

**UNIVERSITATEA „BABEȘ – BOLYAI” CLUJ –NAPOCA
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE**

DANIELA IANOȘ

THÈSE DE DOCTORAT

**INTRODUCTION PHÉNOMÉNOLOGIQUE À L'ART
MODERNE**

**RESPONSABLE SCIENTIFIQUE:
PROF. UNIV. DR. TUDOR CĂTINEANU**

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	3
Préambule –l’esthétique heidéggerienne	5
1. “COMMENT EST IL-POSSIBLE QUELQUE CHOSE DE NOUVEAU?”	
1.1. Les champs sensoriaux, l’unité du corps et du monde.....	18
1.2. Situation spatio-temporelle	24
1.3. Réceptivité sensorielle et affectivité originaire	30
1.4. Pensée et auto-conscience.....	43
1.5. Le langage et l’autre	52
1.6. Sur l’origine de la création	61
2. L’ART EN TANT QU’ EXPÉRIENCE ORIGINALE	
2.1. Instant fondateur, instant privilégié.....	70
2.2. Rythmes corporaux, rythmes plastiques.....	77
2.3. La trace de l’invisible dans l’oeuvre d’art	89
3. RÉALITÉ, PERCEPTION, FANTASME	
3.1 L’échec du désir et sa domination en expression.....	95
3.2. Le monde de la fantasmie et l’impossibilité de la transcendance.....	104
3.3. Créativité au niveau du jeu, de la dépression et de la vie quotidienne.....	114
3.4. La métaphore et l’effet thérapeutique de l’art.....	120
4. EXPRESSION ET CHANGEMENT DE L’ART MODERNE	
4.1. Réalisme, néoréalisme	127
4.2. Impressionnisme.....	135
4.3. De Cézanne au cubisme.....	146
4.4. Fauvistes et expressionnistes.....	153

4.5. L'abstraction.....	161
4.6. Le surréalisme.....	170
CONCLUSIONS.....	181
BIBLIOGRAPHIE.....	183
ANNEXE – reproductions d' art.....	188

MOTS CLÉ

Art, monde, corps transcendental, corps constitué, autoaffectation, temps, rétention, protension, horizon de possibilité, intentionnalité, affectivité, vie, soi, impression originaire, instant fondateur, réceptivité, création, plaisir artistique, visible/invisible, la trace de l'invisible, rythme plastique, fantasme, symptôme, transcendance, intentionnalité inversée, rayon de monde, pulsion, dérivés psychiques, dérivés créés, réalisme, impressionisme, cubisme, surréalisme.

RÉSUMÉ

AVANT-PROPOS

Dans le domaine de l'art de la fin du XIX-e siècle et du début du XX-e siècle, mais aussi dans les autres domaines de la culture et de la vie sociale, le mot d'ordre semble avoir été le changement, le renoncement au passé, la réalisation des nouvelles oeuvres, qui doivent surprendre les contemporaines tout en mettant en valeur l'originalité de l' auteur. Il est certain que chaque siècle a ses artistes novateurs, que des époques historiques différentes ont engendré des évolutions, des changements des modalités d'expression artistique. Pourtant, à aucune période de l'histoire des arts européens ne convient mieux le nom de période des avangardes qu' à celle-ci.

Après des siècles entiers de peinture en perspective et représentation figurative, ce

n'est qu'en deux décennies de recherches qu'on arrive à des oeuvres qui renoncent à la transposition plane de l'espace tridimensionnel, y compris tous les procédés picturaux qui la constituaient et à des ouvrages plastiques qui se dispensent non seulement de la narrativité, mais aussi de l'objet représenté. L'expressionnisme, le fauvisme, le cubisme, le futurisme, le surréalisme, le dadaïsme, le constructivisme ce sont des noms que les critiques ou mêmes les artistes les attribuent, avec plus ou moins d'inspiration aux groupes qui rassemblent les créateurs, pour partager leur expérience et assez souvent pour se lancer dans des disputes, afin de trouver les plus nouvelles et appropriées modalités expressives.

Les créations de ces artistes ont engendré des changements non seulement au niveau des moyens expressifs et des modalités de contempler le beau et l'artistique spécifique à un public restreint, qui fréquentait les salons et les expositions, mais aussi au niveau de plus différents aspects de la vie des masses larges de gens, qui ne pouvaient nécessairement être envisagées en tant que public. Les modalités d'expression découvertes par les avangardes artistiques ont été transférées dans les autres domaines de la culture. La cinématographie, la scénographie, le design-ul industriel de même que celui vestimentaire, la réclame, ont été envahis par les formes récemment découvertes tout en transformant l'atmosphère de la vie quotidienne et la manière du monde visible de se constituer.

Cette extraordinaire expérience artistique offre une bonne occasion et un riche matériel en tant que point de départ et nous nous sommes demandés comment est-il possible que notre monde puisse changer? Quel est le fondement et quelles sont les limites du pouvoir d'induire ou de supporter un changement, au niveau des structures individuelles? Si l'expérience esthétique est l'une du changement, alors comment est-ce qu'elle se réalise, du point de vue du créateur et de celui du contemplateur? Quelles sont les implications de l'expérience de contemplateur, pour notre être dans sa totalité? Si le changement semble représenter le plus souvent la réponse aux problèmes individuels et si pour des êtres limités comme nous c'est impossible qu'on ne ressente pas la vie en tant que problématique, peut-il l'art induire dans l'expérience du contemplateur, un changement assez significatif de sorte que l'expérience esthétique soit l'une fondamentale pour l'existence?

