

# Vers quelle phénoménologie de l'art?

Henri Maldiney

Imaginaire ou réel, le Musée, aujourd'hui, est un lieu d'investiture. Les œuvres qu'il abrite sont revêtues d'une dignité particulière : elles sont des paradigmes dans l'ensemble de la culture, qui, comme elle et en elle, acquièrent leur signification en prenant leur inscription dans l'histoire. Une œuvre d'art n'a pas d'autre site. C'est dans cette perspective historique qu'elle a son horizon, sa mesure, son destin. Sa mise en vue se confond avec sa mise en place. Elle n'a sens et valeur qu'en rapport avec toutes les autres qui procèdent avec elle d'un même système évolutif dont chaque époque est une phase et chaque style un vecteur.

Or il arrive que cette logique (ou dialectique) historico-culturelle se révèle disconvenante à l'existence des œuvres. Bernard Berenson, un jour, en fit l'expérience et l'aveu. « Voyageur passionné » pour qui l'art existait, était sa raison d'être, et historien de l'art pour qui une œuvre d'art représentait un nœud dans l'histoire des styles, conçue comme un complexe de trajets culturels entrelacés, il découvrit, vers la fin de sa vie, que ces deux façons de se comporter à l'art, qu'il avait cru jusqu'alors identiques, en réalité s'excluaient, que sa conscience historique de l'art supposait et entretenait le refoulement de sa présence aux œuvres « elles-mêmes ». Dans son dernier livre se trouve cette note écrite à Ravenne le 19 septembre 1955 :

« Le genre, l'époque, l'école m'absorbaient tant jadis que l'œuvre elle-même perdait toute spécificité dans mon affection. Je savais tout, mais sur quoi? Sur elle? Non : sur le style, chrétien primitif, byzantin, roman, gothique. Je me jetais à corps perdu dans l'un ou l'autre, et je vivais pleinement les uns après les autres. Mais elle, l'œuvre d'art individuelle, était une aiguille dans une botte de foin. Je ne cherchais d'ailleurs pas à savoir si, hors du contexte, il existait une entité individuelle. A présent, ici à Ravenne, par exemple, je m'aperçois que j'ai oublié le majeure partie de ce qui constitue le contexte, qui s'est fait vague et imprécis, se réduisant à une simple atmosphère. Le résultat est que seuls les objets pourvus d'une *individualité*, d'une *qualité* intrinsèque, s'imposent maintenant. C'est ainsi qu'hier j'ai été saisi par l'espace de San Vitale, les mosaïques de Galla Placidia, la nef et les sarcophages de Saint Apollinaire in Classe, la construction sévère de la tombe de Théodoric, son sarcophage de porphyre, autant de beautés à l'état pur »<sup>1</sup>.

Ni l'histoire, ni la sociologie, ni même l'ethnologie ne peuvent éclairer une expérience présente dans laquelle, co-naissant avec une œuvre d'art, quelles qu'en soient la date et le lieu, nous sommes, en ce présent induit par sa présence, contemporains de notre origine. L'art ne se lève que dans ses œuvres. En lui nous avons ouverture à elles, comme en elles ouverture à lui. Il s'agit de reconnaître en elles les dimensions suivant lesquelles elles sont, identiquement, leur propre voie et celle par où elles viennent à notre rencontre.

1. Bernard Berenson, *Le voyageur passionné*, Paris 1985, p. 156.

La phénoménologie le peut-elle? Oui. Mais au plus haut prix. Dans cette situation où il y va de l'être de l'art et du nôtre, elle doit faire la preuve par elle-même que « l'ontologie n'est possible que comme phénoménologie »<sup>2</sup>. La condition à remplir est claire : il faut que le regard phénoménologique soit le décel de l'être dont s'éclaire à soi-même le regard esthétique-artistique. Cette exigence ressort des définitions elles-mêmes que Heidegger aussi bien que Husserl ont données de la phénoménologie. « Phénoménologie, déclare Heidegger, veut dire *apophainesthai ta phainomena*, faire voir à partir de lui-même ce qui se montre tel qu'il se montre à partir de lui-même »<sup>3</sup>.

Si l'on appelle phénomène ce qui se montre en lui-même, point n'est besoin d'une monstration seconde, superfétatoire. « La signification du concept formel et vulgaire de phénomène autorise à appeler phénoménologie toute mise en lumière de l'étant tel qu'il se montre en lui-même »<sup>4</sup>. Mais si la phénoménologie est autre chose qu'une redite de l'empirie, qu'a-t-elle, en propre, à faire voir? « Qu'est-ce qui doit en un sens insigne être appelé phénomène? Ce qui ne se montre justement pas de prime abord, ce qui par rapport à ce qui se montre de prime abord est en *retrait*, mais qui en même temps lui appartient par essence en lui procurant sens et fondement »<sup>5</sup>. Or ce qui demeure ainsi retiré, ce n'est pas tel ou tel étant particulier ou privilégié, situé dans un arrière-monde. C'est l'être de l'étant : ce par où l'étant est. La tâche de la phénoménologie est de le mettre en vue.

« L'appréhension de l'être, c'est-à-dire la recherche phénoménologique vise d'abord et nécessairement l'étant, mais pour être aussitôt *dé-tournée décidément* de cet étant et *reconduite* à son être. L'élément fondamental de la recherche phénoménologique, au sens de la reconduction du regard inquisiteur de l'étant naïvement saisi à l'être, nous le désignons par l'expression de réduction phénoménologique. Nous nous rattachons par là, quant à la lettre, à un terme central de la phénoménologie husserlienne, mais non quant à l'affaire elle-même. Pour Husserl, la réduction phénoménologique, telle qu'il l'a établie pour la première fois expressément dans les *Ideen* de 1913, est la méthode destinée à reconduire le regard phénoménologique de l'attitude naturelle de l'homme vivant dans le monde des choses et des personnes à la vie intentionnelle de la conscience et à ses vécus noético-noématiques dans lesquels les objets se constituent en tant que corrélats de la conscience. Pour nous, la réduction phénoménologique désigne la reconduction du regard phénoménologique de l'appréhension de l'étant à la compréhension de l'être de cet étant »<sup>6</sup>.

De Husserl à Heidegger l'affaire (*die Sache*) se déplace et le sens de « la chose même » (*die Sache selbst*) se trouve changé. S'ils s'accordent à reconnaître l'identité de la phénoménologie et de l'ontologie, ils ne s'accordent pas sur la nature de ce qui est identique, car ils diffèrent sur l'être.

Qu'est-ce qui doit, pour Husserl, être nommé phénomène au sens pur de la phénoménologie? Ce qui se montre tel qu'en lui-même enfin la réduction phénoménologique le change, en l'épurant de toute position ontique, par la mise hors jeu de toute transcendance. Tel est le propos axial des *Ideen* : reconduire le regard phénoménologique de l'attitude naturelle à la vie intentionnelle qui la sous-tend. La vie intentionnelle est une vie. La conscience n'est jamais constituée exclusivement d'actualités. « L'intentionnalité qui la constitue, écrit E. Lévinas, désigne une relation à l'objet, mais telle qu'elle porte en elle un sens implicite. Il y a dépassement de l'intention dans l'intention même, parce que le sujet y est impliqué dès l'origine ». A l'origine qu'y a-t-il? « La conscience de la donation des objectités « elles-mêmes » précède tous les autres modes de conscience qui se rapportent à ces objectités, en tant que ces modes sont génétiquement secondaires »<sup>7</sup>. Leur genèse nous élève « au-dessus de ce qui est premier en soi »<sup>8</sup>.

Mais qu'est-ce qui est premier en soi? « La pensée qui va vers son objet, écrit Lévinas, implique des pensées qui débouchent sur des horizons noématiques, lesquels supportent déjà le sujet dans son mouvement vers l'objet, l'étayant par conséquent dans son œuvre de sujet »<sup>9</sup>. « L'horizon impliqué dans l'intention n'est pas le contexte vague de l'objet, mais la situation du sujet. Un sujet en situation, ou, comme dira Heidegger, « au monde », est annoncé par cette potentialité essentielle de l'intention... l'intentionnalité exprime donc une présence auprès des choses qui est une transcen-

2. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1960, § 7, p. 35.

3. *Ibid.* p. 34.

4. *Ibid.* p. 35.

5. *Ibid.* p. 35.

6. Heidegger, *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie* (trad. J.F. Courtine), Gallimard, Paris 1985, p. 39-40.

7. Husserl, *Logique formelle et logique transcendantale* (trad. S. Bachelard), P.U.F., Paris 1965, p. 282 (185-186).

8. *Ibid.* p. 283.

9. E. Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris 1967, p. 131.

dance »<sup>10</sup>. La base de départ de la vie intentionnelle est un être-auprès-des-choses qui est une transcendance. La méthode phénoménologique, loin d'être la mise hors-jeu des transcendances, en est au contraire la mise en œuvre. La vie intentionnelle consiste dans l'effectuation des potentialités qui sont sous-jacentes à l'évidence actuelle du phénomène-monde, dont chaque situation est un intégrant. Le phénomène-monde n'est pas donné dans l'attitude naturelle. Celle-ci résulte d'une interprétation tendancieuse du « *naturalischen Weltbegriff* ». Elle repose sur une construction après coup, sur la construction en objet de phénomène préalablement révélé et qu'il s'agit de mettre à découvert en dénouant les fils intentionnels dont est tissée sa couverture. La réduction phénoménologique consiste ainsi dans un retour. M. Merleau-Ponty l'a définie en termes propres : « Revenir aux choses mêmes c'est revenir à ce monde d'avant la connaissance dont la connaissance *parle* toujours et à l'égard duquel toute détermination est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière »<sup>11</sup>. Pour voir le monde « il faut rompre notre familiarité (acquise) avec lui » et « cette rupture ne peut rien nous apprendre que le jaillissement immotivé du monde »<sup>12</sup>.

C'est à partir de ce phénomène « premier en soi » que la phénoménologie effectue ses évidences en assistant au jaillissement des transcendances. Cette effectuation se produit dans un voir. « C'est seulement en voyant que je peux mettre en évidence ce dont il s'agit dans un voir. L'explication d'un tel voir je dois l'effectuer en voyant »<sup>13</sup>. L'explicitation d'un voir est la mise en lumière et en vue de ce qui est impliqué en lui à titre de foyer virtuel de son propre horizon d'incertitude. Incertitude que le déploiement phénoménologique des phénomènes ne cesse de réduire. Il consiste en effet dans une suite d'évidences dont les intentionnalités sont « fondées » les unes sur les autres et dont l'intégration se poursuit de degré en degré dans le même style. « Evidance signifie l'effectuation intentionnelle de la donation des choses elles-mêmes »<sup>14</sup>.

Le paradoxe constitutif de la phénoménologie husserlienne est concentré dans cette formule : « l'intentionnalité de la donation des choses elles-mêmes ». Il concerne cette intégration du voir dans le constitué où Paul Ricœur voit justement « le point sans doute le plus difficile de la philosophie phénoménologique »<sup>15</sup>. La seule solution est d'admettre que toute évidence se rapporte à la vie entière de la conscience et en confirme la structure téléologique universelle, en sorte que la vie intentionnelle postule à son horizon l'intégralité du voir.

