Nous avions commencé à évoquer l'enthousiasme qui traverse le poète inspiré dans le Ion de Platon. Une étrange aliénation par laquelle l'individu accède à une forme supérieure de lui-même, si supérieure à lui-même qu'elle ne peut donc pas provenir de lui (c'est pourquoi il y a aliénation : il n'est plus lui-même). C'est la logique suivie par Platon : la production poétique est si géniale qu'elle ne peut qu'être due à des facteurs extérieurs, d'où l'insistance ironique sur la médiocrité du poète, dès lors qu'il n'est plus « enthousiasmé ». Le poète est un homme aliéné, un émissaire, un intercesseur.

On comprend la raison d'une telle théorie : c'est que cela ne peut concerner qu'un art vivant d'improvisation, un art où l'on ne sait pas d'avance ce que l'on va dire, chanter, quelles incantations vont s'ensuivre. Il y a un état de transe (qui concerne évidemment le corps, mais Platon ne le voit pas ou n'en parle pas) ou d'exaltation qui témoigne de l'action de la force divine sur le poète. Vous comprenez que vous ne pouvez pas avoir ça avec un art « manuel », artisanal comme la peinture ou la sculpture où vous n'êtes pas supposé avoir des moments d'enthousiasme (vous êtes dans la fabrication, l'exactitude mimétique, etc.). Et cela ne concerne que la parole (pas l'écriture, pas la peinture ni la sculpture), c'est-à-dire un art vivant d'improvisation et inséparable d'un collectif. On n'est pas loin de la question de l'ivresse, de la quête d'un état spécial, etc. On comprend que Platon fasse allusion aux Corybantes et aux transports bachiques (c'est-à-dire à l'ivresse).

On comprend qu'il y ait un lien entre l'art et le sacré, entre le poème chanté improvisé et la *présence* des dieux. Le dieu est présent dans l'artiste lors de la cérémonie comme l'artiste doit rendre présent le divin, le saint, le sacré dans l'icône. Mais on comprend qu'il ne peut le rendre présent qu'à la condition qu'il soit présent en lui ; c'est comme une sorte de transfert de présence qui est l'acte même de la foi. L'icône atteste de la présence du saint, du Christ, de Marie, etc. Il ne s'agit pas de représenter, mais d'incarner, de transférer, d'attester, d'annoncer, de faire venir, etc. D'une certaine façon, la Renaissance va progressivement (vraiment, c'est peu à peu) rompre avec cette vision. Et pourtant, on retrouve — mais sous une forme bien plus forte — une des définitions dont nous sommes partis. Car, comme le dit J.-P. Vernant dans *Entre mythe et politique*, les premières statues grecques ont pour fonction de

> « Faire voir l'invisible, assigner une place dans notre monde à des entités d'au-delà : on peut dire qu'il y a au départ, dans l'entreprise de figuration, cette tentative paradoxale pour inscrire l'absence dans une présence, pour insérer l'autre, l'ailleurs dans notre univers familier. Quels qu'aient été les avatars de l'image, peut-être cette gageure reste-telle, dans une très large mesure, toujours valable : évoquer l'absence dans la présence, l'ailleurs dans ce qui est sous les yeux ».

Alors justement peut-être ce caractère que l'on reconnaît à la représentation, de figurer la disparition, de perpétuer la mémoire, de rendre présent ce qui est absent ne convient-il pas avec l'activité de représenter ? Peut-

être la représentation s'adresse-t-elle déjà à ce qui peut (se) représenter en nous, l'imagination, la mémoire ; alors que rendre présent, ce n'est pas (se) représenter quelque chose, mais y croire, croire à sa présence dans l'œuvre ou par la bouche du poète. Il y aurait ainsi comme deux régimes distincts : un premier régime (qui relève du sacré) où la présence du dieu doit se faire sentir. C'est le cas chez le poète lyrique chez Platon, mais qui est comme une survivance ou un succédané du prêtre. Et puis, il y a tous les artistes qui sont en train de donner naissance au monde de la représentation à travers la statuaire, la figuration, la peinture, le théâtre (selon l'hypothèse de Jean-Christophe Bailly dans *Le champ mimétique*) et qui rompent avec ce régime artistique. Ils vont passer, comme le dit Vernant dans *Entre mythe et politique*,

> « d'idoles qui fonctionnent comme des actualisations symboliques des diverses modalités du divin, à l'image proprement dite. C'est-à-dire à l'image conçue comme un artifice imitatif reproduisant sous forme de faux-semblant l'apparence extérieure des choses réelles ».

