux deux disciplines.

**Le processus** est un point central de l'art de notre époque, en tant qu'il détermine la configuration finale de l'œuvre. Kemp cite les arts génératifs où « un programme est initialisé, avec des paramètres choisis, mais le résultat final n'est pas prédéterminé », et compare cette absence de déterminisme avec celui que l'on retrouve notamment dans la physique contemporaine (les théories du chaos) et dans les mathématiques (les fractales).

Ces trois concepts nous permettent ainsi de construire, par trois fois, un pont conceptuel (pas forcément symétrique) entre l'art et la science, sans pour autant fusionner ces branches en une seule, c'est-à-dire en conservant ce que chacune d'elle possède en propre.

## 2.2.2 Les images de la science — chaos et fractales

### Le monde des représentations scientifiques — retour au *naturalisme* ?

L'approche de Martin Kemp suggère parfois un certain retour au naturalisme, c'est logique au vu de son intérêt prononcé pour les sciences naturelles. Les exemples picturaux qu'il montre varient, notamment dans ses articles pour *Nature*, des herbiers aux natures mortes, des structures construites par les animaux (voir fig. 3) aux modèles moléculaires de gaz érigés par les chimistes, de l'imagerie médicale à la publicité en passant par des dessins de Descartes, de Kepler ou de Galilée. Il nous présente en outre un nombre important de peintures et d'esquisses de la Renaissance, mais aussi de toute la période de la modernité (voir son ouvrage monumental *The science of art* où la période moderne est abordée sous l'angle de la géométrie et particulièrement de la perspective). Ses domaines d'investigation abordent aussi l'image cinématographique ou documentaire. Mais les exemples les plus intéressants, à mon avis et vis-à-vis de la discipline de l'histoire de l'art, concernent les visualisations scientifiques : on trouve notamment des illustrations de modèles mathématiques, des attracteurs étranges de Lorentz et des fractales (voir fig. 4). Kemp n'hésite pas à intégrer au patrimoine du « visuel » des images entièrement conçues par ordinateur (voir fig. 5).

*I believe that the current explosion of imagery on a worldwide basis, driven not least though not exclusively by computers, is as significant as the visual revolution of the Renaissance, which achieved its international transmission through the media of prints and the printed book.*<sup>33</sup>

Fort de l'originalité de la manière dont il étend l'investigation autour non plus uniquement de l'art mais du visuel tout entier (il nous parle bel et bien d'une « histoire du visuel »), Kemp annonce son programme, dans *Seen\Unseen*, en ces termes :

*I will be analyzing some recurrent types of image of natural order in art and science to show how their historical understanding can shed new and unexpected light on the ways we have tackled and continue to tackle such issues as the visualizing of space, the relationships of wholes to parts, the generation of form in nature, the mathematics of complexity as popularized and represented in chaos theory and fractals, and the machine-made image.*<sup>34</sup>

On peut donc parler, à l'égard de cette démarche, d'une approche naturaliste où la nature n'est plus celle qu'elle était pour les Romantiques. La nature contient aussi de l'invisible que le « visuel » transpose grâce notamment aux moyens informatiques.

### Le charme d'une équation

Mais le lien entre science et art ne fonctionne pas uniquement dans le sens où la science possède sa propre imagerie que l'historien doit étudier aussi bien que le patrimoine pictural. Il fonctionne aussi dans le sens où le scientifique emprunte, par moments, des métaphores au domaine de l'art ; point que Kemp soulève pour marquer, encore une fois, la force du lien qui unit ces deux disciplines :

*At every stage in the process of the undertaking and broadcasting of the most committed kinds of science lie deep structures of intuition which often operate according to what can be described as aesthetic criteria. These*

---

33. *Seen\Unseen*, p.2.

34. *Seen\Unseen*, p.3.



