



CLASSIQUES
GARNIER

ALTIERI (Antoine), « L'art est la manière. L'art comme communion des personnes »,
Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses, 99e année, n° 4, 2019 – 4, p. 517-542

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-09894-2.p.0053](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09894-2.p.0053)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ALTIERI (Antoine), « L'art est la manière. L'art comme communion des personnes »

RÉSUMÉ – L'article réinterroge, à la suite d'Arthur Danto et de Jean-Marie Schaeffer, l'"essence" de l'art, à travers l'examen phénoménologique de cette banale évidence : l'œuvre artistique est comme telle esthétique. Il s'emploie à montrer qu'il existe une "manière" artistique de jouer avec le "temps vécu". Ce faisant, il insiste sur une "essence" de l'art comme "communion des vies" et en propose une possible relecture métaphysique, voire théologique.

MOTS-CLÉS – Expérience esthétique, phénoménologie, communion, art, vie sensible

ALTIERI (Antoine), « Art is the Way. Art as a Communion of People »

ABSTRACT – The article re-examines, following Arthur Danto and Jean-Marie Schaeffer, the "essence" of art, through the phenomenological examination of this commonplace evidence: artistic work is in itself aesthetic. We aim to show that there is an artistic "way" to play with "lived time". In doing so, we insist on an "essence" of art as a "communion of lives" and propose a possible metaphysical, even theological, re-reading of art.

KEYWORDS – Aesthetic experience, phenomenology, communion, art, life of the senses

L'ART EST LA MANIÈRE

L'art comme communion des personnes

Antoine ALTIERI
Institut Catholique de Toulouse

L'art, selon le titre du fameux essai de philosophie esthétique de Arthur Danto que nous évoquerons dans cette étude, est *Transfiguration du banal* – au sens où, comme le note Jean-Marie Schaeffer, commentateur d'A. Danto, le but essentiel d'une telle « transfiguration » est de « définir l'essence de l'art et de déterminer la spécificité de l'œuvre d'art par rapport aux entités non artistiques¹ ». Et il semble, en tout cas à lire A. Danto, que *la* caractéristique essentielle de l'œuvre d'art consiste tout entière en ceci qu'elle est *intentionnelle*, c'est-à-dire qu'elle est toujours élaborée par l'artiste « à propos de quelque chose » (*aboutness*). De ce point de vue, nous noterons donc que cette structure intentionnelle de l'œuvre d'art n'est pas intrinsèque à celle-ci, mais relève bien de la volonté expresse de l'artiste. En outre, il convient de souligner, à titre de corollaire de cette conception « intentionnelle » de l'œuvre d'art, que celle-ci comporte ainsi une structure de *renvoi* (à autre chose qu'elle-même) : l'œuvre d'art, note J.-M. Schaeffer commentant A. Danto, « comporte toujours une composante représentationnelle », et ce quel que soit l'art en question – quoique cet état de fait soit bien sûr particulièrement évident dans le cas de l'œuvre littéraire, « puisque le langage est par définition représentationnel² ». À ce titre-là encore, il est donc constitutif de l'œuvre d'art qu'elle ait vocation à être *interprétée*³. D'une certaine manière, et quelque étrange que puisse sembler ce parallèle, nous pourrions dire qu'il en

1 Danto, 1989 [1981], Préface de Schaeffer, p. 12.

2 Danto, 1989 [1981], Préface de Schaeffer, p. 13.

3 J.-M. Schaeffer souligne : « une œuvre d'art n'existe qu'en tant qu'interprétée » (Danto, 1989 [1981], Préface de Schaeffer, p. 13).

va de l'œuvre d'art comme de l'objet scientifique : l'un et l'autre sont *constitués, construits*, et l'œuvre d'art, note encore J.-M. Schaeffer, « n'est pas un objet qui est donné et qu'on peut voir de manière neutre, mais une structure sémiotique qui est construite dans et par l'interprétation⁴ ».

Là, très précisément, s'origine la dimension transfigurative de l'œuvre d'art :

Dans la mesure où l'identification artistique fait passer l'entité qu'elle constitue d'un plan matériel et perceptuel (simple objet) à un plan intentionnel (œuvre d'art), on peut encore dire qu'elle est *transfigurative* : grâce à elle, le support matériel, quel qu'il soit, est transformé en médium artistique⁵.

Une telle affirmation n'est bien sûr pas sans poser problème. En effet, nous remarquerons en premier lieu, toujours avec J.-M. Schaeffer, que, à envisager les choses du point de vue de la représentation et de l'interprétation que celle-ci appelle nécessairement, il semble *a priori* difficile de distinguer une œuvre proprement « artistique » de n'importe quel autre « objet⁶ ». Mais ensuite, et plus fondamentalement encore, l'affirmation de ce qu'une œuvre quelconque ne peut être qualifiée d'œuvre d'art que par la vertu d'une transfiguration du simple « support matériel » en un « médium artistique » (urinoir de Duchamp), cette affirmation, donc, est-elle acceptable ? La « structure intentionnelle » dont il est ici question suffit-elle, pour ne reprendre que cet exemple parmi les plus célèbres, à transfigurer un « urinoir » en œuvre d'art ? L'art a-t-il à voir avec la *seule* volonté de l'artiste – l'art relève-t-il, au fond, de l'*arbitraire* ? On comprendra que, selon ce point de vue, l'« art » en général soit culturellement indexé – que la « structure

4 Danto, 1989 [1981], Préface de Schaeffer, p. 13. Rappelons cependant que le « sémiotique » en général est ce qui concerne la *signifiante* comme telle, laquelle « signifiante » est la signification envisagée comme une propriété générale des signes.

5 Danto, 1989 [1981], Préface de Schaeffer, p. 14.

6 Ainsi, notamment dans le cas des arts verbaux : « Toute chaîne verbale doit être interprétée, mais elle n'en est pas pour autant toujours une œuvre littéraire : un texte ne devient une œuvre d'art qu'à partir du moment où il ne suffit pas de savoir lire pour être capable de résoudre le problème qu'il pose. [...] toute représentation (picturale ou verbale) implique une identification non littérale, puisque tout signe tient lieu d'autre chose que de sa propre matérialité. Cela est particulièrement net dans le domaine du langage : étant un système sémiotique, il est *par essence* transfiguratif, et ce critère ne permet donc pas de distinguer un article de journal d'une œuvre littéraire. » (Danto, 1989 [1981], Préface de Schaeffer, p. 15).

intentionnelle» le caractérisant en propre soit, au fond, surdéterminée par un contexte culturel en dehors duquel l'œuvre serait purement et simplement incompréhensible en tant qu'œuvre d'art. Notre conviction est que le *fait* d'une telle prédétermination culturelle est une donnée incontestable. Mais que l'«essence» de l'art est à rechercher ailleurs que dans la dimension «intentionnelle» évoquée plus haut : qu'elle est une essence transcendant le paramètre culturel, et intrinsèque à la notion même de «personne», comme être à la fois sensible et cognitif, tout autant qu'expressif, voire autoexpressif⁷. *Ce par rapport à quoi* nous souhaiterions nous positionner, relève, finalement, du point de vue suivant, en son exclusivisme même, et tel que le résume J.-M. Schaeffer :

Si l'essence de l'art ne réside pas dans ses qualités esthétiques et donc perceptuelles, mais dans sa structure intentionnelle, l'identité de l'œuvre d'art est toujours éminemment historique, puisqu'elle dépend des spécificités culturelles de l'époque où elle est créée⁸.

Nous souhaiterions donc, au fond, interroger cette banale évidence : l'œuvre d'art est certes toujours une œuvre de culture – mais sa dimension *esthétique* compte aussi, voire d'abord. Il nous faut revenir à l'en-commun le plus foncier de l'homme *comme tel*, c'est-à-dire à l'expérience *esthétique* au sens le plus large et le plus banalement étymologique de ce terme. A. Danto dresse le constat selon lequel l'art a évolué de telle façon «que la question philosophique de son statut est presque devenue son essence même»,

7 Nous nous rappellerons ici, ne serait-ce que pour fixer les idées, la notion lévinasienne du «visage» : le «visage» en effet «ne se manifeste pas par [ses] qualités, mais *kath auto*» : le visage s'exprime lui-même, de lui-même, à partir de lui-même, mais, souligne encore Levinas, «ce qu'il exprime, c'est cette expression même» (Levinas, 2001, p. 45). Le visage est *autoexpression* en un sens rigoureux, et nous pourrions dire que le propre de la *personne* (de l'Alter Ego, de l'autre moi-même) consiste en son *expressivité* principielle. Le propre de l'exister personnel réside, note Levinas, dans son anonymat, et dans le fait qu'il n'est rien de *substantif*, qu'il n'entre pas «dans la catégorie du substantif». Plus précisément, l'exister est *verbalité* d'être : «L'exister que nous essayons d'appréhender – c'est l'œuvre même d'être qui ne peut s'exprimer par un substantif, qui est verbe.» (Levinas, 2009 [1983], p. 26.) Mieux : nous nous rappellerons qu'E. Levinas écrit, dans *Totalité et Infini* : «La *manière* dont se présente l'Autre, dépassant l'idée de l'Autre en moi, nous l'appelons, en effet, visage.» (Levinas, 2001, p. 43, nous soulignons.) Une telle citation, en rigueur de termes, ne donne-t-elle pas à entendre que chaque «autrui» est en effet unique, «irréductible» aux catégories du «Même» – mais qu'il est unique de *manière* unique – que la singularité du «visage» tient à cette «manière» d'être comme telle?