Tenant compte du fait que l'art ne peut se dispenser d'une expérience sensorielle, nous avons commené la recherche à partir de la théorie qui nous semble être la plus adéquate pour offrir une réponse à ces problèmes, c'est-à-dire la phénoménologie du corp, traitée en détail dans les ouvrages de Maurice Merleau-Ponty et Michel Henry. Nous avons cherché des réponses aux problèmes concernant la contemplation et la créativité en nous rapportant à des oeuvres artistiques significatives, sans éviter les questions spécifiques qui ont apparu quant à

ces oeuvres, avec ce qui ont évincé les recherches de leurs auteurs.

PRÉAMBULE

En *Préambule* nous avons réalisé une incursion dans l'esthétique heideggerienne, pour saisir le spécifique de la question sur l'essence de l'art, mais aussi pour comprendre le sens de quelques termes qui ont démontré leur utilité dans notre recherche. L'oeuvre d'art est "La mise en oeuvre de la vérité, c'est là l'essence de l'art" dit Heidegger en *L'origine de l'oeuvre d'art* (1982) où par une extraordinaire allégorie, pas l'essence d'une chose peut donner une explication sur l'oeuvre, mais l'oeuvre d'art dévoile l'être de la chose. Dans la première partie de la création heideggerienne (*Être et Temps* - 2003) la vérité a comme fondement l'être-au-monde en tant que temps. Le temps n'est pas un milieu inerte mais une modalité du Dasein de se projeter dans un avenir qui s'ouvre chaque fois devant lui (comme possibilité de quelque chose qui n'est pas encore) et de lier ce projet d'un passé qui n'est plus et sur lequel, en se projetant, le choisit et le rend présent en situation. La temporalité du Dasein-ului, soit qu'il s'agit de l'authenticité, soit qu'il s'agit de l'inauthenticité) se joue plutôt dans le domaine du projet, du possible et pas de l'actuel, de la non-existence que de l'existence, voilà ce qu'on comprend de la critique réalisée par Michel Henry (*Incarnation*-2003).

Pour qu'un étant peut être dévoilé, il est besoin qu'il soit ôté de soi-même et qu'il soit situé au monde et implicitement dans l'ek-stase du temps. Si l'ek-stase du temps est gouverné par l'avenir et cet avenir ne devient qu'une possibilité, si un passé est assumé à un avenir, qui est seulement reproduit, et cette reproduction se réalise afin de définir un projet et seulement parce que ce projet est basé sur l'expérience passée (sur l'histoire du Dasein) alors dans la mesure où l'étant est dévoilé à travers le temps, il est transféré dans le domaine du possible. Ce possible n'est qu'une projection d'un monde, dont les trajectoires ont été déjà tracées, de sorte qu'il ne devient qu'une répétition de ce qui a été, à ce niveau rien de nouveau ne peut survenir.

Dans la deuxième partie de la création heideggerienne, le Dasein ne produit pas lui-même l'ouverture, mais il se situe "dans la clairière". Le phénomène du monde est une structure de relations prédéterminées, un enlacement de possibilités, à partir duquel se développent les rapports du Dasein avec les choses, avec les autres et avec soi-même. Le

monde n'est pas une projection imaginative inerte, il agit en tant que monde (*Welt weltet*), le monde rassemble et ordonne en monde, mais aussi les trajectoires selon lesquelles se développe le destin d'un peuple historique.

L'oeuvre d'art capte toutes ces possibilités du monde en les mettant en lumière, en les révélant. Pour réussir faire une telle chose, l'oeuvre a besoin de quelque chose de solide où elle ancre, sur laquelle elle s'appuie. Ce quelque chose sur lequel le monde s'appuie, recevant une consistance visible, est appelé par Heidegger, *terre (Erde)*. La terre met en lumière, mais à la fois, elle ferme en soi le monde. Entre le monde qui s'ouvre, ex-pose et la terre qui renferme sur soi il y a une permanente tension, une dispute. Dans cette dispute entre terre et monde s'articule la dispute entre manifestation et dissimulation, c'est-à-dire "se met lui-même en oeuvre". La dispute entre terre et monde n'apparaît pas comme quelque chose d'achevé, mais comme un *trajet*, qu'on *parcourt chaque fois* à travers l'acte de contemplation de l'oeuvre. "Le parcours du trajet" a justement le but de nous enlever du quotidien, de nous soustraire à l'acte par lequel nous nous projetons habituellement sur les choses, de nous maintenir dans l'inhabituel, dans une tension qui nous aide à nous découvrir nous-même, mais aussi le monde. L'artiste ne détient pas une vérité qu'il puisse nous le livrer comme objet. C'est pas à lui que la vérité appartient, mais à l'être de l'étant qui se met dans l'ouverture. La réalisation de l'oeuvre est justement ce libération du quotidien, afin de situer dans l'ouverture de l'être.

La contemplation ne représente pas une perception superficielle de la forme, un simple vécu au niveau sensoriel ou une contamination affective mais, un acte par lequel nous nous situons dans la clairière, nous parcourons le trajet de la dispute du monde avec la terre, nous nous dédions à la vérité qui survient dans l'oeuvre. Par conséquent, l'art a le pouvoir de nous faire soustraire aux possibilités déjà déterminées et de nous situer au lieu de la survenue de quelque chose de différent, au lieu où se révèle même la vérité de l'être.