FIGURE 4 – Tom Mullin & Anne Skeldon, *Attractors for Coupled Pendulum in Regular Motion*, 1990

*The Attractors exhibit undeniable appeal as plastic artefacts, yet the true space they occupy can only be seen by what Feynman called «the eye of analysis», rather than the sensory eye. They are not, as they might readily be taken to be, graphic plots of the motion in «our» experiential space. They exist only in the more abstract realm of «phase space». Yet evolution has equipped us with sensory eyes for the mastery of the space in which we exist as physical entities. It is these «material eyes» that are powerfully satisfied by the translation of multidimensional variables into a pleasurable, visual realm. (Visualizations, p.165)*

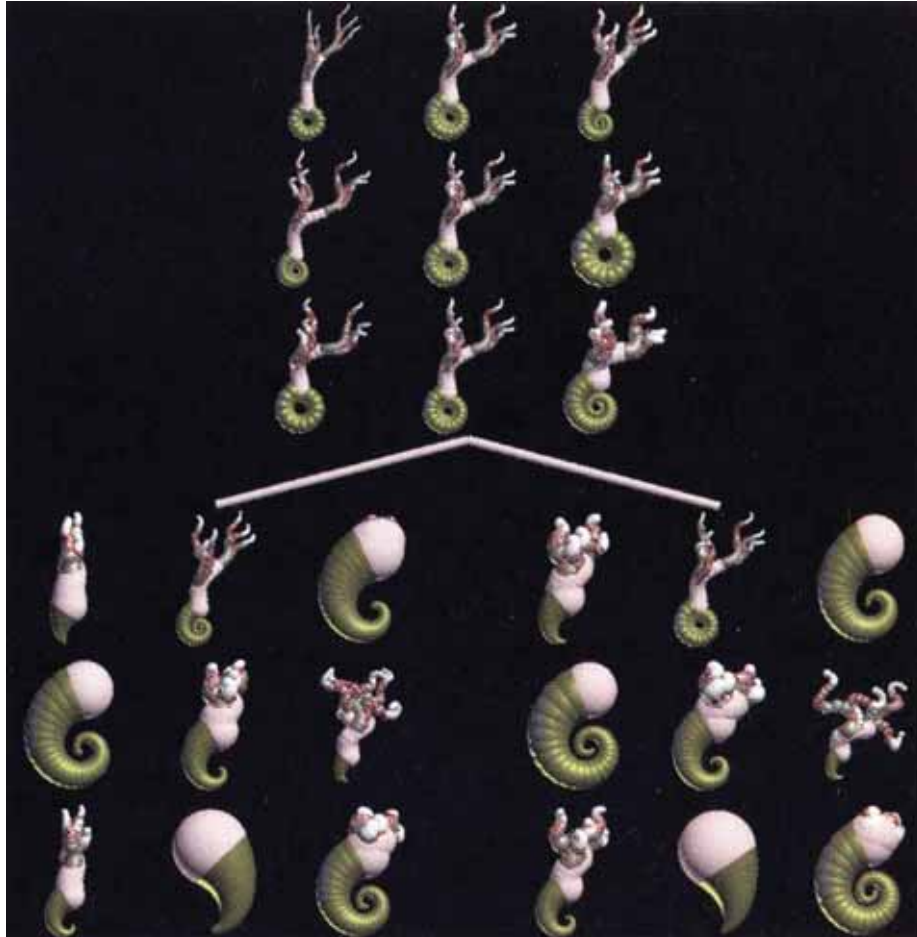


FIGURE 5 – Wiliam Latham, *Array of Evolving Forms*

*Where Latham's images are typical of those generated by computer is that they seem irredeemably to have a computerized «look» about them. The visual feel of the rendering exhibits very characteristic qualities – just as the look of an oil painting is reliant on the properties of that particular medium. (Visualizations, p.163)*

*may involve such things as the conducting of an «elegant experiment», the formulation of a «pretty explanation», the recognition of a «beautiful proof».*<sup>35</sup>

Ces références ne sont donc pas anodines, elles nous rappellent ce sentiment de justesse («rightness») dont nous avons déjà parlé, pour en faire, davantage qu'une impression, la substance du lien désormais symétrique entre art et science.

## **2.3 Relativisme, approche fonctionnelle et recherche des « causes »**

### **2.3.1 Le refus des idées monolithiques**

Nous avons déjà observé, évoqué et montré, chez Gombrich, un rejet explicite d'une idéologie toute faite au sujet de l'histoire de l'art ou d'une « histoire de l'ère » ou de « l'Esprit ».

