L'expression de la destinée dans l'art

The expression of destiny in art

Über den Ausdruck des Schicksals in der Kunst

Pierre Kaufmann

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2678>

DOI : [10.4000/leportique.2678](https://doi.org/10.4000/leportique.2678)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2013

Pagination : 73-87

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Pierre Kaufmann, « L'expression de la destinée dans l'art », *Le Portique* [En ligne], 31 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2015, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2678> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2678>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

L'expression de la destinée dans l'art ¹

The expression of destiny in art

Über den Ausdruck des Schicksals in der Kunst

Pierre Kaufmann

- 1 Dans la tombe dite des augures, à Tarquinies, nous a été conservée une suite de peintures qui peut apparaître comme l'emblème du sujet que l'on se propose d'aborder ici. Un premier panneau figure deux lutteurs affrontés. Nous y viendrons dans un instant. Sur le second, se déploie une scène étrange à deux personnages, victime et bourreau. Celui-ci, masqué, et agitant une très longue lanière, qui vient serpenter jusqu'aux pieds de sa victime, lâche son chien à ses trousses. L'autre tient à la main une massue. Mais une sorte de sac où sa tête est tenue enserrée le met, aveugle, à la merci de son adversaire. Nous n'entrerons pas une discussion détaillée de ces divers éléments. Entre le Dieu ou démon Phersun, héros de la scène, et le masque de théâtre grec, certaines relations ont pu être supposées. Peut-être conviendrait-il, en outre, de s'interroger de façon très précise sur cette lanière dont il est armé. Une tradition y voit un fouet. Sa longueur surprendrait dans une telle hypothèse, et d'autant plus que l'artiste, loin de nous la montrer cinglant la victime en accord avec l'extrême énergie de l'ensemble, s'est complu à l'entortiller jusqu'au ras du sol. Assez naturellement, nous est aussi suggérée une affinité avec le système d'images réuni par la notion du Dieu lieu.
- 2 Quoiqu'il en soit, d'ailleurs, la vision est manifestement destinée à nous présenter la disproportion de la victime à son bourreau. Et, de ce point de vue, l'attention ne peut manquer d'être attirée par le panneau voisin. En un contraste saisissant vers le drame qui met aux prises le démon masqué et sa victime aveuglée, sont ici réunis des adversaires qui luttent à égalité, et le même art dépensé à nous faire sentir la domination de la mort inspire ici la recherche d'une parfaite symétrie. On ne peut imaginer entre les deux scènes une rencontre de hasard. Si cette lutte n'est qu'un rappel des jeux de la vie, ou encore l'évocation de quelque jeu funèbre, fallait-il lui imposer une forme aussi rigoureuse ? On sera donc fondé à se demander si ce motif des

lutteurs affrontés ne devrait pas être compris parmi les thèmes plastiques associés au sentiment de la mort, avec une valeur de contraste. La mise en scène dissymétrique vise très certainement à nous représenter l'irréversibilité de la mort. Sur le panneau immédiatement voisin, la réciprocité des lutteurs semble trouver ainsi son plein sens, s'il est vrai qu'elle traduise le genre même de relation dont la mort précipite l'effondrement.

- 3 On sait d'ailleurs que cette représentation des lutteurs est loin d'être isolée. La peinture de vases la répète à la manière d'un type. Et si l'on suit le fil de cette tradition, il est assez frappant que l'on soit précisément conduit au cimetière du Céramique d'Athènes. Là, en 1922, ont été découvertes les scènes de palestre provenant des monuments dévastés par Xerxès. Que l'on compare ces luttes à celles de Tarquinies : elles leur sont parfaitement semblables. La permanence du type, que l'on dirait consacré, le lieu de découverte des reliefs grecs, la juxtaposition du thème de la symétrie à l'irréversibilité de la dimension d'expression de la mort, tous ces faits paraissent donc convergents ; et ils s'insèrent d'eux-mêmes dans un très vaste ensemble auquel il n'est guère de problème qui soit étranger aux limites de l'histoire des religions et de l'histoire des arts. Du labyrinthe et de la balançoire crétoise au cercle héraclitéen, de cette réciprocité préclassique à sa transposition en géométrie, nous pouvons assister aux vicissitudes de l'expression du devenir. Je voudrais me demander si les catégories que nous venons d'introduire n'ont pas une portée plus générale encore, autrement dit si le diptyque ocre enfoui dans la terre étrusque ne nous apporterait pas l'illustration d'une méthode d'analyse intéressant les aspects les plus divers de l'expression de la destinée dans l'art.
- 4 Tout d'abord, on doit, en effet, relever que le sentiment de l'irréversibilité n'est aucunement voué à s'exprimer dans le registre d'angoisse offert à Tarquinies. L'irréversibilité est présente à l'équilibre du Temple, comme elle l'est d'ailleurs à la symétrie des lutteurs, dans la mesure même où nous est précisément sensible le jeu des compensations qui la suspendent : et cette remarque vaut pour tous les arts. Qui s'interroge, par exemple, sur la valeur des vides dans la sculpture de Moore, reconnaîtra que la substitution de l'élasticité spatiale à la masse, comme facteur interne de cohésion, ne consacre pas l'obsession ni l'oubli de la pesanteur, mais une manière originale de la traiter. De même, ce monde qui s'ouvre comme une grenade pour laisser passage vers le ciel aux personnages et aux paysages du Gréco nous convainc aussi fortement de la présence de l'irréversible, que de l'impossibilité de la réduire à une catégorie et à un type d'expression unique. L'irréversibilité n'est donc qu'un thème dont la valeur d'expression demeure indéfiniment variable. Toutefois, si chacun des arts accepte en son domaine cette diversité d'interprétation, chacun aussi l'exerce sur la matière qui lui est propre. Et nous sommes ainsi amenés à soulever une question de principe touchant l'unité de notre problème.
- 5 La phénoménologie nous a, en effet, appris qu'il existe une essence de la perception. Mais lorsqu'on s'attache à restituer des modes d'expression de la destinée, l'unité de la perception apparaît moins significative que la diversité de ses moments constitutifs. Peut-être fera-t-on observer que les arts intéressent l'imagination plutôt que la perception. Mais ces deux difficultés, concernant l'unité du système des valeurs d'esthétique, d'une part, la relation de la perception à l'imagination, d'autre part, sont en vérité conjointes. Car l'imagination est un analyseur transcendantal de la perception. D'où saurions-nous, en effet, qu'aux notions du lieu, de la direction, de la

