

## Imitation, représentation et citation

ASANUMA Keiji

### (1)

D'après ce que dit TAKEUCHI Toshio, un des esthéticiens représentatifs du Japon (1905 ~ 1982), l'Art est devenu un domaine autonome de la culture par ce que le Beau comme contenu de valeur et la technique comme forme d'activité humaine se sont unifiés au niveau supérieur<sup>1)</sup>. De même, l'esthétique est devenue un domaine de la philosophie par ce que la propriété et l'universalité du Beau se sont expliquées par un même principe. Historiquement parlant, l'esthétique est née lorsque A. G. Baumgarten affirma que le Beau avait son origine dans la conscience esthétique (sensible) et saisit le Beau comme "perfectio cognitionis sensitivae"<sup>2)</sup>. Et ces deux événements — l'établissement du rapport nécessaire entre le Beau et l'activité productrice humaine (la technique), et la fondation du Beau sur la conscience humaine — surgirent, en un sens, dans un même champs épistémologique. En fait, comme tout le monde le sait, c'est en 1750 que l'*Aesthetica* de Baumgarten fut publié (le deuxième volume, en 1758) et c'est peut-être dans la société européenne sortie de la Renaissance que l'art est devenu un domaine culturel autonome.

Il est évident que c'est un des problèmes les plus importants de l'esthétique ou de l'histoire de l'esthétique et par conséquent cela demande des recherches détaillées et variées. Ici il n'est possible que de le traiter sommairement et d'un seul point de vue: le développement de la technique au temps moderne. Or il semble que la valeur-utilité soit un des sujets les plus importants pour des recherches du développement de la technique moderne. Max Weber a indiqué, dans son livre *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, de façon très précise, comment l'ascétisme protestant et l'idée de "Beruf" (la vocation) se sont unis à la recherche capitaliste du profit<sup>3)</sup>. L'ascétisme protestant, aussi appelé par Weber "l'ascétisme profane" par rapport à "l'ascétisme clérical" du catholicisme, a anéanti tous les autres désirs que celui de l'être originel et ainsi formé l'éthos pour la recherche de cet être. L'idée de "Beruf" a fait naître la croyance que les professions profanes pourrait s'unir aux services pour Dieu aussi bien que — ou plutôt plus que — le sacerdoce. Cette croyance aurait été augmentée par la diffusion de Bible, écrite en langues laïques, par l'imprimerie ou la libération de Bible du privilège exclusif de sacerdoce. Les gens s'occupent à leur travaux parce que c'est la vocation de Dieu et, s'il en résulte un profit, ils doivent l'offrir aux églises. C'est ainsi

1) cf. TAKEUCHI Toshio: *Bigaku Soron* ("Traité générale de l'esthétique"), Kobundo, Tokyo, 1979, pp161 sqq.

2) vgl. Michael Jäger: *Kommentierende Einführung in Baumgartens "Aesthetica"*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1980, S.5.

3) vgl. Max Weber: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. 1, 1920, traduit en japonais par OTSUKA Hisao, Iwanami, TOKYO, 1991.

que la poursuite du profit était justifiée ou plutôt devenait une obligation éthique.

L'esprit capitaliste ainsi né a justifié la poursuite du profit et la recherche des moyens utilitaires et rationnels pour le profit, lesquelles auraient peut-être apporté la tendance à attacher beaucoup d'importance à la valeur-utilité, qui étaient négligée jusque là. Or, selon TAKEUCHI Toshio, les domaines culturels sont définis par le rapport entre trois formes fondamentales de l'activité humaine — "l'observation" ("die Betrachtung"), "la création" ("die Schöpfung") et "l'action" ("die Handlung") — et quatre valeurs — "la vérité" ("die Wahrheit"), "la beauté" ("die Schönheit"), "l'utilité" ("die Nützlichkeit") et "la moralité" ("Sittlichkeit") —<sup>4)</sup>. Une forme d'activité se rapporte en même temps à deux valeurs et par ce rapport se définissent deux domaines culturels: par exemple la création se rapporte à la beauté et à l'utilité et par ce rapport se définissent "le bel art" ("die schöne Kunst") et "l'art utilitaire" ("die nützliche Kunst"). Cette idée semble être très appropriée à la culture moderne mais pas nécessairement aux autres cultures, parce que, par exemple aux temps anciens et médiévaux, il n'y avait pas encore de différence distincte entre les domaines culturels aussi bien qu'entre les domaines de valeur. Dans le cas de l'art (la technique), la différence entre l'art imitatif et l'art pratique n'y était pas aussi distincte qu'aux temps modernes. La division du domaine de l'art (la technique) est, nous semble-t-il, un phénomène typiquement moderne. Certes il n'est pas facile de définir distinctement "la modernité", mais il est possible de penser que l'établissement du protestantisme et la Révolution industrielle, laquelle serait le résultat de l'indépendance de l'artisanat, sont parmi les moments principaux qui définissent la modernité. La tendance d'attacher plus d'importance à l'utilité agrandissait de plus en plus le domaine de l'art pratique et il en résulta que sa différence par rapport aux autres domaines devint très distincte; il est certain que cela fournit l'occasion de la division du domaine de l'art (la technique). Or le changement de l'idée de la nature dans une société sortie du moyen âge fit naître et développer la science naturelle (au sens moderne), qui à son tour fit naître et développer le procédé mécanique. Et ce procédé mécanique ainsi né fut introduit au processus de la fabrication et fit naître la technique mécanique. Cette nouvelle technique fut mise en rapport très étroit avec l'art pratique et contribua beaucoup à agrandir le domaine de celui-ci et à intensifier sa spécificité par rapport aux autres domaines. Parce que la justification de la poursuite du profit suscitait la demande pour un procédé plus efficace et économique de fabrication, la superposition des domaines de la technique mécanique et de l'art pratique fut quasi nécessaire. On pourrait parler ici de la naissance de l'art pratique *et* mécanique et elle serait un des moments — peut-être le plus important — qui définissent la modernité.

Dans le domaine de l'art (la technique) en général, l'art pratique et mécanique agrandissait de plus en plus son propre domaine et ainsi la différence par rapport aux autres domaines serait devenue de plus en plus distincte, surtout celle par rapport à l'art non-pratique et non-mécanique, c'est-à-dire, l'art divertissant au sens d'Aristote<sup>5)</sup>, qui est "autarcique" par nature, parce que la fabrication de cet art n'a pas, comme objet, quelque chose utilitaire ou pratique mais le plaisir de la fabrication elle-même. D'où la division du domaine de l'art: l'art pratique

4) cf. TAKEUCHI: op.cit.