8 Danto, 1989 [1981], Préface de Schaeffer, p. 16-17.

de sorte qu'il est aujourd'hui bien difficile de « distinguer l'art de sa propre philosophie⁹ ». Précisément : nous nous demanderons quant à nous si l'essence de l'art que nous avons en vue relève exhaustivement d'une telle « conscience de soi de l'art ». Ou plutôt : nous nous demanderons si l'art envisagé du seul point de vue de sa « forme réflexive¹⁰ » n'occulte pas cela même qui a rendu possible, et qui même rend constamment possible, une telle conscience de soi et avec elle toutes les théories artistiques possibles : l'*aisthesis* pure et simple, comme lieu d'une vie irréfléchie avant que d'être réfléchie, porteuse d'une légalité immanente propre, et informant *a priori* en profondeur toute pensée « consciente » (y compris la pensée *artistique* de l'artiste, et la « structure intentionnelle » évoquée plus haut). De même, au fond, que la conscience de soi de la vie est déjà trahison de la vie *comme telle*, en l'« innocence de son devenir¹¹ », de même la « conscience de soi de l'art » ne fait-elle pas passer à côté de l'essence la plus intime (et la plus commune à tout homme et à toute culture) de l'art comme *expression* de cette « vie » même, notamment dans ce que celle-ci comporte de plus foncier, de plus irréfléchi – de plus *sensible* ? Telle est bien la question que nous nous proposons de traiter dans cette étude – laquelle question appellera, nous le verrons, une réponse débordant les cadres d'une simple philosophie esthétique, puisque comme telle porteuse d'une dimension *aussi* métaphysique, voire « théologique ».

DE LA DIMENSION ESTHÉTIQUE DE L'ART : L'ART COMME LONG REGARD

La vraie question, nous semble-t-il, est bien celle de la « banale évidence » évoquée plus haut : comment se fait-il que, toutes les fois où l'on parle d'objet « artistique », l'on se sente immédiatement autorisé à parler d'objet « esthétique » – et ce de manière

9 Danto, 1989 [1981], p. 107.

10 Danto, 1989 [1981], p. 107.

11 Une vie « innocente », en ce sens que nulle téléologie transcendante ne *devrait* contraindre, ou menacer, son libre déploiement. Pour Nietzsche, immoraliste, il n'y a plus « d'opposition plus radicale que celle des théologiens qui continuent, par l'idée de "monde moral", à infecter l'innocence du devenir, avec le "péché" et la "peine" » (Nietzsche, 1908, p. 154).

d'autant plus invincible et naturelle qu'elle est inconsciente ? Le glissement sémantique de « artistique » à « esthétique » coule alors, pour ainsi dire, de source – de même que coule de source le fait que tout « amateur d'art » est aussi et *ipso facto* un « esthète ». C'est bien ce « couler de source » qu'il convient d'interroger – et dont il convient de *constater* la primitivité sur toute espèce de « théorie » artistique, en particulier de la théorie « intentionnelle » qui, qu'elle le veuille ou non, se situe et se définit elle-même *par rapport* à ce constat même. Toute « conscience de soi de l'art », y compris dans ses thématisations les plus inattendues, suppose... l'art – suppose, disons-nous, une *activité* artistique, qui, comme tout ce qui est pulsionnel en l'homme, s'origine dans un amont du discours, s'origine dans la vie *simpliciter*. Ne nous faut-il pas constater que la simple affirmation de ce que l'« essence de l'art » *ne réside pas* dans ses « qualités esthétiques », se situe justement *déjà* par rapport au paramètre « esthétique », par rapport à cette banale évidence d'une œuvre « artistique » *comme telle* « esthétique » ? Ici la négation, comme souvent, relève d'une pensée réfléchie, adossée à la réalité irréfléchie qu'elle nie. Disons-nous donc, en termes nietzschéens, que cette quasi-synonymie, *vécue d'abord comme telle*, entre objet « artistique » et objet « esthétique », participe en effet d'un *profond* savoir, d'un savoir « incorporé¹² » ? Disons-nous, pour l'exprimer autrement (mais toujours en termes nietzschéens), que, de même que le « théoricien de l'éthique » en général n'« entre en scène, sous la forme du théoricien du but de l'existence », que pour en inventer « une autre, une seconde existence¹³ » (mais trahissant comme telle la pulsion auto-affirmatrice de la vie, c'est-à-dire de « ce qui, nécessairement et toujours, se produit par soi-même et sans aucun but¹⁴ ») –, de même le théoricien de l'art trahirait l'art comme tel en sa *vie*, précisément, c'est-à-dire l'art comme activité expressive, activité vitale se moquant de tout « but » dans le temps même où elle s'exerce ?

12 Un savoir incorporé comme « tendance à l'oubli », cette tendance à l'oubli qu'il ne faut pas considérer comme une réalité *passive*, ou comme une *vis inertiae*, mais bien comme une faculté active, « positive au sens le plus rigoureux, qui fait que tout ce que nous vivons, expérimentons, absorbons, parvient tout aussi peu à notre conscience (*Bewusstsein*) durant la phase de digestion (on pourrait l'appeler « inspiritation (*Einverseelung*) ») que l'ensemble du processus aux mille facettes suivant lequel s'effectue notre nutrition corporelle, ce qu'on appelle « incorporation » » (Nietzsche, 2014, p. 119).

13 Nietzsche, 1997, p. 57.

14 Nietzsche, 1997, p. 57.

Notre conviction est, en effet, que toute « conscience de soi » de l'art vient toujours *trop tard*, et qu'il n'y a pas lieu, au fond, d'envisager la « conscience » artistique comme une entité en quelque séparée de son acte – de son *activité d'être* – et que c'est sur une *phénoménologie* de cette « activité d'être » artistique *comme telle* qu'il nous faut mettre des mots. Interroger la banale évidence d'une œuvre artistique, qui est aussi esthétique, revient à montrer en quoi cette banale évidence en effet *coule de source* : parce que l'être artistique prend précisément sa source dans la *vie* de l'artiste (et dans celle de l'esthète contemplant l'œuvre), laquelle *commence* comme *aïsthésis*. Mieux : l'œuvre artistique d'une certaine manière manifeste cette « vie » esthétique au sens étymologique qui, primordialement et avant tout, n'a besoin de s'assigner aucun « but » pour simplement *être*. Prétendre que « l'essence de l'art ne réside pas dans ses qualités esthétiques », n'est-ce pas là nier l'évidence d'une œuvre « artistique » qui ne peut justement être qualifiée comme telle que pour autant qu'elle est *vivante*, précisément – et vivante d'une vie intérieure propre, en quelque *manière* communiquée par l'artiste, et se rencontrant avec la vie de l'esthète qui la contemple ?

En tout état de cause, et s'il est vrai que l'expérience artistique est une expérience esthétique au sens étymologique (et quoique la réciproque ne soit bien sûr pas nécessairement vraie), nous pouvons nous appuyer sur cette (autre) donnée certaine : tout homme *voit* et *sent*. Pour tout homme, les structures transcendantales de la rencontre avec l'étant en général sont les mêmes. Et nous remarquerons qu'il en va, au fond, de l'art comme du temps : comme le souligne fort justement A. Danto, chacun semble savoir ce qu'est l'art, mais se trouve soudain dans l'embarras lorsqu'il s'agit de rendre compte philosophiquement de ce savoir¹⁵. Mais précisément : n'est-ce pas à dire que l'essence de l'art que nous recherchons, et qui doit pouvoir s'originer dans l'*aïsthésis* d'abord et avant tout (sans se réduire cependant à elle), dans le « sentir » dont Husserl fera justement le synonyme de la « conscience intime du temps¹⁶ », n'est-ce pas à dire que l'essence de l'art, donc, a bien sûr partie liée avec le *temps* – ou avec une certaine *manière*, propre à l'expérience esthétique, de vivre le temps ? Telle est bien l'intuition que nous nous proposons

15 Citant Kennick, A. Danto note : « Nous savons, écrit Kennick en faisant écho aux célèbres réflexions de Saint Augustin concernant le temps, ce qu'est l'art aussi longtemps que personne ne nous le demande [...] » (Danto, 1989 [1981], p. 113.)

