

L'invisible du visible

Notes sur l'esthétique de Michel Henry

Yannick Courtel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cps/2516>

DOI : 10.4000/cps.2516

ISSN : 2648-6334

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 235-248

ISBN : 978-2-354100-40-7

ISSN : 1254-5740

Référence électronique

Yannick Courtel, « L'invisible du visible », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 30 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2019, consulté le 18 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cps/2516> ; DOI : 10.4000/cps.2516

L'invisible du visible. Notes sur l'esthétique de Michel Henry

Yannick Courtel

Est-il possible de faire travailler la ou les thèses de l'ouvrage de Michel Henry, *Voir l'invisible, sur Kandinsky*¹ et si oui, comment? Si ces questions se posent à propos de n'importe quel livre d'esthétique, elles s'imposent dans le cas de *Voir l'invisible* dont le titre énigmatique, sinon provocateur, est renforcé par un sous-titre problématique, *sur Kandinsky*.

Le livre est une monographie d'un genre particulier. Elle se développe sous la forme d'un commentaire des écrits théoriques d'un peintre, mais son contenu est censé valoir, au-delà de cette œuvre, pour la peinture toute entière et même, au-delà encore, pour l'art dans son ensemble dont le sens général, « arracher l'homme à son désarroi en lui restituant ce qu'il a perdu »², à savoir sa vie intérieure invisible, est présumé avoir été livré dans la révolution plastique, opérée à l'aube du siècle dernier, par Kandinsky. *Voir l'invisible* est donc le titre d'une esthétique générale dans laquelle *voir* n'est pas tant l'exercice d'un sens, en l'occurrence celui de la vision dirigée sur ce qu'elle voit, que l'épreuve pathétique faite par ce sens de lui-même. Quant à *l'invisible*, il est le thème d'une phénoménologie non intentionnelle dans laquelle prévalent les lueurs émanées du sentiment ou, plus exactement, d'une vie éprouvée par

- 1 Henry M., *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, Paris, éd. François Bourin, 1988, (noté VI par la suite). Ce livre a été réédité aux PUF dans la collection Quadrige, en 2005, sans le cahier central de reproductions de la première édition, cependant. Les renvois aux planches n'ayant pas été supprimés dans le corps du texte, ils sont devenus malencontreusement inutiles.
- 2 *Ibid.*, quatrième de couverture.

chacun dans la mesure où, en lui et avant tout, cette vie se sent elle-même. Le recours à la préposition *sur* dans le sous-titre de l'ouvrage infléchit cependant le contenu du titre car son emploi exprime une perspective déterminée prise sur un être, en l'occurrence, un peintre et, par métonymie, son œuvre, *Kandinsky*, là où la manifestation de cet être devrait court-circuiter tous les points de vue pris sur lui et susciter les dimensions du voir qui s'y rapporte et celles du dire qui l'accompagne, conformément à la méthodologie phénoménologique revendiquée par Michel Henry lui-même. Ainsi, la question posée au tout début de cet article n'est pas vaine. Le titre du livre amène en effet à se demander si l'esthétique en question est autre chose qu'une métaphysique extrapolée et la monographie, une étude circonscrite qui trouve à s'appliquer à la peinture toute entière grâce à une habile induction ?

Ces interrogations entretiendraient un doute sur la possibilité de faire travailler la ou les thèses de *Voir l'invisible*, si « faire travailler » voulait simplement dire « appliquer à une œuvre » ou encore « retrouver en elle » un contenu idéal découvert ailleurs. Mais l'expression « faire travailler » peut d'autre part désigner la tâche de rechercher et identifier les décisions principales qui régissent l'économie d'un ouvrage. C'est ainsi que nous l'entendrons dans cet article où nous nous demandons par où commence le livre de Michel Henry et quelles sont les conséquences de ce choix initial. Il ne s'agira donc pas de nous prononcer dans les lignes qui suivent sur la valeur de l'œuvre picturale de Kandinsky, ni même sur l'intérêt de ses écrits théoriques, mais sur quelques-uns des aspects de l'esthétique henryenne et cela, indépendamment des utilisations qui en ont été faites – et qui continueront sans doute de l'être – hors du domaine de la peinture en général et de celle de Kandinsky en particulier.