distance correspondent des moments concrets, si nous n'étions en mesure de les imaginer ? Mais il en résulte que l'expression artistique de la destinée pourrait se fonder, non pas dans l'essence du perçu comme tel, mais plutôt, et de façon typique pour chaque art, dans l'un de ces moments constitutifs que l'imagination nous révèle. Nous sentons, en effet, qu'un édifice, une sculpture, un tableau nous renvoient une image différente de notre existence, non pas en ce sens qu'ils lui prêteraient respectivement des qualités affectives différents, mais parce qu'ils n'en expriment pas les mêmes dimensions. Et si Kant, remarquons-le en passant, a pu soumettre à une même catégorie du sublime tous les arts indistinctement, ce n'est pas seulement en vertu de sa fidélité à une forme unique d'intuition sensible ; la discrimination d'une esthétique du lieu, d'une esthétique de la direction, d'une esthétique de la distance, s'en fussent parfaitement accommodés ; mais c'est que l'esthétique kantienne s'est trouvée sans doute directement influencée par ce syncrétisme des arts plastiques, que l'on pourrait tenir pour l'une des définitions, parmi tant d'autres, du baroque et de ses développements.

- 6 Mais cette indifférence d'un certain courant de l'esthétique à la constitution interne du perçu a eu également pour conséquence une tentative pour élever au-delà du sensible la destinée qui s'y exprime. Peut-être, en effet, cette transcendance tient-elle justement à ce que l'on prend le perçu en bloc : par rapport à cet ensemble, un moment particulier de sa constitution et les valeurs qu'ils expriment, apparaîtront tout naturellement transcendants. Une esthétique de type hégélien lèverait-elle la difficulté, en situant chacun des arts au niveau où l'esprit peut atteindre dans son dépassement du sensible ? Mais le problème est de décider si les arts se différencient selon une dialectique de dépassement du sensible, ou dans le mouvement même de sa constitution.
- 7 Revenons donc plus précisément à l'architecture. Schopenhauer, Hegel, Vischer ont renouvelé son analyse philosophique, en lui donnant pour principe la primauté des catégories de la pesanteur. Ainsi chez Vischer notamment, s'est déterminée la notion de l'architecture comme art primordial, comme *Urkunst*, « pressentiment de l'action originelle de la force cosmique constructive ». Que de telles intuitions soient grosses de suggestions positives, l'ensemble des recherches portant sur la cosmologie de l'architecture peuvent en témoigner. L'orientation cosmique à laquelle s'articule le monument religieux trouve assurément son moyen dans la dimension de pesanteur. Et c'est Hésiode qui nous en fera plus précisément comprendre la solidarité avec la structure du temple : Au commencement était le Chaos, c'est-à-dire non pas seulement l'espace comme un vide, mais un vide attirant, la profondeur primordiale de la chute. Puis vint la terre, la terre « demeure des hommes et des Dieux ». La terre demeure primordiale, c'est donc la chute suspendue ; et la cosmogonie d'Hésiode est à quelque égard un mythe de l'architecture, bien propre à illustrer le thème fondamental de Vischer. Mais l'analyse n'a pas été poussée plus loin par les auteurs allemands, en raison, peut-être, du préjugé dogmatique, par lequel chaque art doit être rapporté à un niveau, et non à un moment de l'expérience. Il en est résulté que l'analyse formelle s'est coupée de cette interprétation, et que les quelques écrivains qui y sont revenus, dont Worring, se sont bornés à en appauvrir les conclusions.
- 8 Les aspects métaphysiques de l'esthétique post-hégélienne peuvent être cependant coordonnés aux analyses formelles les plus précises, si l'on remarque qu'entre la perception des formes singulières et la représentation d'un ordre universel, s'insère le cadre de notre perception. Par rapport à lui se déterminent les choses ; par son

illimitation, nous atteignons à la représentation du monde. Et sa fonction est justement de nous signifier selon quel système de repères les choses trouvent accès au monde. Or, ce cadre, le monument religieux, canon de l'esthétique architecturale, nous le rend précisément sensible. Aussi nous apparaît-il comme le fondement du système des lieux, autrement, dit, comme l'expression du Lieu primordial. Il est donc vrai que le temple ou la cathédrale « transforment » l'un et l'autre la pesanteur, au sens où les mathématiciens emploient ce terme, dans le système général des dimensions et de leur polarité. À la façon de la terre d'Hésiode, ils suspendent le vertige de la chute, en suscitant, chacun à leur manière, le schème d'un monde. Mais la question est ici de savoir si notre compréhension détaillée des valeurs architecturales, ainsi que leur coordination aux valeurs des autres arts, ne gagnerait pas à saisir directement dans la Demeure du Dieu l'image de la localisation première, plutôt qu'une incarnation de la pesanteur, qui n'est, à tout prendre, que négation du Lieu.