16 Husserl, 2002, p. 141.

de fonder rigoureusement – l'intuition de ce que la « structure intentionnelle » évoquée plus haut vient en effet *trop tard*, et que l'œuvre d'art comporte une valeur *esthétique* intrinsèque – au sens, répétons-le, étymologique du terme – et, *par là-même*, un rapport spécifique au *temps*, sur lequel il nous incombe de mettre des mots.

Revenons donc, avec J.-M. Schaeffer, à l'expérience tout court, dont ce dernier auteur établit une typologie extrêmement fine¹⁷, mais une typologie révélant ceci que toutes les acceptions du terme « expérience » renvoient cependant à celle-ci comme « interaction cognitive et affective avec le monde, avec autrui et avec nous-mêmes¹⁸ ». Et l'auteur d'ajouter que, quoiqu'il ne faille surtout pas confondre expérience « esthétique » et expérience « artistique », pour cette raison que tout peut, en droit, donner lieu à une expérience esthétique et non pas seulement l'« art » en général, il est cependant légitime de définir en première approximation l'expérience proprement esthétique comme un « processus attentionnel¹⁹ ». En outre, il demeure évident qu'il n'existe pas un type d'objets *a priori* « esthétiques » (même la lune, pour ne citer que cet exemple, peut *devenir* un tel objet) – de sorte que ce qui qualifie l'expérience « esthétique », ce ne sont pas tant les choses vues qu'un « certain type de relation aux choses²⁰ ». La thèse de J.-M. Schaeffer en la matière est donc simplement formulable :

Il existe un profil attentionnel spécifique qui caractérise l'expérience esthétique indépendamment de ce sur quoi elle porte²¹.

Pour le dire en termes phénoménologiques, c'est bien « l'objet dans le *comment* » qui caractérise l'expérience esthétique. Et *notre* parti-pris, que nous assumons comme tel, étant de rechercher *dans* sa dimension « esthétique » au sens étymologique la spécification d'une œuvre comme œuvre d'« art », il importe de bien spécifier cette expérience esthétique comme telle (indépendamment de la distinction, vraie dans son ordre, établie par l'auteur entre objets « esthétiques » ou « artistiques »), ainsi que le « profil attentionnel » qui la caractérise en propre.

17 Pas moins de six acceptions de l'« expérience » en général étant par lui mentionnées : Voir Schaeffer, 2015, p. 19-40.

18 Schaeffer, 2015, p. 40.

19 Schaeffer, 2015, p. 44.

20 Schaeffer, 2015, p. 44.

21 Schaeffer, 2015, p. 49.

L'attention esthétique, note J.-M. Schaeffer, est une attention exacerbée, mais :

[...] il s'agit en même temps d'une attention ouverte, au sens où elle accueille, avec bienveillance pourrait-on dire, tout ce qui se présente à elle, sans exclusive et sans se hâter vers une conclusion²².

Le phénoménologue pourra-t-il éviter de discerner ici ce que sa discipline décrit du Voir envisagé en lui-même et comme tel, à savoir : un Voir qui, au double titre de l'horizon interne et de l'horizon externe, a *de droit* vocation à *ne pas s'arrêter*²³ ? Et la « conclusion » en question dans cette dernière citation ne s'apparente-t-elle pas à la « signification », à l'« objet noématique » – ce noème qui, en quelque sorte, fait oublier ce caractère processuel de l'activité voyante *comme telle* au profit de « cela » même qui est visé dans l'attention ? L'esthète serait-il l'homme au *long regard* – le regard esthétique retardant sans cesse le moment *conclusif* de son déploiement ? J.-M. Schaeffer, en tout cas, souligne la dimension en effet *temporelle* de l'expérience esthétique : celle-ci se *déploie*, elle est de ce point de vue « dans » le temps, mais, à l'instar de l'« objet temporel au sens spécial » de Husserl, elle comporte *en elle-même* l'extension temporelle. Il convient donc ici, pour commencer de préciser le rapport spécifique au temps qu'entretient le regard esthétique, de laisser J.-M. Schaeffer parler.

En effet, l'auteur, fort de cette spécification pour ainsi dire minimale de l'attention esthétique, met en évidence différents « symptômes esthétiques » – relatifs, si l'on veut, à ce que nous pourrions appeler de nouveau l'« objet dans le comment » (de sa donation). Un premier symptôme consiste en une « densification attentionnelle » :

L'attention orientée esthétiquement, souligne-t-il, a tendance à maximiser les possibilités de différenciation *continue* que lui offre l'objet

22 Schaeffer, 2015, p. 49.

23 Rappelons que la *Protention*, notamment, atteste d'un « Voir » infini en droit, à un double titre : d'abord au plan de l'horizon interne, selon qu'en toutes perceptions les composantes de l'objet qui n'entrent pas dans la sphère du vécu sont néanmoins « indiquées symboliquement par la donnée phénoménale primaire », d'où « la possibilité de perceptions infiniment nombreuses, différentes quant à leur contenu, d'un seul et même objet » (Husserl, 2009 [1901], p. 75) ; mais aussi au plan de l'horizon externe, selon qu'il est constitutif de l'expérience actuelle qu'elle conduise « au-delà d'elle-même à des expériences possibles, et celles-ci à leur tour à de nouvelles expériences possibles, et ainsi à l'infini » (Husserl, 2008, p. 158).

de l'attention, contrairement à l'attention « standard » qui privilégie les différenciations discontinues²⁴.

Ainsi par exemple des couleurs d'un tableau et de leurs nuances : il n'y a certes pas de « continuité » au sens strict entre ces nuances – mais l'attention esthétique discrimine plus finement les couleurs que ne le ferait l'attention « standard ». Là encore, nous demanderons-nous, n'y va-t-il pas d'un « long regard » en ce sens précis que ce dernier ne s'arrête pas sur *telle* ou *telle* couleur ou nuance définitivement visée comme telle ? Mais ce n'est pas tout : un deuxième « symptôme esthétique » relève, toujours selon J.-M. Schaeffer, d'une certaine « saturation attentionnelle » :

[...] dans l'expérience esthétique le nombre de différenciations perceptuelles ou conceptuelles susceptibles d'être activées lors d'une séquence d'exploration donnée est plus grand [...] que dans le cas d'une exploration non esthétique²⁵.

Pour le dire simplement : nous ne cessons pas, dans le regard esthétique, de discriminer des propriétés différentes inhérentes à l'objet perçu (épaisseurs du trait, couleurs, contrastes, etc.). Mieux encore : « rien ne limite a priori le nombre de types de propriétés différentes qui pourraient se trouver activées par le regard esthétique²⁶ ». C'est dire que l'on parle de « saturation » pour cette raison, au fond et pour paraphraser Pascal, que le regard esthétique se lassera moins vite de discriminer ou de se représenter des déterminations nouvelles que l'objet même d'en fournir²⁷. Ou plutôt : l'habituelle subsomption de l'objet en son aspect immédiat sous telle ou telle catégorie déjà connue, ici n'a plus cours – au profit de ce que nous pourrions appeler, de nouveau, un emballement du regard comme *long regard*. L'« exploration horizontale », note encore J.-M. Schaeffer, « multipliant le nombre des propriétés différentes prises en compte l'emporte en quelque sorte sur le traitement schématisant²⁸ », comprendre : sur la subsomption de l'apparaissant, habituelle en régime d'attention « standard », sous telle ou telle forme sensible, ou tel ou tel concept intelligible, déjà connus.

24 Schaeffer, 2015, p. 55.

25 Schaeffer, 2015, p. 56.

26 Schaeffer, 2015, p. 57.

27 « Mais si notre vue s'arrête là, que l'imagination passe outre ; elle se lassera plutôt de concevoir que la nature de fournir. » (Pascal, *Pensées*, Les deux infinis.)