Pour reprendre le titre de l'article de Vernant, ils vont passer « de la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence » (alors l'image pourra être dénoncée comme fausse, illusoire, mais c'est un autre débat).

Les dernières fois, nous avions abordé la notion d'inspiration à partir d'un texte classique de Platon. Mais il nous a placé face à plusieurs difficultés. La première qui rejoint l'un des problèmes que nous avons posé au début, c'est le statut de l'activité du poète (ou du récitant). De manière ironique, Platon ne reconnaît pas à l'artiste (car il s'agit bien d'une figure de l'artiste) une forme d'activité. Il est plutôt passif en ce sens qu'il accueille en lui une force magnétique venue des Muses. Il y a une forme d'hospitalité psychique chez l'artiste qui le fait rejoindre un état spécial. Et cet état le surélève, le place au-dessus de lui-même. Il est en situation d'inspiration (son souffle ne vient pas de lui), c'est-à-dire d'hétéronomie. Cette image de l'artiste est proche de celle du prêtre païen qui est dépositaire de la parole des dieux lorsqu'il entre en transe. Il y a un lien étroit entre l'artiste et le divin, ce qui nous reconduit au point de départ lorsque nous parlions du divin Léonard, du divin Raphaël, etc.

Nous disions également autre chose, c'est qu'il s'agit d'une figure de l'artiste qui précède ce qu'on peut appeler (par commodité) le monde de la représentation. L'artiste ne représente pas quelque chose, il l'incarne. Il ne représente pas, il fait venir une présence. Il s'agit d'assister à la venue d'une présence, de sentir la présence d'un dieu dans le poète, dans le récitant comme s'il était entré en transe. Cette question de la présence est très importante, mais problématique. De même que l'activité est conçue de manière problématique (comme passivité et hétéronomie), la présence est une notion problématique. En effet, admettons qu'il y ait bien présence (des dieux, des esprits animaux ou autre chose). Mais de quelle présence parle-t-on ? Platon répond : la force magnétique des Muses (conçues comme déesses). Est-ce qu'on peut s'en tenir là ? Comment peut-on concevoir cette présence aujourd'hui ? Qu'est-ce qui est présent chez

l'artiste qui le met dans un état particulier (pas forcément celui de la transe). Ça nous renvoie — pour l'instant — toujours du même côté : du côté du « mystère », le caractère inexplicable de la création artistique, etc. Le mystère est devenu présence, pas sûr qu'on y ait gagné grand-chose.

Le problème se complique puisqu'au même moment (à l'époque de Platon), nous disions qu'il y a des artistes (mais plutôt perçus comme des artisans) qui n'ont rien à voir avec cette affaire de présence. Il ne s'agit plus pour eux de présenter, de faire advenir une présence, mais de représenter. Ce qu'on disait la fois dernière. Il faut distinguer entre présenter et représenter (on est dans notre thème : deux activités artistiques distinctes). Quelle différence entre les deux ? Dans un cas, il s'agit de rendre présent, de faire revenir la présence, de la rendre présente effectivement. Dans l'autre cas, celui de la représentation, il s'agit rendre présent en sachant que la présence n'est plus là, qu'il y a une absence. La représentation vise précisément à se substituer à cette absence, à combler cette absence par une représentation (ou une apparence : mais Platon dira justement : les apparences sont trompeuses). Représenter fait fond sur une absence tandis que présenter fait fond sur une présence, sur l'advenue d'une présence. Elle nous met en présence de la présence. Nous pouvons la sentir, l'éprouver, elle se communique (c'est une affaire de participation). Pour résumer, ce qui est premier (fondateur) dans la présentation, c'est la présence ; ce qui est premier (fondateur) dans la représentation, c'est l'absence.