- 9 Et, du fait, c'est bien à des catégories proprement spatiales qu'il nous faut recourir pour comprendre les valeurs du « dedans » et du « dehors », qui commandent toute description architecturale, et, par exemple, l'opposition du temple et de la cathédrale. Tous les historiens ont, en effet, insisté sur le fait essentiel que le temple est tourné vers l'extérieur, alors que la cathédrale l'est originellement vers l'intérieur. Les problèmes de l'évolution de la façade gothique, ou des percées, requièrent donc une élucidation de ces valeurs. Or, elles engagent une réflexion sur la constitution même de l'espace, dans la mesure où elles se réfèrent immédiatement aux modalités de l'expérience du point de vue. Être au dehors, s'est rendre la chose présente à travers une multiplicité de perspectives éventuelles : Tel est, souvent, l'aspect sous lequel la perception nous est exclusivement décrite, sans que l'on ait égard à cet autre mode de saisie qui se donne de l'intérieur, de l'intérieur de la maison, par exemple. Le point de vue, en ce dernier cas, ne nous introduit aucunement à la chose ; il ne nous la figure pas de côté-ci, comme si nous la tenions à travers un aspect singulier toute entière présente. La présence, au contraire, se donne alors d'emblée en sa totalité, et le point de vue n'en peut éclairer quelques parties que par retranchement. Là, nous allons bien, comme il est devenu classique de le montrer, des esquisses à l'objet ; mais ici, nous allons de la chose pleine à ses esquisses. Autrement dit, là, nous nous donnons la chose à partir de ses esquisses, ici, nous lui sommes initialement donnés.
- 10 Sans doute conviendrait-il de rechercher, plus profondément, en quoi la notion moderne de l'être au monde prolonge cette expression, peut-être primitive, du dedans, dans son opposition au dehors. S'il est vrai que la présence totale est celle à laquelle nous sommes donnés, on sera tenté d'admettre l'antériorité sur l'expérience de l'« être dehors » d'une expérience qui, si elle n'est pas encore au plein sans celle de l'être dedans, la préfigure. Mais je voudrais seulement insister sur l'accès précisément ouvert sur cette problématique par les figures du temple et de la cathédrale. Le temple est tourné vers l'extérieur : ceci ne signifie aucunement que nous le voyons simplement du dehors. Mais le temple nous propose le prototype du lieu, compris comme lieu de la manifestation absolue. Envisageons-le, par exemple, en sa forme d'origine, de manière à rappeler la correspondance des valeurs rectilignes des coupes aux valeurs circulaires de la colonnade. Le fait essentiel, on le sait, consiste en ce que le module de l'édifice, c'est-à-dire l'étalon de mesure auquel toutes ses parties auront à se proportionner, est fixé par le diamètre moyen de la colonne. Ainsi tout se passe comme si l'architecte grec avait souhaité suggérer une solidarité totale entre l'organisation des axes rectilignes, et les lois de la circularité ; autrement dit, entre la variabilité discontinue des perspectives

selon les trois dimensions, et cette gradation insensible de la courbe qui en fond en elle les moments successifs. Bien des problèmes techniques, et, par exemple, l'évolution du chapiteau, où se laisse surprendre cette articulation fondamentale des lignes, ou encore les groupements d'édifices, pourraient être formulés en ces termes. Ils visent, en définitive, le mode de présence qui consacre la fonction du temple : le point de vue sous lequel nous le rencontrons ne nous le donne pas d'un seul côté, mais d'emblée comme un absolu. Car ce point de vue nous rend sensible le cadre dans lequel la perception inscrira ses points de vue, la loi de leur composition. Pour l'avènement du Dieu, ainsi est préparée la Demeure absolue.

- 11 Qu'est-ce donc que l'homme en vis-à-vis du temple ? Poser cette question revient en définitive à s'interroger sur l'une des formes de l'expression de la destinée dans l'art. Nous la comprendrons mieux peut-être en comparant au Lieu de la théophanie grecque le lieu de la Révélation chrétienne. Le temple, illimitant le point de vue propre, ne le récuse pas, il l'englobe. Plus précisément, on aurait à montrer comment le Dieu porte à l'absolu l'anticipation, dont le *thumos* platonicien exprimera la notion. Nous sommes donc en un système de pensée et d'expression dont la suprême valeur est l'achèvement des actes. C'est en ce sens que le Lieu primordial y est représenté sous les espèces de l'extériorité. C'est au contraire par la mise en suspens de ce foyer de perspectives qu'est le moi, que pourrait être caractérisée la Demeure du Dieu Chrétien.

