



HAL
open science

Présentation de L'Art et le monde. Une esthétique phénoménologique

Charles Bobant

► **To cite this version:**

Charles Bobant. Présentation de L'Art et le monde. Une esthétique phénoménologique. Recherches actuelles en phénoménologie, Dec 2021, Toulouse, France. hal-03466035

HAL Id: hal-03466035

<https://hal.science/hal-03466035v1>

Submitted on 4 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Charles BOBANT
Présentation de *L'art et le monde*

Introduction

L'invitation m'est faite de présenter mon premier livre, *L'art et le monde : une esthétique phénoménologique*, publié cette année (2021) aux éditions Mimésis, dans la collection « L'œil et l'esprit ».

Ma présentation procédera en 3 temps.

1/ Dans une première partie, dans laquelle je reviendrai sur la genèse du projet, j'exposerai la première thèse du livre, qui est une thèse d'histoire de la philosophie, plus exactement d'histoire de la phénoménologie. Cette thèse veut que Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne et Henri Maldiney versent tous trois dans ce qu'il convient d'appeler une « cosmo-théologie ».

2/ Dans la seconde partie de ma communication, je développerai ensuite la seconde thèse du livre, qui est cette fois une thèse de philosophie, touchant à l'essence et à l'origine de l'art.

3/ En conclusion, je tenterai d'esquisser les perspectives ouvertes par *L'art et le monde*.

Je sais qu'il y a parmi nous des étudiantes et des étudiants qui préparent l'agrégation externe de philosophie et qui ont cette année pour thème à l'oral de la leçon de philosophie sur programme l'esthétique. Je précise que j'ai pensé la présente communication de façon à pouvoir être utiles aux agrégatifs. Je le dis d'emblée, la phénoménologie de l'art permet d'affronter *en particulier* les sujets de leçon qui lient l'esthétique et la métaphysique, l'art et la connaissance de la réalité. Je pense à certains sujets donnés en 2017 : *L'art peut-il prétendre à la vérité ? L'esthétique est-elle une métaphysique de l'art ? L'art s'apparente-t-il à la philosophie ? L'art est-il un mode de connaissance ? Art et métaphysique. Quel réel pour l'art ?* Je m'en tiens là pour cette énumération. Je signalerai au cours de mon intervention d'autres sujets de leçon et je ponctuerai mon propos de références à destination des agrégatifs.

Première partie
LA COSMO-THEOLOGIE

Aux agrégatifs : ce que je vais dire dans cette première partie peut être intéressant pour des sujets au croisement de l'esthétique et de la théologie, par exemple *Art et religion. Le dieu artiste. La nature est-elle artiste ? L'inspiration. On encore : L'aspiration esthétique.*

À l'origine, le livre devait être un simple remaniement du texte de ma thèse de doctorat. Dirigée par Renaud Barbaras et soutenue en novembre 2017, ma thèse de doctorat se donnait pour objectif d'examiner la manière dont 3 auteurs appartenant au mouvement phénoménologique – à savoir Erwin Straus, Maurice Merleau-Ponty et Henri Maldiney – tentent d'interroger ensemble, chaque fois différemment, « l'esthétique-sensible » et « l'esthétique-artistique », *i.e.* la théorie de la sensibilité *d'une part* et la théorie du beau et de l'art *d'autre part*, retrouvant ainsi l'unité perdue de l'esthétique. Or, au cours de la réécriture, le remaniement de ma dissertation doctorale s'est transformé en une profonde réélaboration de ma thèse, sinon en la rédaction d'une seconde et nouvelle thèse. En effet, entre temps, Erwin Straus a cédé la place à Mikel Dufrenne, et le centre du questionnement s'est sensiblement déplacé, passant de l'unité de l'esthétique à un autre thème, déjà présent dans ma thèse, quoique d'une présence marginale, et que j'appellerai aujourd'hui « le double absentement de l'artiste et de la philosophie ».

Cette formule du « double absentement de l'artiste et de la philosophie » vise à poser un diagnostic sur l'histoire de la philosophie de l'art. Selon nous, le geste constant du philosophe de

L'art consiste à effacer l'artiste de son raisonnement, interrogeant l'art, a/ ou bien depuis un principe transcendant qui crée à la place de l'artiste (qu'on l'appelle Dieu, la Nature, l'Être, le Monde ou la Vie), b/ ou bien depuis l'œuvre d'art et l'expérience esthétique qu'elle suscite. Dans le premier cas, l'artiste n'a jamais créé, il est dépassé *en amont* par un principe transcendant créateur. Dans le second cas, l'artiste a toujours déjà créé, il est dépassé *en aval* cette fois par l'œuvre d'art et le spectateur. Au bout du compte, la signification de la création artistique et la raison d'être des artistes ne sont jamais véritablement interrogées par la philosophie de l'art. Pire, les réponses que l'on donne aux questions « pourquoi des artistes ? » et « qu'est-ce que la création artistique ? » sont transies d'une forme de religiosité, à notre sens de mauvais aloi : s'il y a des artistes, c'est parce que le principe transcendant, qui n'est autre qu'un dieu, cherche à s'exprimer à travers eux ; que signifie créer, sinon pour ce principe divin, se manifester dans des œuvres d'art ? Dans cette perspective (celle de la tradition), l'artiste se voit assimilé à un enthousiaste ou à un *prophète*, son œuvre est identifiée à un *oracle*, et le rapport que le public – le public *profane* – entretient avec l'art relève de la *dévotion*. C'est en ce sens que le premier absentement de l'artiste s'accompagne traditionnellement, dans la philosophie de l'art, d'un second absentement, celui de la philosophie, remplacée par une mauvaise théologie.

