

## **ANTHROPOGENIES LOCALES – SEMIOTIQUE**

## **LES ARTS DE L'ESPACE**

## **Cinquième partie – PERSPECTIVE PHILOSOPHIQUE**

### **TABLE DES MATIERES**

|   |   |
|---|---|
| <b>Chapitre 16 – Perspective philosophique</b> .....            | 2 |
| 16A. <i>L'INTENTION ARTISTIQUE</i> .....                        | 2 |
| 16A1. La possession absolue .....                               | 3 |
| 16A2. Les limites .....   | 4 |
| 16A3. La dialectique de l'art .....                             | 6 |
| 16B. <i>L'INTENTION PARTICULIÈRE DES ARTS DE L'ESPACE</i> ..... | 7 |

## **ANTHROPOGENIES LOCALES – SEMIOTIQUE**

### **LES ARTS DE L'ESPACE**

#### **Cinquième partie – PERSPECTIVE PHILOSOPHIQUE**

##### **Chapitre 16 – Perspective philosophique**

Après avoir parcouru le domaine des arts de l'espace, il nous reste à jeter un coup d'oeil par-delà leurs frontières pour saisir la situation qu'ils occupent au sein de la vie de l'esprit. Nous commencerons par circonscrire l'attitude artistique en général. Puis, nous y cernerons l'intention particulière de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, eu égard à leur spatialité.

##### **16A. L'INTENTION ARTISTIQUE**

L'action pratique, la science positive, la recherche du plaisir ont en commun de nous faire atteindre ce que Kant appelle phénomènes, c'est-à-dire des réalités concrètes mais relatives, liées qu'elles sont à des besoins, des conditions expérimentales, des tempéraments. Par contre, la philosophie, fût-elle relativiste, se prononce sur l'être essentiel, de même que l'action morale dans la mesure où elle pose des actes pour leur valeur inconditionnée; mais philosophie et morale, qui allèguent un absolu, l'atteignent de façon abstraite, la première parce qu'elle procède par concepts et discours, la seconde parce qu'elle s'attache à la forme des actions, non à des objets. Bref, toutes les attitudes que nous venons d'énumérer nous mettent en présence soit d'un concret relatif, soit d'un absolu abstrait. Or, notre désir profond est d'absolu concret. L'amour y achemine, en découvrant la personne dans l'échange des libertés et l'abandon. N'y en aurait-il pas un autre accès, sous forme possessive? Tel semble bien le rôle de l'art. En effet, si nous nous mettons en quête de ce que requerrait une possession absolue, nous retrouvons tous les caractères mis à jour par notre analyse des arts de l'espace - et il en irait de même des arts du temps.

### 16A1. La possession absolue

La possession ne peut avoir pour objet qu'une chose sensible. L'imaginaire est inconsistant; l'idée, impalpable; la personne, secrète. Or, nous avons vu que l'objet des arts de l'espace était la forme picturale, sculpturale, architecturale, cette réalité là-sous-nos-yeux. Ce qu'il y a en eux d'idéal ou d'imaginé (de représenté et non vu), c'est leur sujet scénique, lequel ne fait pas partie de leur message premier [1].

Mais pour que la possession soit absolue, il faut que l'objet sensible contienne, et immédiatement, toute chose. Aussi le sujet plastique rassemble-t-il l'univers dans son unité inépuisable, son symbolisme universel, sa primitivité radicale, son éternité retrouvée, sa nécessité libre. Et il le présente de manière immédiate, sans distinction du signifiant et du signifié : il est, disions-nous, non pas signification (renvoyant toujours au-delà) mais sens (ne renvoyant qu'à soi-même). En sorte que tous les théoriciens de l'art ont observé que le sensible ici est identiquement l'intelligible, le singulier identiquement l'universel [2]. L'objet artistique s'affirme comme un monde.