La phénoménologie de Heidegger par contre n'est pas une phénoménologie du voir. Il dénie à l'intuition ce pouvoir donateur originaire, qui est pour Husserl « le principe des principes »<sup>16</sup>. « L'acte qui manifeste n'a jamais en premier lieu le caractère d'une intuition, pas même dans la contemplation esthétique »<sup>17</sup>. Même à l'état nu, libre de tout lien prédicatif, la représentation est un acte second. Sa fonction propre est la constitution-en-objet de l'étant, « celui-ci se trouvant d'ores et déjà révélé ». « La révélation ontique elle-même se produit dans une situation éprouvée au milieu de l'étant dans une tonalité déterminée. Elle se produit dans des comportements envers l'étant dans cette situation affective »<sup>18</sup>. L'acte de se comporter à l'étant n'est ni intentionnel ni intuitif. Si particulier soit-il, il nous donne ouverture à la tournure universelle du monde, parce qu'il engage à chaque fois la pleine ouverture de l'être-là comme être-au-monde. S'entendre à cette ouverture est l'acte propre de l'ouvrant : Heidegger l'appelle : *comprendre*.

A la phénoménologie divisée contre elle-même au sujet d'elle-même, l'art offre un champ d'épreuves qui peut devenir un terrain de vérité. « Donner à voir les phénomènes à partir d'eux-mêmes », « les éclairer à leur propre lumière », où trouver plus juste application de ce projet méthodique que dans une œuvre d'art qui resplendit de soi? Quand les familiers de l'art cherchent à expliciter leur expérience esthétique, ils divergent au départ et leur divergence s'exprime par deux formules opposées, qui correspondent respectivement aux deux types d'élucidation phénoménologique : pour

10. *Ibid.* p. 132.

11. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, Avant-propos, p. III.

12. *Ibid.* p. VIII.

13. Husserl, *Logique formelle et logique transcendantale*, *op. cit.* p. 216 (142).

14. *Ibid.* p. 214 (141).

15. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie (Ideen I)* (trad. P. Ricœur), Gallimard, Paris 1950, p. 486 (302) note 1.

16. *Ibid.* § 24.

17. Heidegger, *Vom Wesen des Grundes*, in *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1978, p. 123 (12).

18. *Ibid.* p. 12.

les uns « comprendre, c'est voir », pour les autres « voir, c'est comprendre ». Ces expressions sont la projection dans le plan de la pensée positive des orientations phénoménologiques de Husserl et de Heidegger.

L'évidence qui, selon Husserl, est au fondement de toute connaissance vraie, atteignant son objet « lui-même », consiste bien dans un voir. Mais ce voir n'est pas contemplation d'un monde en soi naïvement présupposé. C'est pourquoi son statut paraît contradictoire. Voir, en effet, est identiquement le seul mode d'accès aux choses « elles-mêmes » et le seul mode de donation de ces mêmes choses. Il est à la fois visée et vision. Il se dirige sur... quelque chose et ce quelque chose s'ouvre à soi en se mettant en vue. Il est simultanément intention et intuition. De ce qui est premier en soi à son explicitation la plus lointaine, l'intentionnalité de la donation des choses est une activité éclairante et légitimante sans faille, sinon accidentelle et provisoire. Elle n'est pas suspendue à rien, mais repose sur un sol phénoménal. La vie intentionnelle commence avec l'éveil de la conscience au monde d'avant la connaissance, au monde anté-prédicatif.

« Tout *Sein und Zeit*, dit Merleau-Ponty, est sorti d'une indication de Husserl et n'est en somme qu'une explicitation du « natürlichen Weltbegriff » ou du « Lebenswelt » que Husserl, à la fin de sa vie, donnait pour thème premier à la phénoménologie »<sup>19</sup>. Tout... sauf le *Dasein*, sur lequel repose la question de l'être. Sans doute, dans *Sein und Zeit*, « *Dasein* » implique-t-il, dans sa constitution, les deux moments dimensionnels du Monde et du Souci (*Sorge*), que dans ses leçons de 1921-22 — *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles (Gesamtausgabe — tome 61)* — Heidegger attribuait à la vie (*Leben*). Monde et souci sont impliqués dans le vivre, parce que la pensée qui les conçoit est une répétition de la vie se requérant (*wiederholen*) à sa source. Mais d'une époque à l'autre ils ont changé de sens. « Ce en vue de quoi et à raison de quoi se déploie, à même la vie, le souci, est à déterminer comme signifiante »<sup>20</sup>. Que veut dire avoir sens? Quel est le sens du sens? Toujours la réponse se dérobe derrière une avant-dernière définition qui demeure en reste de justification. Si *là où* Heidegger disait « *Leben* », il dit maintenant « *Dasein* », il ne s'agit plus du même *où*. « *Dasein* » : « être-le-là » implique un *là* que la vie ignore. La vie n'implique pas de soi l'apparaître, l'ouverture de la manifestation, l'ouverture de sa propre manifestation. Ouverture qui constitue proprement le *Dasein* comme comprendre.

Comprendre un étant, c'est le saisir dans un sens. Avoir sens, c'est pour un étant être inscrit à une place déterminée dans un système de possibles. Ce système lui-même est une configuration qui doit sa vérité et sa réalité au règne du monde qui se produit en elle. Le règne du monde n'est pas un état de choses, mais un événement. Il est l'événement fondamental dans lequel la présence comme être-au-monde a son avènement. Cet événement-avènement apporte avec soi son apparaître. Quel apparaître?

Dans sa présentation de l'analyse intentionnelle, Eugen Fink déclare : « La phénoménologie décrète simplement que l'étant est identique au « phénomène », identique à l'étant qui se donne et se présente. Une chose en soi qui demeurerait radicalement soustraite à l'apparaître n'aurait aucun sens, serait un concept totalement vide [...]. Ce qui ne peut se donner en se manifestant ne peut être ». Toutefois, remarque-t-il, « la phénoménalité du phénomène n'est pas une donnée phénoménale. Que seul ce qui se montre soit, ne peut être démontré par une monstration. L'apparaître de l'étant n'est pas une chose qui apparaît elle-même »<sup>21</sup>.

Il y a pourtant une exception — par laquelle Heidegger précisément inaugure sa propre phénoménologie : l'exception que constitue cet étant privilégié qu'il nomme *Dasein*. « La métaphysique occidentale, dit Fink, pense l'étant comme substance et comme sujet. Or il est substance par la pure fermeture sur soi-même. La substance est l'essence, l'*ousia*; l'essence est au fondement de tout apparaître. L'expression « apparaître » a une pluralité de significations d'une énigmatique profondeur. Elle signifie d'abord le surgissement de l'étant, sa venue dans l'ouvert, entre ciel et terre. Tout ce qui est fini vient à apparaître dans l'espace-intervalle et le temps intervalle en y trouvant sa précaire stabilité »<sup>22</sup>. Or Heidegger ne pense l'étant ni comme substance ni comme sujet et notamment pas « l'étant pour lequel il y va de son être dans cet être même »<sup>23</sup> et dont le nom *Dasein* marque que de l'être il garde intégralement la dimension verbale.

*Dasein* est souvent traduit par être-là, quelquefois par présence, ou bien il est introduit tel quel dans la langue française. Aucune solution n'est tout à fait

19. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit. Avant-propos, p. I.

20. Heidegger, *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung*, Frankfurt am Main, Klostermann 1985, Bd, 61, p. 90.

21. E. Fink, *L'analyse intentionnelle*, in *Problèmes actuels de la phénoménologie*, Desclée de Brouwer, Louvain 1952, pp. 70-71.

22. *Ibid.* pp. 70-71.

23. Heidegger, *Sein und Zeit*, op. cit. p. 42.

satisfaisante. Comment faire entendre, à l'encontre du sens ordinaire, que « être-là » dans le sens du Dasein ne signifie pas être ici — ou ailleurs — au milieu de l'étant à titre simplement factice? Par ailleurs, l'emploi en français de *Dasein* avec l'article le thématise en substantif et masque l'emploi verbal que Heidegger précisément a rétabli en lui. La traduction la plus juste, mais aussi la moins maniable, pour « Dasein » est « être-le-là » : le *là* de tout avoir-lieu, locatif absolu hors duquel il n'y a lieu de rien... ni d'être, ni de ne pas être. Être-le-*là*, c'est être à..., avoir ouverture à... et s'entendre à ce qui s'ouvre dans cette ouverture. Or c'est dans cette ouverture que la présence, qui consiste à être-le-là, « s'apparaît ».

Le premier sens d'apparaître indiqué par E. Fink n'en est pas le sens premier. Le surgissement de l'étant, « sa venue dans l'ouvert *entre* ciel et terre... dans l'espace-intervalle et dans le temps-intervalle »<sup>24</sup> présuppose que ce *entre*, cet intervalle et ses limites apparaissent eux aussi, dans le moment même que l'étant y comparait. Cet apparaître présuppose une redistribution intégrale de leurs rapports. Les limites circonscrivent un espace intervallaire, mais non pas le *entre* dans la patence duquel seulement elles et leur intervalle comparaissent. Elles se trouvent englouties en lui, en abîme et en suspens dans l'ouvert. Ce « entre », locatif absolu, qui n'est l'entre-deux de rien, est-il mythique? Il est en fait le seul ouvert authentique, dans lequel l'être-le-là « s'apparaît ».

Apparaître c'est se manifester en soi-même dans l'ouvert. Se manifester tel qu'en soi-même, c'est s'ouvrir dans la déchirure de sa propre opacité et c'est en même temps surgir dans l'ouvert. Les deux sont un. Ce paradoxe s'éclaire dans et par l'apparaître de cet étant dont l'être consiste à être le *là* de tout avoir-lieu. C'est le même quant à lui de s'ouvrir en lui-même à soi et de s'ouvrir à l'ouvert. La manifestation se produit dans l'ouvert pour autant qu'il se pro-duit en elle. Il s'ouvre en elle comme elle s'ouvre en lui. Là où il est question de « Dasein », de « présence », d'« être-là », c'est en eux-mêmes qu'il en est question. La topique du dedans et du dehors n'est pas pertinente. Ex-ister, au sens non trivial du mot, c'est avoir sa tenue hors... hors de toute contenance sienne, c'est *tenir l'être* — non la pose — hors de soi, en soi plus avant. L'existence est, en même temps, impliquée en elle, dans son ouverture à soi — que Heidegger nomme précisément : « comprendre ».

Que l'ouvert soit impliqué dans ce qui s'explique en lui signifie que l'étant pour lequel il y va de son être dans cet être même a pour constituant de son être la compréhension de l'être. Comprendre est une façon éminente et originaire d'être le *là*. Être-le-*là* du « il y a = j'y suis », c'est être en dépassement vers un monde, à dessein de soi, un monde et un soi qui ne sont ni donnés, ni visés, ni d'aucune façon thématiques, mais qui sont impliqués dans l'ouverture d'une présence à... dont la constitution d'être est d'être sa propre possibilité. Heidegger entend possibilité dans le sens de Kierkegaard, pour qui elle est « la plus lourde des catégories », la plus difficile à concevoir et à porter. Elle est le pouvoir-être de ce qui *est* en tant qu'il *se peut*, qui n'est (dans un sens sui-transitif) qu'à ouvrir sa propre possibilité comme le dimensionnel de son existence, de son être comme *exister*.

« La possibilité comme existentielle est la détermination ontologique la plus originaire et ultime du Dasein. Comme l'existentialité en général elle ne peut qu'être préparée comme problème. Or justement ce qui offre le sol phénoménal sur lequel il est en général possible de l'apercevoir est le comprendre comme pouvoir-être ouvrant »<sup>25</sup> — ce qu'est précisément l'existence. C'est le même d'ouvrir sa propre possibilité en existant à même l'ouvert dans l'enjambée d'un arc sans retombée et de s'ouvrir à soi-même dans la déchirure de sa propre opacité, ou plutôt dans le jour de la déchirure. Un tel savoir de soi n'est pas né d'une auto-perception immanente. Il appartient à l'être du *là*.