*I am not trying to maintain that there are some underlying «big ideas» that define the spirit of an age. Indeed, I share the late Sir Ernst Gombrich's huge distrust of such great definitions.*<sup>36</sup>

Non seulement nous retrouvons ce rejet chez Kemp, mais nous y découvrons en sus une référence directe à cet aspect de la méthodologie de Gombrich : il faut privilégier l'étude au cas par cas et se plonger de manière effective dans ce qui peut être (ou « a pu être ») le terreau fertile qui a permis l'émergence d'un visuel ou d'un autre.

### **2.3.2 Nécessité d'inscrire l'art dans les sciences dures**

Il faut se rappeler que Kemp, originairement, se destinait aux sciences naturelles, et ne s'est tourné en direction de l'histoire de l'art que tardivement dans sa carrière académique. Il a donc entamé ses études d'historien avec, en tête, un background propre au scientifique. Ce background comprend notamment l'appareillage intellectuel lié au rationalisme et au positivisme inhérent aux disciplines des sciences dures. Ceci se manifeste dans sa pensée et dans son appréciation par un fonctionnalisme très prononcé.

*The basic performance of the faculty of sight is functional, enabling us to navigate with apparent ease the incredibly complex and dynamic world in which we live. [...] But why do we gain pleasure from seeing a «beautiful» tree and its surrogate in a painted landscape ? My suspicion is that what we call the «aesthetic impulse» is part of the feedback mechanism that reinforces our hugely demanding attempts to make coherent sense of those natural orders with which we can and must work if we are to survive. Our pleasure in pattern, in symmetry, in order and its judicious breaking, in minutely discriminatory acts of recognition, and so on, provides a system of gratification and reward. We have the ability to activate this system artificially ; an ability that we have cultivated in science no less than in art.*<sup>37</sup>

Ce fonctionnalisme, ici d'ordre cognitif, lui permet de faire un lien presque philosophique entre la biologie et la physiologie, qui expliquent les processus internes au corps humain, et l'émergence des « visualisations » (*i.e.* de l'ensemble du patrimoine visuel

---

35. *Visualizations*, p.3.

36. *Seen\Unseen*, p.8.

37. *Visualizations*, p.2.

humain) qui sont des processus culturels. Il arrive à lier (même si ce lien est ici davantage suggéré que rationnellement démontré) l'esthétique, en tant qu'elle est le produit de la culture d'une capacité *a priori* biologique (celle d'être récompensé pour avoir correctement utilisé ses organes et ses facultés mentales), à la biologie qui explique cette capacité par le rapport entre un être vivant (l'homme) et son environnement.

On pourrait discuter ce passage, naturellement, durant des heures ! Car il semble extrêmement problématique et, en même temps, fondamental pour comprendre l'approche de Martin Kemp. Ce fonctionnalisme n'est-il que « le reste » de ses débuts de formation en sciences naturelles ? Ou bien est-il plutôt un effet de mode ? Car l'on sait que, durant les années soixante, philosophie, psychologie et biologie (notamment) étaient sous le joug d'une grande tendance à l'explication fonctionnelle, explication qui a, avec les années, perdu de son succès.

Quoi qu'il en soit, ce paragraphe est effectivement très intéressant en ceci qu'il montre qu'il est tout-à-fait possible de connecter intelligemment une discipline propre au monde des Lettres avec le sous-bassement proposé par les sciences naturelles.

### 3 Convergences, divergences

Ernst Gombrich et Martin Kemp se retrouvent sur bien des points, tout en divergeant fortement sur d'autres. On retrouvera tant chez le premier que chez le second une grande « méfiance » à l'égard des théories englobantes et générales sur ce que j'ai nommé *tout l'art* ou au sujet d'une éventuelle *pensée de l'époque*. On reconnaîtra de même, chez les deux historiens, une nécessité très prononcée d'étendre le champ historique aux champs pratiques et théoriques des sciences sociales et naturelles. Mais, c'est dans la manière dont cette étendue se déploie que l'on trouve les grandes divergences et différences méthodologiques ou conceptuelles qui font de ces deux approches des approches substantiellement singulières.