Réalise-t-il pourtant l'absolu? Sartre a sans doute raison de définir l'absolu comme un en-soi (une réalité objective) qui serait en même temps un pour-soi (une conscience). Cela non seulement parce que la réalité totale comprend l'esprit dans son sein, mais aussi parce qu'il n'y a de monde véritable que ramassé dans l'intériorité de l'esprit. Il faudrait donc que l'être plastique soit un monde-personne. Et en effet, l'objet d'art, insatisfait de capter les rythmes cosmiques (ou précisément pour les capter), s'intériorise, se personnifie en exprimant son créateur - non dans ses particularités d'individu mais dans ce qui en lui débouche, singulièrement, sur l'universel et le totalise. A tel point que l'objet artistique prend de la personne le caractère d'indépendance : ni *dans* l'espace ni *dans* le temps, mais instaurant son temps et son espace; ne se jugeant point à une norme étrangère, Perfection ou Beauté, mais à la norme originale qui s'invente en lui (le style est une logique qui obéit à sa propre loi et se juge par elle); il n'est même pas mesuré par l'intention de son créateur, puisque c'est par son office que cette intention se détermine et atteint à l'universalité [3].

En somme, il ne lui manque qu'un dernier trait de la conscience : la transparence à soi. C'est ce que lui apportera l'acte esthétique, la saisie par le spectateur. Là le cycle se ferme : du côté de l'objet, un en-soi doué de plusieurs qualités du pour-soi vient à acquérir la dernière, la transparence; du côté du sujet, un pour-soi trouve enfin un objet où il puisse entièrement se reconnaître et se mirer comme dans son propre en-soi.

On le voit, la possession absolue de l'art est un acte *sui generis*, conjuguant toutes nos facultés du réel. Fondamentalement, c'est un phénomène de perception sensible, mais une perception qui a les vertus de l'intelligence, puisqu'elle capte l'universel dans le singulier. Et cette intelligence-perception est aussi sentiment, si l'on entend par ce mot la faculté de juger du sens dernier des choses, de leur portée existentielle radicale [4]. On lui reconnaîtra même certains caractères de l'amour, puisque son objet détient plusieurs vertus de la personne, et que celle-ci s'atteint dans la mesure où, loin de s'immiscer en elle ou de la circonvenir par violence,

on la laisse s'épanouir dans un recueillement qui la ratifie, y consent. Comment mieux désigner cette perception-intelligence-amour-sentiment que du vieux terme de contemplation?

Encore, pour qu'un objet soit pleinement intériorisé par la conscience faut-il qu'elle le saisisse par son principe et, à cette fin, qu'elle soit elle-même son origine, qu'elle le crée. La possession saturante sera donc une contemplation créatrice. Et c'est bien ce qui se passe dans l'art, avec une différence d'accent entre le créateur et le spectateur : l'artiste crée pour contempler, ou plus exactement (car il s'attarde peu à savourer ses résultats) son action est contemplante; et le spectateur, lui, contemple en retrouvant le mouvement créateur par lequel l'objet a été intériorisé; il se fait co-créateur. L'intériorité, même chosifiée, n'est pas une qualité qu'il n'y aurait qu'à reconnaître, mais un mouvement d'intériorisation active à revivre chaque fois [5]. *Ars* en latin, *technè* et *poièsis* en grec, marquent bien ce caractère opératif. *Création*, dans les langues modernes, a l'avantage de montrer qu'il ne s'agit pas ici d'un simple aménagement pratique du réel, comme dans les fabrications ordinaires, mais de l'instauration d'un être singulier et total [6].

L'art nous met donc sans cesse en présence de couples et de conjonction de couples : sensible-intelligible, singulier-universel, dans l'objet; perception-intelligence, contemplation-action, dans le sujet, en-soi-pour-soi, dans l'union de l'objet et du sujet. Qu'on n'imagine pourtant point ces couples sous la forme de synthèses, car l'absolu ne s'obtient pas par combinaison. Loin de conjoindre nos facultés déjà distinctes, la saisie artistique tente de retrouver l'instant où elles ne sont pas encore séparées. Si l'art suppose une ascèse, un effort, c'est vers plus d'innocence.

## 16A2. Les limites

Cependant la possession absolue implique dans son exigence même les principes de sa limitation. D'abord, l'unité stricte à laquelle elle prétend postule que son objet soit homogène, autant dire spécialisé. Et nous voyons les arts répudier les sensations brutes, trop mêlées, pour s'attacher aux qualités sensibles, aux *qualia* [7] : parmi tous les bruits de la nature, le musicien classique garde les sons purs : le do, le ré, etc.; et parmi les centaines de sons purs audibles, il en retient quelques dizaines pour leur clarté combinatoire; le poète, même s'il écrit en vers libres, se donne des contraintes que Valéry disait exquis; le peintre a lui aussi son clavier, sa palette, généralement d'autant plus serrée et plus fixe que le maître est plus grand; quant aux sculpteurs et architectes, nous les avons vus soucieux de matières simples et de modules.