Chapitre 1. "COMMENT EST-IL POSSIBLE DE SE PRODUIRE QUELQUE CHOSE DE NOUVEAU ?"

Ayant comme finalité l'analyse de l'expérience esthétique, dans le premier chapitre de l'ouvrage, nous nous sommes proposé de comprendre comment se constitue le monde pour nous et comment est-il possible le changement de notre manière de nous rapporter aux choses, à nous même et aux autres.

Celui qui nous ouvre vers le monde, affirme Merleau-Ponty, c'est notre corps en tant que synthèse des pouvoirs sensoriels, de ses possibilités intentionnelles pré-réfléchies. Chacun des sens ouvre un champ, inaugure une modalité d'apparition d'un monde inépuisable en lui-même. C'est un pouvoir antérieur de la pensée, le pouvoir grâce auquel nos yeux construisent et développent tout un monde visible. Le rouge ou le bleu ne sont pas de qualités intelligibles qui seraient livrées à la pensée, afin de les reconnaître. Ce sont, tout d'abord, des pouvoirs de variation du champ visuel et de tout le corps. L'oreille crée un monde des sons, la main possède une "science" secrète, grâce à laquelle les mouvements seront rythmés selon la perception de la chose, selon la constitution du lisse ou du rugueux. Bien que l'expérience d'un sens ne soit pas parfaitement transposable à l'expérience des autres, les sens communiquent entre eux, les champs sensoriaux s'entrepénètrent, s'entrecroisent, tout en formant une structure corporelle unique, ouverte vers l'unité plurivoque du monde.

Une fois la première perception formée un champ sensoriel sera ouvert et il va préfigurer, intégrant, chaque perception ultérieure. Tel que Husserl a montré nos expériences perceptives créent un fond, un horizon de possibilité, qui permet que chaque nouvelle perception soit complétée, sur les possibilités inaugurées par les actes perceptifs antérieurs. Ces horizons sur lesquels la perception se réalise restent, dans une certaine mesure, indéterminées. Ils permettent une multitude d'actes différentes, qui impliquent, au niveau noématique, des variations de mesure, de couleur ou, au niveau noétique, l'actualisation du cube dans la perception, dans l'imagination, dans le souvenir.

Notre corps, par ses possibilités de mouvement, pas nécessairement physiques, mais intentionnées, nous offre un monde où les choses se mettent en relation selon les dimensions "haut, bas", "ici, là", largeur, profondeur, hauteur. L'espace n'existe pas au monde, d'une manière neutre, mais le regard et les possibilités de mouvement du corps et aussi nos tonalités affectives sont celles qui l'engendrent. C'est pourquoi, l'espace implique une atmosphère, une modalité d'être familier ou étranger, en rapport d'un certain lieu. C'est premièrement un espace existentiel.

Le temps peut être conçu, tout comme l'espace, par rapport à notre position au monde, par rapport au fait qu'on a un "point de vue" sur les choses et sur nos propres vécus, on ne peut assister tout d'un coup, on n'est pas dans tous les lieux et on n'a pas d'accès, brusquement à tout ce qui est, à tout ce qui se passe. Selon Husserl, on perçoit quelque chose grâce au fait que, sans que nous réalisions ce qu'on a sous l'angle du regard, (le contenu de la perception) est "retenu à distance", c'est-à-dire il est reproduit, pour être mis en liaison avec ce qui va devenir le contenu de la perception, au moment immédiatement suivant. Ce

phénomène de reproduction implicite des contenus réceptés, pour “faire lieu” à d’autres nouveaux, s’appelle rétention. Pour accéder à l’événement, ce qui n’a pas encore devenu contenu perceptif, est anticipé, préfiguré, comme quelque chose vers lequel l’acte perceptif s’ouvre. La préfiguration du contenu perceptif suivant est la protension.

Chaque moment, le passé comme horizon de rétentions se développe derrière nous, et l’avenir, devant nous en tant qu’horizon des protensions. Le présent n’est qu’une synthèse entre l’horizon protensionnel et celui rétentionnel, entre ce qui a été déjà et ce qui va venir. À ce niveau, les rétentions et les protensions sont seulement des contenus de mémoire, respectivement d’imagination. L’objet, en qualité d’objet perçu, n’apparaît pas ainsi comme une simple image, une synthèse entre quelque chose qui n’est plus et quelque chose qui n’est pas encore. Si on ajoute le fait que les rétentions et les protensions sont créés sur les horizons intentionnelles déjà préfigurés, cela signifie qu’en fait, la perception n’est pas une expérience d’autre chose, mais tout au contraire une répétition quasi-identique des images détenues déjà dans la conscience intentionnelle. La perception revient à être une forme vide, une intention vide, qui entre dans l’horizon d’un présent, à son tour inexistent.