Voyez le très célèbre récit de Pline au livre XXXV de son *Histoire naturelle* dans lequel on a longtemps vu comme une origine de la peinture. Il parle de la fille d'un potier de Corinthe qui était amoureuse d'un jeune homme. « Celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projeté par la lumière d'une lanterne ; son père (potier) appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher ». C'est comme une double (re)naissance de la peinture et de la sculpture qui a pour vocation de représenter l'absent et non plus, comme c'est le cas pour l'artiste poète dont parle Platon, de nous mettre en présence du dieu par intercession. Cela rejoint ce qu'on disait la fois dernière, à savoir que Platon écrit à une époque qui voit les dieux vont devenir inaccessibles. Ils se sont retirés comme s'il y avait désormais un fossé ou, comme le dit Bailly, une

> « séparation entière et infranchissable entre mortels et immortels — jamais les Grecs n'auront quelque chose comme la grâce [C'est peut-être ça la présence, justement, on va y revenir] ou la sainteté, c'est sans retour que les hommes sont séparés du divin, et la destitution, chez eux, du pouvoir royal contribuera à renforcer cette séparation » (Bailly, 127).

Bailly retrouve là une remarque de Vernant ; c'est au moment où le culte devient public, que la démocratie supplante le pouvoir royal despotique, que la présence cède la place à la représentation. Comme le dit encore Bailly dans une formule qui résume bien la manière dont l'art grec a évolué vers la représentation (ou l'image) : « c'est en créant des statues qui ne renfermaient plus le dieu que

la sculpture grecque s'est ouvert le chemin de l'imitation du vivant » (*ibid*., 134). Il faut, semble-t-il, que la présence s'éloigne ou se retire pour que s'instaure progressivement ce qu'on peut appeler le régime de la re-présentation, qu'il y ait des histoires, des récits, des mises en scène, c'est-à-dire ce que Platon et Aristote appellent la *mimésis*. Mais vous comprenez que ces mises en scène agissent désormais comme autant de mises à distance. La philosophie de Platon en témoigne à sa manière avec sa théorie de l'Idée. D'ailleurs, cette nouvelle activité de l'artiste, non plus comme celui qui présente, mais comme celui qui représente, pose problème à Platon : il ne cessera pas de le critiquer, parce que la représentation (en tant qu'apparence) est trompeuse, fausse

Mais suivons pour l'instant le fil de cette *présence* chez l'artiste. Comment la comprendre ? Il est évident que, dans la mesure où elle le place dans un état supérieur à son état ordinaire, qu'elle ne peut venir de lui (nous dit Platon). Comme nous le disions, il est non seulement passif, mais aliéné. Un « autre » agit sur lui et l'exalte, l'enthousiasme, le met dans un état second. Ce qui pose également le problème d'une dualité au sein de l'artiste : il est à la fois homme et dieu. Il est visité. Ou bien il est à la fois lui-même et il n'est pas lui-même. Voilà en quoi consiste cette présence. Et vous comprenez en quoi il ne s'agir que d'un dieu, compte tenu de la force qui se déploie dans cette exaltation. Elle est inséparable d'une croyance, mais d'une croyance effective : le dieu est là, il est présent. Il faut bien comprendre que présence et croyance sont inséparables (mais c'est une question importante : jusqu'à quel point l'art a besoin de croyance). La présence implique la croyance et inversement. Cette définition de l'artiste, on la retrouve sous d'autres formes tout au long de l'histoire de la philosophie de l'art (on la retrouvera encore dans la figure du génie). On ne va pas retracer cette histoire, mais examiner une ou deux figures de cette « génialité » de l'artiste, c'est-à-dire ce qui fait de l'artiste un individu qui n'est pas maître de sa propre activité. Car c'est l'un des paradoxes auquel nous sommes confrontés : l'activité d'un individu qui n'est pas maître de son activité (d'où sa passivité supposée). Il ne s'agit pas seulement de vérifier tout ce que nous venons de dire, mais d'approfondir la description et l'explication de l'activité artistique.