- 12 Comparons à cet égard à la basilique primitive, fidèle au langage païen, le schéma gothique en sa perfection. Plus précisément, comparons la colonnade basilicale à la succession des piliers gothiques. L'innovation est, en ce dernier cas, l'apparition des travées, liée à l'expérience de soutien de la voûte. Elle entraîne cette conséquence, que le pilier ne contribue pas seulement à la production d'un rythme longitudinal, mais que ce rythme est en chacune de ses phases rapporté à la courbure de la couverture. Bien entendu, une analyse de détail aurait à prendre en considération le développement même de la voûte de pierre, depuis la charpente en bois. La tendance générale est cependant claire et d'autant mieux marquée qu'elle est complémentaire d'un autre aspect de l'édifice, déjà annoncé dès l'époque romane : la clôture circulaire de l'abside, qui renvoie et raccorde encore à la concavité de la voûte la perspective qui s'y termine. Ainsi l'édifice entier est organisé de telle manière que les lignes de fuite, au lieu de converger vers l'infini, sont en définitive ressaisies verticalement pour être finalement réunies au faite ; l'ensemble des remarques développées par Panofsky sur le système gothique, et la conciliation qui est cherchée entre les extrêmes, peut être ainsi subordonné à ce trait essentiel qu'est, du fait de cette organisation, le dessaisissement du moi compris comme centre de perspectives. Où cesse de se constituer une perspective, et par conséquent de s'ouvrir un champ d'anticipation, à quel titre un moi se déterminerait-il ? Nous revenons ainsi à notre thème initial : le temple nous propose le Lieu primordial sous les espèces de l'extériorité, et comme l'expression d'une anticipation absolue dans laquelle le moi s'achève. La demeure gothique nous le propose comme schème de l'intériorité, et comme la révélation, non d'un achèvement, mais l'un au-delà du moi.

- 13 On connaît les différents usages qu'ont fait d'*oikos* et d'*oikeios* les stoïciens ; l'interprétation qu'en a donné Philon ; les images de la Demeure chez Tauler ; l'emploi du « *zum Hause* » chez Conrad-Martius ; l'interprétation de Heidegger et celle de Jung. Une philosophie de l'architecture aiderait à retrouver à travers ces nuances le développement d'un thème central. En l'un de ses moments constitutifs, la destinée de

l'homme prend sa mesure sur la demeure du Dieu. Nous sommes en un lieu, et cela signifie pour nous l'exclusion de tout lieu. Le Dieu, lui, habite le lieu premier, qu'il y soit le centre d'une perspective absolue à la manière de la divinité du polythéisme, ou la source d'une présence d'ubiquité totale à la manière du Dieu chrétien. Notre destinée s'ébauche à la limite de ces deux domaines, là où s'opère notre rencontre avec le Dieu.

- 14 Pour mieux approcher cette idée, revenons encore à nos remarques initiales de méthode. Nous avons rappelé que les travaux les plus récents consacrés à la métaphysique de l'art prennent pour fondement la transcendance du sacré. Si l'on accepte nos premières suggestions, cette formulation devrait être revue déjà en ce qui concerne les valeurs architecturales. Celles-ci ne visant pas, en effet, le sensible, d'une part, le non sensible de l'autre ; elles visent, d'un côté, le sensible, de l'autre, la précarité du cadre dans lequel nous percevons le sensible. Mais évoquons à nouveau le dieu Phersun. Si la transcendance qui lui prête son terrible visage prenait source en un radical au-delà, on n'imaginerait pas qu'il pût visiter cette portion de notre espace qu'est en définitive la sombre paroi de la tombe étrusque. Mais cet espace, nous savons qu'il n'a qu'un statut de fait, qu'il est solidaire d'un contenu, qu'un simple déplacement de valeur suffit à l'ébranler : car il n'est rien d'autre que ce précaire équilibre qui assure leur coexistence entre elles et avec nous. Le sentiment que nous avons de notre devenir propre, de notre séparation, de notre entraînement vers la mort et de notre vocation au triomphe généreux sur la mort, d'où le tenons-nous d'ailleurs, sinon précisément de ce déplacement d'un niveau d'organisation à un autre niveau, de ce coup d'épaule dont chaque vague du temps vient bousculer et légèrement déplacer le système de nos repères perceptifs ? Le sentiment de la destinée, le sentiment du devenir, pour nous y introduire, nous n'avons pas à désertir ici le monde des choses. Mais nous ne pouvons non plus nous reposer sur les choses elles-mêmes. Nous avons à prendre en considération la labilité du système de leurs connexions. Peut-être alors, pourvu que nous nous gardions de porter à l'absolu sous les espèces d'une pure « néantisation », ce glissement qui n'est pas glissement du monde en son entier, mais glissement d'un ordre provisoire au bénéfice d'un nouvel ordre, peut-être alors pouvons-nous entrevoir en quelle direction pourrait être surprise la genèse des valeurs architecturales. La demeure du Dieu est l'avènement de l'édifice de pierre derrière l'échafaudage. Cela ne signifie pas qu'elle soit un absolu ; la diversité des formes qu'elle a reçues nous le montrerait assez. Mais l'absolu est dans ce passage même par lequel se déclare la finitude de notre lieu propre, notre aliénation. Le tort du réalisme n'a donc pas été d'appuyer au sensible les valeurs de l'art. Il a été de prendre le sensible comme un ordre arrêté, alors qu'il n'est qu'une possibilité permanente de mutation.
- 15 La Demeure du Dieu, disions-nous d'abord, est la chute suspendue. La demeure du Dieu, pouvons-nous dire maintenant, est une interprétation de la labilité de notre lieu comme équivalente à la constitution d'un lieu absolu. À défaut d'une explication, permettons-nous une comparaison. Dans un passage célèbre de son exposé élémentaire de la théorie de la relativité générale, publié en 1916, Einstein essaie de restituer la représentation que pourrait se former de sa propre situation un individu soumis à l'expérience suivante : Imaginons une portion d'espace extrêmement éloignée de toute masse, en sorte que lui soit applicable avec une grande approximation la loi fondamentale de Galilée ; notre homme y est logé à l'intérieur d'une boîte, extérieurement munie d'un crochet auquel est attaché une corde, sur laquelle quelque magicien commence à tirer avec une force constante. « La boîte et l'observateur, écrit Einstein, commencent alors à s'envoler d'un mouvement uniformément accéléré vers le