28 Schaeffer, 2015, p. 59.

Bref : ces «symptômes esthétiques» se ressemblent en ceci qu'ils participent d'une *prolongation* du regard, d'une *prolongation* de la durée perceptive. J.-M. Schaeffer, citant Victor Chklovski, note ainsi que «le processus de la perception, et sa prolongation» constituent «un but esthétique intrinsèque²⁹». De ce point de vue et à ce stade de notre brève analyse du phénomène esthétique, il semble bien que l'objet esthétique, en effet, stimule l'activité voyante de l'esthète – et si l'on admet que tout objet «artistique» est aussi «esthétique» (quoique la réciproque ne soit pas vraie), on comprendra que l'essence de l'art ne tienne pas *exclusivement* au paramètre «culturel», c'est-à-dire ne soit pas réductible aux préconceptions purement idéelles de l'esthète, ce qui serait là, en termes levinassiens, une manière de réduction de l'altérité de l'œuvre au Même. L'œuvre *s'exprime*, certes, mais il nous faut constater que l'esthète, à vrai dire, ne lui fait pas dire ce qu'il veut ; il faut constater au contraire que l'œuvre, loin d'être maîtrisée par le regard du voyant, meut celui-ci, l'alimente constamment – rend le voyant à son *activité* d'être voyant. De même une dimension «cognitive» est à l'œuvre dans le regard esthétique, certes ; mais il faut, là encore, constater qu'à aucun moment cette activité cognitive ne semble devoir se *terminer*, c'est-à-dire *définir* l'œuvre, en une signification qui serait celle *du voyant*. Il semble, pour le dire autrement, que l'expérience esthétique soit le lieu d'une véritable *profusion* du regard. «Profusion du regard» en ceci que le voyant *voit* – mais qu'il est en quelque sorte happé par cela même qu'il voit ; la prolongation du regard esthétique est prolongation de *son* activité voyante, mais en quelque sorte toujours encore «emportée dans son propre élan». Nous avons donc, du côté de l'esthète, cette situation paradoxale, notons-le en passant, d'une *activité passive* : le voyant n'a pas le choix de *voir* – et s'il avait le choix, il ne serait qu'un voyeur de *cette chose-ci*. Le «laisser s'exprimer la chose même», ici, est bien un *laisser*, concomitant d'une *involontaire volonté* d'aller toujours plus avant dans la connaissance de la chose même : c'est bien la chose même qui s'exprime (et qui donc est «respectée» en son altérité), non pas tant par *ce qu'*elle dit, que par le fait même qu'elle parle et qu'elle *fait dire*. L'œuvre *s'exprime*, et, parce qu'elle *s'exprime*, se rencontre avec l'activité voyante de l'esthète.

Mais qu'en est-il de ce que nous pourrions appeler en effet une véritable «rencontre des activités» – activité de l'esthète, qui ne

29 Schaeffer, 2015, p. 62.

cesse pas de voir, et activité en quelque sorte autoexpressive de l'œuvre ? L'œuvre est créée, avons-nous rappelé : à l'évidence elle n'est pas créée n'importe *comment* – et de la rencontre des activités, il serait évidemment plus juste de dire qu'elle est effectivement celle de l'activité voyante *de l'esthète* et de l'activité créatrice *de l'artiste*. Mais, pour qu'une telle rencontre soit possible, ne faut-il pas que le *comment* de la création et le *comment* de la perception se ressemblent de quelque manière ? Pouvons-nous déterminer leur dénominateur *commun* ? Et, ce faisant, préciser davantage cette donnée d'ores et déjà évidente : tout objet esthétique *devient* un « objet temporel au sens spécial » en vertu du « but esthétique intrinsèque » évoqué plus haut ?

LONG REGARD ET FLUIDITÉ DU SENSIBLE :
DÉTERMINATION DE L'ESSENCE DE L'ART
COMME COMMUNION DES VIES

À ce stade de notre analyse il semble donc évident que le regard esthétique au sens le plus général (regard esthétique dont nous réaffirmerons notre parti-pris de le considérer comme une dimension *sine qua non* de l'« art »), est en effet « long regard », au double titre, comme nous venons de le voir, d'une certaine « densification attentionnelle » et d'une certaine « saturation attentionnelle ». Pour le (re)dire autrement, l'objet esthétique est tel, que le « comment » de sa donation semble aller de pair avec un retardement de tout espèce de phase conclusive. En ce sens, et si l'*indétermination* (comme « catégorisation retardée ») est constitutive de l'objet esthétique, dirons-nous aussi que l'essence de l'art consisterait, en quelque sorte *et par là même*, à *jouer* avec cette indétermination propre au regard esthétique au sens le plus large ?

Ainsi, pour ne prendre (avec J.-M. Schaeffer) que cet exemple, de l'œuvre tardive de Cézanne : celle-ci, note J.-M. Schaeffer, présente en effet une forte « dimension d'indétermination ». Et d'ajouter, citant Gottfried Böhm :

Ce qui frappe dans les tableaux de Cézanne, en particulier dans son œuvre tardive, est le fait qu'ils mettent hors circuit la reconnaissance rapide de la réalité et de ses objets. Nous voyons en premier lieu non

pas des objets, mais une texture de formes colorées, *qui donne à voir*, et qui, d'abord et avant tout, *nous ouvre les yeux* [...]. L'œil se voit interdire la voie courte et distincte, celle qui permettrait rapidement et de manière univoque de référer les couleurs et les formes à des objets déterminés de manière précise [...]. Cézanne nous propose au contraire une voie longue [...]³⁰.

Ainsi apparaît-il, au travers d'un tel exemple, que le regard esthétique est effectivement, dans la contemplation de l'œuvre de Cézanne dont nul ne contestera qu'elle est œuvre d'art, un « long regard » – long regard comme *urgence* à voir, au sens vraiment étymologique. Urgence, au fond, d'une intentionnalité ne cessant pas de se dépasser elle-même de l'intérieur d'elle-même, et qui n'est *de facto* possible que pour autant qu'est mise hors-circuit la « reconnaissance rapide » de l'objet et de sa signification pour ainsi dire commune, utile dans l'empirie. De ce point de vue encore, nous pourrions dire que le regard esthétique est, dans le cas d'espèce, « long regard » en tant qu'il se *hâte lentement* – qu'il ne se précipite pas, en une voie « courte », vers les significations définies et définitives, que l'habitude installe dans la conscience, mais qu'il les découvre en esquisses, vole d'une esquisse l'autre en vertu même de l'indétermination, *voulue* par l'artiste, de « cela » qui est à voir. Mais aussi nous remarquerons que, si l'on réfère justement la « signification » (« ciel », « montagne », « maison », etc.) à un « univers positif de significations » *intemporelles*, alors ce permanent *suspens* de la signification par l'indétermination plastique de l'œuvre renvoie à une temporalité soudain *vécue* en effet *comme telle*. Le regard esthétique s'atteste comme « catégorisation retardée », pour reprendre l'expression de J.-M. Schaeffer ; mais dirons-nous en retour que l'art de l'artiste consistera en ce « retardement » comme tel – ou plutôt : en l'art de susciter une permanente anticipation sur « ce dont » l'indétermination en question est l'indétermination ? Une chose est sûre : l'artiste joue avec l'*implicite*, et, jouant avec l'*implicite*, joue avec le *temps vécu* compris comme écart irréductible entre l'« implicite » et ce que celui-ci *appelle* d'explicite.

Cela dit, pour pouvoir préciser davantage le rapport que l'art entretient avec le temps vécu comme tel, il demeure indispensable de proposer un surcroît d'explication quant à l'*aisthesis* engagée dans l'expérience esthétique – quant au pur « sentir », synonyme, en

30 Schaeffer, 2015, p. 111.

régime phénoménologique, de la « conscience intime du temps³¹ » – quant au pur « sentir » qui justement a à voir avec l'« implicite » (en ce sens que toute conscience explicite, et donc « attentionnelle », est adossée à l'« irréfléchi », c'est-à-dire encore à la présence implicite, préconstituée dans l'arrière-plan de conscience et qui deviendra le cas échéant explicite³²). Ici plus que jamais les concepts s'appellent et se répondent : l'« implicite » est « senti », avant que d'être visé « explicitement » et « catégorisé » en une « signification » – et prendre le temps au vol consistera à envisager cet écart constitutif de toute perception, voire à considérer le temps vécu comme cet écart même, mais pour ainsi dire *continué*. Prétendre revenir au plus près de l'expérience « esthétique » en son sens étymologique exige cette prise en compte, exige de ne surtout pas réduire l'expérience esthétique à sa seule dimension *cognitive* – c'est-à-dire à l'aune de sa seule phase conclusive, fût-elle constamment « suspendue ».

Car l'expérience esthétique (constitutive de l'expérience artistique, de notre point de vue) est aussi affaire de « plaisir » ; nul ne contestera en effet que l'œuvre, le cas échéant, procure une certaine jouissance à celui qui la regarde – et ne se lasse pas de la regarder. Et J.-M. Schaeffer, afin de rendre compte d'un tel « plaisir », fait intervenir la notion capitale (pour nous) de « fluence » :

La « fluence » correspond donc à la facilité ou difficulté avec laquelle nous traitons le contenu informationnel d'un stimulus ou d'une représentation³³.