Dans un article, intitulé « L'enthousiasme et la philosophie de l'art », et disponible en libre accès sur Internet, j'ai tenté de montrer comment ce double absentement se met en place dès Platon, dans le dialogue intitulé *Ion*. L'un des objectifs du livre *L'art et le monde* est de démontrer que ce double absentement se poursuit jusque dans la philosophie contemporaine, et en particulier dans la phénoménologie, sous une forme évidemment spécifique. Je m'explique.

À mon sens, il existe une affirmation sur l'art commune aux différents phénoménologues, qui fait qu'il est possible de parler de la « phénoménologie de l'art » comme d'un mouvement cohérent de la philosophie de l'art contemporaine. Je qualifie cette affirmation partagée de « cosmophanique », puisqu'il s'agit de dire qu'il y va dans l'art d'une manifestation du monde, peu importe par ailleurs le sens que les uns et les autres confèrent à cette notion de « monde ». Trois brefs exemples (sur lesquels je pourrai revenir plus longuement dans la discussion).

1/ Dans la conférence de fin 1936 *L'origine de l'œuvre d'art*, Heidegger soutient que l'œuvre d'art *érige un monde et fait venir la terre*, « terre » et « monde » nommant deux visages de l'être.

2/ Dans son livre *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, qui date de 1953, Mikel Dufrenne ressaisit l'œuvre d'art sur le mode d'un « objet esthétique », *i.e.* comme quelque chose qui exprime un monde ou une atmosphère. Ce monde de l'œuvre d'art correspond au monde de l'artiste : l'artiste exprime dans ses œuvres son monde, *i.e.* son attitude existentielle, sa manière de vivre la réalité : comiquement, tragiquement, sereinement, etc.

3/ À partir d'*Art et existence*, en 1985, Henri Maldiney soutient que les grandes œuvres d'art dévoilent le « monde », *i.e.* l'être entendu comme ce qui fait exister les étants. Dans un tableau comme *La Route* de Nicolas de Staël, ce qui importe ce ne sont pas les formes, celles des arbres et de la route, mais la disparition de ces formes au profit de l'éclat des couleurs de la toile. Maldiney réfère cet éclat au monde lui-même, lumière qui fait paraître et être ce qui est.

Si tous les phénoménologues tiennent donc que l'art manifeste le monde, il me semble toutefois que trois auteurs se démarquent, pour avoir poussé le plus loin l'interrogation sur l'art, à savoir Merleau-Ponty, Dufrenne et Maldiney. Loin de s'en tenir à l'affirmation cosmophanique, à la proposition selon laquelle l'œuvre d'art fait paraître le monde, ils cherchent tous trois à fonder cette proposition sur une cosmologie, *i.e.* sur une philosophie du monde avant qu'il ne soit visé par une subjectivité (*i.e.* sur une pré-phénoménologie), laquelle cosmologie vise à rendre compte de l'avènement des artistes et donc à comprendre la puissance cosmophanique de leurs œuvres. Si l'on veut saisir comment l'artiste peut faire paraître le monde dans ses œuvres, il faut montrer qu'il n'est pas étranger au monde, sans quoi il serait incapable d'en manifester quoi que ce soit. La

cosmophonie de l'œuvre d'art suppose comme sa condition de possibilité la « cosmicité » de l'artiste. Ainsi, après avoir progressé de l'œuvre d'art à sa révélation cosmique, Merleau-Ponty, Dufrenne et Maldiney régressent-ils de l'œuvre d'art à l'artiste, et de l'artiste au monde, cela pour pouvoir finalement remonter du monde à l'artiste, et de l'artiste à l'œuvre. Or ce cheminement n'est pas tout à fait celui qu'ils entreprennent, car après avoir régressé de l'œuvre d'art à l'artiste et de l'artiste au monde, ils progressent du monde à l'œuvre d'art, *sans en repasser par l'artiste*. En sorte que le monde devient le véritable créateur de l'œuvre, à la fois l'objet de l'œuvre d'art, cela qui paraît, et le sujet de la création artistique, cela qui crée. Si l'œuvre d'art fait paraître le monde, c'est parce que c'est le monde qui, de lui-même, se fait paraître dans l'œuvre d'art. Comme l'écrit Merleau-Ponty à la fin du quatrième chapitre de *L'œil et l'esprit*, « c'est l'Être muet qui lui-même en vient à manifester son propre sens »¹.

En faisant ainsi du Monde ou de l'Être le créateur véritable, en lui attribuant l'activité artistique, Merleau-Ponty, Dufrenne et Maldiney non seulement absentent l'artiste, mais encore ils divinisent, ils transforment en un Dieu ce Monde ou cet Être. Ils n'échappent pas à ce que Nietzsche appelle, dans la *Volonté de puissance*, « cette vieille habitude de songer [...] dans tout ce qui concerne le monde, à un Dieu qui dirige et qui crée »². En somme, ils absentent également la philosophie, la transformant en théologie. Aussi pourrait-on parler, à la suite de Dominique Janicaud, d'un « tournant théologique de la phénoménologie de l'art française ». Pour nommer cette théologie qui affecte les grandes phénoménologies de l'art, j'avance le concept de « cosmo-théologie ». Il s'agit d'une notion que l'on trouve chez Kant, dans la *Critique de la raison pure*, dans la Dialectique, pour qualifier l'une des deux branches de la théologie dite « transcendantale », l'autre branche étant « onto-théologie ». Par ce terme de cosmo-théologie, nous désignons une cosmologie qui thématise le monde selon les traits d'un dieu qui ne dit pas son nom, qui se donne pour autre chose qu'il n'est, qui se présente comme un *cosmos*, *i.e.* comme la totalité des étants ou comme ce qui produit les étants. Souvenons-nous par exemple d'une formule fameuse des notes de travail de Merleau-Ponty : « L'Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience.³ » Comment l'Être peut-il être un monde, *i.e.* une réalité sans conscience, sans volonté, sans finalité, et en même temps quelque chose « qui exige de nous création », *i.e.* une réalité qui nous lance une invite ? Finalement, l'Être n'est pas seulement l'Être ou le monde : il est un dieu.