« haut » (ce dernier terme méritant sans doute les guillemets que leur attache le physicien) ; donc, poursuit-il, leur vitesse augmenterait au cours du temps d'une façon fantastique, si nous envisageons ce processus relativement à un autre corps de référence. Mais comment l'homme dans la boîte juge-t-il l'événement ? L'accélération de la boîte lui est transmise par l'intermédiaire du plancher, sous forme de contre pression. Il doit absorber cette pression au moyen de ses jambes s'il ne veut pas s'étaler sur le plancher de tout au long. Il est donc debout dans la boîte, exactement comme un homme dans la chambre d'une maison sur notre terre... S'appuyant donc sur ses connaissances du champ de gravitation, l'homme de la boîte arrivera à la conclusion qu'il se trouve ainsi que la boîte dans un champ de gravitation constant ». Peut-être pourrions-nous réfléchir à partir de cette image à l'édification de la Demeure divine. Nous ne cessons pas d'être entraînés. Mais qui sait si « le chemin vers le bas n'est pas le chemin vers le haut ? »

- 16 Nous sommes donc parvenus à certaines suggestions touchant les relations entre la constitution de la perception et l'expression de la destinée. Et nous entrevoyons aussi leurs implications de méthode. Si la révélation d'un moment de la constitution perceptive fonde aussi l'expression d'un moment particulier de notre destinée, une description systématique de perçu nous préparera à découvrir, solidairement, certaines relations systématiques entre les arts, et certaines voies, concrètes et même imaginatives, dans la prise de conscience de notre existence.
- 17 Un tel enchaînement peut être effectivement restitué dans l'histoire des arts. Passons, en effet, de l'architecture à la sculpture. Le moment décisif qu'il nous faudrait surprendre, si nous cherchions à articuler entre eux les modes d'expression de notre destinée, est celui où la statue quitte le monument. Je ne sais, à vrai dire, si les documents nous le permettent ; mais le thème pourrait tenter un maître de ballet. On l'imagine méditant, par exemple, sur la Caryatide tombée portant sa pierre, qui est au musée Rodin. Le bronze moderne le détournerait d'accorder crédit à la légende rapportée par Vitruve, et selon laquelle la Caryatide antique évoque l'esclavage des femmes de Caryae, complice des Perses lors de l'invasion du Péloponnèse. En vérité, les Caryatides paraissent être de libres lacédémoniennes, sculptées en commémoration des fêtes en l'honneur d'Artémis. Asservies, elles ne le sont pas, en effet, aussi longtemps qu'elles demeurent à leur place dans le monument. Mais qu'elles y échappent, qu'elles croient plutôt y échapper, c'est alors que la Caryatide s'effondre sous le poids de la pierre : la pierre, disons plutôt sa pierre. Aussi longtemps qu'elle habitait la Demeure du Dieu, la Caryatide en était protégée. Imaginons-la qui découvre donc son individualité, qui s'en émerveille, et soudain, écrasée, doit en connaître le prix. Le poids qui vraiment nous pèse est d'avoir à exister pour nous-mêmes, à partir de notre lieu propre.
- 18 À travers ces variations (et on aimerait à comparer un jour aux variations de la danse et de la musique ces autres variations dont Mach a donné à Husserl la première suggestion) s'annonce la destination propre de la sculpture : la statue est la posture désinsérée du cadre de la conduite intentionnelle. On sait quel usage, il y a quelque trente ans, une psychophysiologie d'inspiration génétique a fait de cette notion du système postural, en opposition au système cinétique. Elle nous a appris que la posture devait être comprise comme une préfiguration nécessaire de nos mouvements ; mais cette doctrine devait demeurer abstraite, aussi longtemps qu'elle n'était pas raccordée à la psychologie de la perception, et plus précisément à la constitution du cadre

perceptif. La Caryatide ordonnée à l'édifice, au même titre que la statue colonne de l'époque romane, est en accord avec les conditions de constitution du Lieu primordial, c'est-à-dire avec le système de dimensions sur lequel se repèrent les lieux particuliers. Mais retirons cette statue de l'édifice. Nous allons voir apparaître, ainsi désinséré du cadre global de nos conduites, et se confrontant avec lui, ce foyer d'orientation singulière que nous masquent généralement nos mouvements : la posture elle-même. Et par là s'indique, semble-t-il, la signification métaphysique de la sculpture. La posture nous donne, avec le corps lui-même, la source et le prototype de nos actes autonomes. Autrement dit, elle énonce ce choix naturel que constitue, en deçà des actes de notre autonomie, notre individuation elle-même ; elle en décrit les possibilités et les servitudes immédiates ; derrière l'orientation des fins, elle restitue cette orientation première qui canalise le cours entier de notre existence. Alain trouvait dans la Croix une belle image de l'ordre du monde, mais il lui déplaisait qu'on y suspendit un corps. C'est qu'Alain est un Grec insensible à la singularité. Le corps qui s'incline en travers de la Croix consomme la séparation de la singularité posturale d'avec l'ordre des fins, la séparation de l'épreuve d'individuation d'avec l'autonomie. Ce n'est pas à dire, bien entendu, que la sculpture soit vouée à nous figurer une posture et une singularité impuissantes à se prolonger en autonomie volontaire. Elle nous atteste seulement que cette réinsertion n'est pas de droit, et ses valeurs ou ses modes en expriment précisément les vicissitudes : ainsi la sculpture athlétique nous décrit bien l'individuation posturale, mais de manière à nous la faire sentir accordée aux dimensions de l'autonomie, et par là consacre le pouvoir de l'individualité héroïque sur sa destinée.