D'où est donc issue l'esthétique développée dans *Voir l'invisible*? Rien ne sert d'en chercher la source du côté d'une analytique des sentiments de beauté et de sublimité ou dans l'analyse des jugements de goût d'un spectateur idéal, parce qu'elle n'est pas là. On ne la trouvera pas non plus dans une analytique de l'œuvre. En revanche, cette source est à chercher du côté du travail de production ou de création, peu importe sa dénomination, parce qu'en amont de toute *poièsis* et même de toute *praxis* vivante, cette source jaillit d'une interprétation philosophique du *sens* de l'art, c'est-à-dire d'une détermination de sa signification

fondamentale et de ses directions d'accomplissement. Telle est la décision inaugurale d'où procède *Voir l'invisible*.

En quoi consiste cette signification fondamentale ? Pour l'identifier, il importe de distinguer entre elle et l'art qui désigne la peinture abstraite dont le contenu et les moyens ont été analysés par Kandinsky dans ses écrits théoriques³. Encore faut-il s'entendre sur l'expression « peinture abstraite » qui renvoie à un genre pictural particulier ou bien à « l'essence de toute peinture »⁴, ou encore, et de façon équivoque, aux deux à la fois. Dans un passage célèbre de ses *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, J. Bazaine écrit, par exemple :

Abstrait, tout art l'est ou n'est pas. Il l'est dans la mesure où il n'est pas la nature, mais une contraction du réel tout entier. Que certains purs de l'art abstrait soient "retirés de", retirés du monde, retirés du même coup de l'homme dans ce qu'il a de plus riche, c'est là le contrepied de l'abstraction et nommons cela si l'on veut, de l'irréalisme. Voilà qui amorce déjà dans l'abstraction deux courants absolument opposés. L'immense erreur, c'est de continuer à parler de l'objet, de l'objet "réel" comme s'il avait été, en un temps quelconque, la "fin" de l'œuvre d'art et n'avait pas été toujours le moyen : l'art à toutes les époques, a toujours été non figuratif. Ce n'est pas là une nouveauté et il est étrange d'avoir à le rappeler⁵.

Bazaine formule, à propos de l'art, une de loi du tout ou rien, sans tierce possibilité par conséquent : « abstrait, tout art l'est ou n'est pas », au sens où, « *all world in a nutshell* »⁶, l'art véritable contracte le réel. Une fois cela posé, Bazaine précise que les seules réalisations dignes du nom d'art expriment selon deux pentes, l'une, irréaliste ou abstraite au sens commun du terme et l'autre, réaliste, « l'unité profonde du monde »⁷. En dépit des apparences et des similitudes de vocabulaire, Michel Henry n'exprime pas la même idée parce qu'il clive d'emblée l'abstraction

3 Michel Henry se réfère essentiellement à trois ouvrages de Kandinsky : *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), Paris, Denoël, 1954, nouvelle traduction du russe par B. du Crest et de l'allemand par N. Debrand, en 1989 ; *Point-ligne-plan, pour une grammaire des formes* (1926), traduction de l'allemand par S. et J. Leppien, Paris, Denoël, 1970, 1991 ; *Regards sur le passé* (1913 pour deux des études), présentation et traduction française par J.-P. Bouillon, Paris, Hermann, 1974.

4 Henry M., *VI*, p. 104.

5 Bazaine J., *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1953, p. 47-48.

6 *Ibid.*, p. 33.

7 *Ibid.*

comme genre pictural, l'abstraction au sens commun du terme, par conséquent, en deux courants.

Le premier courant emprunte au monde ses formes qu'il simplifie, épure. En relève le fameux « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective » de Cézanne⁸. Procédant du monde, ce courant-là se constitue « comme l'une de ses dérivations possibles »⁹. Le second courant naît de l'individu vivant, il jaillit de son invisible fond, en d'autres termes, de sa vie laquelle n'est qu'une concrétion de la vie. Cette abstraction-là constitue « l'essence de toute peinture ». Dans les premières sections du livre, l'abstraction désigne donc deux choses, un genre pictural particulier – l'ensemble des réalisations libérées par le « génie créateur »¹⁰ de Kandinsky de la soumission aux objets à laquelle obéissent réalisme et abstraction issue du monde – et le contenu universel, ou l'essence de la peinture, exprimé par ce genre pictural¹¹. La signification fondamentale de l'art consiste en cette essence qui désigne, selon Michel Henry, « la vie invisible dans son inlassable venue en soi-même »¹².