Et ce n'est qu'un premier choix. Les couples supposés par elle, la possession absolue veut qu'à leur tour ils s'unifient, et partant s'accroissent. Dans le singulier-universel, dans l'objet-personne, si c'est toujours le premier terme qui l'emporte, il s'ouvre au second, et doit le faire soit en gardant lui-même l'accent, soit en le mettant sur son ouverture; d'où le gracieux et le sublime, le classique et le baroque, l'épique et le tragique, etc. Qui dit art, dit « genres »; et l'artiste ne mélange les genres antérieurs que pour créer des genres nouveaux, aussi stricts, aussi spécialisés à leur manière que les anciens. Du reste, à l'intérieur du genre, nous savons que l'œuvre devient présence à tout en reprenant tout dans l'intériorité de la personne, laquelle

n'atteint l'universel que par le point de vue. C'est pourquoi il n'y a pas d'absolu formel sans la contraction d'un *sujet* plastique, musical ou poétique.

Quittant alors l'objet de la possession absolue pour son mode de saisie, nous voyons la même impatience de toute limitation engendrer d'autres limites. En science, voire en philosophie, les acquis s'ajoutent et nous pouvons les récapituler à loisir. Au contraire, les saisies absolues, se prétendant totales, ne s'additionnent pas; l'art recommence chaque fois à zéro, comme un miracle, pour le créateur comme pour le spectateur; je ne suis jamais sûr de retrouver le tableau ni la sonate; et si je les retrouve, ce sera d'une manière incomparable. Qui s'entêterait à réfléchir sortirait de la contemplation créatrice pour passer à l'attitude du savant ou de l'homme d'action. L'analyse rationnelle et surtout le travail d'intégration sensible préparent la saisie absolue, ils ne la constituent jamais ni ne peuvent la promettre. Elle se donne comme un moment, par grâce.

Du reste, dans l'instant où je l'atteins, cette possession me fuit par sa présence même. Elle évoque la distinction marcélienne entre problème et mystère. Une signification, qui renvoie à d'autres significations ou à des utilités, peut nous être connue ou inconnue : elle est problématique, non mystérieuse. Mais un sens, où le sensible est l'intelligible, où le singulier condense l'universel, se manifeste à la fois transparent et inépuisable, transcendant par la vertu même de sa proximité.

Enfin, l'en-soi-pour-soi auquel prétend le couple du sujet et de l'objet artistique est travaillé d'une étrange contradiction. Pour se reconnaître absolument dans un objet et s'y mirer comme dans son propre en-soi, la conscience crée un monde-personne; mais dans la mesure où ce monde devient personne, il gagne une autonomie par laquelle il échappe à la conscience qui veut s'y posséder. Et qu'on ne croie pas que le créateur ait ici beaucoup d'avantages sur le spectateur, sous prétexte que l'œuvre l'exprime : car elle le fait non pas à la manière de son sourire qui reste lui, naissant et mourant avec son sentiment, mais à la façon d'un être singulier qui se détache, se referme sur son existence propre pour autant même qu'il est expressif [8]. Nous voyons peut-être mieux alors pourquoi l'artiste ne sait vraiment ce qu'il veut faire qu'après l'avoir fait. Cela tient sans doute, comme nous l'avions noté, aux nécessités générales de notre pensée, qui n'arrive jamais à se trouver elle-même qu'à travers des manipulations techniques communes à l'inventeur d'une machine et au mathématicien résolvant ses équations. Mais il y a beaucoup plus dans le cas présent : la machine construite par moi, je puis adéquatement la comprendre (même si elle a les degrés de « liberté » d'une machine cybernétique), tandis que l'œuvre d'art, personnalisée, échappe à son créateur dans la mesure où il la *crée*.

Somme toute, la possession absolue appelle, allègue, invoque, plus qu'elle ne possède. Avec cette nuance que l'invocation, en cet ordre, est déjà possessive.