- 19 Sans doute objectera-t-on que la sculpture n'est pas proprement humaine, et qu'il est donc arbitraire de la caractériser comme une redécouverte des prémices de l'autonomie. Cette difficulté nous engage à préciser à quel titre la posture sculpturale incarne cette individuation. Rodin réduisait l'art du sculpteur à l'art du modelé. Mais une catégorie esthétique n'est féconde que pour autant qu'elle prépare à une description comparative des styles : La catégorie du modelé assumera cette fonction si nous la développons dans l'opposition du plein et du vide. Le plein, c'est-à-dire la masse, est cohésion, le vide est le champ d'expansion de la lumière, et le modelé traduit la manière dont cette cohésion de la masse interne, et cette expansion de l'espace lumineux, s'équilibrent. La statue est tirée en elle-même, elle est appelée au dehors. L'orientation des plans traduit ainsi le mode selon lequel l'enracinement de l'individu en une matière homogène conditionne et autorise le déploiement de nos possibilités multiples à travers l'espace : Rappelons-nous la comparaison fameuse de Rodin entre la technique des grecs et celle de Michel-Ange ; dans une ébauche destinée à fixer le prototype de l'antique, s'observeront « quatre directions qui produiront à travers le corps tout entier une ondulation très douce. Le plan des épaules et du thorax fuyant vers l'épaule gauche, le plan du bassin vers le côté droit, le plan des genoux vers le genou gauche, car le genou de la jambe droite pliée vient en avant de l'autre ; et enfin, le pied de cette même jambe droite en arrière du pied gauche ». De profil, un caractère général de convexité : « Cette configuration, précise Rodin, lui fait recevoir en plein la lumière qui se distribue mollement sur le torse et les membres ». À l'inverse, dans un prototype de Michel-Ange, on verra deux plans contrastés au lieu de quatre, une forme en console, le torse arqué en avant, tandis qu'il l'était en arrière dans l'antique : « C'est ce qui produit ici des ombres très accentuées dans le creux de la poitrine et sur les jambes ».

- 20 Le sculpteur, pour nous décrire la sculpture, recourt donc naturellement à la catégorie de la direction, l'applique au plan, et s'y appuie pour rendre compte de la distribution de l'ombre et de la lumière. Et lorsqu'en outre, il caractérisera la signification expressive des valeurs plastiques, c'est aux catégories d'autonomie qu'il s'adresse : effort, douleur ou équilibre. Ainsi paraît se confirmer le principe de recherche dont l'architecture nous a offert une première illustration. Les valeurs architecturales expriment notre aliénation par rapport au Lieu primordial ; les valeurs de la sculpture expriment les servitudes de notre autonomie dans la révélation de notre orientation originiaire.
- 21 Je ne puis montrer longuement ici ce que pourrait être une histoire des styles fondée sur ces principes. Du moins en saisira-t-on l'esprit sur un exemple. On sait que Malraux, dans son dernier ouvrage, a consacré quelques pages à la victoire grecque. Il n'est pas douteux, en effet, que le thème ne soit bien propre à illustrer une attitude vis-à-vis du destin. Mais on est, malgré tout, quelque peu déçu, lorsqu'on vient à interroger l'auteur sur le problème essentiel. Pourquoi la victoire telle que nous la voyons nous signifie-t-elle le triomphe sur le destin ? Ce destin est-il donc visible ? Ou bien ne nous deviendrait-il visible qu'au moment où il cède à une puissance qui lui soit supérieure ? À vrai dire, si elle s'exprime dans le sensible, on ne voit pas, en effet, par quelle voie la destinée pourrait nous communiquer sa réponse. Mais rappelons-nous que le destin est d'abord une certaine direction du temps, et que notre problème est donc de comprendre comment une individualité peut substituer sa propre anticipation au cours inexorable des choses, autrement dit, comment la victoire peut actualiser, par sa posture seule, ces lointains dont aucun être en principe ne dispose. Nous aurions alors à analyser de plus près les conditions en lesquelles intervient, en ce que nous avons appelé le choix naturel de l'individualisation, chacun de nos couples de membres. L'athlète grec incarne l'efficacité du geste dans le mépris des détours. Mais sa posture préserve la fonction essentielle de la manipulation. Elle modifie, en effet, le rapport de symétrie des deux parties du corps, mais elle en maintient la parfaite sûreté selon la seule dimension latérale qui est la dimension d'extériorité. L'athlète peut lancer son javelot devant lui, il le lance en prenant appui sur l'équilibre latéral des parties du corps. C'est pourquoi le héros qui agit avec ses bras est vu dans notre perspective, non dans la sienne propre. La victoire ailée est affranchie de cette symétrie latérale. Elle n'est qu'action en profondeur ; elle n'est pas vue, elle voit, ou plutôt elle n'a pas à voir pour anticiper : elle anticipe par la seule puissance d'une posture qui ne se différencie que selon l'avant et l'après, et triomphe ainsi du destin en engendrant sa propre orientation temporelle.
- 22 Ainsi peut-on coordonner valeurs architecturales et valeurs sculpturales. L'architecture exprime notre position d'êtres aliénés vis-à-vis du Lieu primordial. Il appartient à la sculpture de nous faire sentir à travers les valeurs d'orientation le mode selon lequel, incarné en un lieu, l'Être se rapporte aux objets de son autonomie. Le monde de la peinture nous introduira à un troisième ordre de valeurs spatiales qui est celui de la distance.
- 23 Nous allons prendre au départ l'exemple de Giotto. La peinture de Giotto, en effet, a pu être avec raison considérée comme une interprétation des valeurs de la sculpture : elle apparaît donc privilégiée pour établir, parmi l'ensemble des valeurs d'art, le genre de coordination que nous cherchons, et, à cet égard, les vues empruntées par Berenson à Wölfflin, et aussi les textes de Malraux, amène à se poser certaines questions