Le comprendre n'est pas une intuition.

L'intuition est un voir qui donne immédiatement le réel, de quelque nature qu'il soit; c'est « une connaissance qui produit son objet », en tous cas c'est un voir qui saisit l'être du vu. Ce qui distingue le comprendre de l'intuition, c'est précisément l'être de ce qui est su — qui, dans le cas du comprendre, est un pouvoir-être. « Ce qui est pu et su (*gekönnt*) dans le comprendre, en tant qu'existential, ce n'est pas un quelque chose, c'est l'être comme exister »<sup>26</sup>. L'intuition est une vue « par corps ». Ce qui y est est saisi thématiquement. Au contraire, « le comprendre écrit Heidegger, est traversé de part en part par des possibilités »<sup>27</sup> — parce qu'il a la structure du projet. Le projet ouvre à son ouvre la possibilité du monde et de soi. « Le projet projette l'être de la présence vers

24. E. Fink, *op. cit.* p. 70-71.

25. Heidegger, *Sein und Zeit*, *op. cit.* p. 144 (trad. Martineau, Authentica, 1985, p. 119).

26. *Ibid.* p. 143 (trad. p. 119).

27. *Ibid.* pp. 145-146.

son « à dessein de soi » tout aussi originairement que vers la significativité en tant que mondéité de ce qui lui est à chaque fois monde »<sup>28</sup>. L'existence est comprise co-originellement avec le monde.

La tâche d'une phénoménologie de l'art est de déceler l'être d'une œuvre d'art en tant que telle en l'éclairant à soi. Fondée sur un voir dont elle accomplit l'effectivité en voyant, la phénoménologie de Husserl consonne apparemment avec la démarche de l'artiste telle que l'entend Cézanne. Au cours de son faire-œuvre, Cézanne ne cesse de revenir à la « chose elle-même », en rejetant jusqu'à l'oubli, toutes les constructions ou interprétations précédentes consacrées par la tradition : « ce qui est insensé, dit-il, c'est d'avoir des idées d'objets toutes faites et de copier ça au lieu du réel. Les faux peintres ne voient pas cet arbre, votre visage, ce chien, mais l'arbre, le visage, le chien. Ils ne voient rien »<sup>29</sup>. L'ascèse cézannienne se maintient en tension dans un perpétuel tremblement de rectitude, afin de préserver « l'effectivement vu » de toutes les significations qui ne sont pas fondées en lui. « Je veux peindre la virginité du monde »<sup>30</sup>; c'est revenir à l'innocence du premier voir : « Jamais on n'a peint le paysage, l'homme absent [c'est-à-dire sans prise de position préalable], mais tout entier dans le paysage »<sup>31</sup>, n'ayant de ici que dans la pleine ouverture du monde, sous l'horizon qui se déploie en lui-même à partir d'ici.

Cézanne laisse s'accomplir l'explicitation phénoméno-logique de ce « premier en soi », du phénomène pur, antérieur à la cristallisation du monde en objets, et dont le *logos* qui traverse tout à travers tout n'admet que « la logique des yeux »<sup>32</sup>. La peinture de Cézanne exprime, en l'effectuant, cette coalescence de l'actuel et du potentiel, du central et du marginal appréhendé en lui, que R.M. Rilke, lucide, a reconnue en elle et clairement exprimée : « Chaque couleur, dit-il, se concentre, s'affirme en présence de l'autre, prend conscience d'elle-même » et cependant « il semble que chacune ait conscience de toutes les autres »<sup>33</sup>.

Cette connaissance qui est une co-naissance n'est pas métaphorique. C'est à elle que le faire-œuvre de Cézanne s'origine, là où l'œuvre a précisément son issue. Dans le portrait qu'il a fait de Vollard — comme du reste et de plus en plus dans ses paysages — il y a des blancs et des vides intersticiels où la toile n'est pas recouverte de peinture : « Si j'entreprenais de couvrir ces blancs, dit Cézanne, je devrais reprendre tout mon tableau à partir de cet endroit »<sup>34</sup>. Cette parole nous fait entendre que chaque touche est décisive, que chaque plage ou tache colorée est le foyer de tout l'espace. Dès la première touche qui la focalise et l'arrache à son équilibre indifférent, la surface est génératrice d'espace — d'un espace qui se signifie. Mais la touche suivante transforme cet espace et transforme par là la spatialité de la première — spatialité qui est l'exposant de toutes ses dimensions. Quelle que soit la plage ou la tache colorée où le regard se pose, toutes les autres sont le développement, l'explicitation et la légitimation de ses potentialités. Chacune est un *ici* à partir duquel se constitue l'espace opérationnel impliqué par la genèse de l'œuvre. Dans l'espace marginal de chacune une autre entre en phase, qui est à son tour un foyer d'espace, suscitant derechef un autre espace marginal dans l'horizon duquel a lieu un nouvel avènement. Ainsi l'espace se transforme avec chaque événement coloré nouveau, mais toujours à chaque fois il se transforme en lui-même, jusqu'à son origine qui émerge en lui en son nouveau visage. Sa forme consiste dans cette transformation constitutive. Le miracle est que chaque point du tableau est un point disponible. Il est un amer de l'espace, un amer se mouvant au cours d'une traversée qui éveille sans cesse d'autres amers.

Les éléments formateurs du tableau sont des phénomènes, non des images d'objets. Balzac décrit dans *La peau de chagrin* « une nappe blanche comme une couche de neige fraîchement tombée et sur laquelle s'élevaient symétriquement des couverts couronnés de petits pains blonds ». « Toute ma jeunesse, dit Cézanne, j'ai voulu peindre ça, cette nappe de neige fraîche... Je sais maintenant qu'il ne faut vouloir peindre que « s'élevaient symétriquement des couverts » et « des petits pains blonds ». Si je peins « couronnés », je suis foutu... Comprenez-vous? Et si vraiment j'équilibre et je nuance mes couverts et mes pains comme sur nature, soyez sûr que les couronnes, la neige et tout le tremblement y seront »<sup>35</sup>. Tout y sera en effet si l'essence neigeuse de la nappe est mise à découvert dans la manifestation même des couverts et des petits pains blonds,

28. *Ibid.* p. 145.

29. Joachim Gasquet, *Cézanne*, éd. Bernheim jeune, Paris 1921, p. 94.

30. *Ibid.* p. 83.

31. *Ibid.* p. 87.

32. cf. *ibid.* p. 88.

33. R.M. Rilke, *Lettres*.

34. Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Ed. Georges Crès, Paris 1919, p. 129.

35. J. Gasquet, *Cézanne*, p. 123.

saisis tels qu'en eux-mêmes, avec toutes les potentialités de la couleur et de la lumière qui sont à l'horizon de leur radiance apparitionnelle. La libération de l'apparaître, le bris, par lui-même, de la configuration perceptive qui l'enferme dans sa propre contenance, est ce qui décide d'un tableau de Cézanne. « Une ligne partout cerne un ton prisonnier. Je veux le libérer »<sup>36</sup>. C'est là le dernier acte de l'explication de Cézanne avec le monde à travers son œuvre, et avec son œuvre à travers le monde.

Dans un premier temps, perdu dans l'espace du paysage où nulle distance n'existe entre le monde et l'homme, entre cette « pluie cosmique » où Cézanne « respire la virginité du monde » et « cette aube de lui-même au-dessus du néant »<sup>37</sup>, comment pourrait-il atteindre à « l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant »<sup>38</sup>? Dans un second temps, Cézanne se retrouve grâce au dessin, « à la tête géométrique, mesure de la terre »<sup>39</sup> : « Les terres rouges sortent de l'abîme. Les assises géologiques m'apparaissent. Je commence à me séparer du paysage »<sup>40</sup>. Voilà l'instant de la plus grande menace, de la tentation d'une fausse promesse où les « sensations colorantes » se reversent au compte-courant de la perception. De ce danger, Cézanne ne peut sortir qu'en catastrophe. Voici la dernière phase; la prose du monde s'effondre : « Les assises géologiques, le monde du dessin s'est écroulé dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté. Je vois... par taches ». « Il n'y a plus que des couleurs et en elles de la clarté, l'être qui les pense, cette montée de la terre vers le soleil, cette exhalaison des profondeurs vers l'amour »<sup>41</sup>. Chaque touche colorée, chaque point du monde et du tableau est un centre d'éclatement qui conspire avec tous les autres dans l'ouverture d'une patence universelle. « De l'abîme en effet nous sommes partis »<sup>42</sup>. Le vertige, cet auto-mouvement du chaos sans ici, s'est converti dans l'auto-mouvement d'un rythme où partout c'est ici.

Sans doute des images de choses apparaissent-elles au détour de la formation de formes, comme des échappées latérales où s'esquissent des aspects familiers du monde. Ces arbres, ces toits, cette montagne ont le caractère et l'allure que Husserl ne manque pas de reconnaître aux données intuitives des choses : « Comme il faut amener les données intuitives des choses à une expression conceptuelle appropriée en respectant leurs caractères eidétiques donnés dans l'intuition, il faut les prendre comme elles se donnent. Or elles ne se donnent que sous forme fluante »<sup>43</sup>. « La figure spatiale d'un arbre, prise rigoureusement pour ce qu'elle est dans la perception correspondante n'est pas une formation géométrique, n'est pas idéale, ni exacte au sens de l'exactitude géométrique. De même, la couleur intuitionnée n'est pas une couleur idéale »<sup>44</sup>.

Ces données intuitives, cependant, espace, temps, couleurs, sons, etc, peuvent être saisies dans leurs essences par un acte d'idéation directe qui « saisit l'essentiel de la chose dans tout le vague qui lui est propre »<sup>45</sup>. L'intuition idéative livre des essences « inexactes » que Husserl appelle « morphologiques ». « Tout ce qui est contingent implique précisément la possession d'une essence, donc d'un *eidōs* qu'il importe de saisir dans sa pureté et qui à son tour se subordonne à des vérités d'essences de différents degrés de généralité »<sup>46</sup>. Ces essences matérielles qui dominent les objets empiriques se subordonnent à des genres supérieurs qui sont l'objet d'une science : l'ontologie régionale, par exemple l'ontologie de la « nature »<sup>47</sup>. Mais celle-ci éclaire-t-elle les images des choses entrevues dans un tableau de Cézanne? Nullement. Les objets donnés en images, arbres, maisons, rochers, y sont coupés à bords francs sans souci de l'intégrité de la chose de nature. Ils devraient donc apparaître mutilés et avouer leurs manques. Or il n'en est pas ainsi. Ils ne sont en reste de rien, pas même de potentialités non satisfaites. Parce que leur constitution n'est pas d'ordre intentionnel.

La mise en œuvre des éléments figuratifs ne consiste pas dans une mise en image. Donnés à même le moment apparitionnel de l'œuvre, qui transcende, fonde et sous-tend le quoi de l'apparence, ils sont moment de monde avant d'être image de choses. Leur structure dimensionnelle ne relève pas d'une conscience imageante. Ils ont pour génératrice les moments rythmiques. C'est dans et par le rythme, et non au niveau des essences selon des rapports eidétiques, que ces formes inexactes communiquent entre

36. *Ibid.* p. 82.

37. *Ibid.* p. 83.