La détermination philosophique de l'essence ou de la nature de l'art constitue un horizon qui, s'il ne les fixe, oriente toutefois les directions d'accomplissement de l'art. Le jaillissement de l'essence éternellement vivante de la vie fournit à la peinture son « contenu » et à l'artiste, son projet qui est d'exprimer la profusion de la vie. Aussi, lorsque Kandinsky affirme que la peinture abstraite repose sur le principe de la « nécessité intérieure », cela ne signifie rien d'autre, pour son commentateur, que la spécification d'une forme picturale ou d'une couleur par la vie invisible. De même, quand dans un développement autobiographique, Kandinsky écrit que la violence d'une couleur aperçue dans un sous-bois a suscité en lui une émotion si intense qu'il a décidé de peindre ce qui entourait cette couleur « *afin de représenter son émotion* », celle-ci devient, dans *Voir l'invisible*, la plus sûre indication de la tâche qui attend un peintre, la seule chose qu'il ait à faire : peindre « la profusion de la vie, son intensification et son exaltation »¹³. La peinture et l'art en général ont par conséquent pour fonction de transmettre aux hommes une émotion

8 Gasquet J., *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921, p. 89.

9 Henry M., VI, p. 27.

10 *Ibid.*, p. 30.

11 *Ibid.*, p. 104, *passim*.

12 *Ibid.*, p. 33.

13 *Ibid.*, p. 34.

ou, ce qui revient au même, de leur permettre d'expérimenter « un mode plus intense de la vie »¹⁴. De la nature et de la fonction de l'art qui en découle provient l'idée proprement henryenne de la peinture comme connaissance, mais une connaissance métaphysique, « sans objet »¹⁵. En effet, si la source de la peinture et le milieu dans lequel elle se déploie ne font qu'un, si cet un est la vie, réalité invisible qui constitue l'être véritable et le nôtre semblablement, et si, par ailleurs, la vie se donne dans l'expérience affective pathétique d'un sentiment de soi, une étreinte de soi par soi, alors jamais la vie ne se sépare d'elle-même et l'éprouver, c'est la connaître, ce dont seul un vivant est capable. Adhérent à elle-même, la vie est participée par le vivant qu'elle transite. Jamais elle ne se présente en position d'objet pour un sujet. Lieu de cette expérience¹⁶, la peinture est donc connaissance et plus exactement, reconnaissance, par un spectateur, de sa réalité véritable ou du fond invisible qui le constitue. Et le peintre le sait, lui dont l'activité productrice-créatrice est ordonnée à l'expression de ce fond qui constitue le contenu abstrait de l'art. Cependant, cette expression ne consiste pas en une représentation. Cette impossibilité de fait et de droit découle de la nature de la vie qui n'est ni un objet, ni une idée. Les dernières sections du livre insistent sur ce point : « l'art ne représente rien »¹⁷, ni le monde, on l'a compris, ni la force, ni l'affect, ni même la vie. La vie ne se représente pas dans l'art parce qu'en tant que mode privilégié de celle-ci, l'art est le lieu où la vie « *se présente* selon son essence propre »¹⁸.

Aussi pertinentes que soient ses implications (rejet de toute orientation objectiviste et refus de toute représentation), la décision inaugurale d'où procède l'esthétique henryenne est problématique. Elle repose sur un geste philosophique usuel qui consiste à attribuer à l'art une signification métaphysique préalablement fixée, en l'espèce, être une modalité particulière de la vie conçue comme l'essence de tout ce qui est réel, et à lui assigner pour fonction d'en rendre l'expérience effective possible. Or, une telle esthétique est et ne peut qu'être allégorique. La question capitale est : « peut-il en aller autrement en philosophie ? » A notre avis,

14 *Ibid.*, p. 37.

15 *Ibid.*

16 Un lieu n'est pas un site, sa signification n'est ni géographique ni géométrique, mais « apparitionnelle ».

17 *Ibid.*, p. 208.