### 16A3. La dialectique de l'art

Tant d'exigence jointe à tant de faiblesse imprime à l'art un mouvement incoercible, une inquiétude permanente. On y souligne d'ordinaire l'insatisfaction de l'âme de l'artiste, dont la soif de prise absolue, inassouvie par les objets limités qu'elle se donne, repart vers des objets nouveaux : et cet aspect est indéniable, bien qu'il concerne surtout le spectateur. Mais chez le créateur, si l'insatisfaction est aussi grande, - plus grande, - elle vient d'abord d'un appel de l'objet lui-même. La création artistique, c'est moins un homme qui tente de combler ses désirs ou d'apaiser ses inquiétudes (par exemple, en créant un anti-destin) qu'une œuvre qui postule l'existence, et le fait avec l'autorité d'un être ayant, répétons-le, certains privilèges et donc certains droits de la personne [9]. Cet appel est double. D'abord l'œuvre entrevue - et elle l'est sitôt que le créateur prend contact avec l'art de son temps et y sent poindre la possibilité d'un art nouveau - réclame son ultime perfection comme si la négligence qui la laisserait à mi-chemin devait revêtu- la gravité d'un avortement. Et d'autre part, une fois accomplie, elle devient le principe d'une relance aussi radicale : étant absolue et limitée, elle tend à se développer, mais, singulière, elle n'y parvient qu'en suscitant des singularités nouvelles, aussi complètes et indépendantes qu'elle-même. Ainsi, l'artiste créateur est engagé dans une suite de requêtes, impérieuses comme une vocation.

L'art serait donc une force uniquement salvatrice si, à côté de cette dialectique qu'on pourrait dire positive, il n'en connaissait de négatives, qui le menacent d'abord lui-même. Soif de possession qui ne s'étanche qu'en des moments furtifs et gracieux, comment ne serait-il pas tenté de recourir à tous les moyens pour éterniser ces instants ou pour provoquer (contrairement) la grâce : et l'on sait le rôle qu'y joueront les excitations, parfois les excitants. D'autre part, puisqu'il suppose la singularité de l'objet, comment ne serait-il pas induit à poursuivre artificiellement ce qui veut être la sincérité même, l'accent personnel : et l'on sait encore la place qu'y tient l'originalité concertée, autant dire la fausse originalité. Bien plus, l'intention artistique est naturellement sollicitée de nier ou de gauchir les autres attitudes fondamentales de l'esprit. Ainsi, son mode d'expression symbolique l'incline à mépriser les démarches moins senties et moins riches, mais plus rigoureuses, de la science. Les préoccupations de la morale lui répugnent autant : l'art n'est nullement vis-à-vis du mal dans la situation de la philosophie et de la religion, qui ne le connaissent que pour le polariser vers le bien, ou de la science, qui lui enlève ses attraits dans ses descriptions objectives; par la concrétude du symbole affleurent lumières et ténèbres, les unes et les autres dans leur fascination ; la philosophie de Gœthe, où Dieu et le Diable dialoguent entre égaux, est par excellence une philosophie d'artiste. Quant à l'amour on pourrait le croire tout proche : n'a-t-il pas le même désir d'un absolu concret; mais le fait que l'artiste veut *posséder* le cœur du réel lui rend plus difficile qu'à quiconque la conversion par laquelle on consent à s'y abandonner; et en effet l'amour humain chez Gœthe, Wagner, Baudelaire, Proust ou Valéry prévoit toujours l'œuvre où il s'exprimera, c'est-à-dire qu'il n'est plus l'amour. Enfin, l'art se tourne vers la Transcendance avec un tel effort de saisie intelligible et sensible que, dans ses rapports avec la religion, il tend à s'assimiler le divin plus qu'à s'y ouvrir; et Claudel opposait pertinemment la Muse et la Grâce.

Bien entendu, ces dialectiques négatives n'eurent pas cours aux origines. Point de fausse originalité quand la personne est plus collective qu'individuelle. Point de vaine excitation quand la transe relie l'individu aux valeurs fondamentales d'une société. Et quels conflits d'attitudes surgiraient-ils en un temps où religion, technique, morale, philosophie épousent encore les rythmes universels de façon sensible et symbolique? On comprend que l'art ne fut jamais aussi grand, ou du moins aussi aisé, aussi égal, qu'en ces époques où il absorbait tout. Mais l'analyse et la réflexion ont, au cours des siècles, distingué les domaines, au point que pour l'homme moderne l'art apparaît désormais comme une attitude à côté d'autres [10]. A défaut de pouvoir les soumettre, peut-il s'aligner sur elles, les servir? La leçon du passé s'accorde ici avec la théorie : contrairement au savant et au philosophe, souvent stimulés par des buts extra-scientifiques ou extra-philosophiques, l'artiste se perd dès qu'il s'engage (ou qu'il se désengage). Il n'est authentique et efficace que dans sa terrible innocence. L'art fut l'âme des grandes civilisations dans la mesure où il sut rester lui-même, par-delà l'utile et l'inutile, le bien et le mal, le vrai et le faux, ou plutôt en deçà. Il est alors de son temps en pressentant l'avenir : non propagandiste mais prophète. Le paradoxe aujourd'hui, c'est que l'innocence fasse figure d'activité spécialisée et réflexive. On aurait pu croire qu'elle s'y compromettrait sans remède. L'événement a montré qu'elle y a gagné une pureté accrue et que l'art continue de vivre, en tension avec d'autres démarches antagonistes, à la fois redoutable et nécessaire.