38. Cézanne, *Lettre à Joachim Gasquet*, CXXIXbis — *Correspondance*, Grasset, Paris, p. 227.

39. Joachim Gasquet, *op. cit.* p. 83.

40. *Ibid.* p. 83.

41. *Ibid.* p. 83.

42. Hölderlin in *Œuvres*, Gallimard-Pléiade, Paris 1967.

43. Husserl, *Ideen I*, p. 138, tr. Ricœur p. 230.

44. Husserl, *Logische Untersuchungen II*, p. 245, tr. *Recherches Logiques II*, P.U.F. Paris 1962, p. 28.

45. Husserl, *Ideen I*, p. 139.

46. *Ibid.* p. 9.

47. *Ibid.* p. 19.

elles et chacune avec soi dans son intégralité. Dans ces échappées latérales en direction de la prose du monde, le rythme ne fait pas relâche. Au contraire, il fait la preuve par lui-même de son efficace, en intégrant à soi, dans l'espace unique de l'œuvre qui est impliqué en lui, les esquisses motrices de ces images surprises. Leur contingence injustifiable, sous-tendue et articulée par la nécessité intérieure d'un rythme, se trouve en lui fondée en vérité.

Ici la phénoméno-logie cézannienne et la phénoménologie de Husserl divergent. « Cézanne, dit Kurt Badt, crée, au moyen de quelques plages de couleurs dispersées sur la surface du tableau et n'ayant entre elles que des liens lâches, des structures picturales entièrement inobjectives »<sup>48</sup>. Au contraire, comme le note scrupuleusement E. Lévinas, la phénoménologie de Husserl dévoile l'être du monde sur la base de l'objectité : « S'il est arrivé à l'idée très profonde que, dans l'ordre ontologique, le monde de la science est postérieur au monde concret et vague de la perception et dépend de lui, il a peut-être tort de voir, dans ce monde concret, un monde d'objets perçus avant tout »<sup>49</sup>.

En fait le monde est là avant la perception : dans le sentir. Dans le sentir il y a *Moi et le monde*, *Moi avec le monde*, *Moi au monde*. Consistant de ce *et*, de cet *avec*, de ce *à...* encore indivisés, le rapport esthétique n'est pas intentionnel. Il ne l'est ni au niveau de l'esthétique-sensible, de l'*aisthêsis*, ni au niveau de l'esthétique-artistique. Husserl lui-même exclut de l'intentionnalité les données hylétiques, qui constituent la couche esthétique-sensible, la dimension même du sentir. Mais elles ne fonctionnent, dit-il, que subordonnées à la vie intentionnelle.

« Naturellement l'*hylétique* pure se subordonne à la phénoménologie de la conscience transcendantale. Elle se présente d'ailleurs comme une discipline autonome; elle a comme telle sa valeur en elle-même mais, d'autre part, d'un point de vue fonctionnel, elle n'a de signification qu'en tant qu'elle fournit une trame possible dans le tissu intentionnel, une matière possible pour des formations intentionnelles »<sup>50</sup>.

Ainsi selon Husserl le sentir a son destin, c'est-à-dire à la fois son accomplissement et sa perte dans le percevoir intentionnel et objectivant. Or il en va tout autrement de la mise en œuvre des données hylétiques et de l'*aisthêsis* dans l'art. Une œuvre d'art n'est pas un objet de perception, ni en général un objet. L'esthétique-artistique n'est pas une objectivation de l'esthétique-sensible. Pas davantage il n'en est le mémorial : car il en est la vérité. L'art, non le percevoir, est la vérité du sentir.

L'art ne procède pas davantage de la neutralisation du perçu. L'objet de l'art n'est pas un objet, même neutralisé. « *Ut pictura poesis* » : cette formule introduit subrepticement un vice constitutionnel à la fois dans la poésie et dans la peinture. Car elle évoque celle-ci comme une suite ou comme un système d'images. Or c'est là se méprendre sur la dimension proprement artistique de l'art figuratif — comme fait précisément Husserl dans sa description « phénoménologique » de la gravure de Dürer, « le chevalier, la mort et le diable ».

« Nous avons, écrit-il, la conscience perceptive dans laquelle nous apparaissent en traits noirs les figurines incolores : « chevalier à cheval », « mort », et « diable ». Ce n'est pas vers elles en tant qu'objets que nous sommes tournés dans la contemplation esthétique : nous sommes tournés vers les réalités figurées « en portrait », plus précisément « dépeintes », à savoir le chevalier en chair et en os, etc.

La conscience qui permet de dépeindre et qui médiatise cette opération, la conscience de « portrait » (des figurines grises dans lesquelles, grâce aux noëses fondées, autre chose est « figuré comme dépeint » par le moyen de la ressemblance) est un exemple de la modification de neutralité de la perception. Cet objet-portrait, qui dépeint autre chose, ne s'offre ni comme étant ni comme n'étant pas, ni sous aucune autre modalité positionnelle; ou plutôt la conscience l'atteint bien comme étant, mais comme quasi-étant, selon la modification de neutralisation de l'être.

Il en est de même de la chose dépeinte lorsque nous prenons une attitude purement esthétique et que nous la tenons aussi à son tour pour un « simple portrait » sans lui accorder le sceau de l'être ou du non-être »<sup>51</sup>.

L'imagination, comme mise en image, conserve en elle la structure intentionnelle et objectivante de la perception. Ce qui est visé en elle, comme dans la perception, ce sont des objectités. Mais des objectités irréelles. Tournés vers ce monde imaginaire, nous nous irréalisons avec lui : « il faut tenir pour une propriété eidétique de la conscience imageante que non seulement le monde, mais en même temps le percevoir lui-même qui « donne » ce monde, est imaginaire »<sup>52</sup>.

48. Kurt Badt, *Die Kunst Cezannes*, München, Prestel Verlag 1956, pp. 26-27.

49. E. Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Vrin, Paris 1985.

50. Husserl, *Ideen I*, § 86, p. 178.

51. *Ibid.* § 111, p. 226.

52. *Ibid.* p. 225.



Cette analyse intentionnelle de l'image ne saurait passer pour une analyse de l'œuvre d'art comme telle, à laquelle elle se subroge. La dimension imageante de l'art figuratif occulte ici — comme presque partout d'ailleurs — sa dimension formelle. Celle-ci n'est pas intentionnelle; ce qui nous est donné en elle, ce ne sont pas des objectivités irréelles, mais des *réalités inobjectives*. C'est en quoi l'art est la vérité du sentir. Vérité signifie que la chose elle-même est là. Mais la « chose » en question, cette fois, n'est pas une chose, ni surtout un objet, mais une œuvre en tant qu'œuvre, c'est-à-dire s'ouvrant à soi et existant dans cette ouverture. « Être à » une œuvre d'art n'est pas une conscience de... positionnelle ou neutralisante, et toujours intentionnelle. Être présent à elle, aussi présente, c'est être ouvert, en tant qu'existant, à son être-œuvre à même lequel nous existons notre *là*. Cette ouverture, Heidegger l'appelle *comprendre*.

Une œuvre d'art est en même temps l'organe et l'acte d'un comprendre. Elle a la forme du projet. Nous sommes projetés en elle vers la mondéité, la significativité du monde et vers notre ipséité qui est en jet dans le projet, comme l'être d'un pouvoir-être à dessein de soi. Ce qui constitue le propre du projet : *Entwurf* — de *entwerfen* (*werfen* : jeter, lancer) — s'annonce dans le préfixe *ent-* qui marque l'arrachement. « Dans le projet, dit Heidegger, le projetant est arraché à soi et emporté au loin (*von ihm weg- und fort-trägt*) dans le projeté »<sup>53</sup>. Cet emportement au loin, au loin de soi est en réalité un retour, un retour à soi en tant que soi. L'ouvreur du projet n'est pas emporté dans le réel ou dans le possible, mais « dans la possibilité de rendre possible », dans la possibilisation (*Ermöglichung*)<sup>54</sup>. A quoi est-il arraché? A son être-jeté ici qui fait de lui un étant au milieu de l'étant. Vers où? Vers un soi qui lui est propre, qui se pouvant soi-même est capable d'un monde. Le projet ouvre l'effectif à la dimension du possible et par là l'ouvre au sens et le fonde en *réalité*.

Hegel aussi, dans ses leçons d'Esthétique, a reconnu la distance de l'effectif au réel :

« Tout existant n'a de vérité qu'en tant qu'il est une existence de l'Idée. Car l'Idée est le seul vraiment Réel. Ce qui se manifeste n'est pas vrai du fait qu'il a un être-là intérieur ou extérieur ou qu'il est réalité en général, mais parce que cette réalité correspond au Concept. C'est seulement alors qu'il a réalité et vérité »<sup>55</sup>.

De Hegel à Heidegger le pouvoir de fonder originellement le réel et le vrai est passé du Concept au projet. L'art est la possibilisation de la nature. « Plus l'artiste regarde à fond, dit Paul Klee, plus s'impose à lui au lieu d'une image finie et fortuite de la nature, l'image seule essentielle de la création comme genèse »<sup>56</sup>. *Die Welt weltet*, dit Heidegger : le monde se mondéise. Simultanément, une présence existant son *là* a toujours déjà transcendé la nature vers un monde, duquel elle reçoit son sens d'être.

L'analyse d'une œuvre en son être-œuvre met à découvert en elle l'instauration d'un monde dans lequel l'étant décèle son être. Mais elle n'a vraiment l'être en sa garde qu'à en sauvegarder le recel. L'étant selon sa dimension d'être encore non dévoilée, Heidegger l'appelle la terre. Il nomme par là la chair des choses. La profondeur qui est ce par où elles s'ouvrent comme choses est aussi la dimension selon laquelle leur être se recèle. L'être est impliqué dans son pli, dans le retrait de l'étant comme tel, irréductible à une transparence totale. Au contraire de la terre, le monde est le lieu d'un décel où tout acquiert sens d'être sous l'horizon d'un projet. Terre et monde s'opposent et s'exigent mutuellement dans un combat perpétuel. L'être-œuvre d'une œuvre d'art consiste dans ce « combat » où son pouvoir-être ouvrant est aux prises avec la résistance de son matériau.

« Quelle est l'essence de ce qu'on nomme d'ordinaire le matériau? »<sup>57</sup>. Dans la construction de l'outil, le matériau se subroge à la matière qui disparaît dans le produit final au profit de l'utilité. Tout au contraire, l'œuvre d'art, en installant un monde, loin de faire disparaître la matière, la fait plutôt ressortir dans l'ouvert du monde de l'œuvre.

« Le roc supporte le temple et repose en lui-même et c'est ainsi seulement qu'il devient roc; les métaux arrivent à leur resplendissement, à leur scintillation, les couleurs à leur éclat, le son à la résonance, la parole au dire. Tout cela peut ressortir comme tel dans la mesure où l'œuvre se retire dans la masse et dans la pesanteur de la pierre, dans la solidité et la flexibilité du bois, dans la dureté et dans l'éclat du métal, dans la lumière et

53. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, Gesamtausgabe Bd 29-30, Klostermann, Frankfurt am Main, 1983, p. 527.

54. *Ibid.* p. 528.

55. Hegel, S.W. XI p, 143.

56. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Jürg Spiller, 2te Auflage, Basel 1964.

57. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-36), trad. *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris 1962, p. 35.

l'obscur de la couleur, dans la tonalité du son et dans le pouvoir nominatif de la parole. Ce vers où l'œuvre se retire et ce qu'elle fait ressortir par ce retrait, nous l'avons nommé la terre »<sup>58</sup>.