Ce dieu phénoménologique est une imposture mondaine. Il est encore un *deus absconditus*, un dieu caché ou cryptique en quête de lumière. Le dieu phénoménologique est un dieu impuissant et nocturne, ou impuissant *parce que* nocturne. C'est parce qu'il est en deçà de la lumière que ce dieu se donne l'art, qu'il se fait artiste pour accéder à la lumière dans les œuvres d'art, c'est-à-dire pour se relever de son impuissance constitutive. Ainsi que l'écrit Dufrenne dans *Pour l'homme*, « l'homme peut [...] être conçu comme l'être que produit la Nature pour se dévoiler »⁴. La section principale de la première partie de *L'Art et le monde* tente de démontrer que la cosmo-théologie résulte d'une compromission de la phénoménologie avec le réalisme métaphysique. En effet, Merleau-Ponty, Dufrenne et Maldiney prennent pour point de départ « l'*a priori* corrélationnel », la corrélation entre l'apparaître et l'apparaissant et soutiennent qu'on ne peut pas penser le monde indépendamment de son apparition, c'est-à-dire autrement que comme apparaissant. L'être du monde se mesure à son apparaître, le monde n'est que s'il se manifeste. Seulement, tous trois maintiennent un principe extra-phénoménologique, propre à une tradition adverse de la phénoménologie – qui est le réalisme métaphysique –, à savoir le fait que l'apparition du monde est nécessairement suspendue à la subjectivité. Pour un réaliste métaphysique, en effet, le monde est en deçà de l'apparaître. Ce n'est

¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 87.

² Friedrich NIETZSCHE, *La Volonté de puissance*, IV, 1, §380, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1903, p. 181.

³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964, p. 243.

⁴ Mikel DUFRENNE, *Pour l'homme. Essai*, Paris, Seuil, 1968, p. 175.

pas le monde qui, de lui-même, se manifeste, c'est au contraire le sujet qui fait paraître le monde à la faveur de sa sensibilité. C'est ce qu'on peut appeler le « subjectivisme » : l'apparition est le fait du sujet. C'est un tel subjectivisme que nos phénoménologues conservent, faisant ainsi pénétrer dans la phénoménologie une proposition non phénoménologique. Si en phénoménologues, ils soutiennent que le monde n'est que s'il se manifeste, ils posent en réalistes métaphysiques qui s'ignorent que le monde ne se manifeste que par l'action d'un sujet. Par conséquent, le monde avant l'apparition des sujets est un monde en deçà de la phénoménalité, c'est-à-dire un monde en deçà de lui-même : ce monde nocturne est un monde impuissant, un pré-monde, un proto-cosmos. Les sujets, en particulier les sujets artistes, deviennent ce que le monde impuissant se donne pour apparaître, pour accéder à la manifestation, et donc pour devenir pleinement un monde. Il y a comme une aspiration du monde à l'homme, comme un désir du monde. Et en effet Dufrenne n'hésitera pas à avancer l'idée d'un « Éros cosmique » qui fait du monde une réalité minée par des désirs, c'est-à-dire qui fait du monde autre chose qu'un monde. L'*inspiration* créatrice de l'homme se fonde dans l'*aspiration* du monde à sortir de la nuit pour paraître dans les œuvres d'art. Telles sont les grandes lignes de cette forme très particulière de théologie phénoménologique, avatar tardif de l'absentement théologique de la philosophie de l'art, que nous nommons la cosmo-théologie.

Mon élaboration philosophique personnelle peut se comprendre à partir de là : la seule façon de surmonter le réalisme métaphysique, c'est-à-dire de se maintenir en phénoménologie, est de refuser de suspendre l'apparition du monde à la subjectivité. Dire que le monde est corrélé à sa manifestation – tel est le sens de l'*a priori* corrélationnel, de la corrélation essentielle entre l'apparaître et l'apparaissant comme tel –, ce n'est pas *ipso facto* affirmer qu'il est nécessairement corrélé à un sujet – telle est par exemple l'erreur de la lecture de Quentin Meillassoux, lorsqu'il situe la phénoménologie du côté du « corrélationisme » dans son livre de 2006 *Après la finitude*. L'idée de la phénoménologie, selon nous, idée corrélationnelle mais non corrélationniste, est d'avancer que la manifestation du monde se prémédite avant l'apparition d'un sujet. À partir du moment où l'on se rend capable de démontrer qu'il y a sens à dire que le monde se manifeste sans le sujet ou avant même que n'advienne la subjectivité, on se rend du même coup apte,

1/ d'une part, à dés-érotiser et à dé-diviniser le monde (le monde n'a plus le désir d'apparaître, car il apparaît toujours déjà ; n'ayant plus de désirs, il cesse d'être un dieu impuissant pour redevenir un monde)

et,

2/ d'autre part, [on se rend apte] à libérer l'art de son instrumentalisation divine (l'art n'est plus l'activité par laquelle un dieu impuissant se porte à la manifestation). En supprimant le spectre de l'aspiration divine, on balaye du même coup la perspective de l'inspiration créatrice. L'art est alors à repenser totalement.

Seconde partie

UNE PHENOMENOLOGIE DE L'ART

Je m'adresse aux agrégatifs : ce que je vais dire dans cette deuxième partie répond au sujet *L'expérience artistique*, à la fois a/ *l'expérience de l'art*, des œuvres d'art, du point de vue du spectateur, et 2/ *l'expérience de l'artiste*. Par ailleurs, cette deuxième partie engage un certain nombre de questions traditionnelles de l'esthétique. On peut schématiquement distinguer 6 questions.