Le « plaisir » contemplatif ne réside-t-il pas en effet dans cette dimension de la fluence – dans une certaine *facilité* à voir, mais une facilité constamment entretenue comme telle par la profusion même de ce qui, sans cesse, *reste* à voir ? Comment ne pas remarquer ici l'importance de la « facilité », évoquée par l'auteur, du point de vue de l'emballement du regard esthétique, ce regard qui, ne s'arrêtant pas, persévère en quelque sorte dans son être propre ? Le « long regard » esthétique serait-il aussi un regard « facile »

31 « Sentir, c'est là ce que nous tenons pour la conscience originaire du temps. » (Husserl, 2002, p. 141.)

32 J.-M. Schaeffer écrit notamment : « Dans l'exploration du monde en mode esthétique, qui [...] contrairement à l'attention pragmatique n'a pas de tâche assignée spécifique, la "cible" attentionnelle est définie et redéfinie par et à travers l'exploration attentionnelle endogène elle-même. » (Schaeffer, 2015, p. 76.)

33 Schaeffer, 2015, p. 213.

en son exercice même, « *müheles* » au sens quasi hölderlinien du terme ? Un regard qui, aussi voire surtout, parce qu'il resterait constamment *en quête* du visible, demeurerait aiguillonné par l'invisible, par l'implicite – et donc, *par définition* d'un point de vue phénoménologique, serait un regard profondément sensible, pour ne pas dire *charnel* : un regard qui, avant de voir à distance de soi l'ob-jet³⁴, dans une vision pour ainsi dire surplombante et définitoire, s'enfoncerait bien plutôt dans la texture de l'œuvre, *ressentirait* celle-ci en ses multiples aspects *sensibles*, *vivrait* de l'œuvre et vibrerait de l'œuvre en une « vie de conscience » dont la phénoménologie nous affirme justement qu'elle est d'abord activité inhérente au pur sensible, avant que d'être objectivante³⁵ ? Voilà bien, nous semble-t-il, ce que la notion même de « fluence » telle que l'introduit J.-M. Schaeffer permet d'avancer, dans le paradoxe même dont elle est porteuse. Qu'est-ce à dire ?

En effet, si l'on assimile le « plaisir esthétique » à la « facilité » du regard, il nous faut immédiatement nous affronter à l'apparente contradiction suivante : nous avons vu que les « symptômes esthétiques » manifestent une prolongation de la durée perceptive, et que cette prolongation du procès perceptif constitue même un « but esthétique intrinsèque » ; mais alors, comment concilier ce « long regard », d'une part, et, d'autre part, la « facilité » du regard

34 Conformément à l'étymologie d'*ob-jectum*, « jeté-devant ».

35 Un examen exhaustif de l'œuvre husserlienne nous indique en effet que la « constitution » comprise comme « donation de signification » (*Sinnggebung*) n'est jamais que l'ultime étape d'une prestation de conscience (*Leistung*) commençant bien avant celle-ci. Toute constitution est adossée à une « préconstitution », en quelque sorte anonyme (en laquelle le *cogito* proprement dit n'est pas engagé, comme visée explicite d'un *cogitatum*), et qui anime toujours déjà le pur matériau hylétique en une « unité là ». Et cette préconstitution est telle que « [...] les données sensibles vers lesquelles nous pouvons toujours tourner notre regard [...] sont elles aussi déjà le produit d'une synthèse constitutive qui présuppose, au degré inférieur, les opérations de synthèse dans la conscience interne du temps » (Husserl, 2006, p. 85). Ainsi lisons-nous (entre autres exemples) dans les *Manuscrits de Bernau*, et concernant les *data* entrant en jeu dans toute perception : « [...] ils sont des unités de durée dans le temps "immanent" ; ils ne sont pas conscients seulement mais perçus, ils sont là pour qui réfléchit en tant qu'effectivités en chair et en os, déjà "là" (*Vorhanden*) avant la réflexion, dirigeant des excitations sur le moi qui, pour finir, se tourne vers elles en succombant à l'excitation et les trouve déjà quand il les saisit comme objets. » (Husserl, 2010, p. 149.) Nous avons donc bien dans cette « préconstitution », dans cette « synthèse passive » parfaitement immanente au matériau hylétique dans le temps même de son advenue, c'est-à-dire inhérente au sensible, une *activité foncière de conscience*, qui n'est pas encore la « conscience de » (visant explicitement son objet comme ceci ou comme cela) qu'elle rend possible.

esthétique, laquelle facilité implique que celui-ci aille droit à la chose même (puisque la fluence « se traduit notamment par une plus grande rapidité du traitement des stimuli³⁶ ») ? « Long regard » d'une part, un « long regard » dont nous avons pu dire qu'il consistait à se « hâter lentement » (*festina lente*) ; et « rapidité » du traitement de la matière sensible d'autre part : tel est l'apparente contradiction dans les termes, contradiction pouvant s'énoncer ainsi :

En particulier, si la fluence perceptive était le dernier mot de l'expérience visuelle dans le cadre de la relation esthétique, comment pourrait-on comprendre que je continue à contempler un tableau et à ressentir du plaisir à cette activité une fois que j'ai identifié perceptivement et conceptuellement son « contenu³⁷ » ?

Mais l'auteur d'illustrer alors son interrogation par l'exemple du « Gobelet d'argent », de Chardin : nous identifions en un clin d'œil, dit-il, « un gobelet, un bol avec une cuillère ou une fourchette et quelques fruits³⁸ ». . . pourtant, donc, le regard ne s'arrête pas, ou, pour le dire comme J.-M. Schaeffer, l'engagement « de nos ressources attentionnelles ne suit pas la voie facile (celle de la schématisation) mais choisit volontairement la voie difficile (celle du maintien de la discordance) » – comprendre : celle du maintien d'une *tension* attentionnelle toujours encore orientée vers de multiples aspects de la chose même, mais sans qu'une telle intuition ne vienne jamais remplir *telle* ou *telle* signification évidente (« discordance »). Or, précisément, quels sont ces « aspects » ? J.-M. Schaeffer note :

[. . .] Nous caressons du regard la « peau » du tableau, nous nous enfonçons dans la profondeur des pigments, ensuite nous remontons à la surface pour amarrer les *qualia* ainsi engrangées dans l'expérience visuelle de la surface du gobelet ou de la peau des fruits – peau qui du même coup prend une épaisseur tactile qu'elle n'avait pas avant³⁹.

« Peau du tableau », « profondeur des pigments », « peau des fruits », « épaisseur tactile ». . . on ne peut manquer de souligner le caractère très *sensualiste* de cette prolongation du regard esthétique : celui-ci n'est un « long regard » – et ne *peut* même être un « long regard » à un niveau en quelque sorte supérieur d'analyse – que pour autant que l'*activité* conscientielle du voyant, et dans

36 Schaeffer, 2015, p. 228.

37 Schaeffer, 2015, p. 229.

38 Schaeffer, 2015, p. 229.

39 Schaeffer, 2015, p. 229.

ce qu'elle comporte de plus profond, est *sensiblement* sollicitée par cela même qui est vu. Même un *tableau* (qui n'est pas, en rigueur de termes, un « objet temporel au sens spécial »), et dans la mesure où il a vocation à faire œuvre « artistique », consonne avec les structures transcendantales de la perception telles que la phénoménologie les décrit *en profondeur*⁴⁰ – c'est-à-dire : induit un *mouvement* d'appréhension, mais d'une appréhension qui *en effet* commence comme *aisthesis*. Le « tableau », chose spatiale, consonne avec l'activité préconstituante, activité plus ancienne que toute activité prédicative, c'est-à-dire avec la synthèse passive, selon la légalité conscientielle propre à la « conscience intime du temps » – avec le *sentir*. Un tel exemple nous oblige donc à dire que l'objet ne devient *œuvre* esthétique que lorsque s'atteste, en elle et par elle, la dimension intrinsèquement sensible-temporelle du voyant – nous oblige à dire que la « longueur » du regard prend source dans le *sentir*, qui n'est, répétons-le, qu'un autre nom du temps en effet vécu comme tel. *Avant* toute activité de prédication, le regard esthétique, notons bien, est un regard qui « caresse », c'est-à-dire qui persévère dans l'immanente et irréfléchie investigation du pur sensible. Et nous dirons que c'est bien *parce que* l'objet esthétique sollicite constamment cette « sensualité » du regard (comprendre : cette activité de conscience plus ancienne que toute activité judiciaire, donatrice de signification) qu'à un niveau supérieur d'analyse le regard esthétique apparaîtra comme « long » regard.