18 *Ibid.* Nous soulignons.

oui, parce que la décision sur laquelle repose *Voir l'invisible* écarte une toute autre approche de la peinture. Une ligne de partage des eaux sépare en effet les problématiques de la signification et de l'apparition. Celle-ci découvre, celle-là, retrouve. Dans le plan de la signification, on sait ce qu'est l'art et ce que doit être une œuvre pour être une œuvre d'art ; dans celui de l'apparition, on ne sait pas ce qu'est l'art qui se présente dans des œuvres dont on sait qu'il s'agit d'œuvres pour autant que l'art s'annonce en elles. Contradiction? Non, mais circularité phénoménologique, certainement. Dans le plan de la signification, un maillage conceptuel autorise les déductions et les inductions entre l'art et l'œuvre ; dans celui de l'apparition, le cercle de l'art et de l'œuvre empêche de disposer du concept des deux. Ce défaut initial opère en tant que tel, comme défaut, et, seul, il rend possible la rencontre par quelqu'un – peintre ou non – de formes en genèse qui transgressent continûment leur dé-finition. A l'inverse de ce qui se produit avec la signification, l'apparition se règle sur la sui-référentialité d'une forme picturale, conjurant ainsi le danger représenté par un traitement allégorique de l'art. De la décision initiale découlent deux conséquences majeures. La première concerne la manière dont l'unité d'une œuvre est déterminée, la seconde, son efficacité.

Peu de choses sont une. Peu procurent, par conséquent, le sentiment de leur unité à ceux qui les font ou les voient. Les œuvres d'art en font partie, mais pour qui pense cela ou demande à en être convaincu, deux questions se posent, tout d'abord celle de savoir en quoi consiste cette unité et, ensuite, celle de ses effets sur un spectateur. Abordons la première.

Michel Henry traite de l'unité d'une œuvre en faisant référence à son essence ou à son « contenu » qu'il distingue soigneusement des moyens utilisés pour l'exprimer. Un passage, parmi d'autres, de son livre l'énonce sans ambiguïté :

*Toute l'activité créatrice de Kandinsky (...) vise à promouvoir et à illustrer la vérité essentielle contenue dans Du spirituel. Cette vérité c'est donc que la réalité véritable est en soi invisible, que nous sommes en notre subjectivité radicale cette réalité qui constitue d'autre part le seul contenu de l'art, ce contenu abstrait qu'il a pour mission d'exprimer*¹⁹.

19 *Ibid.*, p. 42.

Derechef, «promouvoir», «illustrer» et «avoir pour mission d'exprimer» ne doivent pas égarer le lecteur. En dépit des apparences et d'une formulation qui laisse croire le contraire, jamais Michel Henry ne pense l'art comme une réalité subordonnée à la vie et encore moins comme sa mimésis car, si tel était le cas, jamais la vie ne se présenterait elle-même en lui. Toutefois, les trois expressions employées dans l'extrait cité ci-dessus indiquent qu'entre les deux registres de l'essence et des moyens de l'exprimer, la parité n'est pas de mise. Comment justifier le privilège accordé à l'essence de la peinture et la moindre importance reconnue aux moyens, sans que l'on puisse pour autant parler à leur propos de subordination? La justification du privilège reconnu à l'essence de l'art a commencé d'être fournie dans la section précédente. Son rôle dans l'unité d'une œuvre reste toutefois à élucider, or il nous semble être déduit d'un raisonnement qui procède par antithèse plutôt qu'il ne donne lieu à monstration directe.

Tout débute par un constat et une question. Le constat est simple: les arts plastiques et la peinture en particulier ressortissent au visible – ce qui peut être vu –, mais si la distinction entre la peinture et son essence est pertinente, force est de chercher où se réalise la fusion entre le contenu intérieur invisible en quoi l'essence consiste et les modalités de son apparence sensible, son existence visible sous une forme et/ou une couleur donnée(s). La question qui s'ensuit est donc: où s'opère, dans une œuvre, son unité constitutive? Michel Henry apporte deux réponses antithétiques à cette question. Hegel aurait formulé la première: l'unité constitutive d'une œuvre se trouve dans «l'œuvre elle-même»²⁰, c'est-à-dire «à l'extérieur». Dans l'esthétique hégélienne, l'extérieur *est*; quant à l'intérieur, il n'est qu'«une subjectivité indéterminée et vide (...) aussi longtemps que son devenir-visible dans l'extériorité de la forme ne s'est pas produit»²¹. La deuxième réponse contraste absolument avec la première: l'unité d'une œuvre est à chercher dans l'essence de l'œuvre laquelle n'est pas l'œuvre. En d'autres termes, l'unité d'une œuvre est «à l'intérieur» de l'œuvre. Dans son intériorité radicale, affirment Kandinsky et Michel Henry après lui, la subjectivité est si peu vide, si peu indéterminée, qu'elle constitue la *réalité*, c'est-à-dire la «plénitude

