

ETC



La Perturbation comme processus cognitif

Luce Lefebvre

Number 53, March–April–May 2001

Les perturbations

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35647ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, L. (2001). La Perturbation comme processus cognitif. *ETC*, (53), 16–19.



ACTUALITÉS/DÉBATS

LA PERTURBATION COMME PROCESSUS COGNITIF

Réfléchir sur la notion de perturbation dans un actuel qui semble vouloir tout lénifier, y compris le bouleversement et le désordre dans une fuite de la signification qui relève non pas tant de l'expérience de la perte du sens que de la banalisation de cette expérience même, semble risqué. Si André Breton pouvait qualifier Marcel Duchamp de « Grand perturbateur », notre à présent, caractérisé par les re-

lectures, suppose *ipso facto* une mise à distance face à un terme qui annule en principe toute distance. N'est plus Duchamp qui veut.

Aussi, pour reconduire l'idée de distance nécessaire dans la réflexion sur – et autour – de l'œuvre, il faut penser ici la perturbation – c'est-à-dire la non-distanciation – non comme ce qui reproduit mais plutôt comme ce qui réfléchit les conditions de production. Non pas une *mimésis* imitative, mais cognitive qui



Alfredo Jaar, *Untitled (Water)*, 1992. 5 caissons lumineux avec transparents couleur, 25 miroirs encadrés, 2/2; 117 x 1128 x 71 cm (l'ensemble). Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal; photo : Richard-Max Tremblay.

nous instruit sur les ambiguïtés, les inquiétudes persistantes, malgré le contexte ou à cause de celui-ci, dans les œuvres actuelles : ce qui permet à l'art de préserver son caractère de processus fonctionnel de reconnaissance de la réalité. De la sorte, ce que peut signifier la perturbation doit être compris dans le sens où Barthes entendait *la signification*, « comme le processus qui produit et non comme le sens lui-même ».¹ Ceci souligne, en parallèle à l'expérience de l'œuvre,

« l'importance du changement d'attitude du sujet esthétique dans la façon de se comprendre, dans ses positions vis-à-vis de l'histoire, dans son procès d'identification dans la réalité ».²

La plupart des œuvres actuelles signifiantes jouent, souvent à la fois, sur les ambiguïtés de lecture ou sur une convocation multisensorielle – et intellectuelle – qui déstabilisent ou englobent ceux qui en font l'expérience. Si cette dernière est souvent proche du su-

blime et renvoie à l'univers de la croyance, on reste cependant dans une théodicée sécularisée³ : l'homme est le seul sujet de sa propre histoire. Et c'est cette autre réalité, celle de sa propre identification, qu'il cherche alors inlassablement à reconnaître à travers son appréhension de l'œuvre : la *mimésis*, dit Gadamer, est ainsi reconnaissance et non pas réaffirmation de ce qui est déjà connu.

On aura compris, en regard de ce qui précède, que la perturbation peut être un renvoi à l'exploratoire, au prospectif et au cognitif, dans le sens où la notion nous instruit sur un contexte réel : celui de l'énoncé de l'œuvre, et en devenir : celui du possible contenu dans l'œuvre.

En fait, si dans un premier temps la perturbation est liée à une déstabilisation du sujet, la portée « cognitive » de l'œuvre procure dans un second temps « un accroissement de l'être »⁴ lié cette fois à la connaissance de soi et du réel.

Dans *Problems of knowing*, n° I⁵, Yvonne Lammerich (en référence à *Mélancolie I*, d'Albrecht Dürer⁶ qui montre, à travers la figure ésotérique et sapientiale de l'ange, une réflexion sur la notion de mesure du savoir et de la connaissance) opère un déplacement par une réactualisation de la métaphore illustrée par Dürer. L'ésotérisme laisse place à une recherche formelle par le retour sur la figure commune de la classe vue en tant que lieu de savoir, mais où ce qui se donne à connaître s'apparente à un jeu sur l'image : l'anamorphose que l'artiste exploite dans *Problems of knowing I* est une forme conventionnelle de déstabilisation du regard. Elle est cependant ici infléchie en fonctionnant comme anamnèse, c'est-à-dire avant tout en tant que reconnaissance de ce qui se voile et se dérobe à la perception directe. Dès lors, l'œuvre de Lammerich n'est pas le reflet de ce qui est, mais reconduit la réflexion sur ce qui est par le jeu sur la double appréhension sensorielle et conceptuelle. Ainsi, si « le monde est le plus souvent vécu sur le mode de l'oubli – oubli de soi et du monde – c'est la fonction anamnétique de l'art que de nous faire redécouvrir le réel pour lui-même »⁷. Ce qui se présente à nous différemment à chaque fois reste cependant le même : la réalité n'est que différée.