Mais avant, je voudrais montrer à quel point ça ne concerne pas seulement l'âge archaïque grec, que ça ne disparaît pas. Si l'on tente de prolonger ce qu'on vient de dire, de voir en quoi il ne concerne pas seulement les Grecs, et une période précise de l'art grec, si on veut donner plus de poids à cette question de la présence et de la croyance, à leur inséparabilité, il faut invoquer le statut, tout au long du Moyen-Âge, de l'icône byzantine. Pourquoi cette période ? Parce que justement elle précède celle de la représentation qui commencera à s'instaurer progressivement à la Renaissance. L'icône ne représente rien. Il faut quelques données fondamentales au sujet de l'icône. L'icône n'est pas faite pour être vue (même si elle est visible). Sa destination n'est pas d'être admirée ou contemplée

comme peuvent l'être les œuvres d'art ou comme on peut les admirer aujourd'hui au titre d'œuvres d'art. L'icône est avant tout un objet de culte. Il n'y a pas d'art ou pas de « volonté » d'art au sens moderne. Certes on peut admirer une icône, lui trouver une grande beauté mais ce n'est pas pour cette raison qu'on la contemple. L'icône n'est pas au service de la beauté, c'est plutôt la beauté qui est au service du culte. Le peintre d'icône ne fait pas de l'« art » ; il est au service du culte. Il n'est même pas sûr que l'icône soit faite pour être vue — ou bien rarement. On ne peint pas pour *faire voir* puisqu'on sert le culte ; on peint pour faire croire, pour rendre présent.

Qu'est-ce que cela signifie ? La question serait plutôt : comment, moi artisan, peintre d'icône, puis-je servir la foi ? Comment faire éprouver la présence de Dieu, l'amour de Dieu à travers la figure du Christ, à travers la figure de la Vierge, à travers les figures des saints ? Voyez le film *Andrei Roublev* de Tarkovski. Vous comprenez alors que l'icône n'est pas une image narrative que l'on contemple et que l'on déchiffre comme on le fera pour un tableau du 15e siècle. Elle a pour ainsi dire une puissance d'action, une efficace surnaturelle (elle est destinée à protéger la cité, les individus), comme si quelque chose de la personne, de la présence du saint était descendu dans l'icône (avec le risque que les images ou les effigies aient un trop grand pouvoir, d'où les grands mouvements iconoclastes : se joue là une question de pouvoir politique). C'est comme si l'icône attestait d'une manière ou d'une autre — par ressemblance, par contiguïté, par toutes les ressources de la similitude — d'une présence à laquelle on peut croire, à laquelle on peut s'adresser. Est-ce qu'on a affaire à des représentations ? En apparence oui : visages sur une surface peinte, etc. mais vous voyez bien que ce qu'on pourrait appeler représentation (ou plutôt figuration) ne convient pas. Il faut plutôt parler de présence, de *présentation* directe, de mise en présence. Et vous voyez que c'est inséparable d'une foi. Or qu'est-ce qu'on observe dans les icônes des premiers siècles, à partir du 5e siècle ? Voyez les mosaïques de Ravenne par exemple. Quelle différence avec l'art grec ? Je reste très sommaire. Pas de tridimensionnalité comme chez les grecs (développer sur l'art égyptien et l'art grec : la distinction des plans, une vision organique). Une fois encore, il ne s'agit pas de représenter, mais restituer la lumière de la grâce par les ors, de dispenser la lumière qui émane des figures saintes, de faire rayonner les faces.

C'est ce qui se passe dans la peinture chrétienne, d'une façon générale (ou religieuse). Voyez par exemple, suivant un exemple plus tardif (mais d'ordre essentiellement religieux), l'analyse que fait Didi-Huberman d'une fresque du couvent de San Marco à Florence, peinte dans les années 1440 par Fra Angelico, un frère dominicain, dans une petite cellule passée au blanc de chaux. Vous y voyez sous la voûte d'une sorte de préau la Vierge et l'ange annonciateur (un témoin à l'arrière-plan, entre les colonnes) et, entre les deux protagonistes principaux, rien. Rien que du blanc. Ce n'est pas juste une absence de dessin, un blanc neutre qu'il aurait oublié de figurer. Et c'est ce pan de blanc qu'analyse

Didi-Huberman dans *Devant l'image* (p. 21-40). Je ne vous restitue pas la description complexe, virtuose de ce blanc. Mais il veut montrer comment Fra Angelico a réduit

> « tous ses moyens visibles d'imiter l'aspect d'une Annonciation, afin de se donner l'opérateur visuel propre à imiter le procès d'une annonce. C'est-à-dire quelque chose qui apparaît, se présente — mais sans décrire ni représenter, sans faire apparaître le contenu de ce qu'il annonce (sinon il ne serait pas une annonce, justement, mais l'énoncé de sa solution) » (Minuit, 34).