#### 3.1 Le contexte de l'éducation et de la formation

Nous l'avons vu, Gombrich vient d'une famille cultivée alors que Kemp, non. Cette différence dans l'éducation et la formation des historiens peut être explicative de la manière dont Kemp a su, davantage peut-être que Gombrich, ouvrir le champ de *ce qu'est ou peut être l'art*, c'est-à-dire son champ d'étude. Là où Gombrich se concentre essentiellement sur le champ marqué de la sculpture, de l'architecture et – surtout – de la peinture, Kemp – tout en faisant pourtant de la Renaissance une de ses périodes fétiches – semble plus « actuel » face, notamment, aux images générées par ordinateur et en regard de sa conception du « visuel » qui prime en explications de l'actualité sur celle que Gombrich possède de « l'art ».

On ne peut naturellement pas sous-estimer leur énorme différence d'âge – lorsque Kemp est né, Gombrich avait déjà 33 ans ! – même si, je crois, l'éducation et l'ambiance familiale propice de Gombrich ainsi que le contexte traditionnel de sa formation auront pu jouer un grand rôle dans les aspects « conservateurs » que son œuvre transpire parfois.

L'autre point, qui peut expliquer l'ouverture d'esprit particulière de Kemp, concerne ses premières études en sciences dures. Il ne s'était pas destiné à l'histoire de l'art avant de ressentir la nécessité d'abandonner ses études en sciences naturelles ; et l'on sait aujourd'hui que les personnes qui ne possèdent pas *a priori* une image doctrinale d'une discipline sont très susceptibles d'en révolutionner les méthodes (pensons par exemple à Nietzsche le philologue devenu philosophe, Einstein le fonctionnaire devenu physicien ou Boulez le compositeur devenu chef d'orchestre).

#### 3.2 L'historien scientifique et le scientifique historien

Comme nous l'avons déjà évoqué, tant Gombrich que Kemp cherchent à étendre le champ de leur discipline. On lira chez Gombrich, par exemple :

*Même les pin-up et les bandes dessinées, placées sous un bon éclairage, offrent matière à réflexion.*<sup>38</sup>

Mais, là où Gombrich s'inscrit en profondeur dans l'histoire de l'art traditionnelle et va chercher de possibles explications dans le domaine, par exemple, de la psychologie, Kemp attaque directement la question du visuel sous l'angle du fonctionnalisme propre aux sciences naturelles. Nous n'avons pas assez insisté sur un point important : les historiens ne font pas appel aux mêmes sciences ! Nous avons bel et bien, d'un côté, un

38. *La psychologie et l'énigme du style*, p.87.



historien de l'art qui se penche sur les sciences humaines (sociologie, psychologie, anthropologie, etc.) et, de l'autre, un scientifique (biologiste, physiologiste) qui se penche sur des questions d'histoire de l'art.

Cette asymétrie méthodologique est très intéressante à relever, mais est plus intéressante encore dans ses effets qui, comme nous l'avons vu, confèrent à Gombrich le statut de l'historien de l'art traditionnel (il passe sous silence toute une partie du XX<sup>e</sup> siècle) mais ouvert d'esprit néanmoins tout en faisant de Martin Kemp une personne certainement beaucoup plus disposée à aborder les époques contemporaine et ultra-contemporaine et leurs foisonnements d'images extrêmement diversifiées.

### 3.3 Et l'art ultra-contemporain ?

Nous avons déjà évoqué le silence étonnant de Gombrich au sujet de l'art ultra-contemporain à la fin de la section qui lui était consacrée. Martin Kemp, dans sa dynamique d'intérêt propre au « visuel », procède à une sélection des objets visuels très actuels dont il traite, qu'il explicite dans l'introduction de son ouvrage *Visualizations* :

*Given the plurality of current practice, a different selection might emphasize such tendencies as the need for instant media impact, a tiresomely incestuous self-reference to art and artiness, a resort to found objects, or a perpetual dissolving of the fixed boundaries inherent in any definition of «art». But, at this disadvantageously close viewpoint, it seems to me that one of the factors – perhaps the factor – that distinguishes the artistic cutting-edge in the last two decades has been process, not so much its description [...] but rather its use to determine the final configuration of the work.*

