
Liminaire

Du primat des formes sur les forces et inversement

Rudy Steinmetz

Les textes que le lecteur s'apprête à découvrir dans le dossier de ce numéro ont fait l'objet d'une présentation orale lors du colloque international "Formes et forces. Aux croisements de l'esthétique et de la phénoménologie", organisé à l'Université de Liège, du 18 au 22 mai 2009. Les concepts de "forme" et de "force", que cette manifestation souhaitait notamment éclairer sous l'angle d'approche de la méthode phénoménologique, sont, en réalité, aussi vieux que l'histoire de la philosophie et de l'esthétique de la tradition occidentale. Lorsque Platon, dans le *Timée*, cherche une explication à l'origine de l'univers, il propose, comme on le sait, l'hypothèse d'un artisan ou d'un artiste divin dont le regard, rivé sur les formes essentielles présidant à la détermination et à la naissance de toute chose, commande le geste productif s'exerçant, lui, sur le substrat sensible en quoi consiste la matière inerte et inorganisée. Une cause efficiente, une force agissante, celle du démiurge, est, en l'occurrence, articulée à une cause formelle, celle des Idées, à la mise en œuvre de laquelle elle procède. Toutes deux sont des causes métaphysiques. Et leur conjugaison a pour effet de provoquer le transfert de l'harmonie du monde idéal supérieur vers l'ordre inférieur de la nature qui en devient, par là même, le reflet, quand bien même celui-ci n'en serait-il que l'appauvrissement.

Avant même que Platon ne procure son fondement ontologique à la beauté des choses du monde en le situant dans un au-delà où il n'y a que des essences pures, les Grecs, comme le rappelle, après d'autres, Giovanni Lombardo dans un ouvrage très stimulant¹, étaient imprégnés du sentiment que la nature possède, en elle-même, un principe ordonnateur rayonnant dans la magnificence de son paraître, la tâche du poète, celle de l'artiste en général, consistant, pour l'essentiel, à répercuter la perfection de l'ordre cosmique dans la mise en forme des mots et des images issus de son savoir-faire. Symétrie et proportion des parties constituantes des artefacts en tout genre n'avaient alors pas d'autre modèle que celui d'une réalité mondaine elle-même éprouvée comme justement équilibrée et ordonnée. Dans une telle perspective, « l'artiste n'est qu'un "fabricant" (*poietaes*) qui, grâce à sa *technè*, grâce à son habileté artisanale, construit un *kosmos* formel parallèle au *kosmos* réel »².

Si, durant l'Antiquité, les notions de "forme" et de "force" font la paire, ce n'est, on s'en aperçoit, que dans la mesure où un rapport hiérarchique impose entre elles la primauté de la première sur la seconde. Ce rapport de domination perdurera pendant des siècles.

1. Giovanni Lombardo, *L'esthétique antique*, Paris, Klincksieck, 2011.

2. *Ibid.*, p. 17.

Quand Alberti, à la Renaissance, détecte dans la représentation picturale “une force toute divine”³ résidant dans sa capacité à redonner un semblant de vie aux absents ou aux disparus, ce n’est qu’à la condition que le peintre sache mettre toutes ses aptitudes créatrices, tout son pouvoir opérateur au service de la reproduction des formes naturelles. À cet impératif mimétologique s’en adjoint un autre, qui ne le contrarie pas, mais l’augmente : celui d’embellir ces mêmes formes par le recours à des proportions canoniques, sachant que la nature à copier est d’abord et avant tout, dans l’esprit d’Alberti, une nature animée par une dynamique formatrice, voire même inventive⁴, dont il faut surtout savoir saisir, en leur pureté, les intentions initiales davantage que les réalisations effectives.