5) cf. Aristote: *Métaphysique*, 1,2. 981 b 17-.

et mécanique et l'art divertissant et autarcique. Le domaine de l'art divertissant se superposerait à celui de l'art imitatif au sens de Platon ou d'Aristote, parce que ce qui est fabriqué par celui-ci ne serait que l'image ("eikon") de quelque chose et manquerait totalement d'utilité.

L'image en ce sens est réalisée par la formation d'une matière quelconque et n'a aucune existence concrète: elle n'est qu'une qualité sensible (esthétique). D'après Aristote, le plaisir que donne l'imitation a son origine dans la reconnaissance de l'original par le moyen de ce qui est imité et aussi dans l'admiration pour la technique de l'imitateur<sup>6</sup>). Mais il est possible de parler d'un autre plaisir de l'imitation: le plaisir que donne l'image elle-même (la forme purement sensible) à notre sensibilité. L'imitateur oserait souvent déformer la figure de l'original pour augmenter ce plaisir: "le phantasme" au sens de Platon<sup>7</sup>). L'art imitatif donne ainsi à l'imitateur le plaisir de l'imitation elle-même (la fabrication elle-même) et en même temps au récepteur le plaisir de reconnaissance aussi bien que celui de la sensibilité, c'est-à-dire le plaisir sensible (esthétique) et, en ce sens, l'art imitatif pourrait s'appeler aussi l'art esthétique. Si le plaisir sensible, comme dit Platon dans *Hippias Majeur*<sup>8</sup>), n'est pas autre chose que le beau, il serait possible de dire que l'art imitatif (esthétique) est le bel art ("die schöne Kunst") : l'Art. La division du domaine de l'art (la technique) et l'indépendance de l'Art (l'art imitatif et esthétique) seraient regardées ainsi comme deux faces d'un même phénomène, surgi dans un même champ épistémologique.

L'union du Beau et de l'art s'expliquerait *de facto* par le développement de l'art (la technique) moderne et en même temps elle devrait être comprise *de jure* par le changement de la place (topos) du Beau dans le système philosophique au temps moderne. Si la place (topos) originelle du Beau est posée, comme dans la métaphysique platonicienne, dans le monde de l'Idée, il serait impossible de l'unir à l'art comme une des activités humaines; dans ce cas, le Beau pourrait s'unir seulement à la création par la grâce de la manie divine au sens de Platon<sup>9</sup>). L'union de ces deux doit être possible si la place (topos) du Beau est transportée dans la conscience humaine (la conscience esthétique) ou s'il est posé comme objet d'une forme d'activité humaine, c'est-à-dire de l'observation pure. En d'autres mots, cette union n'est possible que si le Beau est transposé du monde idéal au monde esthétique (purement sensible). S'il en est ainsi, l'Art devrait être pris comme art esthétique plutôt que comme bel art — comme tout le monde le sait, Kant divise l'art esthétique ("die ästhetische Kunst") en deux: le bel art ("die schöne Kunst") et l'art agréable ("die angenehme Kunst"), mais ici l'art esthétique n'a pas le même sens que celui de Kant<sup>10</sup>) — .

L'Art comme domaine autonome de la culture n'est rien d'autre que l'art imitatif et esthétique. Or quelle différence y a-t-il entre l'imitation au sens de Platon ou d'Aristote et celle au sens moderne, c'est-à-dire l'imitation esthétique? Il va sans dire que l'imitation est la répétition fidèle de la qualité sensible de certain objet — cette qualité sensible correspond à celle de la matière (le moyen) d'imitation — . Plus la répétition est parfaite, plus l'existence

6) cf. Aristote: *Poétique*, 4. 1448 b 10. do.: *Les parties des animaux*, 1,5. 645 a 8 ~ 15.

7) cf. Platon: *Sophiste*, 235 b ~ 236 c.

8) cf. Platon: *Hippias Majeur*, 298

9) cf. Platon: *République*, 400 ~ 597, 605 ~ 605 c.

10) vgl. I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, 1790.

de l'imitateur (le sujet d'imitation) disparaît de la conscience du récepteur — la conscience du récepteur rencontre presque immédiatement l'objet d'imitation — . La technique d'imitation comme objet d'admiration (Aristote) est, en un sens, celle pour faire disparaître phénoménalement l'existence de l'imitateur. Certes, ce qui est exigé de l'imitateur n'est pas la manifestation de soi-même ni l'expression de sa personnalité, mais le dévouement à l'objet d'imitation ou plutôt le renoncement à soi-même. La critique platonicienne de l'imitation (*La République*) pourrait être lue comme description renversée de cette caractéristique de l'imitation<sup>11)</sup>. D'après Platon, chacun a une seule chose qui serait réalisée le mieux par lui — c'est sa vocation — , et si quelqu'un veut imiter des objets divers en même temps, il ne peut imiter que leurs fausses surfaces. Alors, si l'on abandonne sa vocation — qui formerait sa spécificité, c'est-à-dire son identité ou plutôt sa personnalité — et ainsi si on se fait soi-même transparent pour des objets d'imitation, l'imitation doit être parfaite. Parce que l'imitateur n'est pas l'existence personnelle proprement dite, il est impossible pour lui de tenir son propre point de vue ou l'attitude ("die Einstellug") pour l'objet: il change toujours son point de vue suivant l'exigence de l'objet. Et dans le cas de l'imitation parfaite, le récepteur rencontre quasi immédiatement l'objet — pour parler plus exactement, la qualité sensible imitée de l'objet — et la matière, c'est-à-dire le moyen de l'imitation, devient aussi transparente pour sa conscience. Dans le cas de l'imitation parfaite ou au sens de Platon et d'Aristote, c'est le principe de l'objet qui y est prédominant et le sujet aussi bien que le moyen de l'imitation a la tendance de disparaître phénoménalement. En ce sens, c'est une imitation objective.

L'art imitatif esthétique est, en un sens, un art subjectif, parce que l'artiste y a le plaisir causé par le processus de la fabrication elle-même en même temps que le récepteur y aurait le plaisir causé de l'image fabriquée elle-même. Parfois l'artiste déforme ou transforme arbitrairement quelques qualités de l'objet pour augmenter le plaisir du récepteur. L'image ainsi fabriquée a une apparence conforme à la sensibilité du récepteur, mais manque du rapport analogique avec l'objet original: le phantasme<sup>12)</sup>. Dans ce cas, on pourrait dire que l'imitation elle-même est subjectivée. Est-ce que le principe de sujet se serait introduit secrètement dans l'imitation où le principe de l'objet devrait être prédominant? La subjectivation de l'imitation aux temps modernes.