1/ La question du beau, de la beauté, *versus* le laid et la laideur et, solidairement, la question du sublime. *Qu'est-ce qui est beau ? L'attrait du beau. La réalité du beau. Beauté réelle, beauté idéale. La beauté est-elle une promesse de bonheur ? Une œuvre d'art peut-elle être laide ? La laideur. L'inesthétique. Par-delà beauté et laideur. Le sublime.*

2/ La question du goût (en avoir), du jugement de goût, et la question de la diversité des goûts (ne pas avoir les mêmes). *Avoir du goût. L'expert et l'amateur. Le beau est-il une valeur commune ? Jugement esthétique et jugement de valeur.*

3/ La question de la signification de l'œuvre d'art. *Qu'exprime une œuvre d'art ? Une œuvre d'art doit-elle avoir un sens ? Qu'y a-t-il à comprendre dans une œuvre d'art ? Qu'est-ce qu'une idée esthétique ?*

4/ La question de la signification de la création artistique, et les questions solidaires de l'imitation, de l'expression et de la représentation. *Qu'est-ce qu'un artiste ? Le travail artistique. Le geste créateur. Qu'est-ce qu'un geste artistique ? La genèse de l'œuvre. L'artiste sait-il ce qu'il fait ? Les intentions de l'artiste.*

5/ La question de la signification de l'expérience esthétique. *Qu'est-ce qu'un spectateur ? Le sentiment esthétique. Regarder. Contempler. Écouter. Le plaisir esthétique. Art et émotion. L'art s'adresse-t-il à la sensibilité ?*

6/ La question de la raison d'être de l'art, des artistes et des œuvres d'art. C'est la question du *pourquoi*, à la fois *à cause de quoi* et *en vue de quoi*. *L'origine de l'art. Les fins de l'art. L'utilité de l'art. L'art peut-il être utile ? Pourquoi des artistes ? Comment devient-on artiste ?*

Nous trouvons dans le livre de 2013 de Renaud Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, une conception du monde – *i.e.* une cosmologie – qui fait droit à une manifestation anonyme, « pour personne » du monde, c'est-à-dire qui pousse au bout d'elle-même l'idée de la phénoménologie et de *l'a priori* corrélationnel. Avant d'apparaître à un sujet, le monde n'est pas dans la Nuit de l'En-Soi, il se manifeste toujours déjà. Renaud Barbaras avance cette l'idée lorsqu'il distingue deux sens de l'occultation et, solidairement, deux sens de la manifestation. Classiquement, « être occulté » signifie « être caché par un voile interposé ». « Se manifester » signifie alors « être dé-voilé par le sujet ». Dans cette perspective, toute la charge de l'apparaître repose sur la subjectivité. Or « être occulté » peut également signifier « ne pas être séparé de l'entourage ». « Se manifester » signifie alors « se dé-limiter ». Dans cette nouvelle perspective, l'apparaître se voit déporté du côté du monde : l'acte même du monde, à savoir la mondification, est un acte de délimitation, de différenciation ou de production d'une multiplicité d'étants à partir d'un fond « occulte » indifférencié, bref un acte de manifestation. Mondifier, c'est se manifester. Ainsi, c'est parce que la mondification est manifestation que toute apparition du monde n'est pas nécessairement suspendue à l'avènement d'une subjectivité.

En cessant d'étayer toute phénoménalisation sur le sujet, en faisant de la manifestation l'œuvre du monde lui-même, on est conduit a/ à dédiviniser le monde et b/ à désinstrumentaliser le sujet : le monde n'est plus un dieu en manque de lumière et le sujet n'est plus l'instrument dont se dote ce monde divinisé et cryptique pour accéder à la lumière. Le sujet phénoménalisant cesse d'être un *instrument* (c'est-à-dire quelque chose que le monde fait opportunément arriver) pour devenir un *événement* (c'est-à-dire quelque chose qui arrive inopinément au monde). Toute la question est alors de comprendre pourquoi des sujets phénoménalisants se mettent à créer des œuvres d'art, s'ils ne sont pas mandatés par l'Être pour le faire. Dans la deuxième partie de *L'art et le monde*, nous avançons une réponse à cette question.

Le principe de la réponse procède de la conception que l'on se fait du monde et de l'homme. Il est nécessaire de prendre la grande ceinture de la cosmologie et de l'anthropologie pour en arriver à l'esthétique. Telle est la raison d'être du troisième chapitre de *L'art et le monde* : nous y reprenons à notre compte la thématique du monde et de l'homme développée par Renaud Barbaras dans *La vie lacunaire* (2011), *Dynamique de la manifestation* (2013), *Métaphysique du sentiment* (2016) et *Le désir et le monde* (2016).

Le monde possède trois sens fondamentaux. 1/ Le monde est d'abord une *physis* ou une « nature naturante », c'est-à-dire une puissance productrice, une surpuissance mondifiante qui se

régénère comme surpuissance en produisant une multiplicité d'étants. En d'autres termes, le monde est premièrement un fond indifférencié duquel émerge des étants différenciés. 2/ Le monde est ensuite une « nature naturée », c'est-à-dire le produit de la nature naturante, à la fois a/ une multiplicité d'étants et b/ ce qui vient totaliser cette multiplicité, un totalisé et une totalité, un *ta panta* et un *to pan*. Le monde entendu comme totalité ou *to pan*, comme ordre du totalisé ou *cosmos*, se trouve à l'articulation de la *physis* et du *ta panta*, de la puissance productrice et des étants produits, du fond indifférencié et des étants différenciés. Autrement dit, le monde est deuxièmement cette persistance de l'indétermination du fond dans ce qui sort de ce fond, cette charge pré-individuelle qui permet de retenir la multiplicité ontique en voie d'individuation dans l'unité du monde-*physis*. 3/ Le monde est enfin le monde des objets, le monde perçu. Ce monde est contemporain de l'avènement des sujets et en particulier des hommes. En percevant, les sujets humains détachent les étants de leur source, en sorte que ceux-ci ne se donnent plus comme les produits de la surpuissance, mais comme des objets dotés d'un sens : c'est une table, c'est un pommier en fleurs dans un jardin, c'est un arbre qui flambe. Le *cosmos* change alors de visage : il n'est plus l'articulation de la *physis* et du *ta panta*, mais le fond de la perception, la scène de la manifestation. Si l'on reformule, le monde est troisièmement cette profondeur spatio-temporelle en laquelle nous percevons.