Winckelmann, un peu plus de trois cents ans plus tard, n’assignera pas à l’art un autre destin que celui de bien observer et restituer la beauté qui se trouve dans la nature. À cet égard, suivant une explication de type atmosphérique qui se rencontre déjà chez Vasari, les Grecs, influencés par un climat tempéré propice à son éclosion, pouvaient la voir incarnée dans la splendeur des corps, qu’ils fussent masculins ou féminins : « plus la nature se rapproche du ciel grec, plus belle, plus noble et plus majestueuse est la forme qu’elle donne aux humains »⁵. Mais il est tout aussi vrai, pour lui dont les idées étaient proches du néo-platonisme, que l’authentique beauté ne résidait pas seulement dans les formes physiques régulières des organismes que les Grecs avaient, grâce à une incidence climatique favorable, le loisir d’admirer autour d’eux. Elle avait essentiellement son siège dans le principe divin où elle était portée au niveau de sa plus haute excellence. Il importait donc, aux yeux de Winckelmann, que la restitution artistique des formes humaines tienne compte de deux exigences : premièrement, puisque « la beauté suprême est en Dieu »⁶, il fallait, en conséquence, que les corps créés divinement et reproduits ensuite par les artistes soient sublimés dans les œuvres de ces derniers ; deuxièmement, étant donné que l’existence humaine comporte, à côté de sa part céleste, une part terrestre faite des actions et des passions qui en modifient perpétuellement le cours tout autant qu’elles altèrent continûment les traits de notre visage et les conformations prises par notre anatomie, il devait être fait place, dans les représentations figurées, à cette dimension résolument individuelle et contingente de la vie.

Ce fragile équilibre à obtenir dans l’art entre la beauté humaine et la beauté divine dont la première participe ne pouvait rencontrer son expression la plus juste que dans la sérénité, le calme et la maîtrise de soi. Autant de sentiments qui, précisément, ne modifient quasiment pas la forme des corps, étant entendu que « plus cette modification est grande, plus elle nuit à la beauté. La tranquillité est l’état qui convient le mieux à la beauté comme à la mer et l’expérience montre que les hommes les plus beaux sont d’une nature tranquille et civilisée »⁷. Le groupe sculptural du *Laocoon* fut, au gré de Winckelmann – ce qui ne manque pas de nous paraître étrange aujourd’hui –, l’un des exemples les plus notoires de cette impassibilité devant tout ce qui peut, de l’extérieur, troubler la paix de l’âme que révèle un corps sachant garder toute sa dignité et, partant, toute sa beauté. N’est-ce pas cette indifférence qui poussait Julien Green à écrire dans son *Journal*, au sujet de l’art classique, que « l’ennui est peut-être un des éléments constitutifs de la beauté » et que « l’humanité salue les chefs-d’œuvre d’un long bâillement admiratif »⁸ ?

3. Leon Battista Alberti, *La peinture*, 1435, Paris, Seuil, 2004, p. 97.

4. « [...] il est manifeste que la nature elle-même se plaît à peindre. En effet, nous la voyons souvent façonner dans les marbres des hippocentaures et des visages de rois barbus. Mieux, on affirme que la nature elle-même avait peint distinctement les neuf Muses avec leurs attributs sur une pierre précieuse que possédait Pyrrhus. » *Ibid.*, p. 113.

5. Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l’art dans l’Antiquité*, 1764, Paris, Librairie Générale Française, 2005, p. 92.

6. *Ibid.*, p. 246.

7. *Ibid.*, p. 273. Ce calme et cette sérénité dans la reproduction du corps humain idéalisé par les Grecs seront aussi au cœur des esthétiques de Hegel et de Schopenhauer, lecteurs tous deux des écrits de Winckelmann.