## 16B. L'INTENTION PARTICULIÈRE DES ARTS DE L'ESPACE

On a proposé diverses classifications des arts, qui toutes offrent leurs difficultés et leurs avantages. Il est traditionnel d'opposer arts visuels et arts auditifs. Etienne Souriau distingue des arts du premier degré, s'exprimant uniquement par leur forme artistique, comme la peinture abstraite contemporaine, et des arts du second degré, qui en plus de cette forme dite « primaire » ont une forme « secondaire » évoquant des spectacles, à la façon de la peinture classique. Notre travail nous invite à opposer arts de *l'espace* et arts du *temps*. A quoi on peut objecter que toute œuvre artistique, quelle qu'elle soit, est spatio-temporelle : même indépendamment de son volume sonore, la symphonie engendre un espace, vu qu'elle se déploie comme un organisme, une structure; et il y a un temps du tableau, puisqu'il est parcouru de rythmes et qu'il entretient un mouvement interne par lequel il rassemble sa diversité en l'unité d'un sens. Il n'empêche que tableau, statue, bâtiment sont d'abord des objets dans l'espace (instaurant l'espace), comme la symphonie, le poème et la danse sont d'abord des objets dans le temps (instaurant le temps). Et cette différence entraîne plusieurs conséquences remarquables.

La première propriété de l'espace est de rendre évident le caractère *matériel* de l'objet. Kant en faisait la forme du sens externe, par opposition au temps, plus spirituel, forme du sens interne : le temps résorbe la matière dans le mouvement, dont il est le nombre. En effet, il nous faut presque un effort pour songer qu'en poésie ou en musique le son et la voix demeurent corporels; et l'on en dirait autant des évolutions du danseur. Au contraire, en sculpture, la matière a une telle importance que nous l'avons vue parfois en conflit avec la forme; l'architecture, même quand elle n'est pas magique, lui fait une place par sa constructivité; et en peinture, si les substances se dérobent dans la couleur, celle-ci se présente comme un corps, une chose, à moins de n'être que trompe-l'œil.

La seconde caractéristique de l'espace est d'offrir un objet *complexe simultanément*. Le tableau étale ses parties devant nous, bien que l'œil doive le parcourir; l'enchaînement des profils dans la statue, des englobements dans l'édifice, est vécu comme l'exploration progressive d'une réalité déjà là. Au contraire, si la poésie connaît quelque chose de cette simultanéité dans les images spatiales qu'elle charrie, si la musique offre une épaisseur instantanée de l'harmonie et du contrepoint, si la danse combine des figures, ce caractère s'efface dans le devenir du rythme et de la mélodie : même un accord tenu ou une figure statique sont entraînés dans le flux de la vibration ou d'un équilibre instable, ouverts sur l'instant suivant.

Le troisième et dernier caractère essentiel de l'espace est de nous fixer, de nous établir, de nous *situer*. Nous ne localisons nos souvenirs dans le temps que par l'évocation des endroits parcourus. Aussi, la musique me transporte partout et nulle part, et bien que la poésie évoque des lieux, elle-même est sans lieu. Par contre, la situation, la référence prend toute sa force en architecture, espace englobant; mais on la retrouve presque égale dans une sculpture, centre d'une étendue disposée en écho ; le tableau même me fixe : figuratif ou non, avec ou sans foyer de perspective, il nous établit dans le jeu d'axes par rapport auquel il s'intègre. Quant à la danse, elle fait la transition, illustrant le pouvoir stabilisateur de l'espace et l'évanescence du temps.

Or, chacun de ces trois caractères contribue à orienter l'expérience artistique dans le même sens, vers une possession plus radicale, plus claire, plus fixe.