L'homme (et plus généralement tout vivant) se comprend à partir de la *physis* ou de la surpuissance : il est une partie de cette surpuissance détachée d'elle, il est une « petite puissance » séparée de la grande puissance par l'effet de ce que Renaud Barbaras appelle un « archi-événement ». Les petites puissances sont mues par une aspiration : celle de rejoindre la surpuissance dont elles proviennent. C'est le *désir*, mode d'être du vivant, dans son versant « ontologique ». Seulement ces petites puissances ne peuvent rejoindre le monde qu'à la mesure de leur puissance, qui est une puissance, non pas cosmogénétique (une puissance mondifiante), mais phénoménologique (une puissance phénoménalisante). Rejoindre le monde signifie : tenter de le faire paraître. C'est le *désir*, cette fois-ci dans son versant « phénoménologique ». Le vivant humain est traversé par un *désir* cosmophanique, par le *désir* de percevoir pleinement le monde. Le *désir* cosmophanique est un *désir* absurde, deux fois absurde : une première fois, parce que le véritable *désir* est celui d'une coïncidence ou d'une fusion de la petite puissance avec la surpuissance ; [le *désir* cosmophanique est absurde] une seconde fois, car la perception du monde est une contradiction dans les termes. Le monde n'est pas perceptible, seuls les étants qui le peuplent sont les objets de la perception.

Il reste qu'une parution de la *physis* n'est pas, quant à elle, une absurdité. Entre la fusion avec la surpuissance, qui signifierait la mort du vivant, et la perception du monde, désirée mais impossible, il y a place pour une phénoménalisation de la *physis*, dans les termes non de la perception mais du *sentiment*, et notamment du sentiment « esthétique ». Lorsque dans la *Recherche*, Charles Swann est bouleversé par la sonate de Vinteuil, il fait, sans le savoir, l'épreuve de la surpuissance : pour un temps, celui de l'écoute musicale jubilatoire, sa petite puissance se « branche » sur la surpuissance et surmonte, sans la surmonter vraiment, la séparation. Tel est le sens, profond, cosmologique, de l'expérience esthétique, celui d'un empuissantement, d'un dépassement – temporaire – de notre finitude puissancielle. Plus exactement, il ne s'agit-là que d'un versant du sentiment esthétique, que nous nommons *ressentiment* ou épreuve du sublime. S'il y a bien dans le sublime quelque chose comme une dévastation et un foudroiement de l'homme en même temps qu'une bienheureuse et soudaine salvation, c'est en ce sens que la petite puissance qui fait l'expérience sublime de la *physis* se perd dans la surpuissance sans véritablement se perdre, elle fusionne sans mourir. Nous nommons l'autre versant du sentiment esthétique *pressentiment* ou épreuve du beau. En même temps que nous ressentons la *physis*, nous pressentons quelque chose, à savoir le *cosmos*, le monde comme totalité, comme lien ou commun dénominateur entre les étants.

Ce *cosmos* prend la forme d'une atmosphère définie, quoique difficilement définissable, qui émane de l'état qui suscite le sentiment esthétique. Ainsi de l'atmosphère qui se dégage de la sonate de Vinteuil, dont le Narrateur dit qu'elle étend, « notes après notes, touches après touches, les colorations inconnues d'un univers inestimable, insoupçonné »⁵.

Dans le livre, nous donnons, entre autres, l'exemple du film de Jean Renoir, *La Règle du jeu*. Ce film, souvent considéré comme le chef-d'œuvre du cinéma, présente pour nous un intérêt spéculatif, qui est qu'il accuse le partage de ce qui est perçu et de ce qui est pressenti. Ce que l'on perçoit, lorsqu'on regarde *La Règle du jeu*, c'est un monde tragique. Jean Renoir représente un monde, celui de la bourgeoisie. Il propose une description critique de la société d'avant-guerre (la sienne, à qui il tend un miroir), société « dansant sur un volcan », c'est-à-dire s'aveuglant sur l'imminence de la guerre à venir. Ce monde est un monde faux, un monde mort. C'est un monde *faux* car y règne l'inadéquation (inadéquation cinématographiquement rendue par l'usage de la profondeur de champ), l'inadéquation entre les mots et les choses, entre les promesses de fidélité et les tromperies, entre l'être et le paraître (on se déguise), entre le sentiment et la conduite, entre la haine et la politesse. Par ailleurs, c'est un monde *mort* car tout irrésistiblement se mécanise. Chaque chose suit sa partition, chaque acteur sa réplique : de là la présence d'automates, de pianos mécaniques, de limonaires. Ce qui accuse la fausseté et la mortalité de ce monde, c'est le surgissement, de temps à autre, de la vérité et de la vie. Des personnages semblent ne pas appartenir à ce monde faux et mort : Jurieu, Octave, le garde-chasse Schumacher. Ils semblent venir d'un monde « vrai », c'est-à-dire où les mots disent les choses, où les comportements reflètent les sentiments, et d'un monde « vivant », dans lequel la mécanique se grippe et où la violence fait irruption. Ce monde faux et mort culmine dans le personnage du marquis de La Chesnaye, le monde vrai et vivant dans le personnage de Schumacher. D'un côté, le bon joueur, de l'autre côté, le mauvais joueur, ou plutôt, celui qui ne joue pas du tout. Entre les deux, il y a les autres personnages, situés pour ainsi dire tantôt plus près du marquis, tantôt plus près du garde-chasse. Entre les deux, deux personnages ont un destin opposé : Octave, qui chemine du marquis au garde-chasse (il finit par avouer ses sentiments), et Jurieu, qui passe du garde-chasse au marquis (passage qu'il paiera au prix fort ; il finit par se plier aux règles). Ce que révèle en tout cas un tel schéma, c'est que le prolétariat est tout aussi pourri que la bourgeoisie. La bourgeoisie entraîne dans sa chute le prolétariat qui la singe. Marceau (interprété par l'acteur Carette) est le double prolétaire du marquis. Le prolétariat n'est pas le lieu d'une régénération sociale ou de la décence ordinaire. C'est le drame du drame.