Pour bien comprendre ce phénomène, il conviendrait de prendre comme exemple "la perspective". La recherche consciente de cette technique était faite, comme on le sait bien, par des peintres italiens de la Renaissance, mais il faudrait plutôt dire qu'elle est, en un sens, la technique fondamentale de la peinture moderne en général. La perspective en ce sens est justement la technique pour représenter aux regards des récepteurs la représentation du monde objectif d'un peintre, c'est-à-dire le monde structuré et unifié par le regard du peintre, lequel s'est posé ("sich einstellen") volontairement dans le monde. Ce qui est imité ici n'est pas les qualités du monde objectif elles-mêmes mais la représentation de ce monde. La perspective est ainsi une technique de la représentation à double sens, et la peinture peinte par cette technique devrait être regardée comme représentation représentée<sup>13)</sup>. Il est à noter ici que le

11) cf. Platon: *République*, 10,2. 598 b ~ 602 b.

12) cf. Platon: *Sophiste*. ibid.

13) cf. ASANUMA Keiji: *Shocho to kigo (Symbole et signe)*, Keiso-shobo, Tokyo, 1982. p184 sqq.

point du départ de la recherche de l'esthétique de Baumgarten, fondateur de l'esthétique moderne, fut une investigation sur la représentation du poète<sup>14</sup>).

La représentation ou l'imitation subjective: ce n'est pas seulement la caractéristique essentielle de la peinture moderne, mais aussi celle de l'art moderne en général. Et il serait possible de le prouver par l'analyse positive des techniques fondamentales qui définissent peut-être la modernité des autres domaines artistiques que la peinture. Prenons ici comme exemple le roman. Roland Barthes a bien caractérisé le roman moderne par le fait de la naissance de l'auteur et aussi regardé que ce fait s'est combiné inséparablement avec la naissance de la personne humaine dans la société sortie du Moyen Âge<sup>15</sup>). L'auteur barthésien représente ou crée un monde imaginaire ou diégétique, dans lequel il envoie le narrateur imaginaire tout-puissant. Ce narrateur prend sa position volontairement dans ce monde et narre imitativement et arbitrairement tout ce qui apparaît à sa sensibilité et est structuré par lui: ce que narre le narrateur n'est rien d'autre que la représentation d'un monde représenté lui-même par l'auteur. Le roman est la représentation de cette représentation à la sensibilité du lecteur par le moyen du langage. Cela signifierait que le roman est produit par une triple représentation. Certes, concernant le roman aussi bien que les autres domaines artistiques, il y a encore beaucoup de problèmes artistiques qui doivent être discutés. Mais ici il faut renoncer à en parler.

## (2)

Le processus du changement de l'art imitatif à l'art esthétique est celui de l'imitation objective à l'imitation subjective (la représentation). Après son indépendance comme domaine culturel, comment s'est développé l'Art durant les temps modernes? Aurait-il gardé sa caractéristique au cours de son développement autonome? Ou y aurait-il eu un changement essentiel quelconque? L'Art contemporain est-il le résultat du développement autonome et continu de l'Art moderne? Ou y a-t-il quelque différence essentielle ou une rupture entre les deux? Ce serait une erreur de penser que l'une de ces questions est juste et l'autre fautive. Il s'agit peut-être de deux aspects différents d'un même phénomène qui s'apparaissent à deux points de vue différents, suivant lesquels apparaîtrait la relation entre l'esthétique moderne et l'esthétique contemporaine toute différente. Faut-il voir entre les deux une relation continue ou une relation critique et fissurée?

"C'est aujourd'hui une pensée démodée", a écrit S. K. Langer, "que de poser le Beau au centre de l'Art. La place occupée jusqu'ici par le Beau est occupée maintenant par la signification."<sup>16</sup>). Parce que c'est en 1964 qu'est écrite cette phrase et que la situation artistique a bien changée pendant ces 30 ans, il faudrait dire que la signification de cette phrase est déjà perdue. C'est tout de même une question très grave d'affirmer qu'il n'y a plus le Beau au centre de l'Art et il est nécessaire de l'examiner soigneusement, parce que, si cela est vrai, l'union du Beau

14) Le titre du premier livre de Baumgarten est *Meditationes Philosophicae De Nonnullis Ad Poema Pertinentibus*, où Baumgarten traite le problème de la représentation sensible du discours poétique. vgl. Jäger: op.cit. S.6.

15) cf. Roland Barthes: La mort de l'auteur, in *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Editions du Seuil, Paris, 1984. pp.61 sqq.

16) Suzanne K. Langer: Abstraction in Art, in *J.A.A.C.*, XXII No. 4, 1964.

et de l'art devrait être rompue et "le bel art", c'est-à-dire l'Art comme domaine culturel autonome perdrait sa base.

Une des occasions de l'indépendance de l'Art est, comme nous l'avons mentionné plus haut, la naissance et le développement de l'art (la technique) pratique et mécanique. En correspondant au développement autonome de l'Art au cours des temps modernes, l'art (la technique) mécanique s'est aussi développée rapidement et a agrandi de plus en plus son domaine. Pendant les premiers temps, il n'y avait qu'un rapport parallèle entre les deux arts: c'était la différence essentielle entre eux qui donnait la garantie de leur autonomie. Pourtant le domaine de la technique mécanique continuait de s'agrandir et enfin envahissait de plus en plus le domaine de l'Art, d'abord la partie marginale et puis jusqu'au centre. S'il en était ainsi, il faudrait dire que la différence entre la création humaine et la production mécanique aussi bien que celle entre l'utilité et le Beau devenaient indistinctes.

C'est peut-être à la fin de 19<sup>e</sup> siècle que les rapports entre l'Art et la technique mécanique sont établis et il est possible de les classer en trois types.

- i La technique mécanique a apporté quelques matières nouvelles au domaine artistique: par exemple, le fer, le béton et le verre dans le cas de l'architecture.
- ii La technique mécanique a fait naître quelques moyens nouveaux de reproduction et de diffusion: par exemple, la reproduction de l'oeuvre picturale au moyen de la photographie et de l'imprimerie et l'émission de l'oeuvre musicale par la radio-diffusion.
- iii La technique mécanique a fait naître quelques nouveaux genres artistiques: par exemple, l'art photographique ou cinématographique.