Voyez qu'il y est moins question de représentation que de présentation. Il n'y a pas de narration (sans décrire, dit Didi-Huberman), pas d'histoire à figurer ou bien évidemment la plus minime possible, réduite au minimum. Pourquoi réduire l'*historia* au minimum ? C'est comme s'il fallait faire advenir une présence, comme s'il fallait laisser la place pour ce qui va advenir. Selon les termes de Didi-Huberman, on peut dire qu'il ne s'agit plus du *visible* (puisqu'il n'y a rien à voir), mais du *visuel*, d'une visibilité éventuelle, virtuelle, de quelque chose qui s'annonce, mais ne se montre pas. On pourrait même dire qu'il ne s'agit pas de peindre le visible.

Cette citation fait signe vers un problème qui traverse tout l'âge chrétien (c'est-à-dire tout l'art qui précède la Renaissance, du 5^{e} au 13^{e} siècle disons) et qui s'énonce chez les penseurs chrétiens — avant même qu'il y ait un art chrétien proprement dit. Ce problème est celui de l'Incarnation (comment l'invisible de la transcendance peut-il se rendre visible dans les corps immanents ?). Il faut comprendre que c'est un problème nouveau qui ouvre une brèche dans l'art mimétique, dans l'art représentatif grec et latin. Pourquoi une brèche ? Parce qu'il s'agit de faire advenir (je reste vague) quelque chose qui n'est pas visible, qui ne peut pas l'être. Voyez que la peinture rencontre le problème qui était celui de l'art vivant du poète selon Platon. Le problème est alors le suivant : comment présenter (figurativement) ce qui n'est pas visible, cette sorte de syncope qui déjoue toute apparence (et qui fait même que les apparences doivent être rejetées, condamnées), comme s'il y avait une brèche ou une faille dans le jeu des apparences. On n'accepte le visible qu'à condition de le convertir, c'est-à-dire lui donner la chance d'un miracle, mais il faut pour cela que les apparences visibles deviennent signes *annonciateurs* d'un miracle, du retour ou de la persistance d'une présence, d'une communicabilité possible : bref, d'une efficience des images comme c'est justement le cas pour les icônes. Vous comprenez bien qu'il ne s'agit pas d'une Idée, mais d'une présence, de la Présence en tant que telle (ce serait l'hystérie propre à la peinture, comme le suggère Deleuze dans son étude sur Bacon, *Logique de la sensation*, Seuil, p. 61 :

> « Nous voulons dire en effet qu'il y a un rapport spécial de la peinture avec l'hystérie. C'est très simple. La peinture se propose directement de dégager les présences sous la représentation, par-delà la représentation. Le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le

> système nerveux. Ce n'est pas une hystérie du peintre, c'est une hystérie de la peinture (…) La peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement. Par les couleurs et par les lignes, elle investit l'œil ».

Il faut manier cette citation avec prudence (ce qu'il veut dire, ce n'est pas qu'il y a une pathologie de la peinture, mais que la peinture vise autre chose que la représentation. Elle vise la présentation « sous » ou « derrière » la représentation). Peut-être que ce que dit Deleuze vaut surtout pour la peinture chrétienne (mais aussi la peinture moderne selon de tout autres modalités), et la manière dont la peinture n'a pas cessé d'être chrétienne pour autant qu'elle est annonciatrice d'une présence pleine, d'un corps plein, d'une plénitude de présence qu'elle ne peut pas représenter, qu'elle ne peut qu'annoncer, au-delà des apparences qu'elle représente. A nouveau, présentation plutôt que représentation, quelque chose de messianique — comme si toute peinture était annonciation ? J'invoquais les auteurs chrétiens — ceux d'avant même l'« art » chrétien. C'est ce qui s'opère notamment chez un auteur comme Tertullien, ainsi que le relève Didi-Huberman, comme s'il fallait *ouvrir* le monde des apparences sur une autre dimension, que le Verbe puisse s'incarner, etc. Je vous invite également à lire, si vous le pouvez, *Image et culte* de Hans Belting (hélas épuisé, introuvable) qui décrit la manière dont on se rapportait aux figurations (icônes, panneaux, etc.) avant la Renaissance. Quel rôle était dévolu à ces images ? Quel était leur pouvoir — dont on devine qu'il était considérable s'il a pu susciter des mouvements aussi forts que l'iconoclastie ?