8. Julien Green, *Journal du voyageur*, Paris, Seuil, 1990.

D'après ce qui vient d'être dit, la force aurait donc eu à subir, de l'Antiquité jusqu'aux temps modernes, deux fois l'épreuve d'une répression ou d'une sous-estimation. Une première fois, sous l'angle de la production de l'objet artistique, en tant que celle-ci doit se soumettre à la norme culturelle impliquant que l'œuvre soit une instance formelle, une "belle forme" qu'une force fait advenir, mais qu'elle ne peut en aucun cas menacer de désintégration en se donnant libre cours et en se soustrayant, du même coup, à sa contrainte. C'est la raison pour laquelle la belle forme est une forme fermée, limitée, close, jamais manquante de quelque chose, jamais non plus débordée par la puissance génératrice qui lui a donné de voir le jour. Une seconde fois, sous l'angle de l'œuvre réalisée, en tant que l'apparence des êtres humains représentés, celle des personnages, ne doit pas être affectée, ou si peu, par des mouvements faciaux et corporels trahissant l'irruption d'une intensité nerveuse, d'un affect, bref d'une énergie organique qui ne saurait, au final, que nuire à l'appréciation de ses qualités esthétiques. Il résulte de cette double forclusion de la force que la réception de l'œuvre d'art n'est en mesure de s'accomplir dans toute sa plénitude que dans la contemplation apaisée, "désintéressée" de ses éléments formels.

Etienne Souriau⁹ et d'autres ont pu dire que Kant était le philosophe qui, du triple point de vue que l'on vient à l'instant d'évoquer, avait porté à son comble la thèse selon laquelle l'esthétique est l'étude des formes en tous les sens que l'on peut prêter à ce terme. La contribution de Danielle Lories nous prévient contre la précipitation d'un tel jugement. Elle fait la démonstration que, chez l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*, la formalité n'est pas un néant et l'œuvre une cosse vide. Si, comme pour Vasari, le dessin, à en croire Kant, constitue la part la plus importante dans les arts plastiques, il ne s'ensuit pas que ces derniers soient dépourvus de tout ingrédient matériel ni que le spectateur ne puisse les prendre en considération. Les ornements et les attraits, par exemple les cadres et les couleurs des tableaux, c'est-à-dire, selon l'approche kantienne, les composants extrinsèques de l'œuvre d'art qui ne donnent lieu qu'à une appréciation d'ordre sensoriel et ne provoquent pas le sentiment proprement esthétique unissant librement les facultés représentatives, peuvent toutefois, comme le souligne Danielle Lories, intervenir pour augmenter l'intuitivité de la forme et conférer de la vitalité à la perception que l'on en a. Quant au génie, ajoutera-t-on, on sait quel rôle crucial il joue dans la doctrine de Kant : il est ce pouvoir naturel échappant à toute règle explicite qui donne aux activités artistiques leur impulsion et procure aux artistes talent et originalité ; il est le mobile secret qui nourrit et façonne l'âme des créateurs, laquelle désigne « le principe qui insuffle sa vie à l'esprit »¹⁰.

S'il est vrai que Kant n'est pas, comme on pourrait avoir tendance à le croire à tort, l'initiateur et le défenseur du formalisme en art, il n'en demeure pas moins qu'il faut attendre le XIX^e siècle pour voir s'opérer une sorte de révolution copernicienne qui portera le concept de "force" au premier plan des préoccupations métaphysiques et esthétiques – souvent conjuguées d'ailleurs – des penseurs de l'époque. Il n'est pas besoin d'insister sur l'impact considérable que les théories de Schopenhauer, de Nietzsche et de Freud auront sur le champ intellectuel et, par répercussion, sur le champ artistique, non seulement pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, mais également tout au long du XX^e siècle. En érigeant la "Volonté" au rang de force universelle gouvernant l'être et le devenir du monde, Schopenhauer ouvrait la porte à une conception résolument dynamique du réel qui allait bousculer de fond en comble l'idée que l'on se fait de la vérité, mais aussi, cela va de soi, celle du beau et de l'art. Certes, lui-même, en faisant de la contemplation esthétique au sens kantien une manière d'échapper à ce qu'il considérait être l'absurdité de l'existence soumise à la pression d'une énergie inconsciente et aveugle la poussant à perdurer inutilement, ne tirait pas toutes les conséquences de sa propre percée intellectuelle. Il restait encore, selon l'analyse critique nietzschéenne, par son souci de s'émanciper de la vie, prisonnier d'une vision philosophique tradi-

9. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 762.

10. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, dans *Œuvres philosophiques II*, Paris, Gallimard, 1985, § 49, p. 1097.

tionnelle en ce qu'il ne faisait que renverser l'idéal des métaphysiciens en son contraire. La Volonté, en effet, en demeurant une chose en soi, la seule réalité vraie, mais une réalité négative, mauvaise, néfaste à l'homme, était par avance vouée à subir le sort d'une exténuation programmée au titre d'objectif salutaire à atteindre par les voies de l'art et de la sagesse.

Nietzsche, chacun s'en souvient, procédera au renversement de ce renversement en favorisant, à l'encontre de son prédécesseur, le déploiement de la Volonté sous les espèces de forces de natures diverses amenées à composer entre elles, qu'elles soient du reste actives ou réactives. C'est l'objet de l'article de Rudy Steinmetz d'étudier, chez Worringer et chez Wölfflin, deux théoriciens fameux de la *Kunstwissenschaft*, la postérité féconde des propositions théoriques émises par le "bouddhiste allemand", comme il est arrivé que l'on surnomme Schopenhauer¹¹, et par Nietzsche. La production artistique participe, pour ces deux figures majeures de la science de l'art germanique, d'un élan créateur, d'une "volonté de forme", selon l'expression d'Aloïs Riegl, un autre penseur décisif appartenant au même courant, qui en est la condition *a priori* de possibilité. Toutefois, cette énergie, cette force créatrice cosmique se module et se démultiplie en fonction des cultures et des peuples par l'entremise desquels elle se réalise et se manifeste. Parfois même, ainsi qu'il en va au Moyen-Âge et au XVII^e siècle baroque, elle engendre des formes d'art pathologiques qui s'ajustent bien mal aux critères du goût traditionnellement admis. Elles n'en ont cependant pas moins de valeur esthétique que celle d'habitude reconnue aux chefs-d'œuvre classiques, pour autant que l'on accepte la façon dont Wölfflin et Worringer tentent de les comprendre en refusant de considérer que l'art grec soit érigé au rang de référence absolue à l'aune de laquelle devraient s'évaluer les autres manifestations artistiques.

Carole Talon-Hugon s'attache elle aussi à examiner comment s'est exercée l'influence que Schopenhauer aura eue sur les descriptions phénoménologiques que Michel Henry propose des toiles de Kandinsky dans *Voir l'invisible*. Qu'après le XVIII^e siècle au cours duquel les artistes, rappelle-t-elle, bien qu'ils aient eu pour principal sujet de préoccupation la beauté formelle, n'en aient pas moins aspiré à susciter la passion – dont Winckelmann recommandait tout de même que son expression fût modérée –, les œuvres ne semblent plus émouvoir autrement, indique-t-elle encore, que par la projection en elles de la structure de notre propre corps et de nos expériences affectives, ainsi qu'ont tendu à le penser les psychologues du XIX^e siècle, cela ne signifie pas que ce soit là les deux seuls modes émotifs selon lesquels les objets d'art soient en mesure de nous étreindre. Pour Michel Henry, l'affectivité véritable ne s'inscrit pas dans le prolongement de la sensation et, donc, de la vision des œuvres à quoi cette dernière conduit. La force affective est originairement auto-affective : elle est affection de soi par soi et c'est ce "sentir" inaugural qui est prioritairement revendiqué par l'œuvre afin de pouvoir être vue. Sans la supposition de cette épreuve initiale que le soi fait toujours de lui-même, renchérit Carole Talon-Hugon, il n'y aurait proprement rien à voir, puisqu'on ne saurait pas, autrement dit, on ne sentirait pas que l'on voit – ce que Descartes, note Michel Henry, faisait déjà observer dans ses *Méditations* et que Schopenhauer, à son tour, avalisait en assimilant la Volonté à la venue à soi de la vie ne cessant pas de s'accomplir sous l'ordre phénoménal des apparences.