Elle est, dit Heidegger, « l'afflux inlassable » de l'immotivé, de « ce qui est là pour rien »<sup>59</sup>. Elle est l'ensemble des *arkhai*, de ce que Korényi nomme les « matières premières »<sup>60</sup>, inaltérables, invieillissables, que les mythologies mettent au commencement et au commandement de tout l'étant. Aussi le premier aspect sous lequel elle s'évoque est-il la matière. La matière est impénétrable, nous pouvons la diviser en autant de fragments qu'on voudra, chacun, successivement, possède la même opacité où il est occulté dans sa ténèbre intérieure, comme la pierre noire de La Mecque. Toutes les tentatives de le pénétrer participent de la mythologie, y compris celles de l'imagination matérielle et dynamique dont Gaston Bachelard dit qu'elle est aussi bien la manière dont la matière se rêve en nous que notre rêve de la matière.

L'art révèle la matière. A la différence de l'outil, l'œuvre d'art ne transforme pas la matière en un simple matériau, où ses qualités sensibles sont refoulées au bénéfice de l'utilité. Elle met en vue ce avec quoi elle s'explique : la dureté de la pierre, la fermeté souple du bois, l'éclat ou la rugosité du métal, les dimensions de la couleur ou du son, l'éclaircie de la lumière. Dans la vie quotidienne, constamment, le percevoir se subroge au sentir et passe outre au moment de la révélation première de l'étant. Nous ne saisissons pas l'être-ainsi d'une couleur ou de l'une ou l'autre de ses dimensions (teinte, tonalité, valeur, texture) dans sa qualité propre et sans pourquoi. Nous la percevons incorporée à d'autres données sensibles, enrobée en elles et enrôlée avec elles au service d'un objet à élucider.

Ce qui, dans une œuvre d'art, se trouve dévoilé dans son retraitement, c'est le sensible, dans sa contingence injustifiable autant qu'irrévocable. C'est, par exemple, dans la peinture, la couleur. Bleu, jaune, rouge sont hors sens. Ils sont ainsi pour rien. Pourquoi quelque chose de tel? Les arts de l'abstraction pure ont une façon d'y répondre qui rend la question caduque. A ces effectivités sans fondement ils ouvrent la dimension du possible. Ils impliquent en eux-mêmes un arrachement et un emportement au loin. Selon la *Nouvelle constitution de la forme*, exposée par Mondrian<sup>61</sup>, la peinture s'arrache à la facticité de la couleur naturelle et se porte à elle-même au loin, auprès de la couleur qu'elle rend possible. Rouge, jaune et bleu, intégrés à une œuvre abstraite-réelle, participent à la significativité d'un monde ouvert en eux, par où ils ont sens. Le but de Mondrian est de montrer ce que nul n'a jamais vu ni pu voir dans la nature : l'être propre d'une couleur. Elle est affranchie, dans l'art, de tous les modes de donnée occasionnels, et des apparences particulières sous lesquelles elle se donne dans la nature. L'art est le lieu de possibilisation de son essence.

« L'essence universelle de la couleur, écrit Mondrian, se réalise dans la Nouvelle constitution de la forme, non seulement par le fait que celle-ci cherche l'Universel dans la couleur comme telle, mais aussi par le fait que les couleurs entretiennent les unes avec les autres des rapports d'équilibre qui les amènent à l'unité »<sup>62</sup>.

L'Universel d'une couleur résulte d'une idéalisation esthétique-mathématique qui en livre, à la limite, l'« essence exacte ». « La manifestation de l'Universel, comme manifestation du mathématique, est l'essentiel de toute impression purement esthétique, configuratrice de beauté »<sup>63</sup>. L'essence, le dimensionnel d'une couleur ne peut être reconnu que dans une œuvre dont la perfection repose sur la mise en œuvre — à l'exception de toute autre — des couleurs pures, soit des trois couleurs primaires : bleu, jaune et rouge, soit même de bleu et jaune considérées comme seules absolument pures. Elles sont élevées à leur propre puissance, celle de se pouvoir elles-mêmes à même le projet ouvrant d'une œuvre unitaire. Dans ces conditions la couleur, dont l'essence pure n'est plus offusquée par les particularités fortuites des impressions de nature, est bien sortie de son retrait. Mais elle a cessé d'appartenir au fond et l'œuvre a cessé de se retirer en lui. Le fond comme tel est oublié.

Cet art d'abstraction pure, en quête d'une possibilisation universelle, a bien assurément la forme du projet. Mais la spiritualisation intégrale du sensible passe outre à la spécificité du sentir. Sentir n'est pas avoir des sensations, pas plus que penser n'est

58. *Ibid.* p. 35.

59. *Ibid.*

60. C.G. Jung und K. Korényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Rhein Verlag, Zürich — trad. *Introduction à l'étude de la mythologie*, Payot, Paris 1968, p. 18.

61. Piet Mondrian, *Die neue Gestaltung in der Malerei*, in Hans L.C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, pp. 36-88, Verlag Du Mont Schauberg, Köln 1967.

62. *loc. cit.* p. 49.

63. *Ibid.* p. 47.

avoir des idées. Dans le sentir un événement se fait jour à mon propre jour qui ne se lève qu'avec lui. « Je ne deviens qu'en tant que quelque chose arrive et quelque chose ne m'arrive qu'en tant que je deviens »<sup>64</sup>. Le moment de la surprise et du saisissement, par où il se révèle, lui appartient par essence. L'événement est transformateur. Il est ressenti en lui-même comme une déchirure dans la trame de l'être-au-monde et le monde n'apparaît que dans le jour de cette déchirure. L'événement est hors de la portée de l'intentionnalité et du projet. Le sentir humain touche à l'être comme il touche à l'événement. Il a sa vérité dans l'art, parce que celui-ci n'a ni la structure de l'intentionnalité ni la constitution du projet.

Il n'y a pas dans Heidegger d'analyse du sentir. Dans *Sein und Zeit*, il parle une fois pourtant de l'*aisthêsis*.

« Est vraie, au sens grec du mot, l'*aisthêsis*, la pure appréhension sensible de quelque chose; elle l'est plus originellement que le *logos*. Pour autant que l'*aisthêsis* se réfère à ses *idia*, à l'étant qui, par essence, n'est accessible que *par* et *pour* elle (comme la vue se réfère aux couleurs), toute appréhension est toujours vraie. Cela veut dire que la vue découvre toujours des couleurs, l'ouïe toujours des sons »<sup>65</sup>.

Or le sentir humain ne se réfère pas seulement à des qualités spécifiques. Tout événement qui s'y fait jour implique un rapport à l'être. « Dans le sentir, il y a moi et le monde, moi *avec* le monde »<sup>66</sup>. Il ne s'agit pas d'apparences suspendues en l'air, mais d'un apparaître qui ouvre le monde; il l'ouvre suivant une dimension pathique déterminée qui décide du ton, et par là du sens (significatif et non signitif) de toutes nos rencontres.

Quand Cézanne, dans la carriole qui le transporte vers le motif, s'écrie, jusqu'à en émouvoir son cocher : « Regardez là-bas, les bleus... les bleus sous les pins »<sup>67</sup>, ces bleus ne sont pas des qualités de chose, mais un rayon de monde qui dispose de sa réceptivité. Le peintre tente d'éclaircir cette rencontre hors de soi dans l'être-œuvre d'une œuvre qui se lève en elle-même en éclairant à soi. Il n'est pas un maître d'œuvre. « Toute sa volonté, dit Cézanne, doit être le silence »<sup>68</sup>. Quand il peint Sainte Victoire, il ne dévisage pas la montagne d'un regard possessif qui en conjure la transcendance en l'inscrivant dans les limites d'un contour. Il s'envisage à elle. Il s'envisage à cette face qui l'assiège comme la *facies totius Universi*. A partir de chaque point qui retient son regard, il s'ouvre à son espace qui, par bonds éclatés, s'espacé. La montagne, surtout à partir de 1902, lui est devenue un symbole, celui de l'unité ciel-terre. Un symbole qui n'est nullement symbolique au sens trivial du mot, mais réel, selon la définition – la seule vraie – qu'en donne Merleau-Ponty. La formation d'un symbole consiste, dit-il, dans la « fixation d'un caractère par investissement, dans un étant, de l'ouverture à l'être, qui désormais se fait à travers cet étant »<sup>69</sup>.

Une phénoménologie n'invente pas son objet. Elle doit le rencontrer là où il est, découvrir le sol phénoménal sur lequel il se laisse apercevoir. A cet égard, la phénoménologie du *Dasein* jouit d'un privilège unique. Parce qu'il est une forme de l'*exister*, le comprendre fournit la base phénoménale sur laquelle se laisse apercevoir la possibilité comme existentielle, qui est la détermination la plus originelle et la plus fondamentale du *Dasein*.

Mais il est une autre façon d'être-là, une autre forme de *Dasein*, dont le comprendre, comme pouvoir-être ouvrant, n'est pas la base phénoménale de sa révélation. Schelling en évoque l'énigme dans le premier aphorisme de la nature.

« Le simple être-là, sans référence à son genre et à sa forme, devrait apparaître à quiconque l'aperçoit ainsi comme un prodige (*Wunder*) et remplir l'esprit d'étonnement; indéniablement, du reste, c'est la remarque du pur être-là qui, dans leurs réactions les plus précoces, frappait les esprits d'effroi et d'une sorte de terreur sacrée »<sup>70</sup>.

Ce qui est là, hors de toute possibilité, émane ou affleure du fond primordial, dans une injustification totale. Il est depuis toujours là, irrévocablement; mais ce là n'est d'abord que la nuit éternelle, l'irrévélabl en soi. Le fond que nul n'existe, mais

64. Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne*, Springer Verlag, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956, p. 372. Trad. *Du Sens des Sens*, Ed. Millon, 1989.

65. Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 33.

66. Erwin Straus, *op. cit.* p. 372 sq.

67. Joachim Gasquet, *Cézanne*, p. 72.

68. *Ibid.* p. 80.

69. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, p. 323.

70. Schelling, *Aphorismen über die Naturphilosophie*, S.W. 1. te Abteilung, VII, p. 198.

sans lequel il n'y a rien à exister, se dérobe en lui-même, tandis qu'il nous fascine : il y a ; y veut dire : *en abîme*. La fascination qui émane de cette profondeur intraversable, où nous sommes sans prises, est celle d'une altérité redoutable. Une œuvre qui existe ce fond justifie la parole de Rilke : « le beau n'est que le commencement du terrible, jusqu'où nous pouvons encore le supporter »<sup>71</sup>.

L'altérité d'une œuvre d'art, toutefois, diffère de celle d'un pur et simple être-là. Elle est un événement surgi d'ailleurs, là où ailleurs c'est ici. C'est une altérité rayonnante, qui nous ouvre, dans la surprise, l'espace de son rayonnement.

Il s'agit de reconnaître le moment apertural de l'espace de l'œuvre. Nous ne l'apprendrons que de lui-même dans la surprise d'un événement qui est un avènement.