Et pourtant on dit de l’objet perçu qu’il est réel, non seulement imaginaire. Si l’intentionnalité offre la forme à l’objet, alors il faut exister une „matière” qui rend possible la réactualisation de cette forme idéale tout en donnant naissance à l’objet réel. Selon les remarques de Michel Henry (*Incarnation-2003*), même si dans la plupart de ses ouvrages, il semble dire autre chose, dans le texte *Des leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Husserl revient aux dates des sensations montrant qu’en fait, l’impression réelle est celle qui donne le présent tandis que la conscience du présent donne la forme du flux temporel. Le présent, l’instant qui fait la liaison entre ce qui vient de passer et le moment immédiatement suivant est donné par la *sensation originare*. Cette dernière met en mouvement les structures intentionnelles, rendant possible le contenu du flux du temps. Quant à la perception d’une couleur on distingue d’après Husserl, d’un côté “la couleur noématique”, visible sur l’objet visé et d’un autre côté, “la couleur impressionnelle” vécue par le sujet, ressentie corporellement pendant l’acte de la perception. Laquelle de ces deux confère de la réalité à l’objet perçu?

Michel Henry montre que l’impression ne peut exister dans le monde des choses physiques. Celles-ci n’ont pas de qualités sensibles, à l’exception de quelqu’un qui peut les sentir ou les attribuer. Le mur, dit le phénoménologue français, ne ressent pas la chaleur du soleil et il ne demande pas boire de l’eau, car il n’éprouve pas la sensation de soif à la portée des rayons. Il n’y a pas de qualités sensibles de la chose en dehors d’un sujet qui les éprouve. Une chose

dans le monde n'est pas plutôt rouge ou froid, que dégoûtant, ennuyant ou agréable. Celui qui éprouve et touche c'est le sujet connaisseur. Rien que lui peut être impressionné. Si l'impression appartient au sujet connaisseur, mais ce n'est pas d'intentionnalité, alors comment apparaît cette impression *originnaire*, qui est-ce qui l'engendre? À cette question, Michel Henry offre une réponse d'une grande profondeur et fécondité. À l'origine de la vie qui rend possible l'existence de l'objet perceptif se trouve même la manifestation en soi de la vie c'est même le pouvoir du sujet de vivre sa propre impression, de s'auto-impressionner, de s'éprouver soi-même dans son intériorité invisible. L'instant qui se renouvelle perpétuellement par une autre impression, ce n'est pas dans le temps. Il n'appartient ni au passé rétentionnel, ni à l'avenir protensionnel et ni au présent, comme synthèse intentionnelle de ceux-ci. L'instant est la limite extérieure du temps. C'est son origine, la place où la vie survient et où le temps naît comme succession. Le surgissement dans notre champ perceptif (c'est-à-dire dans notre horizon intentionnel) d'un objet du monde, l'occasion de la rencontre sensorielle avec lui est donnée par une affectation de soi qui fait que le corps vivant incarne sensoriellement la chose.

Aussitôt que la sensation s'est produite, elle a été tout de suite prise en possession par les structures intentionnelles et à partir de ces potentialités ou significations préétablies, la rétention a été réalisée de même que la projection de l'horizon d'attente de la protension. Lorsque nous nous rendons conscients du moment d'une nouvelle sensation ou du changement d'une disposition, ce moment vient de passer. Ainsi, sommes-nous toujours déphasés avec le propre présent, la conscience est toujours en proximité de la manifestation en soi de la vie, en tant qu'impression, sans réussir la toucher. Notre conscience intentionnelle ne détient nulle part la possession de l'instant originnaire, en fait du continuum de la vie qui fait qu'en chaque moment, une nouvelle impression prend la place de celle déjà passée. Le monde et les structures de l'intentionnalité se constituent ayant comme fondement la vie, la capacité du sujet de s'auto-affecter, la capacité de s'éprouver soi-même, antérieurement à toute intentionnalité.

L'affectivité est le fond à partir duquel se déploient tous nos actes intentionnels. Une modalité nonintentionnelle d'accéder à la vie peut être un vécu affectif très puissant, par exemple la souffrance quand la vie s'accepte soi-même sans écart. Si quelque chose survient, à un certain moment, en impression, on ne peut savoir qu'il vient d'arriver, on ne peut l'intégrer à notre expérience, que si l'on reprend dans la pensée. Notre pensée emploie des significations déterminées dont les principes elle ne peut les comprendre, d'une manière actuelle. Ainsi, conclut-on qu'elle est basée sur une intelligibilité transcendente, inaccessible

à l'intentionnalité. La vie est individuelle, personnelle. Chaque fois-ci, elle est la vie d'un soi irrépetable ou plus exactement, le soi est la manière phénoménologique de manifestation de la vie, un soi qui se réfléchit et agit dans un corps. La pensée intentionnelle peut accéder à des différentes modalités discursives de connaissance du soi. Cependant, on n'a nulle part la possession dans l'entendement de notre soi authentique.

La rencontre authentique de l'autre n'a plus quelque chose de prédéterminé, par le biais d'une certaine intention, d'un concept ou d'une valeur définible. Dans le dialogue authentique nous sommes présents sans projeter nos attentes ou nos intentions. On nous abstient d'encadrer l'autre dans l'une des catégories connues, sans le réduire à des significations et des manières quotidiennes d'agir. Nous sommes au monde et on peut pas anéantiser ses structures, mais il y a des moments privilégiés, quand on vit le présent d'une relation qui semble s'originer au-delà du monde.

Le rôle du langage est celui de parler sur quelque chose qui n'existe pas en fait, mais pas dans le sens qu'il n'est plus sous nos yeux, dans notre horizon perceptif, mais dans le sens qu'il n'est pas visible, il ne peut et il ne s'offre jamais à la vue. Seulement l'homme est capable d'employer le langage et c'est justement parce que ce n'est que lui qui s'ouvre vers le monde et institue un monde; en plus, rien que l'homme peut se rendre conscient de la finitude du monde et du mystère incompréhensible qui l'entoure et l'engendre.

