

Doppelgänger : la science au miroir de l'art, histoires parallèles

Depuis au moins une génération, histoire de l'art et histoire des sciences avancent avec une étonnante similarité. Le cheminement peut se résumer ainsi. Toutes deux ont engagé des débats passionnés pour savoir lesquels des discours, « internes » ou « externes », étaient les mieux à même d'expliquer une œuvre artistique ou scientifique : la logique interne des techniques, des matériaux et des formes (celle des technologies, des concepts et des formalismes pour les sciences) s'opposait ainsi aux forces extérieures de la société, de la politique et de l'économie. De part et d'autre, l'aboutissement fut le même : un examen critique de la ligne de front. La frontière entre éléments internes et externes dans une œuvre artistique ou scientifique était-elle si clairement dessinée, ou bien n'était-elle pas elle-même le produit de circonstances historiques spécifiques ? Poursuivant leur parcours en parallèle, historiens de l'art et historiens des sciences en vinrent à privilégier le contexte dans l'approche de leurs objets d'étude, élargissant alors la définition de l'art ou de la science (et, par extension, celle de l'artiste ou du scientifique) pour inclure des éléments et des personnages jusque-là exclus de leurs canons respectifs. (Il y eut toutefois une tendance marquée chez les promoteurs les plus brillants et les plus originaux de cette veine expansive à légitimer ces nouvelles approches en les raccrochant à des noms bien établis, tels Manet ou Galilée¹.) Dans certains cas, historiens de l'art et historiens des sciences portèrent leur attention sur les mêmes sujets jusque-là occultés, à l'exemple de l'atelier artisanal à l'aube de l'Europe moderne, considéré comme un lieu d'innovation artistique et scientifique, mais aussi comme un modèle d'organisation du travail dans les deux domaines. De même, historiens de l'art et historiens des sciences se tournèrent au même moment, mais sans pourtant se concerter, vers l'analyse des pratiques en tant qu'objet de recherche – des pratiques qui, dans certains cas, réunissaient art et science, telle que la collection d'œuvres d'art et de merveilles de la nature dans les cabinets de curiosités de la Renaissance.

Lorsque historiens de l'art et historiens des sciences commencèrent à se croiser régulièrement lors de colloques et à collaborer dans le cadre d'expositions ou de publications au milieu des années 1990², ce fut de part et d'autre avec le sentiment étrange de se retrouver face à son *Doppelgänger*, un vrai jumeau qui ne l'est pourtant pas. Cet effet de miroir déroutant dépassait le simple fait d'étudier les mêmes personnages et les mêmes objets de manière semblable. Historiens de l'art et historiens des sciences avaient bien conscience, par exemple, du lien qui unissait naturalisme et sciences de la nature (ou la perspective dans l'optique et dans l'art) à des périodes et dans des lieux donnés. Que les influences aient été mutuelles n'avait alors rien d'une révélation : les physiciens des Lumières s'étaient attachés de près au discours des artistes sur les effets de la couleur et de la lumière, tandis que les Impressionnistes pour leur part avaient trouvé une partie de leur inspiration dans les expériences menées en physiologie sensorielle. Plus étrange et plus stimulante fut, en revanche, la découverte qu'art et sciences semblaient participer d'un même projet, forçant les historiens à reconsidérer l'opposition entre subjectivité et objectivité qui structurait les relations entre artistes et scientifiques depuis le milieu du XIX^e siècle.

Longtemps, défenseurs des arts comme défenseurs des sciences s'étaient en effet satisfaits du contraste entre personnalité artistique et personnalité scientifique hérité de l'âge romantique : le premier solitaire, original jusqu'à l'excentricité, soucieux de marquer son œuvre du sceau indélébile de son individualité propre, le second immergé dans la communauté scientifique, discret jusqu'à l'effacement, attaché à des méthodes standardisées. Une distinction qui poussa Charles Baudelaire à dénigrer la peinture de paysage présentée au Salon de 1859 (sans même parler de la photographie) pour son assujettissement servile au naturalisme : « De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit »³. Dans le camp de la science, Claude Bernard retourna le compliment en 1865 : « Pour les arts et les lettres, la personnalité domine tout. [...] Un poète contemporain a caractérisé ce sentiment de la personnalité de l'art et l'impersonnalité de la science par ces mots : l'art, c'est *moi* ; la science, c'est *nous* »⁴. Il s'agissait là de caricatures à l'évidence, mais l'idéologie de la science objective et de l'art subjectif s'est avérée tenace dans l'histoire de chaque domaine – aussi tenace que les catégories philosophiques que sont l'objectivité et la subjectivité⁵.