Prenons la matérialité. La possession absolue, disions-nous, suppose qu'on participe à l'origine de l'objet, et la contemplation en art est toujours en même temps action, création. Mais ce peut être à deux niveaux. D'une part, la forme nous entraîne dans une suite d'inventions à la fois imprévisibles et nécessaires, nous donnant de réaliser une action humaine idéale où tout serait ensemble voulu et spontané, universel et intime : de ce point de vue, les arts du temps rendent les moindres fluctuations de la durée créatrice avec une subtilité incomparable. D'autre part, la forme nous fait participer à l'acte libre qui l'a conçue. Et sur ce point, leur matérialité privilégie les arts de l'espace. L'effort d'édification est inscrit dans la matière du bâtiment; le marbre ou le bronze portent glorieusement les traces du travail; le tableau conserve presque toujours des souvenirs de sa facture, et même lorsqu'il les efface, il enregistre la touche ou le trait. C'est la différence entre arabesque musicale et picturale : celle de Mozart est l'occasion d'un mouvement libre de notre ouïe, celle de Botticelli, d'un mouvement libre de notre œil, mais qui témoigne en sus de cet autre mouvement libre, de ce geste par lequel Botticelli l'a engendrée. Comme on y insiste justement aujourd'hui, les arts de l'espace sont des arts du *geste* créateur. Non que l'auditeur averti ne retrouve dans la tragédie et la symphonie quelque chose de leur genèse, mais la liberté constituante s'y efface au profit de la liberté constituée (les arts du temps n'accèdent à la liberté constituante que sous une forme seconde, dans l'exécution). Ainsi, la matérialité des arts de l'espace, qui inscrit l'effort créateur premier, rend leur vertu possessive particulièrement intense et radicale.

Cette impression se renforce si l'on considère leur simultanéité. Qui tente d'introduire aux œuvres sait la peine plus grande qu'il y a à commenter la musique, la danse et la poésie. Et la difficulté ne provient pas seulement du fait qu'elles s'écoulent. Même en isolant une phrase musicale, un vers, voire en détachant chaque syllabe d'un vers, ces arts restent moins saisissables parce qu'ils doivent toujours se parcourir dans le même sens; ils sont irréversibles. Or, la *réversibilité*, comme on le voit bien en sciences, apaise seule notre besoin d'analyse. Le tableau, la statue, le bâtiment, que l'on enchaîne en toutes directions, où les « après » peuvent



toujours devenir des « avant », donnent de ce fait une impression de complétude, de clarté, de fermeture que les arts du temps ignorent.

Enfin, le même sentiment s'accroît encore si l'on considère le pouvoir situant des arts de l'espace. Musique, poésie et danse, parce qu'elles sont partout et nulle part, ont le privilège de réaliser une communion très étroite avec la conscience : Platon notait déjà que la musique « pénètre jusqu'à l'intime de l'âme ». Mais pour autant, ajoutait-il, elle se montre indiscreète : elle entraîne, ensorcelé, toujours au bord du dionysiaque. Les arts de l'espace sont exclus de cette intimité : l'objet y est tenu à *distance* et le regard nous situe par rapport à sa présence immobile. Mais aussi ce que la possession perd en proximité, elle le compense en saisie lucide, ferme, objective.

Somme toute, si l'intuition est connaissance immédiate d'un objet, et si l'art, poursuivant une saisie absolue, vise à une intuition, on peut dire que les arts du temps favorisent la connaissance *immédiate*, tandis que les arts de l'espace favorisent la saisie *d'objet*. En d'autres mots, dans ce monde-personne qu'est l'œuvre d'art, les premiers soulignent l'intimité, la spontanéité de la personne, les seconds accentuent la chose.

Aussi les arts de l'espace présentent-ils un absolu à la fois plus et moins proche. Plus proche, en ce sens qu'ils le possèdent de façon matérielle, simultanée, située. Moins proche, parce que l'objet plastique, soulignant son caractère de chose, appuie sur l'indépendance, et donc aussi sur ce qu'il y a de fascinant et de redoutable dans le sacré en musique ou en poésie, les dieux nous parlent ou nous leur parle et la voix établit toujours quelque proximité; dans la danse ne épousons une forme jusque dans nos muscles. Au contraire, distant immobile, compacte, la statue conserve l'autorité inquiétante l'idole; le temple est la maison du dieu (et tout édifice est un temple); le tableau ne rompt jamais entièrement avec l'icône. Peu importe que l'intention qui s'y manifeste soit divine ou humaine, - toujours les deux sans doute, - elle nous impose la révérence du culte son autarcie de chose-en-soi.