Quelque chose de nouveau peut apparaître dans le discours poétique ou plastique, dans le discours philosophique ou scientifique ou même dans le domaine de l'action politique. Mais, dans aucun de ces domaines ce n'est pas suffisant de connaître et de véhiculer des significations déjà disponibles, pour réussir à créer un nouveau sens et plutôt, pour que ce nouveau sens re-crée le monde culturel commun, étant reconnu, comme tel, par les autres. L'oeuvre est préparée pour une accumulation de connaissances et pour la formulation des problèmes, pour le discours par lequel le créateur questionne les connaissances déjà existantes tout en constatant leur insuffisance. La réponse quoique si attendue, surprend par la force avec laquelle surgit et par sa nouveauté, par rapport aux informations antérieures. Cette nouveauté nous pousse à croire que l'origine de l'idée créatrice n'est pas au niveau de la conscience, qui disposait déjà de ces informations, mais à un niveau qui la transcende. Ce sont des témoignages de grands créateurs qui nous dévoilent la manière d'être captés d'un moment d'inspiration quand la conscience semblait être devancée par d'autre chose. C'est comme par eux une force qu'ils ne maîtrisent pas s'expriment et dont ils se laissent maîtrisés.

Il est possible de se produire quelque chose de nouveau dans la vie, dans la manifestation de soi, dans le présent privilégié qui affecte la sensibilité, en qualité de

capacité de nous ouvrir vers le monde et l'affectivité, en qualité de capacité de nous ouvrir vers la vie, vers nous-même. Heidegger appelle le présent authentique instant. Chez d'autres auteurs, nous avons rencontré le terme d' "instants fondateurs", moment qui institue. Il n'est pas question d'instant indifférent, intégré à la forme du flux temporel. Il s'agit d'un instant qui n'appartienne pas à l'avenir, comme projection de ce qui sera, ni au passé, comme rétention de ce qui a été et ni au présent, comme synthèse logique de ces deux. C'est un "moment" qui touche le temps, sans s'intégrer au temps, qui rend impossible la projection de l'avenir d'après les structures du passé, c'est un moment où le passé ne peut plus être repris d'après les structures que nous connaissons déjà.

Ce qui survient dans la sensation, dans l'intuition sensible, par affection de soi de la vie est pris par la pensée et le langage. Ces derniers cherchent, tout en reconfigurant leurs structures déjà obtenues, tout en restructurant ce qui a été pensé et exprimé, à surprendre ce qui n'a pas encore été connu. C'est ainsi disant, un moment de crise, où la pensée et le langage se reprennent, se déconstruisent et se reconstruisent, sous l'angle de ce qui vient d'être révélé. L'unité de cette démarche, au niveau de laquelle se déploie en tant que trajet, la recherche de soi de la pensée et de l'expression, afin de s'accorder à ce qui a été dévoilé en intuition, est donnée par le moment originaire de l'affection en soi de la vie. Ce moment s'exprime par une tonalité affective privilégiée, unique, tout en brillant, à la différence du "gri quotidien".

Le discours qui capte le sens garde seulement la trace de son affection transcendente. La reprise du trajet par un soi capable de compréhension pourra refaire l'accès à ce qui a été révélé. Mais une fois, transformé en acquisition durable, une fois arrivé dans "l'espace publique", le sens révélé peut devenir un lieu commun, un "cela va de soi", une structure de langage qui renferme une signification qui se véhicule en indifférence, sans que le trajet de la découverte du sens soit repris dans la pensée vive.

Perdant le nouveau sens, et en le reconstruisant au niveau des significations, la pensée et le langage, plutôt dé-réalisent que nous présente la réalité de ce qui a été dévoilé. Pourtant, notre possibilité d'accéder à quelque chose de nouveau consiste en vivre la recherche de soi de la pensée et de l'expression, qui prend une nouvelle forme tout en acceptant les limites du langage et de notre pensée, réceptifs envers la vie, de ce qui y vient, dans le corps et dans notre affectivité. Prenant en compte le fait que la vie et son autoaffection ne résident pas dans nos forces, ce qui nous pouvons faire est d'accepter que les principes en vertu desquels on agit, les connaissances, les idées sont limitées, de déconstruire les idées et nos croyances ou de les mettre en suspense, pour réussir de récepter ce qui n'a pas encore été pensé, d'être

ouverts envers l'autre, de nous abstenir de les projeter, sur son discours, nos propres modalités de penser, pour que, à la limite de nos mondes subjectifs, entre les deux modalités différentes de compréhension, devienne possible le surgissement de nouveaux sens.

CHAPITRE 2. L'ART EN TANT QU'EXPÉRIENCE ORIGINALE

Nous essayons de comprendre, dans ce chapitre, quel est le spécifique du surgissement de quelque chose de nouveau en art et plutôt, comment est-il possible le changement de notre manière de nous rapporter au monde visible, par le biais de l'expression plastique.

Dans l'expérience quotidienne on emploie les choses, on les soumet au geste pratique, on les voit sous des angles qui nous en permet l'utilisation. D'autres aspects de leur apparition, presque ils ne se constituent pas pour nous. L'artiste ne se limite pas à reconnaître le familier des choses, il dirige son attention vers ce qui peut être étrange, "inhumain", dans cette opération. Tout en restant d'une manière définitoire expression sensible, quoique l'acte de la création de même que celui de la réception implique tous les niveaux de l'être, l'art crée un monde par les moyens de la sensibilité.