Il est possible de dire que l'établissement de ces rapports n'a jamais apporté de changement radical à l'Art et ils ne méritent pas d'être examinés sérieusement par l'esthétique, car les matières nouvelles n'ont apporté que quelques styles nouveaux aux domaines artistiques déjà existants. On peut aussi dire que la reproduction et la diffusion des oeuvres par le moyen mécanique n'ont apporté qu'un petit agrandissement du domaine artistique et la popularisation de l'Art, et que la photo et le cinéma ne sont qu'un phénomène marginal de l'Art. Cette opinion est raisonnable si c'est des phénomènes de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et au début du 20<sup>e</sup> qu'il s'agit. Il serait aussi possible de dire que, parce que la technique mécanique s'est développée au delà de toutes les prévisions au cours de 20<sup>e</sup> siècle, ces rapports eux-mêmes sont changés complètement et ont apporté la métamorphose ou plutôt le changement de qualité de l'Art lui-même. Examinons ici un peu plus en détail ces trois types de rapports.

i Pour parler en général, la matière définit la forme comme résultat du travail de celle-ci. C'est pourquoi l'introduction d'une nouvelle matière signifie la naissance d'une nouvelle forme. La matière fonctionne, d'après ce que dit Nicolai Hartmann<sup>17)</sup>, comme "le principe désignant le domaine" ("das gebietsanweisende Prinzip") et donc il est possible que l'introduction d'une nouvelle matière fasse naître un nouveau genre et ainsi apporte un changement radical au système artistique moderne. De plus, parce qu'une nouvelle matière exige souvent le moyen mécanique pour le travail, elle ferait changer la structure du processus de la création elle-même. Prenons comme exemple la peinture acrylique, qui a fait changer complètement la couleur

17) vgl. Nicolai Hartmann: *Aesthetik*, Walter Gruyer & Co. Berlin, 1953. S.14.

et la matière de l'oeuvre picturale: il n'y a plus de touche ou de grain, donc on ne pourrait plus parler ici d'expression personnelle<sup>18</sup>). Un autre exemple: les sons produits par des instruments électriques ou électroniques, qui mettent l'accent sur l'intensité sonore, un des paramètres sonores, ont ainsi apporté quelques changements à la structure de l'oeuvre musicale.

ii C'est de la reproduction et de la diffusion en grandes séries qu'il faut parler ici. Comme dit Walter Benjamin<sup>19</sup>), la reproduction en grandes séries a libéré les oeuvres d'art, enfermées autrefois dans le sanctuaire de l'Art comme le musée ou la salle de concert. Elles sont dispersées dans un espace usuel, un monde de tous les jours, et ainsi ont perdu leurs *auras*. Le radio et la télévision diffusent sans cesse et en grand nombre des images diverses. Des gens peuvent voir et écouter des images à leur gré, n'importe quand et n'importe où, au moyen des appareils miniaturisés (magnéphone et magnétoscope en tout petit format: "Walkman" ("baladeur") ou "Video-Walkman"). Juste au milieu du monde de tous les jours, régi pour ainsi dire par "le principe de réalité", est apparu le monde imaginaire ou esthétique, régi par "le principe de plaisir": l'esthétisation du monde de tous les jours<sup>20</sup>). Aujourd'hui, ce qui forme la sensibilité des gens, ce sont des images émises par la télévision ou par la radio et des images reproduites, enfermées dans des petits paquets — "compact disc" et "video-cassette" —. Il va sans dire qu'il y a une différence entre l'écoute du concert et celle du "compact disc" et la plupart des gens pensent que c'est celle-là qui est authentique. Mais il est aussi certain que ces nouveaux moyens mécaniques ont fait apparaître une nouvelle mode de l'écoute, toute différente de celle du concert. Les essais bien connus de Glenn Gould mériteraient réflexion par rapport à ce problème<sup>21</sup>).

Dans la vie actuelle d'aujourd'hui, il y a beaucoup d'appareils ménagers mécaniques, dont la fonction s'est améliorée suivant le développement technique et est en train d'arriver à sa limite. Parce qu'il devient de plus en plus difficile de pousser les gens à acheter des appareils par l'amélioration de leur qualité fonctionnelle, des fabricants tentent d'attirer l'attention du consommateur sur la modification de la forme de l'appareil, par exemple le changement du modèle ("the model-change") de la voiture tous les trois ou quatre ans. Ainsi il serait indispensable d'ajouter aux appareils produits en grandes séries quelques qualités sensibles, qui ont une valeur spécifique — une qualité spécifique qui peut attirer l'intérêt du consommateur —. L'autre valeur que l'utilité, ajoutée aux appareils, c'est la valeur esthétique. Et cette valeur esthétique doit être distinguée du "beau technique" (das Technisch-Schöne), qui se réaliserait au bout de la recherche de la fonction. Parce qu'ici la valeur esthétique est supérieure à l'utilité, il faudrait dire que les appareils ménagers mécaniques sont devenus eux-même des objets esthétiques. Dans le monde de tous les jours, on vit ainsi juste au milieu des objets esthétiques. Cela signifie une autre esthétisation du monde actuel.

A cause de l'esthétisation double du monde, la différence entre l'image et la réalité aussi

18) cf. Roland Barthes: Cette vieille chose, l'art, in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris, 1982. p.186.

19) cf. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktierbarkeit*, 1936, traduit en japonais par TAKAGI et d'autres, Shobunsha, Tokyo.

20) cf. ASANUMA Keiji: *Technologie moderne et diffusion de l'art*, Editions NUMA, Tokyo, 1991. pp.11 sqq.

21) cf. *The Glen Gould Reader*, edited and with an introduction by Tim Page, translated in Japanese by NOMIZU Mizuho, Misuzu, Tokyo, 1990.

bien que celle entre l'Art et la vie de tous les jours sont réduites au minimum. Le Beau — la valeur esthétique — n'était autrefois qu'à une place sacrée, séparée et isolée du monde actuel, mais aujourd'hui il est partout dans ce monde: il n'y a plus le sanctuaire du Beau, c'est-à-dire l'Art. Ou, pour le moins, l'Art n'est plus la place (topos) privilégiée du Beau. Ou bien faudrait-il dire que l'art pratique et mécanique créent, aussi bien que l'Art, la valeur esthétique?