Mais qu'en est-il, dès lors, du « rapport spécifique » que l'art entretient avec le temps ? Nous remarquerons en premier lieu qu'il ne réside aucune contradiction entre la « facilité » du regard esthétique, cette facilité en laquelle le voyant va droit à la chose même, et l'irréductible « lenteur » de l'expérience esthétique : la lenteur n'est autre que ce procès temporel *comme tel*, coextensif d'une activité intentionnelle s'emballant en quelque sorte dans l'horizon interne de l'œuvre. Et nous avancerons que la « valeur hédonique » accompagnant le regard esthétique tient à ce procès *comme procès*, à cette intentionnalité perdurant comme telle et commençant *comme sentir* ; l'œuvre se contemple d'autant mieux que l'on s'y enfonce, que l'on ne la surplombe pas – elle se contemple d'autant mieux que le voyant en effet la *ressent* autant qu'il la voit, fait en quelque sorte corps avec elle avant de la définir en ses divers éléments

40 Voir *supra*, note 34.

reconnaissables. On comprendra en passant que le « plaisir » ne soit pas une « émotion » à part entière, mais qu'il soit *constitutif* de l'émotion, comprise elle-même comme « processus émotif » : le plaisir est tout entier dans le *comment*.

Nous pouvons donc spécifier le « rapport spécifique » que l'art entretient avec le temps : il n'est pas suffisant de dire que l'œuvre artistique « prolonge » le regard – il faut encore dire qu'il ne *peut* en être ainsi que parce que l'art joue avec la dimension temporelle-sentante de la personne – et naît, au sens vraiment verbal, de cette même dimension. Nous pourrions dire que le regard esthétique est *mouvement*, parce que la *chose même* l'est aussi bien. Le *geste* créatif de l'artiste consonne en effet avec la vie perceptive en ce qu'elle comporte de plus profond : tout n'est pas qu'affaire de cognition, dans le regard esthétique, ni donc d'interprétation en référence à une culture donnée – car cette cognition s'opère constamment pour autant que la « synthèse passive », telle que la phénoménologie en parle, a toujours déjà accompli son œuvre dans une certaine *fluidité du sensible*. Et voilà bien, aussi, pourquoi le glissement sémantique (d'« artistique » à « esthétique ») évoqué par nous d'entrée de jeu « coule de source » : parce que l'œuvre d'art est en effet d'étoffe *sensible*, mais d'une sensibilité qui est *vie* – vie « de conscience » avant que d'être « conscience de » au sens le plus fort – vie, donc, absolument spontanée, et dont rend compte à sa manière le concept de « fluence » évoqué plus haut. La « catégorisation retardée » dont parle encore J.-M. Schaeffer est « retardée » dans le *flux* même de la perception comprise comme un *procès* perceptif ; il n'est pas même de « retardement » concevable en dehors d'un tel « flux », et, redisons-le, le regard esthétique qui caresse l'œuvre est regard rendu à son essence phénoménologique la plus intime – celle-là même que la chose vue et « catégorisée » occulte en régime d'appréhension « standard ». L'œuvre est *mouvement*, elle est, littéralement, *animée*, et c'est cette vie de l'œuvre, traduisant la vie même *de l'artiste* en son *geste* créatif, qui se rencontre avec la vie « de conscience », sentante avant que d'être cognitive, antéprédicative avant que d'être prédicative, spontanée avant que d'être réflexive, du voyant. De ce point de vue nous dirons qu'il y a sans doute autant de *manières* artistiques que d'époques, ou d'écoles, voire d'artistes ou de « styles ». Mais, dans tous les cas, l'art de jouer avec cette vie spontanée épousant la « fluidité du sensible » mentionnée ci-dessus, c'est-à-dire, en rigueur de

termes phénoménologiques, avec le temps vécu, est la « manière des manières », commune à tous, et transcendant comme telle le contexte culturel de l'œuvre. Mais illustrons ce dernier point en revenant à un niveau plus superficiel d'analyse.

Et pour ce faire, confrontons-nous brièvement à A. Danto, et à l'insistance justement de cet auteur sur la dimension d'interprétation de l'œuvre. Donnant l'exemple du célèbre tableau « La chute d'Icare » de Pieter Brueghel l'Ancien, l'auteur note que, d'Icare justement, nous ne voyons dans ce tableau que les jambes émergeant des flots. La compréhension de l'œuvre suppose donc que les jambes apparaissantes d'Icare soient en quelque sorte le centre de l'œuvre – ce autour de quoi tout s'organise et prend sens. Nous avons donc bien ici une clef d'interprétation – et nul, qui ne connaît la légende d'Icare, ne pourra même comprendre l'œuvre comme telle, ni l'« interpréter ». Pour autant il demeure évident que l'on ne peut réduire l'œuvre à cette seule compréhension – ou plutôt : il est évident que ce qui fait de l'œuvre une œuvre d'art ne réside pas seulement dans cette compréhension *comme telle*. Car quelle conclusion A. Danto lui-même tire-t-il de son examen de la « Chute d'Icare » ? Nous lisons :

Ce que nous venons de dire nous permet de souscrire à l'idée [...] que l'acte de réception d'une peinture est le complément de sa création, et que le spectateur entretient une relation de collaboration spontanée avec l'artiste, analogue à celle qui existe entre le lecteur et l'écrivain. Pour l'exprimer dans les termes de la logique de l'identification artistique : le simple fait d'identifier un élément implique toute une série d'autres identifications qui lui sont nécessairement liées. *La chose entière bouge en même temps*⁴¹.

Certes, sans cette clef de compréhension minimale, aucune compréhension de l'œuvre n'est possible, et il faut « identifier un élément » pour entrer véritablement dans l'œuvre – pour l'interpréter, et dans une interprétation *de facto* surdéterminée culturellement. Pourtant, les mots mêmes employés ici par A. Danto ne consonnent-ils pas *aussi* avec notre proposition d'un art comme art de l'implicite, c'est-à-dire comme capacité à entretenir le « long regard » du voyant, c'est-à-dire encore comme phénomène en lequel le *mouvement* propre à l'activité voyante, dans ce qu'elle comporte de plus foncier, se rencontre avec le *mouvement* imprimé par l'artiste

41 Danto, 1989 [1981], p. 195.

à son œuvre ? Ce qu'il faut bien noter ici, nous semble-t-il, c'est qu'il n'y va pas dans cet exemple emblématique d'une juxtaposition d'éléments sur la toile («jambes d'Icare», «laboureur», «soleil orange», etc.), mais bien, tout comme dans l'art musical⁴², *d'une cohérence interne à l'œuvre comme telle*. Il y va, au fond, d'une *narrativité* en laquelle les multiples significations ne cessent de se répondre. C'est-à-dire : même un tableau, dont nous rappellerons qu'il n'est pas, en rigueur de termes, un «objet temporel au sens spécial», est *art de l'ultériorité*, comporte une narrativité en effet, laquelle suscite l'emballement du regard, et fait de ce dernier un long regard. Mais une «narrativité», insistons là-dessus, constamment adossée à la fluidité même du sentir : «La chose entière *bouge* en même temps.» Telle est bien la manière de l'artiste : donner vie à son œuvre, donner du mouvement même à ce qui, *stricto sensu*, est immobile – et stimuler, ce faisant, le regard de l'esthète, le faire se «caler» constamment sur le «sens à son état naissant», c'est-à-dire sur le sens s'édifiant constamment sur la richesse même du sensible. Le regard esthétique *caresse*, comme la main s'y emploierait sur une matière vivante et qui, précisément parce qu'elle est vivante, *invite* à cette caresse même.