Le frisson mutuel né de la rencontre entre ces *Doppelgänger* disciplinaires ne doit donc pas grand-chose au fait que les historiens de l'art auraient découvert la face objective de l'art et que les historiens des sciences se seraient éveillés à la dimension subjective de la science. Il doit en revanche beaucoup à une prise de conscience, de part et d'autre, de l'incapacité du binôme objectivité-subjectivité à s'adapter au champ élargi de chaque discipline. Prenons l'exemple des représentations de plantes, d'animaux ou d'autres éléments naturels destinés aux objets d'arts décoratifs, aux natures mortes ou à la peinture de paysage, ou encore aux traités illustrés d'histoire naturelle, toutes de la main d'artistes qui naviguaient avec aisance entre des genres que seul un regard rétrospectif rendit étanches. Quel fut – pour ne citer qu'un cas – le statut des vélins botaniques réalisés par Nicolas Robert à la fin du XVII^e siècle ? S'agissait-il d'abord de natures mortes à l'attention de son mécène Gaston d'Orléans, de patrons très lucratifs destinés à la broderie, ou d'illustrations censées trouver leur place dans l'ambitieux projet de l'Académie royale des sciences, une *Histoire des plantes* restée inachevée⁶ ? Mais le véritable défi vient des images contemporaines et des objets produits par des artistes et des scientifiques engagés dans une appropriation délibérée de matériaux, de techniques, d'idées et de styles empruntés à la partie adverse. Une exposition récente présentée à Strasbourg – l'une des nombreuses manifestations qui mettait un coup de projecteur sur ces nouvelles collaborations entre art et sciences – a ainsi permis de juxtaposer des spécimens minéralogiques conservés dans la collection de l'université avec des cailloux taillés d'Alicja Kwade, montrés côté à côté dans les vitrines du XIX^e siècle, ou encore de présenter les microfiches de Gaëlle Boucand qui « préservent », sur un support censé résister durant cinq siècles, la mémoire photographique de pierres dont la durée de vie est de cinq cent millénaires encore⁷. Le biologiste travaillant à la modélisation de l'évolution des espèces, l'architecte dans ses projets de construction et l'artiste planifiant ses installations ont tous à leur disposition des outils de simulation virtuelle offrant plus de possibilités plastiques que les métamorphoses d'Ovide et plus de possibilités créatives que la Genèse. Dans un monde où les artistes s'invitent dans les expéditions polaires destinées à mesurer les variations du climat et où les scientifiques s'inquiètent de savoir jusqu'à quel point ils peuvent travailler une image avec Photoshop sans dénaturer leurs données, faut-il vraiment s'étonner qu'historiens de l'art et historiens des sciences se retrouvent finalement sur le même bateau – et pareillement entre deux eaux ?

De telles évolutions sont le signe d'une même confusion épistémologique, voire d'une fusion tout court du champ épistémologique. La remise en question de l'opposition entre objectivité et subjectivité emporte avec elle l'un des grands schèmes catégoriques

qui, depuis Kant, structure et distribue le champ de la philosophie des sciences comme celui de la philosophie de l'art. Des pratiques contemporaines tant dans le domaine de l'art que dans celui des sciences défient cette logique complémentaire dans une approche aussi stimulante que déstabilisante. À partir de là, de nombreux historiens et philosophes des sciences ont entrepris de forger une nouvelle épistémologie apte à rendre compte des pratiques scientifiques effectives tout en continuant à servir les visées traditionnelles de l'épistémologie – garantir la validité de la connaissance en établissant les méthodologies de son acquisition (y compris les techniques de visualisation). Mais du point de vue de l'histoire et de la philosophie de l'art, c'est tout le champ épistémologique lui-même qui semble remis en question, si rénové fût-il. L'épistémologie ne se préoccupe pas d'ontologie, autrement dit du mobilier du monde. Elle la considère comme un acquis dont il lui revient de faire l'inventaire et d'expliquer la construction – pour filer la métaphore du menuisier. Pour l'heure, cependant, l'art comme la science semblent de plus en plus concernés par des questions d'ontologie, par ce processus de remeublement du monde. Il est devenu courant d'affirmer que la réalité virtuelle a pris le pas sur la réalité ; pourtant les implications de cette affirmation pour l'histoire de l'art et celle des sciences demeurent très incertaines. Quelle que soit l'issue de ces reconfigurations à venir, les deux disciplines risquent de poursuivre ce rôle de *Doppelgänger* mutuels durant quelque temps encore.

1. Voir, par exemple Mario Biagioli, *Galileo Courtier: The Practice of Science in the Culture of Absolutism*, Chicago, 1993, ou Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, 1999.

2. Parmi ces nombreux colloques et expositions, on en retiendra deux en particulier dont l'influence fut marquante et qui ont fait l'objet de publications : Caroline A. Jones, Peter Galison éd., *Picturing Science, Producing Art*, New York/Londres, 1998, et *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Bruno Latour, Peter Weibel éd., (cat. expo., Karlsruhe, ZKM, 2002), Karlsruhe/Cambridge, 2002.

3. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Curiosités esthétiques : l'art romantique et autres œuvres critiques*, Henri Lemaître éd., Paris, 1962, p. 319.

4. Claude Bernard, *Introduction à l'étude de médecine expérimentale*, François Dagognet éd., Paris, 1966, p. 77.

5. Voir Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, New York, 2007, p. 191-252.

6. Luc Vezin, *Les Artistes au Jardin des plantes*, Paris, 1990, p. 19-25 ; Madeleine Pinault, *Le Peintre et l'histoire naturelle*, Paris, 1990, p. 22-23 et 150-151.

7. *Éclats*, exposition organisée par le Musée de minéralogie et le Centre Européen des Actions Artistiques Contemporaines de Strasbourg du 30 octobre 2010 au 30 janvier 2011. Commissaire de l'exposition : Bettina Klein.