Le peintre contemple le modèle ou le paysage, jusqu'à se laisser transformé intérieurement, à la rencontre avec l'essence impossible à concevoir de celui-ci, ou il se laisse affecté d'une impression qui le surprend, en dehors de tout modèle ou paysage, tel que Proust se laisse surpris d'une impression revécue un instant qui transforme, le banal, le quotidien, dans une fête de l'esprit créateur. L'acte créateur est initié par une impression, par un vécu d'exception qui ne se passe pas dans le monde, d'une manière prédéfinie de regarder ou de comprendre, mais dans la vie, dans sa manifestation en soi. Jean-Louis Vieillard-Baron (*Le problème du temps* -1995) parle de ce type d'instant fondateurs dans l'expérience créatrice de F. Liszt ou de Proust. Tudor Vianu (*L'Esthétique*- 1968) analyse l'acte inspirateur, l'instant unique où à Wagner se révèle le motif du prélude pour *L'or du Rhin*.

L'artiste plastique ne combine pas d'images par mémoire, il ne véhicule pas de figures et de formes toutes faites, il ne prévoit pas du point de vue conceptuel ce qu'il va peindre, mais il regarde pour modeler le monde, suivant ses maîtres. S'il arrivera comme ça, alors l'oeuvre ne sera plus un acte créateur mais seulement une recombinaison, plus ou moins réussie, des formes déjà visibles, déjà mises en oeuvre. L'imagination n'est pas un jeu de l'artiste avec le matériel de la mémoire, avec des formes prédéfinies qui peuvent être facilement réactualisées. Le véritable acte imaginaire transcende la mémoire, les structures de la conscience et l'intentionnalité pré-réfléchie, les transforme en elles-mêmes afin de mettre en

lumière l'extraordinaire, l'imprévu.

Dans sa tentative de capter la nouvelle impression, le corps de l'artiste se laisse modelé dans ses intentions visibles, tactiles, sonores, réitérant la recherche jusqu'à capter, dans le visible, ce qui survient. Le résultat est un trajet, un rythme du vécu dans la fascination, dans l'effervescence de l'instant. Pour le récepter et le transposer dans l'espace du tableau, pour le rendre visible, tout en suivant ce rythme vécu, l'artiste emploie sa technique et les moyens du langage plastique. Ainsi, par l'alternance des couleurs et des lignes, par le jeu des volumes, de la lumière et de l'ombre, assiste-t-on à la naissance d'un rythme plastique qui capte et expose un nouveau sens, une nouvelle interprétation du monde, avec les moyens du visible.

Dans le domaine de la musique, la dominante affective est donnée par le motif. Les quelques notes qui se répètent dans une symphonie ou dans un concert, confère de l'unité à l'ouvrage et la manière dans laquelle elles résonent avec les autres parties, crée son atmosphère unique. Dans la peinture, un mélange de couleurs qui rayonne sur tout l'ouvrage, une entrepénétration de lignes qui soutiennent l'architecture de l'entière composition ou purement et simplement, l'expression et l'attitude des personnages, transmet la tonalité affective d'un monde. Quelles que soient les sensations véhiculées par les contenus de l'oeuvre, si on parle d'une création de grande valeur, de la réussite esthétique, le sentiment qui enveloppe et transfigure les contenus affectifs et intellectuels est le bonheur offert par la rencontre avec la nouveauté et la force expressive de l'oeuvre. La réception d'une oeuvre d'art réussie est toujours vécue en tant que plaisir, elle est enveloppée dans le bonheur, dans l'exaltation de se retrouver soi-même d'une manière authentique. La certitude de l'authenticité et de la valeur est donnée non seulement par l'évaluation rationnelle, en comparaison avec d'autre chose (du moment que l'oeuvre est unique) mais par son intensité et la profondeur du vécu de l'extraordinaire, de ce qui nous aide à sortir du quotidien, tout en nous transposant dans le merveilleux.

Si le spectateur dirige ses regards intentionnels vers l'oeuvre, ses intentions ne seront pas confirmées. Dans la surprise de l'instant privilégié, l'oeuvre refuse de se soumettre à la perception, la court-circuite, en essayant d'imposer à celle-ci ce qui apparaît et surtout la lumière spéciale dans laquelle elle apparaît. Le regard erre sur le tableau, cherchant à accorder ce qui se projette avec ce qui se retient. Il suit les lignes et les couleurs, pour mettre en accord, son rythme avec le rythme de ceux-ci, pour capter la nouvelle modalité de se rapporter, du point de vue temporel, au monde. L'espace du tableau n'est pas l'espace physique de la toile plane. Le mouvement du regard selon les lignes et les couleurs dévoile, une fois avec

l'atmosphère le rythme temporel, une nouvelle possibilité d'organiser l'espace. Récepté par notre regard l'ouvrage cesse d'être un objet dans l'espace, il devient pouvoir spatialisant, principe de génération d'un nouveau ordre spatial. Il s'impose en tant que force transformative au niveau sensoriel, affectif et intellectuel. Tout en nous apprenant à le regarder, en nous rendant capables de vivre sa lumière au niveau sensoriel et affectif, le tableau nous ouvre une manière de regarder, qu'on peut réactualiser ou revivre, chaque fois que notre rencontre avec le monde et avec les autres va créer cette occasion.