Il y a donc bien, dans notre contemporanéité, des approches différentes telles que « l'impact médiatique instantané », « une auto-référence fatigante et incestueuse à l'art et à "l'artisticité" », « le recours à l'objet trouvé » et une « dissolution perpétuelle des limites fixées inhérentes à n'importe quelle définition de "l'art" ». Mais Kemp ramène la production ultra-contemporaine, non sans insister sur le désavantage qu'implique une trop courte distance temporelle, au *processus* (qui constitue d'ailleurs le dernier des trois facteurs qui marquent la symbiose entre l'art et la science actuels). Le processus n'est intéressant uniquement en tant qu'il est utilisé pour produire un visuel, en lui-même il n'intéresse pas Kemp. On peut remarquer pour finir que le choix de Martin Kemp de ne pas se préoccuper des catégories ultra-contemporaines précitées, s'il est assumé, n'est pas expliqué.

### 3.4 Conclusion

Nous avons vu au travers de Gombrich une imposante figure de l'histoire de l'art traditionnelle, et au travers de Kemp une figure plus actuelle, plus transdisciplinaire. Chaque historien possède son originalité et sa méthode. Mais aucun d'entre eux, et malgré la présence chez chacun d'un immense travail de recherche et d'une très longue liste de publications, ne s'est préoccupé de la production ultra-contemporaine, des médias actuels (vidéo ou performance par exemple) ou de l'appareil culturel contemporain (l'art globalisé comme un marché).

J'aimerais donc, face à cette étonnante constatation conclusive, poser la question suivante : faut-il plutôt, afin de comprendre l'attitude des deux historiens face à la production ultra-contemporaine, chercher une différence entre les objets (artistiques

ou non) dont ils traitent et ceux qu'ils passent sous silence, ou bien, au contraire, faut-il identifier un facteur académique ou psychologique qui explique ce silence d'un point de vue personnel, professionnel ou paradigmatique, c'est-à-dire *au sein même de leur méthode* ?

## Bibliographie

- E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Phaidon, 1950, 2001
- E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion*, Phaidon, 1960, 2002
- E. H. Gombrich, *L'essentiel. Écrits sur l'art et la culture*, Phaidon, 1996, 2003
- K. Lepsky, E. H. Gombrich, *Theorie und Methode*, Wien : Böhlau, 1990
- M. Kemp, *The Oxford history of Western art*, Oxford : Oxford University Press, 2000
- M. Kemp, *The science of art*, Yale University Press, London, 1990
- M. Kemp, *Visualizations : the nature book of art and science*
- M. Kemp, *Seen/unseen : art, science, and intuition from Leonardo to the Hubble telescope*
- Acts of seeing : artists, scientists and the history of the visual : a volume dedicated to Martin Kemp, ed. by Assimina Kaniari & Marina Wallace, London : Artakt & Zidane Press, 2009
- « Interview Ernst Gombrich » in *Diacritics*, Winter 1971, p.47
- M. Brock, Universalis, « Gombrich Ernst Hans - (1909-2001) », *Encyclopædia Universalis*, (online, 21 mars 2013)
- D. Carrier, « Gombrich on art historical explanations », *Leonardo* Vol. 16, No 2 (1983), pp. 91-96
- E. H. Gombrich, « Moment and movement in art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 27, (1964), pp. 293-306
- W. G. Lycan, « Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 30, No. 2 (Winter, 1971), pp. 229-237
- F.-R. Martin, « The science of art, livre de Martin Kemp », *Encyclopædia Universalis*, (online, 21 mars 2013)
- F. Panese, « Kemp Martin (1942- ) », *Encyclopædia Universalis*, (online, 21 mars 2013)
- P. Trevor-Roper, « The science of art by Martin Kemp (Book Review) », *Spectator*, 264 :8439 (1990 :Apr 7), p.35
- M. Vasselin, « L'art et l'illusion, livre de Ernst Gombrich », *Encyclopædia Universalis*, (online, 21 mars 2013)