On voit bien alors quel est le sens de l'activité artistique : l'artiste est un intercesseur, un médium qui doit, par la présence qu'il fait s'incarner ou qu'il annonce ou qu'il figure visuellement (et non visiblement) faire sentir sa foi. On ne comprend pas toute cette peinture, tout l'art des mosaïques ou des premiers peintres de la Renaissance sans la dimension de la foi. Or la foi est cette présence en nous du divin qu'il faut faire voir dans l'œuvre. L'artiste n'est pas au service de l'art, une fois encore, mais l'art au service de la foi. La formule reste très générale. Pour la rendre plus intéressante, il faut introduire cette notion de présence et le problème qu'elle implique : comment rendre présente une présence invisible (problème de l'incarnation). C'est un problème considérable pour des artistes de ces époques. Comment figurer l'invisible ? Or l'invisible en question n'est pas un invisible de fait, mais un invisible en droit. L'invisible de fait, on sait ce que c'est. C'est une visibilité cachée par une autre, une montagne s'impose et dissimule une partie des autres montagnes à l'arrière-plan. Si bien que toute visibilité se fait sur fond d'une invisibilité qui l'accompagne nécessairement comme sa frange ou son arrière-plan. Et nous verrons qu'il faut poser *la question des plans* (en rapport avec le visible et l'invisible ; c'était la question de Cézanne : que les plans tombent d'aplomb, mais c'est la question de tout peintre). C'est aussi la question de la distribution de la visibilité, la manière dont se distribue le visible pour le regard : qu'est-ce qui est le plus visible (au

centre de la vision), le moins visible (à la périphérie), non visible en fait, mais supposé, suggéré, indiqué, etc. Ce problème se poserait de façon particulièrement aigüe pour la sculpture qui ne rend pas visible sans rendre invisible, compte tenu du déploiement d'un volume dans l'espace (au sens où il y a toujours une face cachée, qu'il faut tourner autour, se déplacer). Certains artistes cherchent même à produire une forme d'invisibilité qui nécessite une déambulation pour voir ce qui n'est pas visible selon un autre point de vue. Voir les *Ambassadeurs* d'Holbein ou toutes les anamorphoses qui ne proposent pas un invisible, mais un visible indéchiffrable selon certains points de vue.

Il faut à présent examiner l'autre aspect de l'invisible, l'invisible en droit. Qu'est-ce que l'invisible en droit ? Comment le divin descend-t-il dans le visible ? Comment attester de sa présence invisible dans le visible — surtout lorsqu'il s'agit de répudier le monde des apparences (sa vanité, voyez Tertullien, fin du 2ème siècle qui exècre tout plaisir de voir ou d'être vu, voyez sa dénonciation du maquillage chez les femmes (on y reviendra), du théâtre) ? Cela touche, sous couvert de transcendance divine, à une immanence métapsychologique, la capacité humaine à inventer des corps impossibles pour connaître quelque chose de la chair réelle incarnée. Cette capacité poserait, selon les termes de Didi-Huberman, la question de la figurabilité. Il y a une sorte de défi indiqué par Tertullien et formulé par Didi-Huberman : ou bien tu es seulement le visible, et je t'exécrerai comme une idole, ou bien tu t'ouvres aux éclats du visuel, et alors je te reconnaîtrai le pouvoir d'avoir fait surgir un moment de vérité divine » (*Devant l'image*, p. 38), ce qui marque la différence entre corps païen et corps chrétien.