Il y aurait aussi beaucoup à dire sur les liens, ténus, mais avérés, qui unissent Matisse à Bergson dont nul n'ignore ce que l'élaboration de la notion d'"élan vital" doit aux sciences de son temps, mais aussi, sans doute, au climat vitaliste et spontanéiste qui s'y était répandu à la faveur de la diffusion progressive des doctrines schopenhauerienne et nietzschéenne. C'est ce à quoi s'attelle Francis Gaube. Il montre à quel point le peintre français, lecteur de Bergson, s'est entendu, dans son oeuvre peinte comme dans ses papiers découpés, à tâcher de saisir les choses dans leur "durée", autre concept bergsonien constituant l'un des centres d'attraction de sa pensée du mouvement. Dans

11. Paul-Armand Challemeil-Lacour, "Un bouddhiste contemporain en Allemagne, Arthur Schopenhauer", dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1870, Tome 86, pp. 296-332.

La Danse, en particulier, signale Francis Gaube, les postures apparaissent traversées par des forces dont elles condensent les phases de déploiement en une sorte de synthèse fluide des moments passés, présents et à venir. Les mêmes remarques valent encore pour *La Gerbe* où une forme est aux prises avec les variations intensives qui la métamorphosent.

Freud a voulu, dans un premier temps, tenir à l'écart son entreprise de fondation de la psychanalyse des excès et des obscurités métaphysiques dans lesquels sombraient, selon lui, les "divagations" de Schopenhauer et de Nietzsche. La pulsion dont il a fait le ressort secret des comportements humains n'a donc rien du caractère cosmique prêté aux forces sur lesquelles les deux philosophes, de leur côté, bâtissaient leur système. En tout cas, avant la deuxième topique qui viendra, sur ce point précis, infléchir les propos freudiens. Quoiqu'il en soit de ce revirement, il reste que le recours à Freud aura permis à de nombreux penseurs contemporains de rompre avec la pensée de la représentation, de la forme fixe et clairement délimitée que la conscience peut embrasser sans difficulté et dont le sens s'affiche en toute visibilité. C'est le cas de Jean-François Lyotard bien décrit dans l'analyse que lui consacre Claire Pagès. Ce n'est pas, à la lire, seulement *dans* l'entreprise freudienne que le "penseur païen" va puiser la vigueur de ses arguments pour se départir d'une économie trop limpide de la figuration, c'est aussi *contre* cette entreprise qu'il la retourne. Ainsi le rêve est-il, pour Freud, une manifestation de la vie psychique qui rompt avec la logique discursive que la culture occidentale n'a pas hésité à transposer aux images, faisant de celles-ci des narrations muettes. Les scènes de la vie onirique ne respectent ni le principe de non-contradiction ni la linéarité temporelle auxquels le processus de construction du sens qu'est le langage s'accorde aisément. Et cela parce que, à recourir à l'interprétation psychanalytique, il est accomplissement de désir, un accomplissement qui doit être travesti pour parvenir, de manière détournée, à la conscience du rêveur. Or, si Lyotard est prêt à concéder à Freud que le rêve est une force figurale travaillant à la sape de tous nos repères iconiques, il lui refuse par contre de faire du désir une énergie libidinale opérant par derrière les figures. La force du désir est plastique; elle agit à même les images. La désarticulation de celles-ci n'est donc pas ce qui viendrait faire momentanément écran à leur lisibilité, elle n'est pas un symptôme qu'il faudrait décrypter pour en dégager la signification latente, elle est, d'après Lyotard, l'enfance de la pensée toujours tacitement opérante en nous parce que l'inconscient est puissance figurale et non pas puissance de dé-figuration. L'œuvre d'art est alors conçue par Lyotard, explique Claire Pagès, comme assumant pleinement ce dessaisissement avec quoi se confond l'inconscient et comme exerçant, par là même, une fonction critique dont se détournent les autres processus psychiques, pour ce qu'en eux les mécanismes du refoulement ou de la sublimation empêchent la libre circulation de l'énergie primaire. L'artiste est donc celui qui décide de faire droit à l'économie libidinale, à l'effusion des affects qu'aucune langue, qu'aucun code ne peut contraindre, traduire ni s'approprier.