20 *Ibid.*, p. 44.

21 *Ibid.*

de l'être en dehors de laquelle il n'y a rien²². L'alternative ainsi posée ne souffre pas de tierce possibilité: l'unité d'une œuvre provient de son contenu, mais soit celui-ci est emprunté à l'extérieur qui est toute réalité, comme le prétend Hegel, soit, au contraire, il est emprunté «à la subjectivité de la vie en laquelle se concentre la réalité»²³ parce que l'extérieur, n'en déplaie à Hegel, n'existe pas par lui-même. D'un côté, l'unité serait cherchée, mais jamais trouvée, dans l'objectivité de l'extérieur et l'œuvre acquerrait par là-même une ob-jectivité pour le sujet. De l'autre, l'unité ne serait jamais cherchée, mais toujours disponible dans l'intériorité constitutive de toute réalité et l'œuvre serait en ce sens radicalement subjective.

Admettons qu'il en aille ainsi et que Kandinsky et Michel Henry aient raison contre Hegel. Le problème de l'unité d'une œuvre ne serait pas résolu pour autant parce que, si l'on sait où chercher et trouver cette unité («à l'intérieur»), on ne sait pas comment se réalise la fusion du contenu et de la forme dans laquelle il se manifeste. La solution proposée par Michel Henry consiste à déplacer dans la forme l'opposition du contenu et de la forme, en entendant par ce terme l'ensemble des moyens picturaux qui promeuvent le contenu, un point, une ligne, un plan, une couleur. La solution consiste donc à dédoubler la forme. Les éléments picturaux qui composent la grammaire formelle de Kandinsky deviennent des êtres bifides; pour une part, ils sont invisibles et sentis, comme le contenu qu'ils expriment, et, pour une autre, visibles et perceptibles. Une couleur, par exemple, a un aspect extérieur, c'est une plage d'une certaine teinte répandue à la surface d'un objet et indissociable de celui-ci car il n'y a de couleur que d'une étendue. Une couleur a par ailleurs un aspect intérieur, une «sonorité», comme l'appelle Kandinsky, qui retentit en chacun, suscitant en lui le sentiment du possible d'un monde naissant, s'il s'agit de la couleur blanche, ou bien celui de la mort, s'il s'agit de la couleur noire²⁴. Autre exemple: une forme représentant un objet du monde ou une entité géométrique a un aspect extérieur, c'est un graphisme; elle a aussi son pathos, une façon de retentir dans le sujet et d'être ressentie par lui, retentissement qui diffère selon que la forme en question, ici une surface délimitée par

22 *Ibid.*, p. 45.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p. 143 *passim*.

un trait qui la cerne, est un triangle ou un cercle. Le déplacement opéré par Michel Henry permet de comprendre que l'opposition du contenu et des moyens rassemblés dans une forme picturale est toute relative. Il n'y a de contenu que d'une forme et, sauf à transformer l'art en un jeu d'apparences sans vie, il n'y a de forme que d'un contenu. Celui-ci n'est donc pas une entité *ad hoc* inventée pour satisfaire les exigences d'une construction philosophique. Mais il y a plus : « intérieurs », le contenu et les moyens picturaux ne doivent rien « à l'extérieur », c'est-à-dire aux structures du monde objectif. En bref, l'opposition entre le contenu et la forme serait apparemment surmontée au profit de la forme, ou de l'extérieur, dans l'esthétique hégélienne ; elle serait réellement surmontée, mais au profit du contenu, ou de l'intérieur, cette fois, dans l'esthétique henryenne. Le conditionnel est ici de mise car la manière proprement henryenne de penser l'unité d'une œuvre est problématique et cela pour deux raisons au moins.