Il arrive — rarement — que dans une série de dessins, l'un d'eux, tout à coup, nous interpelle comme le lieu et l'objet d'une métamorphose. Dans un ensemble de configurations dont la différence est apparemment une différence indifférente et sans conséquence, voici pourtant que, à la façon d'une conséquence sans prémisses, l'une d'elles, seule d'entre toutes, surgit en elle-même dans un espace singulier qu'elle instaure et dans lequel seulement nous avons ouverture à elle. De cette métamorphose surprise, il n'est pas d'exemple plus pur (à cause de sa simplicité) que la gravure de la *Jérusalem céleste*, illustrant, dans un manuscrit du XII<sup>me</sup> siècle, un écrit de Sainte Hildegarde de Bingen<sup>72</sup>. Son être-œuvre ne fait qu'un avec son apparaître. L'espace de sa manifestation est d'une évidence énigmatique. Il s'espacé lui-même dans une simultanéité de profondeur, soustraite à toute perspective. Ici se produit (aux deux sens du mot) la spatialisation de ce que Malévitch a nommé « la surface créatrice ». C'est d'une telle surface que Hildebrand donnait la formule brute, rappelée par Worringer qui l'a développée dans son sens à lui, sans en saisir toute l'acuité :

« Tant qu'une figure plastique se fait valoir en premier lieu comme quelque chose de cubique, elle n'en est qu'au premier stade de sa formation artistique. C'est seulement lorsqu'elle agit comme une surface — bien qu'elle soit cubique — qu'elle atteint à sa forme artistique »<sup>73</sup>.

Elle agit comme une surface, quand par le jeu de ses tensions superficielles, elle est l'acte et le lieu de sa propre spatialisation. Un tel espace, absolu de toute perspective, n'est pas volumétrique, ni même métrique. Il n'est pas plus illusoire que l'espace perspectif; celui-ci est un cas particulier — et particulièrement stable — de ce qu'on nomme « illusion visuelle »<sup>74</sup>. Curieux concept, note Georges Thinès, que celui d'illusion appliqué à des données phénoménales, dont l'écart par rapport au système physique est très fortement marqué. L'espace perspectif donne à voir en structure tridimensionnelle des structures géométriquement planes. Les conditions de son apparition consistent dans un « agencement systématique de segments linéaires ou de portions de surface qui produisent un résultat perceptif différent du donné métrique »<sup>75</sup>. Toutefois, déterminer ces conditions transformatrices n'est nullement décrire ni saisir l'espace transformel lui-même.

« Nul ne met en doute la nécessité de définir les caractères des systèmes de stimulation, si on veut saisir les correspondances avec les organisations phénoménales. Mais si la recherche de l'esthéticien est vouée à coïncider avec celle du psycho-physicien, elle perd toute originalité, voire toute utilité. Ce que veut découvrir l'esthéticien, c'est non pas la série des conditions permettant l'émergence d'une série corrélative d'effets, mais le moment même de cette émergence. Le repérage psycho-physique ne vise pas et ne peut pas viser à la saisie d'un espace, il ne peut que vérifier les déterminants indissociables de la constitution d'un tel espace au regard du percevant. Quant à la spécification de cet espace, c'est à l'esthéticien comme tel à en déceler les linéaments; mais, ce faisant, il substitue à l'analyse géométrique et à la description de montages partiels une topologie irréductible au décompte des formes constituantes. Spécifier l'espace pictural exige que l'on aille au-delà des configurations figurales »<sup>76</sup>.

L'espace perspectif est un espace volumétrique. Les lignes ou surfaces qui en conditionnent l'apparition peuvent être dites — dans un sens très large — ses génératrices. Par elles il est porté à soi. Elles assurent sa tenue, sa « contenance ». Mais ces termes : « porter à ... », « soi », « contenance », n'expriment ni des « effets », ni des conditions d'apparition, mais des façons d'apparaître selon certains modes d'être. Le

71. R.M. Rilke, *Troisième élégie de Duino*.

72. Vision de Sainte Hildegarde, *La Jérusalem céleste*.

73. Cité par W. Worringer dans *Abstraction et Einfühlung*, (trad. Martineau) Klincksieck, Paris 1978, p. 47.

74. Georges Thinès, *Postface à Jean Guiraud, L'énergétique de l'espace*. Ed. Vander, 1970.

75. *Ibid.*

76. *Ibid.* p. 195.

moment de l'apparaître est hors de la portée de la psycho-physique. Il n'est accessible qu'à une description phénoménologique. Quel est le rapport de l'espace perspectif avec les figures dont il est la puissance de connexion? « Le monde, dit Heidegger dans ses leçons du semestre d'hiver 1929-1930, est la possibilité de manifestation de l'étant comme tel dans le tout »<sup>77</sup>. Ce « dans le tout », qui n'est ni un étant, ni l'ensemble de l'étant, s'exprime dans l'art par l'espace dans lequel les choses se manifestent en y prenant forme.

Dans l'art occidental, à partir de la Renaissance, l'horizon ouvert à leur manifestation et sous lequel elles apparaissent est constitué par une perspective convergente qui répond au projet d'une totalité sans dehors, d'une totalité close. L'espace de l'œuvre est compris entre des limites unilatérales : l'une est l'avant-plan fonctionnant comme une vitre à travers laquelle se présentent les éléments de l'œuvre, l'autre est l'arrière-plan constituant le fond et comprenant en lui la ligne de fuite. La convergence des lignes perpendiculaires à l'avant-plan (donc parallèles entre elles) permet de mettre en rapport les grandeurs et les distances. Et ce rapport se substitue à la tension proche-lointain de l'expérience naturelle. La perspective par convergence répond à un idéal — en réalité contradictoire — de possession et d'enfermement : avoir le monde en s'y enfermant. Le danger est pour l'art d'établir entre l'espace et les formes un rapport de contenant à contenu. Ce qui exclut la forme de la possibilité de frayer sa voie en suscitant l'espace requis par essence, qui n'est pas d'être à titre de simple étant, mais d'ex-ister. Aussi les grands peintres qui comptent parmi les inventeurs de la perspective, n'ont-ils cessé de la combattre dans le moment même qu'ils l'instituaient. Dans les gravures de Dürer illustrant les procédés matériels de la mise en perspective (projection et mise au carreau)<sup>78</sup>, les formes constitutives des figures impliquent un tout autre espace que l'espace perspectif dans lequel il est constant mais faux de croire qu'elles s'expliquent. Elles n'ont pour véritables limites que celles qu'elles posent en les franchissant. Dans les fresques de Piero della Francesca à Arezzo, l'espace perspectif est le plus souvent en suspens dans l'ouverture d'un tout autre espace, né du rythme : soit du rythme immanent à la genèse des formes (la reine de Saba et ses suivantes), soit du rythme de la lumière (le Tibre).

Une forme artistique-esthétique n'est pas insérable, à la façon d'un étant, dans un espace préalable à sa formation, parce que, au sens propre, elle ex-iste. Elle habite l'espace qu'elle instaure jusqu'à l'horizon de son auto-mouvement. Elle n'est pas une *Gestalt* configurée en soi. Le seul mot pour la dire est celui qu'emploient Piet Mondrian, Hans Prinzhorn, Paul Klee : *Gestaltung* — forme en formation, forme en voie d'elle-même<sup>79</sup>. C'est là sa dimension proprement formelle. La pesanteur, dit Descartes, est la dimension suivant laquelle les corps sont pesés<sup>80</sup>. La dimension formelle, de même, est la dimension suivant laquelle une forme se forme. Une forme ex-iste à frayer sa voie, ex-tatiquement. Elle consiste dans une transformation constitutive d'elle-même. Et l'espace qu'elle induit dans son autogenèse comme lieu de son avoir-lieu, est lui-même, à travers elle, en transformation.

L'intériorité réciproque de la forme et de l'espace exclut le postulat méthodologique de la *Gestalttheorie* selon lequel la complexité est inaugurée par le rapport figure-fond. La marque de l'art, ce par où une œuvre d'art est proprement art, est de mettre en échec ce type de relation. La forme n'est pas la contrepartie du fond, parce qu'elle n'est pas la figure. N'est forme dans un tableau que celle qu'il est lui-même. Il en est l'émergence, mais il n'émerge de rien qui soit assignable en lui ou hors de lui.

La gravure du manuscrit de Sainte Hildegarde est la manifestation de ce mystère. Elle comporte une plage blanche et une plage noire. Nommons figure l'ensemble configuré des noirs. Cette figure *apparaît*. L'expression « apparaître », dit Fink, enveloppe une pluralité de sens d'une énigmatique profondeur<sup>81</sup>. Un seul ici s'impose. Et rien ne l'exprime d'aussi près que la forme réfléchie du verbe, encore en usage au XVII<sup>me</sup> siècle : « *s'apparaître* ». S'apparaître conjugue à la limite deux diathèses verbales, l'une d'actif, l'autre de moyen. A l'actif, « le procès énoncé a lieu en dehors de son auteur »<sup>82</sup>. Au moyen, l'auteur du procès ou de l'action en est le lieu. « En dehors du sujet » ne veut pas dire « dans le monde », puisque c'est le monde lui-même qui se mondéise dans l'événement. S'apparaître c'est, du même coup et identiquement « *apparaître en soi-même* » et *dans l'ouvert*. Dans l'apparition de la figure les deux dimensions sont une.

Une épreuve négative permet de le montrer. Pour saisir la figure en elle-même, dans son individualité close, isolons-la de son entourage en la découpant suivant le

77. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, op. cit. p. 412.

78. cf. le dessinateur de la femme couchée, le dessinateur de la cruche.

79. Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken*, Heidelberg 1922.

80. Descartes, *Regulae ad directionem ingenii* — Règle XIV, AT 447-448.

81. E. Fink, op. cit.

82. cf. E. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966.

contour. Aussitôt, son mode d'apparaître est changé. Elle n'a plus sa tenue hors. Elle cesse au sens propre d'ex-ister. Elle se donne à la façon d'un verbe qui serait soudain privé de son aspect, de cet aspect qui précisément le fait verbe. Elle ne se donne plus comme espacement diffusif. Désétablie de sa tension diastolique, elle retombe — ne disons pas sur soi, car un soi ne peut être qu'à dessein de soi et ne saurait être une détermination locale dans la compacité de l'étant. Il en va de même pour les blancs. Considérés à part, ils ne sont que des plages d'insignifiance, à la fois neutres et résiduelles.

L'épreuve d'un espace et d'un regard perdus nous révèle à la fois l'objet et la raison de cette perte. Ce qui se perd en elle, c'est la communication de la figure et du fond. La raison de cette perte est la conversion du regard tel que l'œuvre l'informe, en vision analytique intentionnelle. Le regard n'a plus pour aire d'ouverture l'ensemble de la gravure : il se règle sur le contour. Le contour appartient à la figure et la nature de la limite est changée. Il se produit une dénivellation entre le Noir et le Blanc. Figure et fond appartiennent dès lors à deux surfaces différentes dont les niveaux sont déterminés par les dimensions spatiales de la couleur : les noirs avancent, les clairs reculent. Tout point de la gravure ayant son voisinage dans la figure est aussi en elle. Tout point de la gravure ayant son voisinage dans le fond est aussi en lui. La gravure constitue un ensemble disjoint. Elle a perdu sa connexité.

De quel ordre est celle-ci? Dans son apparition première, la gravure se donne d'un seul tenant. Mais sa connexité n'est pas celle d'une étendue scalaire. Elle s'intègre elle-même en articulant en un, tensionnellement, les Noirs et les Blancs qui appartiennent à elle comme origine. La vision analytique que suppose et matérialise le découpage précédent, substitue un contact périphérique à la communication ubiquitaire de la figure et du fond. L'échange entre noirs et blancs, qui sous-tend l'organisation phénoménale de l'œuvre, n'a pas lieu sur la ligne de contour. Le lieu de leur rencontre, c'est toute la surface de la figure dont les quotients de profondeur et d'ouverture, déterminés par le rythme des tensions superficielles, sont identiques aux quotients de pénétration et d'enveloppement du fond. Et pareillement pour les blancs. La communication a lieu partout. Chaque point, soit de la figure, soit du fond, est un voisinage de tous les points de l'ensemble. Ce qui définit chacune de ces régions comme un ouvert. La réunion de ces deux ouverts est elle-même un ouvert. Mais c'est un ouvert paradoxal : il n'a pas de complémentaire fermé. Il réalise en lui la complétude. L'ensemble de l'œuvre n'a rien hors d'elle d'où elle émerge.