L'artiste et le contemplateur sont deux soi vifs, chacun dans son unicité, l'un offrant et l'autre recevant, engagés dans l'acte esthétique à tous les niveaux de leur être. Celui qui récepte l'art ne vit qu'un instant fondateur, parce qu'il ne réalise pas quelque chose de nouveau pour être communiqué à ses semblables mais, certainement un instant privilégié, car pour lui c'est une expérience au-delà de laquelle le monde ne sera plus le même. L'art est la révélation du monde de l'autre, comme expression sensorielle. Cet autre est le créateur, son soi unique, irrépétable.

L'oeuvre d'art garde une trace de l'invisible du sens, un aspect de mystère, d' "étonnement" (c'est souvent un moment de déchirure ou une contradiction intérieure, un moment d'équivoque) qui fait que l'exploration soit reprise, sans être définitivement terminée. Les grands maîtres ont inclus dans les ouvrages parfois miroirs, autrefois sois-disant "tableaux en tableaux" des ouvertures de l'espace principal, qui créent des scènes secondaires. Ces scènes amplifient l'espace, de sorte que l'ensemble de l'ouvrage ne puisse être contenu d'un seul point de vue en sollicitant au regard la création d'un trajet spatialisant .

Les techniques expresivement créatives représentent une autre modalité de resignification, de traduction au niveau symbolique du monde fermé qui empêche le changement. Le patient exprime ses vécus affectifs, puissants, destructives ou les problèmes de relation avec soi-même et avec les autres par le biais des dessins ou des scénarios dramatiques.

CHAPITRE 3. RÉALITÉ, PERCEPTION FANTASME

Tenant compte du fait que dans le domaine de l'art moderne, une place importante est détenue par les courants qui ont promu la suspension de la raison et l'arrivée dans l'oeuvre d'art des contenus de l'inconscient, dans ce chapitre nous nous sommes proposé d'analyser

l'origine du rêve et de la fantasmie. À la fin de la démarche, on a découvert le rôle guérisant, thérapeutique de l'expression artistique.

Lorsque nous nous rendons compte de nous-même, la vie éprouve le désir de se diversifier tout en aspirant d'une manière indéfinie, vers le monde et vers les autres. Le désir, comme intention sensorielle de même qu'exercice du pouvoir ou de l'expérience érotique se heurte, à sa limite, d'un échec à cause de nos limites. Tel que l'enfant de l'essai de Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920) dominait symboliquement, par le jeu du lancement d'un objet, l'angoisse de la séparation de sa mère, le langage permet à l'homme la domination de l'impossibilité de posséder les choses au niveau de la perception, de l'impossibilité de contrôler le pouvoir de l'autre, là où ce pouvoir s'exerce soi-même, de l'impuissance de l'expérience érotique de toucher la vie de l'autre, là où elle s'auto-affecte. À l'aide du mot, la chose est présente en tant qu'absence, et c'est pourquoi la frustration du manque ou de l'échec n'est plus ressentie avec la même intensité. Plus encore, tout en exprimant par le langage le désir ou l'échec, on peut disloquer le projet de certaines attentes déterminées, on peut reconfigurer notre monde dans l'horizon de la vie comme possibilité non déterminée de tout projet.

Il y a des situations où l'échec du désir n'est pas accepté, où un projet ne peut plus être resignifié et remplacé avec un autre. Ce n'est pas le désir qui cède devant la vie ou devant le monde avec l'autre, mais justement la réalité, plus précisément, la capacité de la personne d'accéder chez lui. C'est le cas de l'existence malade, de la névrose et de la psychose. Quand on dort, on retire les intentions dirigées vers les choses, on cesse de nous projeter sur eux. Sans le savoir, notre corps reste capable de répondre à quelques stimuli et, privé d'objectivité, presque fermé sur soi-même, se sert de ses horizons perceptifs pour créer des débris de vie privée, les rêves. D'une façon semblable, le malade psychique se retire de la réalité, qu'il éprouve étrange, hostile à ses désirs et à ses intentions (qui ne se confirme plus). Son corps n'a plus d'accès à la présence, il ne suscite plus la dimension de l'avenir, mais limité dans les possibilités intentionnelles, il fabrique avec les miettes du monde, un espace privé. La perception et la fantasmie sont engendrées par la même force qui nous encre au monde, notre corps. En perception, on a toujours la certitude que ce qui nous est offert existe vraiment. La fantasmie cache son irréalité et ainsi se réjouit-elle de la confiance de celui qui la vit.

Le symptôme est un vécu ou un comportement qui se répète sans variations et qui, (sans que le patient le reconnaisse) met en scène un trauma. Il agit comme un fond, comme un monde fermé à travers lequel la réalité est interprétée. Le changement et la guérison

signifient, dans ces conditions, la modification de la manière du patient de se rapporter au monde, de ses cadres perceptifs, intellectuels et affectifs. La clé du changement est que le patient réinterprète le monde fermé du symptôme, d'une perspective différente, celle de la relation avec le thérapeute. Résignifié, dédoublé en soi, le symptôme est remplacé. Sa place est occupée d'un vécu authentique, d'une *première fois*, qui rend vif le présent, afin de se produire en lui-même une nouvelle modalité de se rapporter au monde.