Cependant nous ajouterons : pour que la «collaboration spontanée» dont parle A. Danto soit elle-même possible, il faut que cette «manière» *de l'artiste* (*narrer* quelque chose, employer le temps vécu, ou, pour ainsi dire, notamment dans le cas du peintre : *matérialiser le temps* dans l'œuvre comme telle) soit *aussi* celle du voyant. Le *constat* de ce qu'une telle «collaboration *spontanée*» *existe*, implique donc une manière *commune* – relevant ultimement, pensons-nous, et par définition même du «spontané», des structures transcendantales de la perception dans ce que celle-ci comporte en effet de plus *originnaire* – l'activité de conscience plus ancienne que toute activité prédicative, activité organisant toujours déjà le pur sensible en «unités» selon la forme du temps. Nous avons donc ici le fondement *formel* et *objectif* de l'«art». Chaque artiste a *sa* manière, culturellement indexée – mais toutes les manières relèvent d'une *même* manière : employer le temps (que nous *sommes*). Telle est la «rencontre des activités» évoquée plus haut : l'artiste crée (s'exprime par son œuvre) de telle *manière* qu'il confère à celle-ci une dimension éminemment *charnelle*, sensible, consonnant comme telle avec l'activité perceptive de l'esthète la

42 Voir Altieri, 2016, p. 112-125.

plus « spontanée » en effet, c'est-à-dire commençant comme « sentir ». L'artiste raconte certes une histoire (dont les éléments sont conceptualisables), mais tout son art réside dans le mouvement qu'il inspire à son œuvre, mouvement qui *fait voir* dans la « fluidité du sensible » évoquée plus haut. Il ne peut y avoir de « collaboration spontanée » qu'« irréfléchie ». Il ne peut y avoir profusion du regard, c'est-à-dire vie pleinement vécue, que comme *communion* avec une autre *vie*. L'art est ainsi un moyen de communion, en ce sens précis, répétons-le, que la vie de l'artiste (si l'on veut son *activité* créatrice comme *geste* matérialisé dans l'œuvre) consonne avec celle de l'esthète. La manière de cette matérialisation se rencontre avec « l'objet dans le comment » (*das Objekt im Wie*). Voir une œuvre, la laisser s'exprimer, c'est en quelque sorte laisser s'exprimer son créateur – mieux : c'est laisser s'exprimer l'activité créatrice *comme telle*, faire *comme si* le geste créateur s'accomplissait là, sous nos yeux (ce pourquoi l'on peut parler d'une matérialisation du temps dans l'œuvre). Nous disons qu'une œuvre n'a une « âme » que si elle est *animée*, en effet, que si les concepts ou les significations qu'elle convoque nécessairement tissent une trame narrative, qui emporte le regard, et donnent à ce dernier d'actuer à son tour son essence phénoménologique la plus intime – l'œil qui voit *touche* aussi, « caresse la peau des fruits », se découvre partager avec cela même qui est dépeint une commune nature matérielle – cette matière qui, en régime phénoménologique, n'est jamais *brute*, ou chaotique, mais préconstituée en unités, *animée* précisément. Mais, dans tous les cas, répétons que nous avons bien, du côté de l'esthète, un laisser s'exprimer la chose même, laquelle guide le regard (et le sentir), un laisser s'exprimer qui se manifeste *comme* donations de significations, mais *constamment adossées à la fluidité du sentir*. Redisons-le : non seulement il « coule de source » que l'œuvre « artistique » est aussi « esthétique », mais l'art de l'artiste, au fond, consistera, à même son *geste* propre, à assurer une narrativité la plus « naturelle » possible, la plus conforme possible à la spontanéité même de la vie sensible. L'on voit les « jambes d'Icare », et, si l'on connaît la légende d'Icare, on se laissera littéralement *prendre au jeu* ; mais, même dans le cas d'une « nature morte », par exemple, pour un peu l'on se surprendrait à vouloir caresser la surface des fruits, toute palpitante de *vie*, et l'on sentirait presque le contact de notre peau, touchante au sens vraiment *verbal*, avec la peau de ces fruits. Le vocable français « nature morte » est, soit dit en

passant, désastreux : on dit en anglais « *still life* », ou « *Stilleben* » en allemand. Le pur toucher aussi donne forme, et en « sait » plus que toute réflexion sur l'arrondi d'une pomme ou d'un sein, ou le caractère lisse ou rugueux de leur surface – tout comme, dans le célèbre poème de Paul Valéry, la dormeuse allongée sur son « lit blême » accomplit œuvre de connaissance en têtant « dans la ténèbre un souffle amer de fleur ».

CONCLUSION : L'ART COMME LIEU MÉTAPHYSIQUE ?

Qu'il nous soit permis, pour conclure cette brève proposition d'une « essence de l'art » comme « communion » des vies (celle de l'artiste en son *geste* créateur, et celle de l'esthète entrant soudain comme en résonnance avec ce geste même, en une « collaboration spontanée » autant qu'irréfléchie), d'ouvrir à un propos plus explicitement « métaphysique », voire « théologique ».

Et, pour ce faire, invitons à la méditation de cette remarque d'A. Danto : « L'imitation a pour but de cacher au spectateur qu'elle est une imitation⁴³ ». L'art, avons-nous vu, *raconte*, et, comme tel, *fait montre* ; il ne consiste donc évidemment pas en une imitation, au sens où l'œuvre d'art pourrait s'apparenter à une interface transparente intercalée entre l'œil qui voit et l'objet désigné par elle. Quiconque, s'il a des yeux pour voir et qu'il contemple la « Vocation de Matthieu », verra « Matthieu », le « Christ », tels que représentés par le Caravage – mais il les verra d'autant *mieux* que le *style* du Caravage servira la monstration de cela même qui est à voir (la vocation de Matthieu *comme telle*). De ce point de vue, nous remarquerons que le « style » grâce auquel il s'agit de faire montre (d'autre chose que soi) rejoint ce qu'en langage wittgensteinien d'aucuns nommeraient l'« inexpressivité de l'expressivité comme telle⁴⁴ ». Comprendre : le style du Caravage ne relève *stricto sensu* pas du visible – il transparait dans l'expression du visible. Le Caravage n'aurait pu « peindre » son propre style, voilà qui est

43 Danto, 1989 [1981], p. 241.

44 Dans le premier Wittgenstein (celui du *Tractatus*), la forme logique en effet est ce qui informe l'expression sensée selon la forme objective du monde – mais dans une expressivité qui ne peut elle-même être exprimée : « Ce qui s'exprime dans la langue, nous ne pouvons par elle l'exprimer. » (Wittgenstein, 2005, p. 58.)

l'évidence même – pas plus qu'un langage quelconque ne peut « parler » le langage. Il y a une « manière des manières », avon-nous proposé, de jouer avec le temps vécu – et telle est, selon nous, l'« essence » même de l'art, qui est vie se rencontrant avec une vie. Mais il nous faut ne pas oublier que cette « manière » (jouer avec le temps vécu) est en effet manière *des manières* : il n'existe effectivement pas qu'une seule expressivité, qu'un seul style. Il y a un style « Caravage », un style « Klimt », etc. Mais qu'est-ce donc que ce style propre à l'artiste, sinon une manière singulière de s'exprimer, précisément, sinon, littéralement, la mise en œuvre d'un *geste*, en effet, semblable à nul autre ? L'artiste, de ce point de vue, est peut-être le prototype même de la « personne », en tant que chaque personne est unique, mais de *manière*⁴⁵ unique.

Aussi qu'est-ce qui est le plus important dans l'œuvre ? Cela même qui est justement donné à voir ? Cela même qui entre soudain dans le champ du visible ? Ou bien cette réalité *invisible* à strictement parler qu'est le *style* comme expression de la *vie* de l'artiste ? Dire du Caravage qu'il s'exprime, c'est dire, très exactement : il donne à voir son *style*, c'est-à-dire *sa* manière d'activité, *stricto sensu* invisible et indicible *comme telle*⁴⁶ – son *geste* expressif. Et l'esthète amateur du Caravage, de son côté, sera bien incapable de justement traduire ce style avec des mots – l'œuvre elle-même,

45 Rappelons ici, pour fixer les idées, l'affirmation lévinassienne du « visage » comme « autoexpression » en un sens radical, mais aussi comme « *manière* dont se présente l'Autre » (Voir *supra*, note 7).

46 Ici, et pour autant que l'on assimile le « style » à une *manière d'être propre* dont aucun langage ne saurait rendre compte mais qui informe le langage en profondeur, on pourra, par analogie, se référer avec bonheur à la pensée nietzschéenne : « Le plus difficile à faire passer d'une langue dans une autre, c'est le mouvement du style, qui a son origine dans le caractère de la race, ou, pour employer un terme physiologique, dans le rythme moyen de sa respiration. Il y a des traductions qui, avec les meilleures intentions, sont presque des trahisons, parce qu'elles vulgarisent involontairement l'original, du seul fait qu'elles n'ont pu rendre son *tempo* résolu et gaillard, qui saute et aide à sauter par-dessus tous les dangers que représentent les choses et les mots. » (Nietzsche, 2004, § 28, p. 60.) On notera l'importance en effet de ce « tempo » comme participant du « style », et comme relevant, non pas des choses et des mots, non pas du choix des mots, donc, mais bien de la *manière* d'agencer une phrase en respectant une certaine « respiration », c'est-à-dire une certaine *temporalité propre*. Cela dit, il ne réside là qu'une manière analogique de rejoindre notre problématique, puisque le « style » en question est celui d'une « race », terme éminemment générique. Nonobstant, on remarquera aussi le « mouvement » propre à l'expression du style, c'est-à-dire le fait que certaines proses (notamment, selon Nietzsche, celle d'un Pétrone) sont celles de quelqu'un qui a « des ailes aux talons », et qui sait même faire « courir » les « ingambes » (Nietzsche, 2004, p. 61).

là-devant, s'en chargera très bien, venant au secours d'elle-même – comme le « visage » lévinassien.