iii Entre 1920 et 1930, quelques théoriciens affirmaient que le cinéma était devenu un genre de l'Art. Pourtant il est indéniable qu'il y a, entre l'Art et le cinéma, une différence essentielle: celui-là est, comme mentionné ci-dessus, la représentation de la représentation tandis que celui-ci est, à son niveau fondamental, la reproduction mécanique de l'objet donné. Certes le cinéma s'est efforcé de devenir un moyen de représentation et est arrivé à son but jusqu'à un certain point. Et Rudolf Arnheim a essayé de démontrer que le cinéma pourrait devenir l'Art malgré sa reproductivité mécanique<sup>22</sup>). D'après Arnheim, bien que la caractéristique essentielle de l'image filmique, la matière du cinéma, soit la ressemblance à la réalité, ces deux diffèrent en six points — six caractéristiques de l'image filmique — et, si l'on met l'accent sur elles, la reproductivité mécanique est anéantie et un film peut être artistique — "Film als Kunst" —. Pourtant, parce que la reproductivité mécanique est essentielle au cinéma, son anéantissement ne serait rien d'autre que celle du cinéma lui-même. Si le cinéma veut être artistique par l'anéantissement de son caractère essentiel, il ne pourrait tout au plus être que l'imitation de l'art déjà-existant. Voilà le point faible de la théorie d'Arnheim. Et sur ce point et ce point seul, la théorie de Konrad Lange est plus conséquente: Lange a dit que le cinéma n'est qu'un processus scientifique et donc il est impossible pour lui d'exprimer la personnalité artistique ("die künstlerische Persönlichkeit") aussi bien que de provoquer la déception de soi ("die Selbsttäuschung")<sup>23</sup>). Aujourd'hui il y a peu de gens qui dénie le caractère artistique du cinéma, mais, pour parler strictement, il y a, entre le cinéma et l'Art au sens moderne, une différence essentielle. C'est à cause de l'agrandissement ou changement du domaine de l'Art que le cinéma, moyen mécanique de la reproduction, peut être le moyen de la représentation artistique. Il est très intéressant de remarquer que c'étaient les dadaïstes et les surréalistes qui proclamaient que le cinéma était l'Art, pour qui l'Art moderne devait être déconstruit. Le mélange de l'Art et de la technique mécanique ou la disparition de la limite de ces deux domaines sont aujourd'hui manifestes et il est sûr que ce phénomène a apporté un changement radical à l'Art moderne.

### (3)

Malgré ce qui a été dit tout à l'heure, il est encore possible de dire que le changement a été apporté par la technique mécanique, de l'extérieur du domaine de l'Art et donc il ne s'est pas étendu jusqu'au centre de ce domaine. Mais, d'un autre côté, il est aussi possible de dire que le changement a été apporté par le développement autonome de l'Art moderne lui-même, c'est-à-dire de l'intérieur du domaine de l'Art.

22) vgl. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1932.

23) vgl. Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Verlag von Ferdinand Ecke, Stuttgart, 1920.

Ce qui caractérise l'Art moderne est, comme nous l'avons indiqué plus haut, la représentation ou l'imitation subjective. Dans une société pré-moderne, un peintre s'efforçait en général d'imiter l'image, qui apparaissait à son regard à cause de son dévouement à l'objet ou au principe du monde objectif et aussi par la grâce ou la volonté de ce principe: l'imitation de l'image universelle et objective. Et ce dévouement signifiait la subordination du sujet au principe objectif ou la prédominance de celui-ci sur celui-là. L'objet dans la peinture moderne se diffère essentiellement de celui dans la peinture pré-moderne, parce qu'il n'y est plus l'objet du dévouement. Ici l'objet est pris par le regard du peintre dans son monde subjectif et cesse d'être purement l'objet. Ce que représente le peintre est l'objet structuré par son principe subjectif: la représentation. La réalité dans le sens du réalisme moderne n'est pas ainsi la réalité objective ou extérieure mais la réalité psychique ou visuelle du peintre. Pour parler un peu schématiquement, dans le cas de la peinture pré-moderne, parmi les trois facteurs de l'imitations — le sujet, l'objet et le moyen —, le principe de l'objet prédomine sur deux autres tandis que, dans le cas de la peinture moderne, celui du sujet prédomine sur les deux autres.

Si la prédominance du facteur subjectif de l'imitation a été à l'origine de la peinture moderne, elle a intensifié de plus en plus cette prédominance au cours de son développement autonome. Ainsi le peintre n'aurait plus l'intention de représenter sa représentation mais de métamorphoser et de combiner arbitrairement sa représentation et par conséquent la perspective changerait aussi sa substance. Cette tendance apporterait, comme résultat nécessaire, l'affaiblissement graduel du facteur objectif, qui reculerait enfin jusqu'à la position de simple prétexte pour l'articulation de la qualité visuelle. La ligne de contour, l'élément visuel le plus important pour dénoter l'objet, deviendrait de plus en plus vague en même temps que la couleur gagnerait la liberté et deviendrait plus expressive et enfin la perspective perdrait la plupart de sa signification: la peinture impressionniste, surtout celle de Monet.

L'affaiblissement du facteur objectif et le déclin de la perspective doivent être regardés comme résultat nécessaire du développement autonome de la peinture moderne. Pourtant, comme le dit Lévi-Strauss, un certain prétexte serait encore indispensable pour l'articulation de la qualité visuelle. Ce prétexte devrait posséder une certaine objectivité ou universalité pour que la peinture ne soit pas un simple caprice, et c'est pourquoi Lévi-Strauss a parlé de "l'asservissement congénital des arts plastiques aux objets"<sup>24</sup>). Il va sans dire que ces objets sont du monde réel ou naturel. Mais, parce que l'affaiblissement du facteur objectif et la prédominance du facteur subjectif sont le résultat nécessaire du développement autonome de la peinture moderne, il faudrait chercher le prétexte ailleurs que dans le monde objectif. Il serait impossible pourtant de le chercher dans le monde subjectif, parce que, pour qu'il puisse servir lui-même de prétexte, il doit être *objectif* et universel. On pourrait dire tout au moins qu'il n'y a plus de nécessité de le chercher dans le monde réel. C'est peut-être ainsi qu'est apparue une tendance à chercher le prétexte pour l'articulation visuelle aux images visuelles préexistantes, qui sont elles-mêmes le résultat de l'articulation antérieure. En un sens, elles seraient plus utiles comme prétexte que les objets, parce qu'il y a, en elles, une structure distinctement articulée. L'utilisation de l'image préexistante comme prétexte pour l'articulation d'une autre image:

24) Claude Lévi-Strauss: *Mythologiques, Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964. p.28.

la citation. Certes il n'existe pas une seule citation mais il en existe plusieurs sortes et la raison de leur existence serait aussi variée. Ce qui est décrit ici n'en est qu'un exemple, mais l'important est que cette espèce de la citation soit née au bout du développement autonome de l'Art moderne, c'est-à-dire de la représentation ou de l'imitation subjective.

L'affaiblissement du facteur objectif et la prédominance du facteur subjectif signifient que la place (topos) du principe de création s'est changé du monde objectif à l'intérieur du sujet et que, par conséquent, l'idéal ou le transcendant est reculé à l'arrière-plan de l'Art et est en train d'en fuir. Si l'oeuvre d'art est regardée comme apparition sensible de l'idéal ou du transcendant, il est tout naturel de penser qu'elle forme une totalité organique ou microcosmique, qu'on ne peut jamais traiter à son gré. Pourtant si l'idéal ou le transcendant a disparu de l'oeuvre, il n'est plus interdit de la découper et d'en tirer le fragment ainsi découpé, tout arbitrairement: ici est une des possibilités de la citation de l'oeuvre. La citation en ce sens est de tirer l'image de sa place originale: désorigination de l'image. Et, parce que l'origine de l'image aux temps modernes est en général personnelle, cette citation est aussi dépersonnalisation de l'image.