C'est ce que Lammerich signifie encore par la représentation d'un substrat du tableau noir où ce qui est à voir – et à lire⁸ – ne peut être que déchiffré. L'écriture en creux fonctionne comme anti-braille et nous

signifie l'idée d'un regard non-aveugle, lucide bien que distancié, par la possibilité d'une conscience du réel et ce, malgré le morcellement de l'information et la difficulté de perception qui s'ensuit.

La perturbation réside alors dans la perte du rapport à soi, à travers la perte de repères concrets, qu'il faut retrouver par un travail de refigurabilité entendue comme la (re)connaissance de la réalité de l'être comme acteur conscient dans un monde réel.

Cette conceptualisation de la perturbation comme processus producteur de sens se retrouve dans le travail de Suda⁹. Dans une mise en scène minimale, l'artiste nous convoque à une expérience du sublime, par une attention paradoxale à l'à peine perceptible : une fleur en bois sculptée, de quelques centimètres, perdue à la surface du sol et s'érigeant, fragile, à la base du seul fût en béton de l'espace de la galerie. Ou encore, une fleur décomposée en pétales éparses, pareillement noyée dans un lieu désert(é). Si le procédé, jouant de la fracture des repères familiers habituellement convoqués dans l'appréhension de l'œuvre s'avère récurrent¹⁰, l'effet déstabilisant perdure et initie ici un rapport à soi problématique basé, entre autres, sur une notion du vide vu en tant que perte apparente : l'œuvre presque absente, comme oubliée et cependant « sursumée » à son lieu d'exposition.

La mise à distance double une non-distance axée sur l'implication affective – et par delà perturbatrice et bouleversante – que suppose ce travail. Le processus cognitif ouvre à la réinscription du sujet dans un réel aliénant, réinscription déduite de l'identification du sujet à l'objet.

Ainsi, la vérité de l'œuvre n'est pas limitée à une définition essentialiste, elle est consubstantielle à l'ensemble du processus mis en place par Suda, et s'excède en quelque sorte. Dès lors, pour Suda, il ne s'agit pas de présenter un objet, mais de le porter à sa véritable présence.

Entre le caractère mimétique (reflet) qui relève de l'apparence et la réalité objectivante (objectiver le reflet) qui relève de la raison, c'est-à-dire de l'analyse de ce qui se présente en tant qu'apparence, il y a tension parce qu'incertitude au niveau de ce qui est « vrai ». Entre le regard et l'entendement, entre la perception et la réception, il y a un moment différé qui est cette tension (perturbation, diffraction) même.

Mais ce que nous tentons surtout de dire, en regard de l'ensemble de ce qui précède, c'est que le proces-

sus de la perturbation tel que décrit réintroduit et inscrit le sujet dans un à présent, qu'il tend ainsi à comprendre. Il est dès lors, paraphrasant Gadamer, « le fait d'un esprit qui se rassemble et se réunit historiquement »¹¹. C'est aussi, paradoxalement, une manière de re-signifier l'affect comme composante nécessaire dans le processus de la connaissance.

Si cela est particulièrement sensible dans l'interrogation très fine des conditions de réification chez Suda, on retrouve, par exemple, cette portée cognitive liée à la perturbation dans l'œuvre d'Alfredo Jaar. *Untitled (Water)*¹² montre la mise en parallèle de deux structures composées de ciba-chromes où ce qui est réellement à voir, dans la seconde série de photographies, est masqué par la présence anodine et lénifiante de la première série¹³. La fonction anamnétique de l'œuvre, liée à la reconnaissance de ce qui est voilé et évoquée dans le travail de Lammerich, est ici reconduite à travers l'effort de reconstruction demandé à celui qui regarde, et le procédé même de représentation.

De même, nous restons toujours dans une sécularisation (monde sécularisé) orientée vers l'individu et non dans un retour à la métaphysique centrée sur la compensation. Cette dernière nécessitant alors de « construire une théorie ou seulement une issue permettant de fuir une modernité de moins en moins supportable »¹⁴. *A contrario*, *Untitled (Water)*, de Jaar, malgré l'accent mis sur le signifiant des dérivées – celles des embarcations fragiles, des peuples déplacés, et plus encore celle du politique –, se veut, pour le regardeur, sans échappatoire possible: ce que l'œuvre dévoile à la conscience y reste ancrée. L'œuvre n'est donc pas pour autant un espace fixe qui immobilise. La déstabilisation durable, induite du processus de conscientisation sociale et politique mis en place par Jaar, ouvre à cette possibilité d'actant responsable et responsabilisé évoquée plus haut. Ainsi, « l'intelligence contemplative de soi et du monde, dans la vie consciemment appréhendée, va de pair avec l'autonomie [...] fondée sur la connaissance de soi »¹⁵. Ce qui passe, dans l'œuvre de Jaar, par la reconnaissance de l'autre.