La première tient à l'opposition construite entre une esthétique tournée vers l'extérieur et une autre, vers l'intérieur. Attribuer la première à Hegel est surprenant car, si pour celui-ci l'art est un moyen sensible qui permet d'exprimer l'Absolu, jamais cet extérieur ne va sans l'intérieur qu'il incarne diversement dans l'histoire et selon les arts. L'esthétique tournée vers l'intérieur laisse quant à elle intact le problème de l'unité des deux aspects de chaque élément pictural et, plus largement, celui du contenu et de la forme qui se trouve déplacé, sans plus. Personne ne doutera du fait qu'ôter à une ligne sa dimension représentative, figurer le contour d'un objet, la rend à sa réalité picturale, mais personne ne doutera non plus du fait qu'il ne suffit pas d'employer un élément pictural, ni de l'associer avec un ou plusieurs autres, pour produire un être un appelé tableau. La force de la réflexion henryenne tient à ce qu'elle souligne le rôle, et sans doute la valeur, de l'absence de toute dimension représentative des éléments formels dont la composition constitue un tableau, mais elle n'explique pas cette composition. Duelle, la forme dont parle Michel Henry, à savoir, au sens large, l'ensemble des moyens utilisés par un peintre ou, plus étroitement, le dépôt sur un support quelconque d'une surface délimitée par une autre surface, la forme, donc, ne se forme pas. Faute de *se* former, la forme henryenne ne se produit pas elle-même et l'esthétique, en tant qu'expérience et discours, reste en conséquence confinée à l'intérieur des limites d'une expérience subjective.

Une deuxième raison rend problématique la réflexion de Michel Henry sur l'unité d'une œuvre. Elle tient à la conception de l'objectivité qu'elle promeut et qui est corrélée à celle du subjectif pur. Le subjectif constitue l'être et la vérité de la peinture, en un mot, de l'abstraction. Pour l'atteindre, *Voir l'invisible* propose la méthode élémentaire, soustractive, mentionnée plus haut, or celle-ci n'est efficace qu'à une condition : objectivité et représentation doivent être semblables. Mais la représentation d'un objet est autre chose que son existence ou son inexistence mentales. Elle est un mode de présentation de l'objet et du sujet qui les redouble pour en faire les objets d'un sujet en établissant ainsi une distance de principe entre eux. L'objet devient par là-même ce que le sujet s'ob-jecte. La critique henryenne de l'objectivité dans l'art, dans la peinture, voire dans une certaine pratique de l'abstraction, repose sur cette conception de l'objet. Or, celle-ci laisse de côté le fait qu'un objet n'est pas nécessairement ce qui est là, face au sujet, et clôt dans la dimension de la représentation, mais une chose, c'est-à-dire un mixte de données sensuelles et de données réelles qui lie intérieur et extérieur, pour reprendre ce langage. La chose, si l'on cherche à la définir, est l'état natif de l'objet, son apparition avant sa thématization. De cette chose, il n'est jamais question dans *Voir l'invisible* qui est parcouru par l'opposition du subjectif et de l'objectif, laquelle est moins éclairante qu'on ne le croit. En effet, cette opposition revient à affirmer que soit l'œuvre est subjective et de ce fait hors du monde, soit elle est objective et dans le monde. Cette dualité rend inconcevable l'unité des deux composantes d'une œuvre, l'invisible et le visible, parce qu'elle commence par en poser l'impossibilité. Il nous semble au contraire que l'opposition du contenu et de la forme, de l'intérieur et de l'extérieur, est toujours surmontée dans une œuvre qui ne représente effectivement rien, et Michel Henry a raison sur ce point, mais dont l'événementialité constitue tout l'être, idée que l'on cherchera en vain dans tout l'ouvrage. Un événement n'est en toute rigueur ni purement subjectif ni purement objectif. Il a lieu, mieux, il est le lieu de son avoir lieu, selon une formule de Henri Maldiney.

La signification attribuée à l'art dans *Voir l'invisible* conduit donc à ignorer qu'en tant qu'événement une œuvre ne se produit pas dans le monde, mais, en se produisant, ouvre un monde.