Le tour de force du film, c'est de rendre les personnages aimables, sympathiques. On apprécie leur compagnie. Le tour de force du film est donc, outre de représenter un monde, d'exprimer une atmosphère, l'atmosphère Jean Renoir – atmosphère que l'on *pressent*. Comme le dit Jean Renoir lui-même, « la peinture de cette société, peut-être en déliquescence, nous la fait cependant aimer »⁶. Tous les éléments du film sont comme « englués » dans la bonhomie de Jean Renoir, nimbés de son humanisme, s'il est vrai qu'un humaniste est quelqu'un qui connaît bien les hommes et les aime quand même. Jean Renoir jette sur cette humanité ambivalente, non seulement le regard critique et moraliste qu'elle mérite, mais encore un regard empreint de bienveillance. Transparaît ainsi une atmosphère bonhomme, gaie, légère, qui contraste avec le monde tragique que l'on perçoit. *C'est cette atmosphère qui fait l'essentiel de l'œuvre*. Voilà ce que cet exemple avait pour but de mettre en évidence.

⁵ Cité p. 164.

⁶ Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2005, p. 335.

Une digression avant de passer du sentiment esthétique à la création artistique, ou de l'expérience esthétique à l'expérience poétique. L'on constate que les hommes ne sont pas sensibles aux mêmes étants, aux mêmes œuvres d'art, aux mêmes atmosphères. C'est la question classique de la diversité des goûts. D'où vient que l'un trouve belle telle chose quand l'autre la trouve laide ou, plus généralement, y est indifférent ? Pour répondre à cette interrogation, nous avançons une réponse métaphysique, qui tranche donc avec la tradition. Nous avons dit que les hommes étaient des petites puissances qui procédaient, par séparation, de la surpuissance. Nous ajoutons maintenant qu'il y a quelque chose comme une multiplicité intérieure à la surpuissance, une proto-division au sein de son indivisibilité, et que les petites puissances séparées ainsi que le reste des étants produits ne sont pas issus des mêmes « coins » de la surpuissance. Ce à quoi nous sommes sensibles, ce sont ces étants qui proviennent de la même région de la surpuissance que nous, ce sont nos compatriotes originels. Ce à quoi nous sommes sensibles, c'est finalement à notre patrie perdue, comme l'exprime parfaitement le poète suisse, récemment décédé, Philippe Jaccottet, dans *Paysages avec figures absentes* : « Ainsi, sans que je l'eusse voulu ni cherché, c'est bien une patrie que je retrouvais par moments.⁷ »

Quoi qu'il en soit de ce point (fin de la digression), nous sommes en mesure de comprendre la signification de la création artistique. Si, dans le sentiment esthétique, le monde comme *physis* et comme *cosmos* (ou comme atmosphère) nous apparaît, cette double apparition du monde, que l'on peut qualifier « d'affective », ne nous comble pas. Nous recherchons un surcroît d'apparition, une apparition du monde qui ne soit pas seulement *affective*, mais encore *perceptive* : nous l'avons dit, l'homme aspire à une absurde perception du monde, en tant qu'il n'est qu'une *petite* puissance (j'insiste sur petite). L'art naît de cette aspiration absurde : il s'agit d'une tentative – nécessairement vouée à l'échec – pour faire passer du côté du perçu ce que l'on a préalablement senti, ressenti et pressenti. Comme le dit le peintre néerlandais Bram Van Velde, « peindre, c'est chercher le visage de ce qui n'a pas de visage »⁸. En d'autres termes, créer revient à chercher à rendre perceptible le senti, lequel senti outrepassé absolument l'ordre du perçu. Si l'artiste échoue ainsi toujours, son échec n'est que relatif. En effet, s'il ne parvient jamais à donner un visage à ce qui n'en a pas, l'artiste peut réussir à capturer dans ses œuvres l'atmosphère pressentie qu'il essayait de donner à percevoir. À défaut de rendre *perceptible* l'atmosphère imperceptible, il la rend *sensible* dans ses œuvres. Les œuvres deviennent alors porteuses d'une atmosphère et suscitent chez le spectateur le sentiment esthétique qui anima originellement leur créateur. L'artiste y parvient si, d'un bout à l'autre du procès créateur, il reste dominé par l'atmosphère à percevoir. Si celle-ci reflue, ou s'évapore, alors l'artiste crée sans guide, arbitrairement. Il court alors le risque de reporter dans son œuvre, non ce qu'il sent mais ce qu'il perçoit de ce qui suscita le sentiment esthétique, il s'expose à imiter, à reproduire le perçu – reproduction fidèle, peut-être virtuose, mais insensible, dépourvue d'atmosphère. Bram Van Velde dit qu'il ne s'agit plus alors de création, mais de « fabrication ».

Il reste à comprendre pour quelle raison certains hommes, et non tous, deviennent des artistes et s'adonnent, toute leur vie, et non seulement le dimanche, au dessin, à la peinture, à la sculpture, à la danse, au chant, à la musique, à l'architecture, à la performance, etc. Pourquoi chez certains hommes la création artistique n'est-elle pas une simple récréation ? La réponse que nous donnons à cette interrogation est un prolongement de la réponse que donne Renaud Barbaras pour expliquer le fait qu'il y ait plusieurs modes de vie, plusieurs manières d'être vivant : végétale, animale et humaine. Si les vivants, les petites puissances, surgissent à la faveur d'un « archi-événement » qui frappe la surpuissance, il s'avère que ces petites puissances séparées font plus ou moins sécession d'avec la surpuissance. Alors que les plantes et les animaux décrivent deux modes d'être dominés

⁷ Cité p. 171.