C'est sous la forme d'un seul et même espace que les blancs et les noirs exercent leurs tensions. C'est en lui tout entier qu'ils communiquent entre eux. L'espace de la gravure est à la fois tout figure et tout fond. Figure et fond sont engagés partout dans un change mutuel : ils se mutent l'un en l'autre intégralement. « Conscience de blanc, contenance de noir, ils étaient la norme du monde... ils avaient fait le retour au sans-limite »<sup>83</sup>. Une mutation consiste dans la substitution réciproque et totale des opposés. Elle ne saurait avoir lieu s'ils sont déjà fixés chacun en soi. Elle ne peut se produire qu'à même l'acte de leur naissance à l'espace. La spatialisation de la surface coïncide avec leur retour au sans-limite. Selon la pensée taoïste, la mutation de deux opposés l'un en l'autre exige un troisième terme qui n'est surtout pas un moyen terme et peut à peine être appelé un terme : le Vide (*hsü*).

« Tandis que le Yin-Yang régit la loi dynamique du réel, marqué par le Plein, le Vide est le lieu fonctionnel où s'opère la transformation (...) Sans l'intervention du Vide, le domaine du Plein reste statique et comme amorphe »<sup>84</sup>.

Par là s'éclaire l'espace de la *Jérusalem céleste*. Il se révèle être un ouvert qui n'a pas de complémentaire fermé. Ce paradoxe mathématique a ici sa solution esthétique. Le complémentaire de cet ouvert est le Vide. Non pas l'ensemble vide, mais l'absolument Vide : le Rien. Il est l'imprésentable qui n'admet pas de mise en vue (spectaculaire). Il est impliqué dans l'événement qui est l'avènement de cet espace, surgi précisément de Rien, comme une intuition auto-créée.

Ce vide, le Rien auquel l'espace d'une œuvre fait retour comme à son origine en surgissant à soi, c'est en lui que nous avons ouverture à son être-œuvre. Nous ne pouvons que l'accueillir sans jamais pouvoir prétendre à l'anticiper dans un projet. Tous les arts l'attestent. De la céramique à l'architecture.

Avec une motte de glaise on façonne un vase;  
Ce vide dans le vase en permet l'usage;

83. Lao tzu, ch. XXVIII, traduit par François Cheng in *Vide et plein — le langage pictural chinois*, Seuil, Paris 1979, p. 29.

84. François Cheng, *Vide et plein*; loc. cit. p. 32.

Le 'y avoir' fait l'avantage,  
Mais le 'ne pas y avoir' fait l'usage »<sup>85</sup>.

Il est des vases cependant — et c'est par où ils sont des œuvres d'art — dont l'existence transcende la fonction d'usage et dont l'apparaître, dans le moment qu'il le comble, ouvre l'étonnement.

L'intérieur d'un bol Sung (du style Ru ou du style Quing hai) est délimité par une surface concave plus ou moins irrégulière. Or celle-ci n'apparaît pas comme surface. Ses variations de courbure et surtout de couleur et de tonalité entretiennent un quotient de profondeur et un gradient d'ouverture, dont les tensions variées sont intégrées dans un rythme unique, générateur d'espace. De soi un rythme est illimité. Il ne saurait être compris entre des bornes, à la manière d'un phénomène local limité par la matérialité du vase. L'espace qui est impliqué en lui s'extravase. Pour être précisément ce qu'il est, il requiert des sites absents dont la mise en œuvre est nécessaire à son existence, *ici* irrécusable. Il exige pour sa réalisation — donnée en fait irréfutablement — l'implication de l'espace externe enveloppant. C'est dans cet espace que nous habitons en le hantant rythmiquement que le vase — bol ou plat — nous apparaît dans sa matière et dans son galbe. Ce moment apparitionnel inverse le rapport de dedans et du dehors, du Vide et du Plein. Nous sommes témoins de l'origine d'une œuvre dont l'être-œuvre consiste dans cette émergence à soi à partir du Rien. Ce bol Sung n'est pas un objet contingent. Son apparaître ouvre le sens et fonde la vérité du *il y a*.

Quel est l'unique propos d'une phénoménologie de l'art comme nous l'avons définie au commencement? D'éclairer, disions-nous, une expérience présente dans laquelle, co-naissant avec une œuvre d'art, nous sommes, en ce présent induit par sa présence, contemporains de notre origine. L'unique réponse au défi des œuvres en acte, dissimulées dans leur première clarté, est de mettre en lumière en elles la paradoxe qui constitue leur ultime condition d'être : le Rien est impliqué dans la toute-présence. C'est là le vrai sens de l'abstraction, dont Jean Bazaine a pu dire : « Abstrait, tout art l'est ou il n'est pas »<sup>86</sup>. Il suppose en effet toujours un vide pour « un deux à deux qui ronge et use les objets au nom d'une centrale pureté » (Mallarmé). Malévitch expressément le revendique : « la forme intuitive doit sortir de rien ». Mais aucune peinture ne l'exprime d'aussi près et aussi précisément que celle de Tal Coat, qui n'a jamais qu'un but : percer jusqu'au réel. Il a cherché toute sa vie à mettre en vue la réalité du phénomène du monde. « Le monde, écrit Wittgenstein, n'est pas constitué de choses et d'états de chose, mais d'événements ». Le même sens du monde a conduit Tal Coat à la recherche obstinée d'une matière picturale dont les « sensations colorantes » (ainsi parlait Cézanne) qu'elle suscite aient la même acuité que celle de l'événement. Il a expérimenté des centaines de médiums dont il a noté les formules et les propriétés dans ses carnets. L'objet constant de sa quête y est précisé par un mot : « présence » — « présence du noir », « présence du blanc », « présence de l'ocre jaune », « présence de la terre d'ombre », etc. « La plus grande présence est venue, quand j'ai ajouté à la couleur broyée comme ci-dessus un peu de... ». Ce mot « présence », que les critiques pourront trouver, chacun selon son espèce, maladroit, emprunté, insignifiant ou présomptueux, est employé ici dans son sens le plus rigoureux : « présence » vient de *prae-sens* : qui est à l'avant de soi. C'est précisément là le pouvoir spatialisant de la couleur. Une couleur de Tal Coat se tient en avant d'elle-même, où elle tend à se rejoindre en soi plus avant. Cette tension ouvrante qui la porte à soi définit son acuité. Mais l'acuité d'une œuvre ne se réduit pas à l'acuité qu'elle tient des tensions superficielles de la couleur. Sans doute le rayonnement d'un ocre jaune ou la profondeur émergente d'un noir nous fascinent et captivent l'imagination dynamique et matérielle. Nous nous rêvons en eux. Mais nous n'y existons pas notre *là*, nous n'y sommes pas le *là* de l'ouverture d'un monde, *au péril du Rien*. Il y manque l'événement.

Un événement n'a pas lieu dans le monde. C'est lui qui ouvre le monde en lui donnant lieu. Quand un événement nous jette ou nous éveille au monde, l'apparaître du réel est bouleversant, parce qu'il n'y va pas de l'être des choses sans qu'il y aille aussi du nôtre : il y a = j'y suis. Ce que l'œuvre de Tal Coat a toujours tenté et réussi de plus en plus à rendre visible, c'est le « y » du « il y a » ; le *là* où tout a lieu d'être ou, comme il dit, « l'ouvert de l'invisible lieu »<sup>87</sup>. L'événement apparaissant dans un tableau de Tal Coat ne fait qu'un avec le moment apparitionnel lui-même du tableau. Ce qu'il cherchait à obtenir pour chaque couleur, c'est cela même qu'est l'œuvre : *présence*. Elle existe à l'avancée d'elle-même, à partir de sa pointe qui est le foyer du tableau. L'unité rayonnante de son espace est ordonnée à l'énergie d'un noyau (point d'éclatement,

85. Lao tzu, ch. XI.

86. Jean Bazaine, *Notes sur la peinture aujourd'hui*, Floury, Paris 1945, p. 41.

87. Tal Coat, *Traverse d'un plateau*.

nébuleuse, unité transitive d'empâtements en suspens) que son expansion ne dissipe pas : il demeure le foyer des effusions de sa lumière. Ce foyer, d'où vient-il? De nulle part que de soi.

Il n'est pas la condensation de l'espace-milieu qui, au contraire, émane de lui. Il ne surgit pas non plus de l'espace extérieur. Même captée au dehors, la lumière, accrochée ou radiante ou éclatant en émergences ponctuelles ou diffusives, ici règne libre. A travers des chemins perpétuellement ouverts dont l'origine, enfouie par delà tout horizon de monde, vient au jour de l'espace dans le champ de l'œuvre. Ce foyer surgit en quelque sorte de derrière. Mais l'espace du tableau n'a pas de zone arrière, ni en lui ni hors de lui. Son espace est un ouvert qui n'a pas de complémentaire. Son seul complémentaire est le Vide absolu, le Rien que son apparaître visibilise. Le Rien n'est pas la cause du visible, ni ne lui est non plus conjoint. Il en est l'universelle condition d'existence par où le tableau est son lieu d'être. C'est par le Rien que le monde et une œuvre de Tal Coat coïncident... « là où le nœud parfait n'a pas besoin de corde — ni surtout de 'ficelles' » — et ne peut être dénoué<sup>88</sup>.

Telle est aussi l'essence de la poésie. Les mots n'accèdent à la poésie que par le vide. Une phrase de prose tient son unité d'une visée intentionnelle unique qui la structure de part en part. Mais une phrase poétique — qui en réalité n'est pas une phrase, mais un complexe signifiant — est focalisée successivement par chacun des mots qui s'énoncent. Chaque mot affirme son autonomie dans le moment qu'il entre en phase. Il est en suspens sous son propre horizon d'originarité. Chacun est à son tour le foyer, le prédicat *essentiel* de tous les autres qui sont appréhendés sous son horizon d'antériorité et sous son horizon de postériorité, selon qu'ils l'ont précédé ou qu'ils sont en appel dans l'ensemble encore indéfini de ses protensions. D'où l'étirement du temps dans ces vers de Paul Verlaine :

les sanglots longs  
des violons  
de l'automne  
blessent mon cœur  
d'une lueur  
monotone.

D'autre part (mais est-ce d'*autre* part?), dans les langues européennes la parole poétique tend à inverser la diachronie des systèmes et même des aires linguistiques et cherche à retrouver le moment apertural du langage. Elle remonte de l'organisation phonématique à l'organisation syllabique du vocable. Chaque syllabe s'y fait entendre par elle-même entre deux vides qui font silence. Un poème est l'explicitation verbale d'un silence (non d'un mutisme), dont le grand vide initial se réalise à travers des vides médians jusqu'au grand vide final, dans l'ouverture duquel le poème repose en soi. Le Vide est bien « le lieu fonctionnel où s'opère la transformation », grâce à quoi le domaine phonétique-sémantique du Plein se met en mouvement et se donne forme. Cette transformation s'accomplit par le rythme. Les vides sont nécessaires à la constitution du rythme. Les vides médians ménagent le passage du souffle. Or qu'est-ce que le rythme? L'articulation du souffle. Ces vides sont autant de moments critiques dans lesquels il est mis en demeure de s'anéantir ou de se transformer... en lui-même.