incomplètement résolues par ces auteurs. Pour apprécier la modification apportée par Giotto à l'esprit gothique, il faudrait, en effet, faire part de ce qui revient dans ces innovations au génie particulier de Giotto, et de ce qui revient au génie de la peinture. Ainsi, Malraux oppose à l'indépendance des personnages de bas-reliefs gothiques cette solidarité qui se noue entre les personnages de Giotto du fait qu'ils se regardent. Si les remarques précédentes sont exactes, nous ne pouvons cependant opposer une absence de solidarité dans le domaine de la sculpture, à une solidarité dans le domaine de la peinture. Nous avons plutôt à distinguer entre deux genres de solidarité, dont l'une intéresse l'orientation, tandis que l'autre s'opère, ainsi que nous allons essayer de le montrer, selon des valeurs caractéristiques de distance.

- 24 Mais relisons le texte de Malraux. On y relèvera d'abord une certaine réserve de langage, qui pourrait bien recouvrir précisément le problème qui nous intéresse. « Pour devenir fresques, dit-il, son univers de bas-reliefs (il s'agit de celui de la sculpture gothique) devait vaincre la relative indépendance que conserve chaque figure de la scène gothique comme chaque statue de porche ». Dans notre pensée, si l'on peut ici parler d'une « relative indépendance », c'est qu'il s'agit en l'espèce d'une dépendance spécifique dans l'orientation, conforme à l'esprit et aux possibilités de la sculpture, et qui n'apparaît précisément relative qu'en fonction des exigences propres à la peinture, c'est-à-dire d'un autre genre de dépendance, qui relève des valeurs de distance. Mais poursuivons. Malraux nous dit qu'à la différence de la nativité de Notre-Dame, la Vierge de la Nativité giottesque est « orientée » vers l'enfant qui la contemple.
- 25 Il est donc temps maintenant de préciser la distinction de ces termes d'orientation et de distance. Pour cela, revenons quelque peu en arrière de manière à caractériser l'orientation, non plus seulement comme valeur attachée à la sculpture isolée, mais comme facteur d'organisation et de composition. Il nous suffira pour cela de comparer trois jugements derniers, ceux de Partis, d'Amiens et de Bourges ; et pour nous borner à un exemple particulier, évoquons seulement la procession des élus qui nous est montrée dans ces trois tympans, s'échelonnant de 1220 environ, à 1235 et 1270. À Notre-Dame, nous avons une résurrection des morts polarisée de la gauche vers la droite, un jugement polarisé dans le même sens. Une redistribution totale s'opère à Amiens. Élus et damnés notamment, se dirigent en des sens opposés à partir du centre. À Bourges enfin, cette même organisation s'insère dans une organisation verticale, d'autant plus accomplie que l'on s'élève davantage vers le tympan. Peut être maintenant appréciera-t-on précisément la transposition de valeurs qui s'est accompli de la sculpture gothique à la peinture giottesque. L'organisation sculpturale situe les orientations de la posture, soit par rapport aux dimensions de l'édifice, soit aussi, et il faudrait y insister longuement, par rapport à l'édifice idéal que représente pour l'artiste son propre système de repères déployé à travers l'espace. Si les personnages sont groupés, ils ne le sont jamais l'un par rapport à l'autre. Mais c'est que l'orientation dont chacun d'eux est le véhicule ne leur assure directement aucun rapport de coexistence. Leur communauté ne se noue qu'au lieu sur lequel se repèrent, extérieurement à eux, toutes ces dimensions. Il n'y a donc pas là un accident stylistique, nous sommes en présence d'une exigence constitutive de la sculpture. Qu'en est-il maintenant de la peinture ? Nous pouvons, ici encore, recourir à un intermédiaire, formant en quelque façon transition entre la sculpture gothique et la peinture giottesque, à l'intermédiaire de Dante.