Il est résulté que, de la prédominance du facteur subjectif, l'objet comme prétexte de l'articulation a été remplacé par l'image déjà-existante. C'est un phénomène ironique que ce remplacement a apporté, à son tour, l'affaiblissement du facteur subjectif. Il y a peu de chances pour que le facteur subjective intervienne dans le processus de la citation de l'image préexistante. De même, la trace de l'activité subjective serait, dans le cas de l'image articulée par la citation, moins nette que dans le cas de l'image picturale comme représentation représentée. Si le développement autonome de l'Art moderne — c'est aussi le développement de la représentation à la citation — a apporté ainsi l'affaiblissement des facteurs objectif et subjectif, est-ce que c'est le moyen, troisième facteur de l'imitation (ou de la représentation), qui devient prédominant? S'il en est ainsi, la citation devrait être regardée comme représentation où prédomine le moyen, troisième facteur, sur les deux autres.

C'est de la fin du 19<sup>e</sup> siècle au début du 20<sup>e</sup> qu'a commencé une nouvelle recherche scientifique du langage. En même temps, quelques artistes projetaient, comme en réponse à ce phénomène, de réfléchir sur leurs moyens de représentation et ils prenaient souvent, comme leur thème de représentation, ces réflexions elles-mêmes. Ce serait une espèce de métalangage, parce que, si l'on regarde l'Art comme langage, c'est le langage du langage lui-même. Ce serait aussi une espèce de tautologie, parce qu'ici le langage réfléchit sur le langage lui-même. Il est possible que ces artistes aient voulu être fidèles à la qualité essentielle de leur moyen et anéantir tous les autres: une sorte de purification de la représentation et voilà le purisme artistique. Or, parce que la citation est regardée ici comme technique pour former l'image au moyen de l'image, l'image formée par citation est, en un sens, l'image de l'image aussi bien que l'image réfléchissante sur elle-même et ainsi il serait possible de la regarder comme une sorte de métalangage et de tautologie. Si la citation est une technique pour l'articulation de la qualité visuelle au moyen de l'image visuelle, tout ce qui est extérieur au domaine de la visualité pure serait anéanti par elle: une sorte de purisme. Non seulement la citation et la réflexion sur le moyen (ou la purification de la représentation) résultent toutes

deux du développement autonome de la représentation, mais aussi elles ont un rapport étroit et naturel entre elles. Si la représentation (ou l'imitation) est fondée sur un rapport organique des trois facteurs mentionnés plus haut et si ses styles fondamentaux sont définis par la prédominance de l'un des trois, l'affaiblissement ou la disparition d'autres facteurs que le moyen signifierait plutôt l'ébranlement de la représentation (ou de l'imitation) elle-même. L'important est que ce ne soit rien d'autre que la conséquence du développement autonome de la représentation ou de l'Art moderne.

(4)

Dans le cas d'une certaine citation, par exemple le "Honka-dori" dans la littérature japonaise<sup>25</sup>), il est nécessaire qu'un fragment cité ait la caractéristique suffisante pour envoyer la conscience du récepteur au texte original, auquel ce fragment a appartenu, et c'est le jeu inter-et-intra-textuel qui enchante le récepteur. Pourtant, dans le cas de la citation examinée ici, le rôle principal de l'image citée est d'être le prétexte pour l'articulation sensible mais, si elle établit un rapport inter-textuel avec l'original, elle jouerait un autre rôle que celui de prétexte et ainsi deviendrait ambiguë. Si l'objet de la citation, c'est-à-dire l'original est fortement caractérisé par la personnalité de l'auteur, le fragment cité enverrait très facilement la conscience du récepteur à l'original et la structure sensible elle-même se cacherait derrière l'original ainsi apparu. Indépendamment de la volonté de son auteur, le texte — la structure sensible du texte — devient un peu transparent pour l'original: il devient un signe. Le texte ne pourrait être ni l'image de l'image, ni l'auto-réflexion de l'image, ni métalangage, ni tautologie. Cela est évidemment contraire à la nature de la citation en question. Pour qu'il revienne à ce qu'il doit être, il faudrait limiter le rôle de l'image citée à celui de prétexte.

Un certain objet ou un certain événement est choisi par quelqu'un et indiqué à l'autre comme ce qui représente le genre ou l'ensemble, auquel il appartient: c'est le cas de l'"ostentation" d'Umberto Eco<sup>26</sup>). Si une image est choisie et indiquée à l'autre, est-ce que cette image représente un ensemble, auquel elle appartient? Oui, si elle est choisie parmi un ensemble composé des images, qui se combinent les unes et les autres par des caractères assez communs: par exemple le monde de l'oeuvre d'une même origine, c'est-à-dire créé par un même auteur (une même personne humaine) — "ah, c'est du Bach!" — . Non, si elle est choisie parmi un ensemble, composé des images variées dont les origines sont indéterminées: par exemple l'ensemble des images reproduites et diffusées en grand nombre par le moyen mécanique, c'est-à-dire des images de masse.

Certes, comme c'est le cas des images de masse, un certain original est nécessaire pour être reproduit et diffusé, lequel devrait être créé par une personne. Mais le lien entre l'image et son origine serait découpé par des processus répétés de la reproduction et de la diffusion. Le

25) "Honka-dori" est une technique de la citation, propre au "Tanka" du Moyen Age. "Honka" signifie le texte original et "dori" signifie la citation. cf. ASANUMA Keiji: *Utsuuroi to tawamure* ("Reflet et jeu"), Ozawa-shoten, Tokyo, 1978.

26) cf. Umberto Eco: *A theory of Semiotics*, Indiana University Press, translated in Japanese by IKEGAMI Tatsuhiko, Iwanami, Tokyo, 1980. II, pp130 sqq.

phénomène de l'éloignement ou plutôt de la dissimulation de l'origine — “la désorigination” — a commencé déjà avec l'apparition de l'écriture comme dit Roland Barthes<sup>27)</sup> et est devenu plus clair avec la naissance de l'imprimerie<sup>28)</sup>. Dans le cas de l'image reproduite en grand nombre par l'imprimerie, par exemple l'image de l'affiche imprimée — même dans le cas de l'affiche par l'auteur personnel (par exemple celles de Toulouse-Lautrec) —, son origine serait dissimulée, parce que la trace de l'activité personnelle — par exemple la touche — y'est complètement anéantie par l'intervention du processus mécanique. Pour que l'image citée fonctionne simplement comme prétexte pour l'articulation, il conviendrait de la citer parmi les images de masse. Et c'est peut-être le cas de la citation de l'image chez Georges Seurat, par exemple l'image d'affiche citée dans son *Cirque*. Elle aurait aussi son origine quelque part ailleurs, pourtant elle apparaîtrait peut-être aux regards des récepteurs comme l'image en soi, qui manque de tous les rapports avec les autres qu'elle-même. Certes elle n'est qu'une image citée mais, parce qu'elle joue parfaitement son rôle comme prétexte de l'articulation, elle se cacherait derrière la structure visuelle réalisée par cette articulation. En d'autres mots, ce qui est donné quasi immédiatement à la conscience, ce ne serait que la structure visuelle elle-même — l'image visuelle en soi ou le pictural lui-même —. Ce n'est peut-être que des spécialistes de l'histoire de l'art qui y cherchent quelque rapport inter-textuel en dehors de l'image. Quelques tableaux de Seurat se situent ainsi, bien qu'ils soient *figuratifs*, tout près de la peinture abstraite.