La deuxième conséquence du choix initial sur lequel repose l'esthétique développée dans *Voir l'invisible* concerne l'action d'une œuvre, son efficacité. Il n'entre aucune impropriété dans le fait de parler d'*action* à propos d'une œuvre. Ce terme ne doit pas être réservé à l'activité réfléchie des seuls êtres conscients, parce que le déploiement d'un pouvoir en quoi l'action consiste suppose toujours la vie et son sempiternel accroissement. «L'art [étant] en vérité un mode de la vie et pour cette raison, éventuellement, un mode de vie»²⁵, une œuvre est vivante et, à ce titre, agissante. Les modalités de cette action demandent toutefois à être précisées.

Agir, pour une œuvre, ne signifie pas produire en dehors d'elle quelque chose, ce qui est à la fois évident – l'action n'est en rien une fabrication – et surprenant, tant les impressions, sentiments, désirs, images, idées suscités chez un spectateur par la vision d'un tableau lui semblent venir du dehors. Or, si tel était le cas, si agir était produire en ce sens-là, l'action d'une œuvre consisterait à faire naître hors d'elle, dans un autre être, par conséquent, une émotion ou une pensée. Dans une semblable vue, l'action est une opération qui relie une cause aux effets qu'elle détermine en faisant du milieu de cette effectuation une condition de possibilité de sa réalisation. Or, si une œuvre devait agir conformément à l'*extrinsécisme* de ce modèle, elle entrerait en contradiction avec son essence. Le spectateur aurait sans aucun doute affaire à quelque chose, mais ce ne serait pas une œuvre d'art. Si l'action ne consiste pas, pour une œuvre, à faire naître quelque chose, un sentiment ou une idée, hors d'elle-même, dans le cœur ou l'esprit de qui la voit, la question «que signifie agir?» se pose avec plus d'acuité. Et cela, d'autant plus que Michel Henry consentirait, sans difficulté aucune, à reconnaître qu'une œuvre «touche» celui qui la regarde, un trait qui, par parenthèses, suffit à la distinguer de n'importe quel objet. Appliquée contre un mur, l'exemple est fameux, une pièce de mobilier lui est contigüe; en aucun cas elle ne le «touche», sauf par abus de langage et projection dans l'objet d'un comportement proprement humain. Face au modèle extrinséciste, il en est donc un autre, défendu par Michel Henry, et dont l'*intrinsécisme* est paradoxal en ce qu'il combine l'idée d'une action immanente et celle de son pouvoir transcendant qui est de toucher un spectateur. Seule, cette liaison explique pourquoi l'art n'est

25 *Ibid.*, p. 209.

pas une objectivation d'idéalités culturelles dont la réunion composerait un viatique pour remédier à l'ennui de vivre, mais « un mode de la vie ». Selon ce nouveau modèle, l'œuvre agit a-logiquement : elle touche, sans pour cela devoir sortir d'elle-même. Le pouvoir qui lui est propre exprimant l'incessant procès de la venue de la vie en elle-même, son affection de soi par soi, l'œuvre n'agit pas sur un vivant, mais dans un vivant auquel elle se révèle en l'affectant. Vivante, une œuvre s'éveille en faisant s'éveiller à soi un vivant.

L'action d'une œuvre est donc éminemment subjective et ses effets, sentis. L'insistance, spécifiquement henryenne, sur la dimension intérieure et éprouvée de tous les éléments qui entrent dans la grammaire de l'abstraction, du plan originel, à la ligne et à la couleur, ne s'explique pas autrement, pas plus que ne s'explique autrement la récurrence du terme de *pathos* régulièrement associé, dans *Voir l'invisible*, à la sonorité intérieure des matériaux utilisés par un peintre et l'assomption que connaissent dans l'ouvrage, les notions de *tonalité* et de *passage* :

Tout élément a donc un aspect extérieur et un aspect intérieur – lequel n'est plus un "aspect", rien qui puisse encore être vu, mais une révélation invisible. Dans le cas de la couleur, l'aspect extérieur est cette sorte de plage colorée répandue à la surface des choses, la couleur objective, "noématique". La révélation intérieure, c'est la sonorité de cette couleur, le sentiment du possible, d'un monde naissant pour le blanc, de la mort pour le noir, du calme pour le vert, de la profusion, c'est-à-dire de la vie elle-même, pour le rouge, etc. Dans le cas de la forme, l'élément extérieur c'est le graphisme visible, qu'on peut définir de multiples façons, par exemple comme "délimitation d'une surface par une autre surface". L'élément intérieur c'est ici encore un pathos. Il faut relire ces affirmations essentielles : "toute chose extérieure renferme nécessairement aussi un élément intérieur (...) chaque forme a donc aussi un contenu intérieur. La forme est la manifestation extérieure de ce contenu"²⁶.