La métaphore thérapeutique est celle qui dans la théorie littéraire s'appelle allégorie ou parabole, un conte qui exprime d'une manière symbolique le conflit intérieur que celui-ci vit. En revivant, au niveau symbolique, le problème le patient a la possibilité de se repositionner en rapport de lui, de se distancer du monde conflictuel et revenant à son soi authentique, il peut re-crée son monde, sa manière d'exister. Tout comme la métaphore thérapeutique, l'oeuvre d'art a le rôle de se purifier des passions, du passé, des résidus de la vie personnelle. Les oeuvres d'art sont, selon Freud, par analogie avec le rêve et la fantasme, sont des "dérivés psychiques des représentations de la pulsion", ils sont réalisés du même matériel tout comme le rêve et la fantasme. Mais les "dérives créées" supposent du point de vue économique, la sublimation de l'énergie psychique vouée à la satisfaction pulsionnelle, en énergie vouée à l'élaboration technique de l'ouvrage artistique. Mais l'oeuvre d'art signifie plus. Et cela parce que son origine ne se trouve pas aux niveaux des intentions pré-réfléchies, mais à un niveau qui fait que celles-ci, parce qu'ils sont répétitives dans une acception pathologique, soient dépassées, suspendues ou déstructurées. Si l'artiste se représente les fantasmes, les angoisses ou les désirs non accomplis, il le fait dans le langage universel de l'art et non pas seulement pour s'en débarrasser, mais pour inaugurer le trajet vers la transcendance, vers cet autre chose qui est la vie pure de l'esprit avec la variété indéfinie des modalités d'existence qu'il peut engendrer. L'auteur exploite ses propres conflits avec soi, les propres inaccomplissements, pour créer une image qui représente non seulement une anticipation de l'avenir personnel mais aussi l'une de l'avenir des autres, "une nouvelle compréhension de l'homme par lui-même" (P. Ricoeur).

L'oeuvre transforme le monde culturel commune, lui réconsidère les limites, en se constituant comme solution thérapeutique non seulement pour son auteur, mais aussi pour les autres. Si on ressent la fin de notre monde, si cette chose devient douloureuse ou déprimante, une rencontre avec un monde plus riche, le monde de l'oeuvre d'art n'est pas un bonheur seulement grâce au fait qu'elle nous permet de re-crée notre propre monde, mais aussi parce que nous vivons l'instant privilégié de la rencontre avec l'origine du nouveau, avec la vie

même en tant que possibilité de s'éprouver soi-même, dans la diversité indéfinie de l'autogénération, de sa création.

CHAPITRE 4. EXPRESSION ET CHANGEMENT DE L'ART MODERNE

Dans ce chapitre, nous avons interprété les principales manifestations de la plastique moderne. Mettant en lumière de l'oeuvre des aspects de vie ignorés jusque là par l'art, le réalisme réinstitue les possibilités des membres d'une communauté, de relationner, de créer un être ensemble, dans l'espace social qu'il habite. Tout en voulant surprendre l'atmosphère qui transfigure le paysage, dans un instant d'éclat irrépétable, l'artiste impressionniste s'abandonne soi-même au flux des impressions, reinventant la peinture comme mouvement de forces colorées, comme jeu des touches vibrantes (qui n'est pas dénaturé d'aucun préjugé intellectuel), comme espace dynamique où, chaque aspect a la chance de devenir la note dominante du vécu.

L'intention qui concerne un tableau cubiste, pour reconnaître la transposition plane de l'espace tridimensionnel est mise hors du jeu. Une contradiction intérieure de l'acte perceptif donne naissance à un moment de pure réceptivité qui nous ouvre vers une spatialité multidimensionnelle, dont les structures se réinvestissent par chaque moment impressionnel.

Dans le cas des fauvistes et des expressionnistes il n'y a plus la correspondance terme à terme entre les éléments du paysage et ceux de l'image. Une certaine couleur, qui est intégrée à la forme, par ses différents tons, par son entropénétration avec les autres couleurs, envers lesquelles elle gagne une luminosité bizarre, clignote entre son individualité et sa généralité (sans concept). L'ouvrage se constitue comme fond d'un monde, comme modalité d'interpréter la réalité, en tant qu'existential. On ne regarde pas le tableau, mais on regarde "par son entremise" (Merleau-Ponty).

Avec l'abstraction, la peinture perd la narrativité, se détache de toute rhétorique, de toute signification préétablie. Ce qui reste est seulement la tension rythmique entre visible et invisible, entre le sens qui tente de s'exprimer et le langage plastique qui ne réussit jamais à l'comprendre entièrement. La forme dispensée d'objet s'organise exclusivement selon des nécessités plastiques. En ligne et en couleur, elle capte le rythme plastique, sans le renfermer entre ses contours.

Les artistes surréalistes exposent les fantasmes avec une force de l'expression qui s'impose plastiquement en nous démontrant que, si d'un côté nous sommes les prisonniers de nos fantasmes (ou des projets impersonnels), d'un autre côté, nous sommes capables de nous

en délivrer. Elle n'est autre chose que la capacité de la vie de créer des formes culturelles et de redéfinir les coordinations de notre être et de notre monde.

CONCLUSIONS

La nature fondatrice de l'oeuvre est formée du fait que l'acte d'illumination qui la conduit se situe au delà de toute intentionnalité. C'est un moment de pure réceptivité, un rapport sans préalable avec quelque chose qui n'est pas encore venu dans la lumière de la compréhension humaine. Ce moment privilégié fait ainsi que notre monde change et qu'il devient plus riche et plus diverse .