Le développement de la technique mécanique a apporté la reproduction et la diffusion en grand nombre de l'image et elles ont été définitivement accélérées par des média radio-électriques. Comme on dit souvent, dans le cas de l'image de masse, il n'y a plus de différence entre l'original et la copie. Autrefois, c'est l'existence de l'original qui garantissait l'authenticité de l'image mais aujourd'hui, c'est l'image qui garantit l'existence de l'original. Roland Barthes a parlé d'un phénomène curieux: c'est la photographie de la carte d'identité qui garantit l'identité de son porteur.

L'image de masse: l'existence des originaux en grande quantité. Comme une photographie de la carte d'identité garantit l'identité personnelle, une étiquette imprimée et collée sur une boîte de conserve garantit que celle-ci est “Cambell's Tomato Soup” authentique et qu'elle a la même qualité que celle des boîtes portant des étiquettes identiques. Par rapport au problème en question, *Cambell's Soup* d'Andy Warhol présente un exemple très intéressant, qui indique suggestivement la caractéristique du rapport entre la citation et l'image de masse. Ce tableau n'est pas, comme on le dit souvent, la représentation (ou l'imitation) de “Cambell's Tomato Soup” mais sa citation par le moyen pictural. Il y a quelques raisons pour cela; d'abord, une seule boîte de “Cambell's Soup” — ou plutôt l'étiquette de “Cambell's Soup” — s'y présente comme si elle était prise par le moyen photographique sans aucune invention technique et ainsi il est impossible d'y reconnaître le point de vue (“die Einstellung”) propre à un sujet: le facteur subjectif y presque complètement disparu; puis une boîte de “Cambell's Soup” ou plutôt l'image elle-même de “Cambell's Soup” — l'image imprimée de son étiquette — est

27) cf. Roland Barthes: *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970. pp27 sqq. do : La mort de l'auteur.

28) cf. ASANUMA keiji: Littérature et imprimerie, in *Aesthetics No.3*, The Japanese Society for Aesthetics, Tokyo, 1988.

donnée quasi immédiatement à la conscience du spectateur et ainsi il est impossible d'y reconnaître quelque objet représenté ou imité — l'image de quelque objet — : le facteur objectif y a aussi disparu; et enfin la surface de ce tableau est lisse comme celle de miroir et l'on y voit l'image de "Cambell's Soup" presque immédiatement — la matière est ici transparente pour l'image — et ainsi il est impossible d'y reconnaître la caractéristique de la matière: le facteur de moyen y a aussi disparu. Parce que les trois facteurs de la représentation ou de l'imitation y manquent, il est certain que *Cambell's Soup* n'est pas la représentation ni l'imitation de "Cambell's Soup"; pourtant il est aussi certain que *Cambell's Soup* n'est pas "Cambell's Soup" en soi. Ce qui n'est ni l'objet lui-même ni l'image représentée ni l'image créée, ce ne serait rien d'autre que l'image citée. Pourtant *Cambell's Soup* n'est pas la citation d'une certaine boîte ou d'une certaine étiquette de "Cambell's Soup": bien que la préexistence du texte original soit sa condition nécessaire, la place (topos) de l'original est ici indéfinie — il n'y a pas de différence entre l'original et l'image citée — . De plus, *Cambell's Soup* n'est pas composé par l'arrangement des fragments découpés et cités mais d'une seule image, citée en son entier. On pourrait en conclure que *Cambell's Soup* est la citation imitative de l'image de masse de "Cambell's Soup". Dans le cas de *Marilyn Monroe*, l'image de "Marilyn" est reproduite presque mécaniquement par le procédé de l'écran de soie — ici on pourrait deviner la place originale de cette image: le visage de Marilyn Monroe ou plutôt Norma Jean Baker — mais Warhol a fait une série d'images par la répétition d'une même image, entre lesquelles il y a quelque variation de couleur aussi bien qu'une inégalité toute petite, causée par la bavure. A cause de cette répétition et de ces différences, chaque image est découpée de leur place originale — la désorigination — et par conséquent la série de ces images correspondrait vaguement à "Marilyn", l'image de masse de Marilyn Monroe, laquelle n'a pas sa place propre — certes Marilyn Monroe (Norma Jean Baker) était un être individuel, mais elle a été reproduite et diffusée en grande série et devenue "Marilyn" — . Un autre exemple de la citation imitative: *Good Morning Darling* ou *As I Opened Fire* de Roy Lichtenstein. Quand il cite des images de cartoons ("comic strips"), il cite aussi la texture même du cartoon: des réseaux ou des trames de similigravure. Et à cause de cette citation, bien que ces tableaux soient peints à l'huile ou au magna sur toile, on croirait y voir une image (élargie) de cartoon: la caractéristique de la matière est quasiment cachée et la matière est devenue toute transparente pour l'image aussi bien que pour la texture de cartoon. On pourrait dire que, par cette double citation, ces tableaux s'approcheraient infiniment des images de cartoons comme textes originaux et deviendraient leur imitation. Mais l'image dessinée — l'original — de cartoon est imprimée et diffusée en grande série et, tout comme Marilyn (Norma) est devenue "Marylin", devenue l'image de masse — ce qu'on rencontre ordinairement, c'est cette image de masse — . L'image de cartoon n'a pas, par sa nature même, de place originale et l'élargissement de dimension et l'insistance de la texture fortifieraient davantage cette désorigination.

La citation de l'image de masse apporterait ainsi la disparition des trois facteurs de la représentation et cela signifierait l'ébranlement radical de la représentation ou de l'imitation: l'effondrement de l'Art moderne lui-même. S'il en est ainsi et si l'on met l'accent sur ce point,

il conviendrait de dire que l'Art moderne est, au bout de son développement autonome, en train de se détruire ou de se déconstruire: la déconstruction de l'Art par lui-même.