Et ajoutons : de chose morte. Tandis que la phrase musicale, poème, la danse ne parlent que ressuscités, recréés dans la chaleur de l'exécution, l'œuvre plastique est voix d'outre-tombe, voix muette, même quand nous la commentons bruyamment. Elle a l'apanage de la poésie des ruines. Le vieillissement détache ses lignes maîtresses, ses intentions profondes. Il témoigne surtout que dès sa naissance l'esprit réifié avait partie liée avec la mort.

Encore faut-il voir que cette mort est une vie. Par elle la possession spirituelle atteint sa concentration la plus fruste mais la plus forte. Par elle aussi la présence humaine connaît la pérennité d'une chose pour dialoguer avec les siècles.

**Henri Van Lier**

*Les Arts de l'Espace, Casterman, 1959*

## Notes

[1] L'Imaginaire de SARTRE (1940) s'intéresse uniquement au spectacle du tableau. L'amorce d'une esthétique sartrienne se trouve plutôt dans la notion de poésie défendue par *Qu'est-ce que la littérature* (1948) et dans *Saint Genêt* (1952).

[2] On trouve la remarque dès la *Critique du Jugement* de KANT (1790) et *l'Esthétique* de HEGEL (1835), bien qu'en des sens très différents.

[3] Cf. Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1953, qui désigne l'œuvre d'art comme un quasi-sujet.

[4] Le caractère perceptif de l'acte esthétique a été bien souligné par M. DUFRENNE, *op. cit.* Sur la nature du sentiment, cf. Theodor HAECKEL, *Métaphysique du sentiment*, 1953. - A. - H. Maslow a relevé que dans l'art, l'amour, etc., la perception, de perspectiviste, devient totale, *Cognition of being in the peak-experiences*, Ain. Psych. Assoc., Chicago, sept. 1958.

[5] Cf. LAVELLE, *Traité des valeurs*, II, Les valeurs esthétiques, 1955.

[6] Cf. E. SOURIAU, *La correspondance des arts*, 1948.

[7] Cf. SOURIAU, *op. cit.*

[8] L'autonomie de l'œuvre musicale a été bien marquée par Boris de SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, 1947. E. SOURIAU, *op. cit.*, observe de même que, lorsque mon ami me joue la *Pathétique*, nous sommes trois dans la pièce, moi, mon ami, et la *Pathétique*; son exemple eût été plus saisissant encore, et tout aussi vrai, si Beethoven lui-même m'avait joué la *Pathétique* : nous aurions toujours été trois. Et nous l'aurions encore été si Beethoven avait devant moi improvisé sa sonate.

[9] Cf. sur ce point E. SOURIAU et M. DUFRENNE, très apparentés.

[10] On a souvent redit, depuis Malraux, que l'attitude artistique était une invention assez Jeune : il aurait fallu attendre que le Renaissant perde la foi religieuse, et surtout que la galerie princière, puis le musée isolent les œuvres de leurs fonctions culturelles ou magiques, pour qu'un fétiche ou un masque nègres connaissent la « métamorphose » qui, d'instruments du culte, allait les transformer en sculptures. C'est oublier que, si l'art est religion, la religion primitive est art : elle poursuit si bien l'immanence, elle accède si bien au sacré par la communion sensible avec les grands rythmes de l'univers que son but est celui même de l'art : chaque geste du sculpteur ou du danseur africains est commandé par des rites, mais ces rites rejoignent la communion artistique avec le cosmos (cf. GRIATJLE, *Arts de l'Afrique noire*). C'est pourquoi le musée moderne ne « métamorphose » pas un objet rituel en objet d'art; il prive seulement un objet qui était art et religion, de sa seconde composante. D'ailleurs, l'art s'est moins séparé de la religion et des autres attitudes, que la religion et les autres attitudes ne se sont séparées de lui. Chez les Juifs et dans l'Islam, la distinction s'accusa par la découverte du Transcendant. Et si, à la Renaissance, on a le sentiment d'une émancipation de l'art vis-à-vis du religieux, il ne faut pas oublier que l'époque se caractérise surtout par une libération des sciences vis-à-vis de l'art (avec les tentations de naturalisme, puis de divertissement, qui en résultèrent pour ce dernier).