La notion de perturbation peut ainsi être rattachée à une *spécificité éthique*¹⁶ de l'art. Celle-ci renvoie à l'autonomie du sujet – en relation à une hétéronomie vue en tant que réel – à travers cet « accroissement d'être » créé par la connaissance. En réinventant un

nouveau rapport à soi, à la pensée et au monde, la notion est critique et liée à une subjectivation complexe de ce rapport au monde. C'est en cela qu'elle peut en initier la transformation. Comme si le bouleversement précédait toujours la conscience.

Et Alice repassa de l'autre côté du miroir...

LUCE LEFEBVRE

NOTES

- 1 Repris de Benjamin Buchloh, *Essais historiques II. Art contemporain*, Villeurbanne, Art Édition, 1992, p. 76. Voir aussi Roland Barthes, *Mythologies*, « Le mythe aujourd'hui », Paris, Seuil (coll. Points), 1957, p. 200-202 et 206-213.
- 2 B. Buchloh, *op. cit.*
- 3 La pensée sécularisée débute avec les Lumières, suite principalement au désastre de Lisbonne (1755). Influence de la théodicée de Leibniz sur le désenchantement. Mais selon H. R. Jaus, c'est Rousseau qui, avant Leibniz, fut le premier à déceler, à travers la réification qui s'emparait progressivement du monde, un désenchantement dans un premier (1750) et second *Discours* (1754). Avec cette remise en question de la métaphysique, Rousseau initie en ce sens une critique de l'idéologie, un renversement – et pour longtemps – de la réflexion philosophique. Voir le texte de Jaus, dans *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, Actes Sud, 1990, p. 60.
- 4 Voir Jean Grondin, *Introduction à H. G. Gadamer*, « La nuit Surveillée », Paris, Cerf, 1999, p. 68-72.
- 5 Ce travail de Y. Lammerich fut présenté à l'exposition *Manif d'art*, à Québec, à l'automne 2000. Il s'agit d'une installation composée, en avant plan, d'une série de pupitres et de chaises qui s'extraient progressivement de la surface du mur sur lequel ils s'appuient. Ils font face à un second plan, formé d'une structure plus minimale où s'imprime un texte qui n'est, à travers le dispositif, que suggéré. Cette œuvre a paru dans *ETC Montréal*, n° 52, p. 65.
- 6 L'estampe *Melencolia I*, d'Albrecht Dürer, fait partie avec *St Jérôme dans sa cellule* et *Le Chevalier, la Mort, le Diable*, d'une série de trois gravures qui reflètent les intérêts religieux, philosophiques et magiques du peintre, mais aussi la dureté et les contradictions du climat politique et spirituel de l'Allemagne secouée par les prédications de Luther et les antagonismes religieux.
- 7 J. Grondin, *Introduction à Gadamer*, *op. cit.*
- 8 Ce qui est à lire dans *Problems of knowing*, I de Y. Lammerich : « *Melancholia : Interior blackness : endless possibilities beyond convention – suspending beliefs senses are deceived – unrealistic ideas or delusions follow : loss of belief in self to regain belief; get real* ».
- 9 Il s'agit des deux œuvres présentées à la Galerie René Blouin de Montréal, à l'automne 2000 : *Herbe de rosée du matin* (2000) et *Arbre aux feuilles luisantes* (2000).
- 10 On pense, entre autres, aux formes inspirées d'objets réels et réalisées à une échelle très réduite, de Joel Shapiro. Ce qui est en jeu chez Shapiro est le mode d'activité particulier de chaque objet, basé sur la verticalité dans l'espace.
- 11 Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode* (1961), Paris, Seuil, 1996, p. 114-5. Gadamer reprend la conception platonicienne de la connaissance.
- 12 *Alfredo Jaar, Untitled (Water)*, 1992. Présenté notamment au Musée d'art contemporain de Montréal, dans l'exposition « Idées de paysage, paysages d'idées », aut. hiv. 2000-2001.
- 13 La première série montre le bleu de la mer en gros plan. Le même procédé est employé dans la seconde série, qui montre cette fois des visages de *Boat People*.
- 14 Jürgen Habermas, *La pensée post-métaphysique, essais philosophiques* (1988), Paris, Armand Colin, 1993, p. 271.
- 15 Habermas, *ibid.*
- 16 Voir Henri Meschonnic : « La poétique de la modernité », dans *L'esthétique des philosophes*, publié sous la dir. de Rainer Rochlitz, Paris, Dis Voir, 1995, p. 112.