Bref : la « profusion du regard », manifeste dans l'expérience esthétique, oblige, nous semble-t-il, à nous pénétrer de cette dimension d'invisible à même le visible, dimension métaphysique où l'indéfinissable s'indique, comme, par exemple, ce « petit quelque chose » qui fait toute la différence entre une œuvre artistique de génie et une œuvre de simple talent. « Le génie, c'est durer », disait Goethe. *Durer, et faire durer* le regard, persévérer dans sa propre activité débordante, et stimuler, dans le même *geste*, l'activité voyante et sentante (vitale) de l'autre personne avec qui et pour qui l'on s'exprime, tout est là, en effet. L'œuvre artistique est typiquement ce par quoi notre simple « nature » se découvre *destinée* à devenir, de l'intérieur d'elle-même et par la grâce de l'autre, toujours *plus* elle-même – parce qu'elle est, littéralement, *appelée* par l'œuvre à voir toujours plus qu'un simple visible ou qu'un simple dicible – à percevoir un style. Mais, notons bien, cet « appel » s'effectue sans contrainte, puisqu'il investit notre nature en toutes ses composantes, et *commence* même, ainsi que nous espérons l'avoir mis en évidence en nous aidant de la pensée de J.-M. Schaeffer, *comme sentir*, comme ce qui est justement le plus naturel et le plus spontané en nous. Rien ne s'oppose, songera peut-être le théologien, à envisager le don de la « grâce » en des termes semblables à ceux par lesquels l'œuvre, expressive d'un autre que nous, se donne à nous : puisque cette « grâce », qui n'est pas « substance⁴⁷ », vient assumer, pour l'accomplir⁴⁸, ce que nous sommes le plus foncièrement en tant qu'êtres vivants, et même *collaborer* avec ce foncier de notre être.

En tout cas, l'œuvre d'art ouvre, à même l'essence, à un au-delà de l'essence (le style). Elle est irruption d'une altérité qui, dans l'exacte mesure où elle est « respectée », dans l'exacte mesure où l'esthète la laisse parler et se met à son écoute, *élève* ce dernier à un niveau supérieur d'être et d'activité, soudain élargit son horizon

47 C. Baumgartner écrit : « Dieu opère en nous pour que nous l'aimions librement. Mais précisément pour que cet acte de conversion suscité par Dieu émane vraiment de nous, soit pleinement et vraiment nôtre, soit activement posé par le sujet et non pas seulement passivement reçu en lui, [...] il faut que nous soyons transformés au plus profond de notre être, non seulement dans nos facultés spirituelles, mais dans notre essence même. Dans l'essence de l'âme cette transformation n'est pas autre chose que la *gratia gratum faciens*. La *gratia gratum faciens* informant un sujet ne saurait être substance : c'est une forme accidentelle, une "qualité" surnaturelle. Elle est une nouvelle manière d'être. » (Baumgartner, 1963, p. 91.)

48 *Cum enim gratia non tollat naturam sed perficiat* (Thomas d'Aquin, 1984, p. 161).

habituel, le rend pour ainsi dire familier, non seulement avec ce que l'œil de chair ne peut voir, mais même avec ce qui ne peut entrer «entre les quatre murs de l'intelligible». Le regard esthétique est typiquement un regard qui ne se satisfait pas de peu, qui n'en reste pas à la superficialité des choses, comme nous avons pu le voir également, qui voit au-delà de ce qui est à voir *stricto sensu* : qui a des yeux pour voir *perceva* le *style* de l'artiste. Cette familiarisation avec l'au-delà de l'essence, avec l'invisible et l'indicible, qui ne s'acquiert peut-être que dans la compagnie du *génie* (du *grand style*) est contre-prosaïque. Elle est un antidote à un certain esprit (post)moderne pour lequel «tout ce qui ne se voit pas n'est pas⁴⁹»; au contraire, l'art apprend peut-être à *bien voir* – à *voir que tout ne se voit pas*, et que même l'essentiel est en effet invisible pour les yeux, mais invisible d'une invisibilité qui pourtant s'indique à même le visible. Le jeu du visible et de l'invisible est chose sérieuse, qui touche au mouvement même de la vie. Il n'est en tout cas pas un léger amusement petit bourgeois, un «divertissement» pascalien : l'art, parce qu'il éveille en nous, non seulement le sens du «beau», mais le sens de l'altérité véritable (celle, redisons-le, qui s'exprime, qui parle depuis elle-même avec autorité, et donc nous enseigne en nous *élevant*), l'art, donc, élargit considérablement l'horizon du monde. Avec l'art, au fond, cesse le *Diktat* de l'explicite. L'explicite, en art, est toujours obscène. L'artiste suggère, et parce qu'il suggère, accorde sa confiance à l'activité de l'esthète, *parie* en effet sur elle. Telle est sa suprême politesse – politesse de l'esprit. Même la fameuse «Origine du monde» de Gustave Courbet, dans toute son explicite nudité, est un appel à transcender l'explicite, une manière de subtile provocation à voir *plus* que cela seul qui se voit. Certes, telle est bien l'essence de l'art, aussi : familiariser avec l'essence métaphysique, voire «mystique» (si par ce mot on entend, avec Wittgenstein, ce qui ne peut être dit mais qui se montre⁵⁰) de l'être

49 A. Finkielkraut remarque en particulier, concernant les technologies modernes de communication dans lesquelles s'«éclate» un sujet devenu quelque peu pathologique : «Elles font voir tout ce qui se voit et croire que tout ce qui ne se voit pas n'est pas. Elles livrent à domicile et pour consommation instantanée sans opacité ni profondeur. [...] Elles évitent à l'appréhension des choses d'en passer par l'approfondissement de la langue. [...] Elles arrachent les faits à leur propre temps et à leur propre espace pour les propulser en l'espace-temps de l'actualité perpétuelle, ce que Lipovetsky appelle très justement "l'empire de l'éphémère".» (Finkielkraut, 2008 [2005], p. 78-79.)

50 «Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique.» (Wittgenstein, 2005, p. 112.)

et de la personne – celle-là même que l'artiste de *grand style* donne à voir en son œuvre.

« Les explications mystiques passent pour profondes ; la vérité est qu'elles ne sont même pas superficielles⁵¹ », affirmait Nietzsche. Soit. Tâchons alors (et peut-être, aussi, est-ce là la tâche même de l'« artiste ») de faire en sorte qu'elles soient *au moins* superficielles (comme la « peau », ce plus profond en l'homme). Et même : profondes *parce que* superficielles.

51 Nietzsche, 1997, p. 178.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTIERI, Antoine, *Voir infiniment. Essai de phénoménologie théologique*, Paris, Parole et Silence, coll. «Institut catholique de Toulouse-thèses», 2016.
- BAUMGARTNER, Charles, *La Grâce du Christ*, Tournai, Desclée, 1963.
- DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal*, trad. Claude Hary-Schaeffer, préface de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Seuil, 1989 (1^{re} éd., 1981).
- FINKIELKRAUT, Alain, *Nous autres, modernes*, Paris, Gallimard, 2008 (1^{re} éd., Ellipses, 2005).
- GARRIGOU-LAGRANGE, Réginald, *Perfection chrétienne et contemplation*, I, Tournai, Éditions de la Vie Spirituelle – Desclée, 1923.
- HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Trad. Henri Dussort, Paris, PUF, coll. «Épiméthée», 2002.
- HUSSERL, Edmund, *Expérience et Jugement*, trad. Denise Souche-Dagues, Paris, PUF, coll. «Épiméthée», 2006.
- HUSSERL, Edmund, *Manuscrits de Bernau sur la conscience du temps (1917-1918)*, trad. Jean-François Pestureau et Antonino Mazzù, Grenoble, Millon, coll. «Krisis», 2010.
- HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, I, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 2008.
- HUSSERL, Edmund, *Éléments d'une élucidation phénoménologique de la connaissance*, trad. Hubert Elie, Arion Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, coll. «Épiméthée», 2009 (éd. originale, 1901).
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini*, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Biblio Essais» 4120, 2001.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'Autre*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1908.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, trad. Patrick Wotling, Paris, GF Flammarion, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà le bien et le mal*, trad. André Meyer et René Guast, Paris, Hachette Littérature, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Généalogie de la morale*, trad. Patrick Wotling, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Classiques de la Philosophie» 4659, 2014.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. «NRF Essais», 2015.
- THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, I, Paris, Cerf, 1984.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 2005.