⁸ Cité p. 193.

par la surpuissance, proches d'elle, l'homme est le vivant le plus éloigné de la surpuissance, ce qui se signale chez lui par l'avènement d'un haut niveau de subjectivité et de conscience, et par conséquent de désir phénoménologique : plus que tout autre vivant, l'homme pousse au plus loin l'absurde aspiration à une perception du monde. Or, il existe au sein de l'humanité une multiplicité de modes d'être, ou de degré d'éloignement vis-à-vis de la surpuissance. L'artiste nomme le mode d'être le plus éloigné de la surpuissance, raison pour laquelle l'absurde aspiration à percevoir le monde prend la forme de la création artistique. Si tout homme désire percevoir le monde, l'artiste lui surdésire cette perception, ce qui le conduit à créer des œuvres d'art. L'artiste en vient à cette extrémité de produire une chose sensible pour tenter de percevoir l'atmosphère pressentie. C'est pourquoi, si l'on peut parler de l'artiste comme d'un « surhomme », ce n'est pas au sens de la tradition, pour dire qu'il serait « plus qu'homme », mais tout au contraire pour soutenir qu'il est humain, trop humain, *plus homme que* (les autres hommes) plutôt que *plus qu'homme*. En tout cas, il ressort que la différence entre artiste et non-artiste trouve son fondement dans l'être, rien de moins : le terme « d'artiste » nomme, non pas seulement une profession, mais une manière d'exister.

Conclusion PERSPECTIVES

Pour finir, nous tenterons d'esquisser les perspectives ouvertes par *L'art et le monde*. Pour ce faire, nous distinguerons, premièrement les perspectives « esthétiques », deuxièmement les perspectives « érotiques », et troisièmement les perspectives « théologiques ».

Perspectives esthétiques

Le livre *L'art et le monde* est initialement commandé par un questionnement sur l'art. Il s'agit d'élucider le phénomène artistique : qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce qu'un artiste ? Qu'est-ce que la création artistique ? Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Qu'est-ce que l'expérience esthétique ? etc. Autant de questions majeures auxquelles nous avons risqué une réponse. 1/ Cependant, à l'arrivée, il ressort que *L'art et le monde* est un livre, non seulement sur l'art, mais plus généralement sur le beau. Il est un livre qui découvre que la question de l'art engage intimement la question du beau. En effet, si je suis conduit à soutenir que l'œuvre d'art est *ipso facto* une chose belle, je reconnais à l'inverse qu'une chose belle n'est pas nécessairement une œuvre d'art. C'est pourquoi, parce que la notion de « chose belle » englobe et excède celle « d'œuvre d'art », *L'art et le monde* est irréductible à une philosophie de l'art : le livre développe en réalité une philosophie du beau, une « callistique » (ou mieux : une philosophie de l'unité du beau et du sublime), dont la philosophie de l'art n'est qu'un chapitre privilégié. 2/ Encore que ce ne soit pas tout à fait exact. En effet, je suis amené en outre à thématiser l'épreuve des choses belles, œuvres d'art comprises, à partir du vocable de « sentiment esthétique ». Ainsi, si l'expérience de l'art se formule dans les termes de l'épreuve du beau, à son tour l'épreuve du beau se formule-t-elle dans les termes du sentiment. Ce que le livre révèle, au fond, c'est que la question du beau engage intimement la question du sentiment. *L'art et le monde* propose finalement une phénoménologie du sentiment, une esthétique.

D'ailleurs, je me pose aujourd'hui la question de savoir si ce dépassement de la philosophie de l'art et du beau vers une thématisation plus vaste et générale de l'expérience sensible, vers donc une esthétique, n'est pas la trame secrète de l'esthétique contemporaine, qu'elle soit phénoménologique, analytique, pragmatiste ou encore réaliste spéculative. Plutôt qu'au « surmontement de l'esthétique » (*Überwindung der Ästhetik*) au profit d'une philosophie de l'art préconisé par Heidegger, n'assistons-nous pas plutôt à un surmontement de l'art par l'esthétique ?

Dit autrement : l'époque contemporaine ne se caractérise-t-elle pas par un déclassement de l'art et du beau davantage que par une disqualification de l'esthétique ?

Je me contente de poser la question, et j'en viens aux perspectives « érotiques ».

Perspectives érotiques

En jetant ainsi les bases d'une réflexion plus large sur le sentiment, *L'art et le monde* permet d'engager l'élucidation d'autres sentiments éminents, à commencer par le sentiment amoureux. Une fois que l'on a articulé sentiment, beau et art, il reste à articuler sentiment esthétique et sentiment amoureux et à rendre la situation à son inextricabilité, c'est-à-dire à elle-même.

On peut sur l'amour avancer trois choses (tout cela est encore à réfléchir et à approfondir).

1/ Premièrement, le sentiment amoureux est bien un *sentiment*, puisqu'il y va bien dans l'amour d'une relation au monde, que l'on pressent et ressent. En ce sens, l'être aimé est comme toute chose sentie une chose *belle*. Aussi le sentiment amoureux est-il, d'une certaine façon, un sentiment esthétique.

2/ Deuxièmement, il faudrait dire aussi, inversement, que toute chose belle, quelle que soit son statut ontologique, est une chose *aimable*. Aussi le sentiment esthétique est-il, d'une certaine façon, un sentiment amoureux.