Notre vie est justement le passage constant de nos sentiments les uns dans les autres et ainsi leur différenciation et leur diversité. Celles-ci ne sont d'ailleurs pas quelconques. Elles obéissent à des lois rigoureuses qui ne sont plus les lois du monde (de l'espace, du temps, de la causalité – de la physique, de la mécanique, de la chimie, de la biologie, etc.) mais les lois de la vie. La plus importante de ces lois, c'est justement le passage, lequel est d'ordre affectif et ne fait qu'exprimer la nature la plus profonde de la subjectivité. Parce que celle-ci est l'épreuve de soi, une façon de se souffrir soi-même, parce que ce

26 *Ibid.*, p. 143. La citation de Kandinsky est extraite de *Du spirituel dans l'art*, p. 118.

souffrir est identiquement pour la vie le moyen de s'emparer de son être et de jouir de soi, le "passage" est l'oscillation perpétuelle de la souffrance à la joie – oscillation qui constitue le fond de notre être. C'est cette histoire que représente la peinture. La modification de la couleur étant celle de sa tonalité, la gamme des coloris, leurs transitions subtiles, leurs transformations magiques ne sont rien d'autre que le passage de nos tonalités les unes dans les autres, le devenir de notre vie²⁷.

La tonalité est l'essence commune des formes graphiques et des couleurs, quelles que soient par ailleurs les différences manifestées dans leurs aspects extérieurs. Les tonalités sont « des modes de la vie subjective » qui se réduisent ultimement aux deux sentiments de la souffrance et de la joie dont il revient à la peinture de « représenter » l'histoire.

Là encore, l'interprétation proposée de l'action d'une œuvre est problématique, non pas en vertu de son intrinsécisme, parce que nous partageons, en effet, la conviction qu'entre une œuvre d'art et nous-mêmes qui la regardons il y a une dimension commune, mais du fait de l'interprétation subjective qui en est donnée et de la conception du mouvement propre à l'œuvre qui en résulte. Redisons-le une fois pour toutes : l'opposition henryenne entre le contenu et la forme d'une œuvre, l'intérieur et l'extérieur, ne permet pas de comprendre son unité. Certes, Kandinsky utilise ce vocabulaire et le passage cité précédemment en témoigne, mais il ne s'ensuit pas qu'il faille comprendre l'intériorité d'une œuvre comme si elle désignait une réalité invisible partagée par tous les vivants et dont l'art ne serait qu'un mode parmi d'autres. A l'opposé de ce que laisse parfois entendre Michel Henry et de ce que donne à entendre Kandinsky lorsqu'il considère le son d'une couleur ou d'une ligne comme une essence, il est nécessaire d'affirmer que l'intérieur, dans une œuvre, ne préexiste pas à son expression dans l'œuvre. En d'autres termes, il n'est pas un contenu déjà constitué et qui serait logiquement et ontologiquement antérieur à son incarnation, contenu qu'un artiste aurait à transcrire ensuite. L'intérieur est le résultat d'une intériorisation de la formation inchoative de la forme, un fond qui ne préexiste à aucune composition mais que celle-ci existe en se formant. La conséquence directe de cette interprétation de l'intériorité que viendrait confirmer l'étude, ici impossible, de l'aquarelle *Entwurf zu Komposition II* en date de 1910, est que le mouvement en quoi s'atteste

27 *Ibid.*, p. 144.

la vie d'une œuvre ne nous semble pas consister en un « passage ». Un passage est une oscillation, comme l'écrit Michel Henry, une sorte de battement sur place qui se produit à l'intérieur des limites d'un intervalle. Le mouvement d'une œuvre est, au contraire, son devenir, une transgression des limites par elle posées avec, pour résultat, la formation d'un espace de présence qui, seul, peut nous é-mouvoir.