Les cinq textes qui restent à décrire ont tous trait, de près ou de loin, d'une manière ou d'une autre, à la philosophie phénoménologique. Trois d'entre eux visent à fournir la preuve que, contrairement au grief qui lui a été adressé de faire l'impasse sur les forces – à commencer par Jean-François Lyotard dans *Discours, figure* –, la phénoménologie a su, quoiqu'on en dise, intégrer la dimension énergétique dans son dispositif conceptuel. Les deux derniers textes ont, quant à eux, un statut particulier sur lequel on s'attardera en fin de présentation.

Le développement de Katrie Chagnon part de la mobilisation par le critique d'art américain Michael Fried, dans les années 1960, de la notion de "forme" (*shape*) dans le dessin d'enrayer la tendance du minimalisme à procéder à la dissipation de la spécificité de l'objet artistique dans l'objet au sens ordinaire du mot. La forme devient, chez lui, le concept par lequel il désigne la propriété que possède l'œuvre de se distinguer de son support physique tout autant que des autres objets valant avant tout par leur concrétude. L'objectivité propre de l'œuvre réside dans sa structure et son expressivité qui font, d'après Fried, qu'elle détient une identité et une présence hors du commun, qu'elle est incommensurable avec les autres objets gravitant dans notre espace quotidien. C'est par

là qu'elle ouvre l'accès à une expérience qui consiste dans un "supplément ontologique", pour reprendre les termes mêmes employés par Katrie Chagnon. Ce supplément, elle le compare avec ce que Heidegger, dans "L'origine de l'œuvre d'art", déclare à propos de l'œuvre, à savoir qu'elle est un "lieu" et non un espace, qu'elle ne se limite pas à sa matérialité physique, mais qu'elle ouvre un monde et, par ce rayonnement, qu'elle est toujours vis-à-vis d'elle-même dans une sorte d'écart, de dépassement, dans une transcendance qui nous entraîne à prendre la mesure de l'horizon de sens et de valeurs, d'objets et d'êtres dans lequel nous évoluons et par lequel, on le sait, l'Être même comme dévoilement de l'étant se divulgue et, simultanément, se recouvre. Aussi est-ce bien une force qui est, selon Katrie Chagnon, chez Heidegger, à l'œuvre dans l'œuvre, une dynamique instituante que l'on retrouve dans le modernisme et son opposition au minimalisme.

La présence d'une force à l'œuvre dans l'œuvre, Jacinto Lageira la repère d'abord dans le corps par quoi celle-ci advient à l'être. Il rappelle à juste titre que les activités artistiques réclament des "techniques du corps", ainsi que Marcel Mauss l'avait fait observer dans un article célèbre du *Journal de Psychologie* daté de 1936. Et de même que, sous les effets de l'éducation, le corps se transforme, de même qu'il est un tout composé de nature et de culture incarnée, de sensible et de sens inhérent à ce dernier, l'œuvre est un matériau investi par une forme qui, tout en le modifiant, ne fait pourtant qu'un avec lui. C'est pourquoi, remarque Jacinto Lageira, aussi bien Husserl que Merleau-Ponty parlent du corps de l'œuvre et du corps de l'homme en utilisant le même vocable : la "chair". La chair est la marque d'une matière qu'un esprit, qu'une force spirituelle envahit au point de la transvaluer, de l'arracher à ce qui, sans elle, ne serait qu'inertie, chose brute. Sous un tel aspect, l'art de la performance où le corps de l'artiste est à la fois le support et l'instrument de l'œuvre, son soubassement physique et la puissance vitale non moins que pensante qui le transmue, le lieu où se réunissent, comme le dit Luigi Pareyson que cite Jacinto Lageira, la *forma formata* et la *forma formans*, peut passer pour le meilleur exemple de ce qui fonde ontologiquement la proximité du réel et de l'imaginaire, l'incessant passage de l'un dans l'autre par quoi l'homme est lui-même et l'autre de lui-même. Si sa formativité corporellement opérante agit en vérité dans tous les domaines de son existence, c'est assurément dans le champ privilégié de la création libre qu'elle se révèle pleinement.