- 26 On est frappé, en effet, de la signification qui revient dans *La Divine Comédie* à l'image sculpturale. Par son objet, elle tient, en effet, de la sculpture. Dante évoque littéralement l'un de ces reliefs que lui proposait Pisano. Mais d'un autre côté, il voit cette sculpture en peintre. Au chant douzième du purgatoire, c'est explicitement que cette métamorphose s'accomplit. Dante commence par nous dire que la route était « couverte de figures sculptées avec goût ». Et puis, après avoir décrit ces scènes, il reprend : « O Ilion comme celui qui avait figuré tes remparts te montrait désolée et avilie. Quel maître fut-il du pinceau et de la pointe, celui qui traça les ombres et les traits de ces scènes que le génie le plus profond n'aurait pu considérer sans admiration. Les morts paraissaient morts, et les vivants, vivants » (vers 66 et s.). Dans un autre passage, bien que l'impression picturale ne soit pas explicitement soulignée, la manière dont la scène est traitée atteste que nous nous trouvons encore dans le même registre de valeurs. C'est au chant dixième. Et nous trouvons encore en un autre passage, l'indication de la valeur expressive que Dante attache à cette vision (chant XIII, vers 64) : « Pour exciter la compassion, je veux m'expliquer autrement que par des paroles : je veux offrir au sens de la vue qui comprend plus facilement, ces infortunés tels qu'ils étaient devant moi ». La vision chez Dante, il faudrait reprendre le sujet. Je relève simplement, pour l'intérêt de la présente recherche, Dante recourt aux « paroles visibles » lorsqu'il entend nous donner conscience d'un événement, d'une vue en quelque façon cinématographique, et dont le pathétique tient très précisément à cet indice temporel que comporte la révélation de la sculpture, sous l'apparence proprement picturale qu'elle nous manifeste du point de vue d'où elle se découvre. Et nous sommes assurément incapables de restituer pleinement ces scènes qui se sont peintes un jour dans l'imagination de Dante. Mais du moins disposons-nous des images de Giotto.
- 27 Giotto recourt à la peinture pour décrire, comme Dante, les événements, et les événements pathétiques. Et si nous nous demandons en quoi consiste ici la liaison de l'événement et du pathétique, nous trouvons qu'elle tient à l'expression d'un témoignage. Remarquons d'ailleurs que telle est aussi la fonction de l'image picturale de Dante. L'événement, dit-il, par exemple, « n'était pas moins vrai pour moi que pour celui qui a vu ». Voir est un acte, un acte de témoignage. Et imaginer est une reprise du témoignage. Or, Giotto peint aussi des témoignages. Et nous allons ainsi retrouver le regard des personnages de Giotto ; mais, pour cela, nous tenterons de nous replacer dans le concert des valeurs mis en place par l'artiste, pour recueillir l'empreinte et l'enseignement de ce témoignage.
- 28 Le fait essentiel me paraît être ici une interprétation de la posture, entièrement nouvelle par rapport à la posture sculpturale. Nous avons pensé discerner dans cette dernière, le prototype des actes autonomes. La posture giottesque, en un sens tout opposé, est le commentaire de l'événement mystique dont les personnages se constituent les témoins. Et la fonction du regard est alors de souligner cette participation à distance, qui est le propre du témoignage. Au centre de ce mouvement consécration d'un lieu terrestre. À cet événement, pas de participation directe. C'est de sa place même, retenu en ses limites, que l'assistant aura à le célébrer. Toute l'organisation d'un Giotto aboutit à nous faire sentir cette tension de l'espace, entre cette merveille ou cette détresse en son centre, et cette expérience du témoin à laquelle toute coïncidence est refusée avec l'événement, – et le pathétique de l'expression n'est qu'une manifestation de cette distance originelle. Nous avons alors quelque indication

sur l'opposition des valeurs d'orientation de la sculpture, et des valeurs de distance de la peinture, ou du moins, en première analyse, de la peinture giottesque. Cette dernière exprime, de l'individu, sa seule présence singulière, sa valeur locale, son émergence dans l'existence. Elle ignore cette appréciation, que comporte la sculpture, des servitudes de cette individuation. Mais elle exprime à un autre égard le sens de cette singularité : elle l'exprime dans sa relation à l'ensemble de ses coexistants ; la distance traduit cette double présence de chaque existence, d'abord directement en son lieu, et aussi en chacun des lieux que sa seule présence en ce lieu affecte. Autrement dit, elle est la valeur spatiale de la communication, et comme l'architecture nous a paru consacrer dans l'expression du lieu notre sentiment de l'aliénation, et la sculpture dans les valeurs de direction notre sentiment de l'autonomie, la peinture nous paraît vouée à exprimer dans la distance notre sentiment de la communication.

- 29 L'exemple que nous avons trouvé aux origines de la peinture italienne, il faudrait bien entendu de diversifier, et une telle enquête serait illimité. Par exemple, l'avènement de la perspective dite scientifique gagnerait sans doute à être interprétée, non pas comme l'introduction d'une rationalité formelle, mais comme un aménagement des rapports de coexistence. Les êtres giottesques communiquent par communion dans le centre du tableau. La perspective établit un type de communication qui n'intéresse plus le rapport des êtres à un événement, mais le rapport des êtres entre eux. Leur communication est leur complémentarité dans un ordre. Il faudrait reprendre de ce point de vue tous les traités de la perspective, sans oublier que l'enthousiasme qui en soutient les découvertes demeure latent dans les valeurs proprement picturales des œuvres. Autrement dit, il ne s'agit pas ici de comprendre qu'il y a une vérité de l'expression perspective. Il s'agit de comprendre qu'il y a une expression de la vérité, de cette vérité ou de cet ordre où les êtres sont saisis. Il s'agit de comprendre avec les Vénitiens quel genre de communication peut traduire la vibration d'un milieu lumineux : ce qu'aura apporté de nouveau un Titien à notre sentiment d'une harmonie naturelle, par l'affinité des valeurs locales et des valeurs globales de ce milieu lumineux ; ainsi s'acheminerait-on vers la compréhension de cette communion dans la solitude qu'exprime le génie moderne de la peinture.
- 30 Quant à conclure, on s'en défendra, au terme d'une suggestion préliminaire de recherche.

NOTES

1. Article initialement paru dans la *Revue de métaphysique et de morale*, janvier-mars 1959, p. 28-42.

RÉSUMÉS

Dès 1959, avant son ouvrage fondamental de 1967, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Pierre Kaufmann (1916-1995) définit très clairement un projet dont l'actualité est toujours aussi brûlante : en quoi les différents arts nous renvoient-ils une image, chaque fois différente, de notre destinée ?

Even before his essential 1967 volume on “The emotional experience of space”, Kaufmann had already clearly delineated a project that remains a burning question today: how do various arts reflect an ever different image of our destiny?

Im Jahre 1959, Pierre Kauffmann (1916-1995), vor der Publikation seines Grundwerkes : *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, (1967), antwortet schon klar auf die folgende und sehr aktuelle Frage : wie die verschiedene Künste ein immer neues Bild unseres Schicksals uns wiedergeben können ?