3/ Troisièmement, si le sentiment amoureux est bien un sentiment, c'est également en ce sens qu'il fait naître un désir, le désir de percevoir ce que l'on ne fait que pressentir. Or le désir initié par le sentiment amoureux, ce que l'on appelle traditionnellement le désir sexuel, se distingue du désir initié par le sentiment esthétique, que l'on a nommé dans *L'art et le monde* le désir spectral. Et c'est la raison pour laquelle *le partage* entre sentiment esthétique et sentiment amoureux possède quelque pertinence. L'on pourrait affirmer qu'il y a une dissymétrie entre sentiment esthétique et sentiment amoureux, car si nous ne désirons pas faire l'amour à une œuvre d'art (*le thème de Pygmalion et de Galatée*), il nous arrive de nous appesantir dans la perception (amoureuse) de la personne aimée (*dévorant des yeux*), voire de créer à son contact (*l'artiste et sa muse*). Aussi faudrait-il dire que le corrélat du sentiment esthétique n'est *que* beau, alors que le corrélat du sentiment amoureux est beau *et aimable*. Une chose « que » belle suscite la perception esthétique, voire la création artistique. Une chose aimable va jusqu'à susciter le désir sexuel. Dans *L'art et le monde*, nous avons compris la création artistique comme une exacerbation de la perception esthétique. De la même façon, il faudrait ressaisir le désir sexuel comme une exacerbation de la perception amoureuse, soit comme une forme de *perception* ou un mode de phénoménalisation. Faire l'amour, c'est percevoir, c'est phénoménaliser. L'essence de la sexualité ne réside pas dans la pénétration, qu'elle soit réelle ou symbolique, ou les deux à la fois, comme le veut la tradition occidentale, et même la récente tradition phénoménologique représentée par Jean-Luc Marion, dans *Le Phénomène érotique*, ou Renaud Barbaras, dans *Le Désir et le monde*. L'essence de la sexualité réside dans la phénoménalisation. Toute la question devient : quelle est la différence entre la perception amoureuse et son amplification sexuelle ? La réponse que nous avançons, pour l'heure, est que c'est justement la perception qui est amplifiée dans la relation sexuelle. La relation sexuelle est une perception synesthésique ou totale, qui engage l'intégralité de la sensibilité. Percevoir sexuellement, c'est percevoir avec tous nos sens. C'est mettre toute notre sensibilité en quête du monde que l'autre déploie, s'il est vrai que, comme le disent Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, « c'est toujours avec des mondes que nous faisons l'amour ».

Je m'en tiens là pour les perspectives érotiques et j'en passe aux perspectives théologiques.

Perspectives théologiques

Nous l'avons dit : le livre *L'art et le monde* est initialement commandé par un questionnement sur l'art. C'est dans ce cadre que nous rencontrons, outre la callistique et l'esthétique, la théologie, et plus exactement ce que nous avons nommé la « cosmo-théologie ». La cosmo-théologie baptise l'une, mais l'une seulement, des rencontres entre la phénoménologie (en particulier : la phénoménologie de l'art) et la théologie. L'on pourrait dire : une rencontre non reconnue comme telle, non assumée : la cosmo-théologie est une théologie phénoménologique *refonlée*.

Avec le recul, il nous semble que l'une des faiblesses de notre ouvrage consiste dans la sous-qualification de ce que nous nommons la « théologie ». De quelle théologie repousser parlons-nous ? De toute évidence, une théologie inspirée, mais de loin, du monothéisme judéo-chrétien, qui admet l'existence d'une entité transcendante personnelle. Or la théologie est irréductible à ce seul versant. C'est pourquoi, plutôt que d'avoir tenté de désolidariser phénoménologie de l'art et *théologie*, nous n'avons peut-être que séparé phénoménologie de l'art et théologie *monothéiste judéo-chrétienne*. Pire : après tout, si nous critiquons la théologie crypto-monothéiste de Merleau-Ponty, Dufrenne et Maldiney, n'est-ce pas pour substituer, avec la cosmologie barbarassienne, une nouvelle théologie, panthéiste plutôt que monothéiste ? Cette « nature » entendue comme une puissance mondifiante, n'est-ce pas un nouvel avatar spinoziste du *deus sive natura* ? De ce point de vue, *L'art et le monde* n'aurait pas dé-théologisé l'esthétique phénoménologique, mais théologisé autrement l'esthétique phénoménologique. Le livre aurait fait droit à cette théologie que Dufrenne appelait de ses vœux dans *Le Poétique*. Si l'édition de ce livre de 1973 s'ouvre sur une préface intitulée « Pour une philosophie non théologique », la fin de l'ouvrage fait néanmoins place à une proposition théologique. Dufrenne soutient qu'il y a lieu finalement de parler de Dieu et qu'il faut entendre par Dieu « le [...] nom de [la] Nature, l'immanence absolue de la nécessité, l'être-là de l'être, irrésistible et injustifiable. C'est vers ce Dieu-là que nous nous orientons »⁹. De la même façon que certains font de la prose sans le savoir, nous aurions fait de la théologie à notre insu.

Une autre lacune de *L'art et le monde* tient dans l'une de ses propositions principales : la phénoménologie de l'art se signale par l'affirmation cosmophanique, *i.e.* par la thèse selon laquelle il y va dans l'art d'une parution du monde. Or un livre comme *La Croisée du visible*, de Jean-Luc Marion, prouve à lui seul que, à l'exception du chapitre « Ce que cela donne », la phénoménologie de l'art verse aussi dans l'affirmation théophanique, *i.e.* dans la thèse selon laquelle il y va dans l'art, du moins dans l'icône, dans l'image iconique, d'une parution du divin. De là une question redoutable : faut-il limiter la portée de l'affirmation cosmophanique, et dire que la phénoménologie de l'art est tantôt cosmophanique, tantôt théophanique, ou bien faire preuve de réserves quant à la qualification de « phénoménologiques » des écrits de Jean-Luc Marion sur l'idole et l'icône ? C'est une question que je laisse en suspens pour l'heure et je m'en tiens là.

⁹ Mikel DUFRENNE, *Le Poétique*, Paris, PUF, 1973, p. 207.