Lorsque Merleau-Ponty s'attache à essayer de comprendre le passage du plan physique de la force au plan symbolique de la forme, il reprend, en fait, un problème analogue à celui que Freud avait déjà eu à traiter avec sa théorie des pulsions. Ce que Pierre Rodrigo nous apprend au cours de son étude, c'est que le phénoménologue français, héritier de Husserl et de Heidegger, ne parvient au bout de ses difficultés pour lever une telle énigme que quand il a recours au concept d'expression. Ce dernier intervient dans un cours de 1952-1953 donné au Collège de France et intitulé : "Le monde sensible et le monde de l'expression". Il s'agit d'un cours faisant suite aux développements de la *Phénoménologie de la perception* dont il marque, soutient à bon droit Pierre Rodrigo, l'infléchissement. L'expression, chez Merleau-Ponty, trouve son siège dans la corporéité vécue, laquelle n'est pas, comme chacun sait, la traduction d'un sens déjà constitué, mais, plus justement, l'effectuation existentielle de ce dernier. La transition de ce sens vécu dans la singularité vers un niveau de signification générale est comprise, par Merleau-Ponty, de façon analogue : de même que le corps "fait exister" de la signification sur un plan individuel, l'art institue, sur le plan collectif, un sens qui se fonde dans la fixité des signes au travers desquels il se rend accessible à tous. Or, note Pierre Rodrigo, cette transition est insatisfaisante dans la mesure où elle repose sur un déplacement analogique du problème : l'art est *comme* le corps, mais il n'est pas le corps. La solution de ce glissement métaphorique apparaît, à emboîter le pas à Pierre Rodrigo et à suivre les linéaments de son analyse, à partir du moment où Merleau-Ponty se met à concevoir la forme comme liée intrinsèquement à la force dont elle devient la présentation indirecte. Ainsi, par exemple, *Les courses du Derby à Epsom* de Géricault, tableau auquel il arrive à Merleau-Ponty de se référer dans *L'œil et l'esprit*, présente des chevaux dans une attitude qu'il leur est impossible d'adopter réellement. Pareille figuration paradoxale s'offre alors en tant qu'emblème ou trace de la course des équidés. La force, selon

les mots mêmes de Merleau-Ponty repris dès le début de sa contribution par Pierre Rodrigo, devient *lisible* dans une forme – et non pas *visible* –, selon un mouvement ne devant pas être compris comme déplacement, mais comme affectant, dans leur réalité même, les figures et, plus largement, l'Être lui-même dont le phénoménologue fera le pôle moteur de son ultime ontologie. De sorte que le passage du sens inhérent à l'expérience corporelle vers celui qui se localise dans une œuvre et s'y monumentalise, pour demeurer empreint d'ambiguïté, repose, en dernier ressort, sur une mobilité, une dynamique originaire : celle de la différence de l'"Il y a" primordial dont il est question dans *L'œil et l'esprit*.

Les deux dernières contributions à présenter, nous l'annonçons plus haut, touchent à la phénoménologie, mais pour prendre quelque peu leurs distances avec elle en faisant porter un regard critique sur ses postulats heuristiques et méthodologiques. Denis Seron confronte, dans un dialogue fructueux, la phénoménologie husserlienne (en ce compris les prédécesseurs du maître) aux positions adoptées par les représentants de la *Gestalttheorie*. Le but poursuivi par cette confrontation est d'apprécier les apports respectifs des deux écoles dans l'élucidation du phénomène de la perception en vue de comprendre les mécanismes secrets de l'intentionnalité conçue comme une activité donatrice de sens. Il semble, de prime abord, que la reconnaissance des formes dans notre environnement suppose, comme le veut Husserl, le recours à l'attention qui est l'élément cardinal, à s'en remettre à ses explications, de l'intentionnalité perceptive. Or, rien dans ce phénomène, indique Denis Seron, ne permet de comprendre pourquoi ce sont les formes et non le fond sur lequel elles se détachent qui sont privilégiées par l'acte de vision. La force attentionnelle se révélerait-elle superfétatoire, se demande-t-il alors pertinemment en opposant à la thèse husserlienne celle d'Edgar Rubin ? Ce psychologue danois de la deuxième génération de théoriciens appartenant à la *Gestalttheorie* fait valoir que, outre la difficulté de savoir ce qui pousse un sujet à distinguer une figure du champ visuel sur lequel elle est prélevée plutôt que de se concentrer sur ce champ en tant que tel, l'attention à quelque chose implique, de surcroît, que ce quelque chose reste identique à lui-même et constant dans les moments où, inévitablement, celle-ci va se déplacer vers d'autres zones du milieu perceptif pour en découper d'autres portions. Cette supposée permanence de l'objet visé ne peut se vérifier à même l'intuition percevante et, par là, pose problème à la phénoménologie dont le principe directeur, rappelle Denis Seron, consiste précisément dans cette intuition.