(5)

C'est la condition nécessaire pour la citation que le fragment cité soit suffisamment caractéristique pour désigner son origine, d'où il a été découpé. En même temps, pour que des récepteurs puissent accepter la citation comme citation et s'en réjouir, il lui serait indispensable de posséder la capacité suffisante pour reconnaître le fragment cité comme fragment cité, en d'autres mots la capacité suffisante pour deviner l'origine du fragment cité et pour établir des rapports divers entre le fragment cité et le texte original. Par exemple, pour se réjouir de la technique de "Honka-dori", citation typique à la littérature japonaise du Moyen Age, il était indispensable de posséder des connaissances, aussi étendues que celles des auteurs, des oeuvres littéraires antécédentes, surtout des poèmes de *Kokin-Waka-Shu*<sup>29)</sup>. La citation en ce sens — on pourrait l'appeler provisoirement la citation classique — est une technique qui ne peut être employée et estimée que dans une société limitée, où des gens possèdent en commun des oeuvres comme textes originaux ou la liste des images déterminées: par exemple la société aristocratique japonaise au Moyen Age.

La naissance et le développement de la technique mécanique ont fait naître des moyens nouveaux de fabrication et de circulation en grandes séries et, par conséquent, la dimension de la société a été grandie brusquement et est devenue indéfinie. Et à cause des moyens mécaniques de la reproduction et de la diffusion, des gens indéterminés et inénombrables ont possédé en commun la liste des images énormes et indéterminées. Ces images sont, pour la plupart des récepteurs, sans origines et sans auteurs; parce qu'elles sont produites en grande masse et dispersées partout dans cette société par des réseaux divers et embrouillés, il est impossible de remonter jusqu'à leurs origines et de les identifier: elles sont, en ce sens, anonymes. Ce sont ces images anonymes et indéterminées qui sont propres à la société de masse. Ou plutôt c'est cette société de masse qui est tissée par les jeux de ces images. De plus, c'est dans cette société de masse que l'Art moderne a commencé à se détruire (se déconstruire) au bout de son développement autonome.

La citation classique ou au sens strict, mentionnée ci-dessus, serait ainsi impossible dans la société de masse. Or considéré sous le rapport de cette citation, le concept de "la citation de l'image de masse" paraîtrait absurde ou étrange. Est-il possible que ce soit la technique de la production de l'image propre à la société de masse? Parce qu'on rencontre quasi immédiatement l'étiquette de "Cambell's Soup", reproduite elle-même presque en son entier et que l'image de *Cambell's Soup* est, phénoménalement, sans origine, il n'y aurait pas possibilité de jouir de jeux inter-textuels, jeux entre l'image et son original, comme dans la citation classique. Pourtant il y a encore, entre *Cambell's Soup* et "Cambell's Soup" ou plutôt l'étiquette qui fait d'une boîte "Cambell's Soup", une différence ou une distance, très petite mais essentielle. Et cette différence ferait jouer, entre les deux, un jeu très particulier, tout différent de celui entre l'image et son original. Il est possible de supposer que la conscience y rencontre presque

29) "Kokin-waka-shu" est une anthologie de l'époque de Heian, peut-être au début du dixième siècle, qui était regardée pendant des siècles comme source ou texte original pour des poètes et est regardée encore aujourd'hui comme une source de la conscience esthétique japonaise.

immédiatement une qualité visuelle, qui ne la renvoie à rien. Pourtant cette qualité ne serait pas la qualité visuelle en soi comme celle de la peinture abstraite, parce que, ce que rencontre la conscience, ce n'est pas une composition abstraite mais une étiquette de "Cambell's Soup". S'il en est ainsi, il serait aussi possible de supposer que la conscience rencontre quasi immédiatement une étiquette collée sur une boîte, laquelle doit indiquer l'existence d'une boîte de "Cambell's Soup" authentique. Mais il va sans dire qu'ici il n'existe aucune boîte concrète et donc ce que rencontre la conscience n'est pas cette étiquette mais simplement la qualité visuelle d'étiquette.

*Cambell's Soup* n'est pas "Cambell's Soup" mais quelque qualité visuelle. Pourtant si la conscience veut y demeurer, cela est impossible, parce que cette qualité est celle de quelque chose mais non pas la qualité en soi. La conscience voudrait quitter cette qualité et viser ce *quelque chose*. Mais ces vœux ne seront jamais accomplis, parce qu'il n'y a pas d'objets qui soient l'origine de cette qualité, soit qu'ils soient réels, ou soit qu'ils soient idéaux. *Cambell's Soup* n'est pas la représentation ou l'imitation d'une ou autre boîte (ou étiquette) de "Cambell's Soup", parce qu'il y a en grand nombre des boîtes (ou des étiquettes) de "Cambell's Soup" complètement identiques — il va sans dire que *Cambell's Soup* n'est pas la création d'une nouvelle image —. "Cambell's Soup" n'est rien d'autre que l'ensemble de ces innombrables boîtes (des étiquettes) identiques : "Cambell's Soup" comme image de masse. *Cambell's Soup* est ainsi une qualité visuelle, qui n'est ni créée, ni représentée, ni imitée: c'est une citation imitative d'une image préexistante, c'est-à-dire de "Cambell's Soup" comme image de masse. La conscience, ne pouvant quitter cette qualité visuelle ni viser n'importe quel objet, doit être suspendue dans un interstice tout étroit entre deux *Cambell's Soup* et y demeurer pour toujours. C'est une expérience extatique et atopique, c'est-à-dire une espèce de la jouissance au sens où le dit Barthes<sup>30</sup>.

La citation imitative de l'image de masse. Elle est évidemment contradictoire au concept de la citation au sens strict ou classique, mais il est indéniable qu'elle soit une technique de la production de l'image, qui porte son propre plaisir, tout différent de celui des images de la représentation ou de l'imitation ou de la création: elle ne peut être que la citation.

De la représentation à la citation, c'est un processus de développement autonome et il en va de même pour le processus de la citation classique à la citation de l'image de masse. Si l'on rapproche directement celle-ci avec la représentation au sens moderne, il est impossible d'y trouver une relation continue. Pourtant le processus de celle-ci à celle-là est, comme nous avons mentionné ci-dessus, celui du développement autonome et de l'auto-déconstruction de l'Art moderne et, en ce sens il y a, entre deux, une relation continue. Comme on l'a dit ci-dessus, l'origine de *Cambell's Soup* ne se trouve nulle part, mais il est aussi possible de dire que cette origine se trouve dans l'Art moderne lui-même, parce que *Cambell's Soup* est apparu juste au bout du développement autonome de l'Art moderne.

Seijo Université

30) cf. Roland Barthes: *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris, 1973.