Un rythme n'est pas objectivable. Nul ne peut l'*avoir* devant soi. Nous ne pouvons qu'être impliqués en lui, engagés en lui et par lui dans l'ouverture. Ce à quoi il ouvre est un Ouvert qui, lui non plus, n'a pas de complémentaire. Sauf le Rien, auquel il lui faut justement faire retour pour être. Il est, comme l'événement, un existentiel qui n'est pas de l'ordre du projet, mais de la réceptivité et de l'attente.

Dans un entretien noté par écrit en 1944-45 et publié par la suite « pour servir de commentaire à *Sérénité* », qui est de dix ans plus tardif, Heidegger lui-même substitue au projet l'attente. L'attente n'est pas ouverte à la mondéité, mais à la libre étendue (*die freie Weite*).

« Quand nous sommes en attente, nous sommes en attente de quelque chose, mais dès lors que nous nous représentons ce vers quoi notre attente est tournée et que nous l'amenons à se tenir devant nous, nous ne sommes plus en attente »<sup>89</sup>.

Attendre quelque chose en quelque lieu et à quelque instant que ce soit, c'est la situer d'avance sous l'horizon déterminé d'un monde. Ce n'est pas là attendre : « Dans l'attente véritable nous laissons ouvert ce vers quoi elle tend ».

88. Lao tzu, ch. XXVII.

89. Heidegger, *Pour servir de commentaire à « Sérénité »*, in Questions III, Gallimard, Paris 1966, p. 193 sq.



« Ici j'étais assis, attendant, attendant, n'attendant rien. Par delà Bien et Mal, tantôt de la lumière jouissant, tantôt de l'ombre, rien que jeu, tout lac, tout midi, tout temps sans but...

Alors soudain, ami, un devint deux et Zarathoustra me dépassa ».

Nietzsche à Sils Maria est une des figures de la Sérénité. Approprié au lac, à midi, au temps sans but, à l'ouverture sans projet de la libre étendue, il accueille sans vouloir l'événement transformateur : son dédoublement en Nietzsche-Zarathoustra.

« Nous avons appelé l'attente du nom de sérénité et cela d'après notre expérience de l'attente, à savoir de l'attente du moment où la libre étendue s'ouvre elle-même »<sup>90</sup>.

Libre, c'est-à-dire non liée à des conditions réglant a priori son ouverture et son apparaître. L'attente nous est originelle et originaire. C'est en elle qu'il y va de notre être :

« L'être de l'homme consiste dans son assimilation par la libre étendue; il lui appartient originellement pour avoir été par elle approprié à elle-même »<sup>91</sup>.

Or notre rapport à la libre étendue est l'attente même. S'il en est ainsi :

« L'homme en tant qu'il est instant dans la sérénité et qu'il se confie à la libre étendue séjourne à l'origine de son être »<sup>92</sup>.

Le projet ouvre à l'effectif la dimension justificative de la possibilité. Que justifie-t-il? De l'effectif il n'éclaire pas la manifestation première, obtuse. Celle-ci concerne non pas le *miracle* du il y a, dont le « y » s'éclaire de la mondéité du monde, mais le monstre, relevé par Schelling, d'un il y a sans lieu d'être. La lueur obscure de ce pré-monde s'éteint dans la lumière du monde. Est-elle accessible à l'attente? Cette question est déjà trompeuse, puisqu'elle est tournée d'avance vers de l'attendu. La réceptivité à la libre étendue n'est pas le pouvoir d'accueillir une révélation dont l'objet et le mode de donation sont préfigurés en elle. Mais par delà tous les modes de dévoilement dont elle est passible a priori, elle n'est dévoilée à elle-même que là, où et quand, dans une incalculable surprise de soi, elle découvre en elle la dimension paradoxale du *transpassible*. Ce que Heidegger nomme la libre étendue, Rilke, après Hölderlin, l'avait nommé l'ouvert :

« Le nulle part sans négation, le pur, l'insurveillé, qu'on respire, qu'on sait infiniment et qu'on ne désire pas »<sup>93</sup>.

Mais de quoi parlons-nous et qui n'est pas un *quoi*? L'entretien qui sert de commentaire à *Sérénité* se meut dans ce qui est à dire, sans aboutir à un dire. Or l'art nous conduit à la source, là où Heidegger passe outre, à cause de sa non-reconnaissance de l'*apparaître*.

Le plus surprenant dans le « simple être-là » évoqué par Schelling n'est pas l'étant lui-même dans son étance. Ce n'est pas un état de choses ni même un mode d'être impénétrables. C'est, en deça de tout objet d'épreuve, l'épreuve elle-même. Ce n'est pas qu'il apparaisse quelque chose, que vienne au jour quelque chose. Non. Le saisissant, c'est le jour lui-même, cette éclaircie absolue : l'impossible possibilité de l'*apparaître*. Or le sens — et avec lui le sens du sens — commence avec l'*apparaître*. Le sens comme tel n'est pas l'objet de la question, il en est la condition et l'origine. « Qu'il y ait de l'étant et non pas rien » pose une question certes; mais qui en laisse ouverte une autre derrière elle. Qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas, qu'il y ait du sens ou absence de sens, du possible ou de l'impossible, une opacité totale ou de la transparence, cela suppose un « où » du jour ou de la ténèbre. Or l'*apparaître* est l'ouverture du *où* où prennent sens les contraires et leur contrariété.

Un événement-avènement est son propre advenir. Il consiste dans une déchirure de la trame de l'étant et il apparaît tel qu'en lui-même, dans le jour de cette déchirure. C'est pour quoi « nous ne croyons pleinement qu'à ce que nous ne voyons qu'une fois »<sup>94</sup>. Ici, le réel fonde le possible. Une œuvre d'art, de même, déchire la trame de l'attente. Tel un menhir, amer de tout l'espace, ponctuant la rencontre de la terre et du ciel, elle capte tout l'espace dans une exclamation — et dans un second temps seulement s'incurve et interroge. Ce point d'exclamation, parfois d'acclamation, est un centre d'appel.

90. *Ibid.* p. 204.

91. *Ibid.* p. 203.

92. *Ibid.* p. 218.

93. R.M. Rilke, Huitième élégie de Duino.

94. Viktor von Weizsäcker, *Anonyme*, A. Franke, Bern 1946.

Un cri d'appel n'est jamais aussi pur que lorsqu'il émane d'une voix *clamans in deserto*. Il appelle dans l'ouvert, et il en appelle à l'ouvert, au vide, pour qu'il soit le lieu des lieux, le locatif absolu, où ce qu'il nomme ait un site. Il invoque le Rien pour que la chose qu'il nomme — encore impossible à interpeler — s'évoque en elle-même en lui et qu'elle ait dans cet événement son épiphanie. Cette nomination ouverte peut se recueillir dans une forme verbale qui constitue la première unité d'effet, destinée à devenir une unité de puissance de la langue. A cette unité de puissance, la parole poétique perpétuellement se ressourc, mais en réactivant cet appel au vide, au silence, au Rien.

Il en est de même pour tous les arts. « Lorsque le pouvoir divin opère, dit Pu Yen t'u des Tsing, le Pinceau-Encre atteint la vacuité »<sup>95</sup>.

Quelle phénoménologie peut s'articuler aux œuvres selon elles-mêmes? S'articuler à ce par où elles existent en tant qu'art? Une, en tous cas, qui se tient aux antipodes de la positivité. Saisir une forme en formation dans sa genèse elle-même génératrice d'espace, c'est mettre en vue un espace opérationnel, différant radicalement de l'espace physique. Un tel espace se constitue à partir de chaque ici-maintenant. Plutôt que d'espace opérationnel, il s'agit d'un espace apertural, qui s'ouvre à partir des moments critiques, dont la discontinuité menace l'unité des formes. En réalité, celles-ci ne doivent leur dimension proprement formelle, c'est-à-dire rythmique (et non imageante ou signitive) qu'à ce qu'exige d'elles cette menace. Elles ont à se ressourcer dans le Rien pour renaître à elles-mêmes, transformées... en soi. En même temps, ces formes en formation sont des plis d'espace, d'un espace en voie de lui-même qui, à travers elles, se transforme... en lui-même.

Ce qui décide de tout, ce sont ces vides ou ces solutions de continuité qui constituent autant de points disponibles ou de « vides éclatés » qui empêche la stase de l'espace sous la forme d'un ensemble fermé en soi. L'espace d'une œuvre qui atteint à sa pointe, en soi plus avant, est placé en abîme dans le *là*. Le *là* est l'invisible lieu sans site où s'opère par mutation non changeante la substitution totale et réciproque du Rien et de l'Un-Tout.

De toutes les façons que l'événement-avènement d'une œuvre d'art a de s'opposer à la prose du monde, la plus radicale et la plus signifiante est de se refuser originairement, dans sa fondation même, à la structure de projet. Pourtant le projet ne consiste pas seulement à rendre possible telle ou telle situation facticielle dont les possibilités, ainsi ouvertes, rejaillissant vers l'être-là, constituent son pouvoir-être. Plus profonde est la source de cette « possibilisation ». Pris dans son sens le plus extrême, le projet s'ouvre à partir de rien. Il débouche là-même où il s'origine, à ce qui, au regard de tout possible déjà possible, de toute proposition possible à dessein de soi, apparaît comme un néant : le *transposable*.

La réceptivité à l'œuvre d'art est de l'ordre de l'accueil et de l'attente. Mais de l'attente qui n'attend rien; car c'est du rien, du hors d'attente, qu'elle est en attente. Ce qu'elle n'apprend qu'avec l'œuvre.

Elle n'est pas une réceptivité active. Elle n'anticipe aucune révélation dont le sens et les voies seraient déterminables *a priori*, fût-ce à titre de forme préformante. Par delà tous les modes de dévoilement et toutes les formes de rencontre dont la réceptivité est passible *a priori*, elle n'est révélée à elle-même que là où et quand une incalculable surprise met à découvert en elle la dimension du *transposable*. L'attente sans apprêt ne se reconnaît elle-même qu'au moment où, dépassant l'inattendu lui-même, elle se laisse engager dans une ouverture pour laquelle elle n'a pas de nom, n'en ayant pas non plus pour elle-même, parce qu'elle se trouve constituée par cette ouverture même. Mais elle ne le sait que dans le moment qui la comble, dans l'ouverture du hors d'attente, de ce qui n'était pas tourné vers nous. Cette ouverture est l'existence même de l'œuvre d'art, où se mutent l'une en l'autre, sans se confondre, dans la plénitude d'un rythme réel, les tensions opposées du vide éclaté.

Henri Maldiney.

95. Pu Yen t'u, traduit par François Cheng, loc. cit. p. 48.



# La Part de l'Œil

Revue annuelle de pensée des arts plastiques

Numéro 7 | 1991

Dossier : Art et Phénoménologie

---

Les éditions La Part de l'Œil

Date de parution : 1991

Format : 21 x 29,7 cm.

Pages : 272

Illustrations : n./b.

Numéro disponible (avec visuels) en fac-similé et sur demande auprès de l'éditeur.

ISBN : 978-2-930174-15-3

[www.lapartdeloeil.be](http://www.lapartdeloeil.be)

© La Part de l'Œil, 1991