Enfin, le texte de Florent Jakob fait droit à l'une des critiques les plus fortes qui aient été adressées à la phénoménologie husserlienne : celle de Lévinas. Celui-ci, comme Michel Henry, remet en cause l'objectivisme à quoi l'intentionnalité est le plus souvent ramenée. Il y a, dans la structure intentionnelle qui dirige la conscience vers les objets qu'elle se donne à elle-même sans que ceux-ci ne doivent être conçus comme sa propriété réelle, mais bien comme les corrélats sémantiques de ses visées, un implicite qui s'y offre de manière plus originelle : l'Autre. Celui-ci, à mes côtés, réalise aussi des intentions. Par leur compilation avec les miennes, elles viennent augmenter le sens que l'humanité prête au monde. Mais, l'altérité de l'Autre, Husserl en était lui-même convaincu, et Lévinas le suit sur ce point, est irréductible à aucun de mes actes intentionnels dont ceux qu'elle pose, pourtant, on l'a dit, s'ajoutent aux miens pour faire grandir le savoir que l'homme a du milieu qui l'entoure. Or, le phénomène artistique, sur lequel s'attarde Florent Jakob dans une lecture éclairante de la relation de Lévinas à Blanchot, ne se révèle pas ailleurs que dans cette liaison à l'Autre dont la radicalité reste inaccessible à la pensée objectivante. Cependant, et c'est le point crucial de son passage au crible de l'œuvre lévinassienne, la signification de l'altérité n'est pas pour l'auteur de *Totalité et infini* la même que celle que lui confère l'auteur de *L'Espace littéraire*. Pour ce dernier, l'implicite altérité n'élit domicile qu'au sein de l'œuvre elle-même dont la saturation l'empêche de recevoir un élément qui viendrait la compléter ou l'interpellation qui tendrait à ouvrir un dialogue avec elle. Là où il y a clôture, pour Blanchot, replis sur soi de l'œuvre qui sombre dans sa propre obscurité ou neutralité, il y a ouverture pour Lévinas quand il s'agit de se rendre à ce qu'est vraiment l'Autre. Raison pour laquelle, en définitive, la critique, comme le souligne Florent Jakob, est le vecteur exogène qui, chez Lévinas, donne vie et lumière à l'œuvre, écarte le danger d'idolâtrie et

de fascination, si tant est qu'elle doive entretenir un rapport au langage par quoi l'infini de l'Autre pénètre dans le fini tout en confrontant l'intentionnalité avec une noèse éblouissante, une noèse qui n'est « *pas à la mesure de son noème, de son cogitatum* »¹².

Un dernier mot. L'ordre de présentation des textes repris ici ne correspond pas à celui du volume qui suit un ordre alphabétique. Pour une raison simple : un peu comme Descartes élaborait, dans le *Discours de la méthode*, une méthode devant conduire l'esprit à la découverte du vrai et ne désirait pas l'imposer, mais seulement la proposer, nous souhaitons nous aussi que ces lignes introductrices ne suggèrent qu'un parcours de lecture. Chacun sera donc libre de le suivre ou de tracer le sien.

Rudy Steinmetz

12. Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, 1961, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. IV.