Et, lorsque la peinture entre dans un nouveau régime — où l'invisible divin n'est plus ce qu'il s'agit de faire descendre dans le visible, que se passe-t-il ? De ce point de vue, on peut dès à présent citer les premières phrases très provocatrices (qui pourtant ne se veulent pas telles) d'Alberti dans son fameux traité sur la peinture (*De pictura*) : « Il importe donc de savoir en premier lieu qu'un point est un signe, pour ainsi dire, absolument impossible à diviser en parties. J'appelle "signe" ici tout ce qui est situé sur une surface de telle sorte que l'œil puisse l'apercevoir. Quant aux choses qui ne se laissent pas appréhender par la vue, personne ne niera qu'elles ne concernent en rien le peintre : car le peintre aspire à imiter celles-là seules qui peuvent se voir sous la lumière » (p. 45, Seuil).

On peut aller très loin avec cette histoire de présence, surtout si l'on considère que le visible nous cache l'invisible (ou le véritable visible). Schopenhauer et la torsion de la forme, etc. Mondrian par exemple.

L'invisibilité de fait, c'est lorsque l'invisibilité est relative au point de vue. Un point de vue ne permet jamais tout voir, et la visibilité se déplace en fonction de la perspective. L'invisibilité en droit, c'est lorsque, quel que soit votre point de vue, l'invisibilité demeure, ainsi par exemple l'invisibilité, dans la peinture

chrétienne de l'incarnation ou du verbe qui se fait chair dans l'Annonciation. Mais on avait pris rapidement évoqué Schopenhauer et le cas Mondrian sur lequel je voudrais revenir brièvement. Schopenhauer disait que nous ne voyons que des formes individuelles ; or les formes individuelles sont toutes soumises à la contrariété des multiples forces qui s'exercent dans le monde. Un arbre individuel est un arbre tordu par le vent, par les accidents de terrain, par la rivière qui creuse le sol et dévoile ses racines, etc. Mais l'artiste (il sera question du génie) est celui qui perçoit non plus l'existence individuelle, mais l'essence qui se manifeste à travers l'individu. L'artiste a une vision des essences qu'il restitue dans son œuvre, l'arbre rendu à son mouvement d'arbrification, si l'on peut dire.

On peut esquisser un rapprochement avec Mondrian. Ce qui justifie un tel rapprochement vient du fait que Mondrian parle du « tragique » de la réalité matérielle. Mondrian suppose qu'il faut rompre avec l'extériorité de la nature, avec la nature comme manifestation extérieure, au profit d'une nouvelle sensibilité. Cela veut dire que l'apparence naturelle voile, par ses apparences mêmes, ce qu'il faut pourtant y trouver. Pourquoi Mondrian ? Parce qu'on pourrait supposer que Mondrian est une sorte de platonicien à la manière de Schopenhauer : faire voir l'essence derrière les existences individuelles. Mais il y a en même temps une grande modernité de Mondrian sur laquelle je voudrais insister pour éviter les raccourcis.

Mondrian a écrit un dialogue (la revue *De Stijl* en 1919 et 1920 et regroupés dans un petit ouvrage, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, republié par Beaubourg en 2010) où trois personnages sont devant un paysage plat avec un horizon vaste et la lune au-dessus d'eux. Qu'est-ce que la nature nous voile comme rapport plastique ? Ce qu'il faut chercher, c'est ce qui est plan et rectiligne ; c'est l'expression des rapports, dit Mondrian et les rapports de position (c'est-à-dire la situation des plans les uns par rapport aux autres). Or, « le plus parfait de ces rapports est l'angle droit qui exprime la relation de deux extrêmes ». L'angle droit est, pour Mondrian, le « rapport primordial », c'est une réalité vivante, mais qui ne devient plastiquement vivante que par la multiplicité des rapports ; il joue le rôle de fondement ou d'assise. Dans le paysage que je décrivais, il n'y a qu'une seule position positivement exprimée, c'est la ligne d'horizon. Mais on peut tracer une verticale à partir de la position de la lune, de telle sorte que l'angle droit joue bien le rôle de fondement ; c'est par lui que tout s'équilibre, même si l'angle n'est ici pas tout à fait droit. On voit que le rapport de position s'exprime dans la nature, mais de manière inexacte. On voit bien en quoi l'angle droit joue le rôle de fondement : c'est lui qui assure le rapport équilibré entre l'horizontale et la verticale. A ce titre, il est absolument fondamental.

La nature pose donc problème, mais un problème précis. Elle possède des couleurs, des formes, des rapports, mais ils ne sont pas assez visibles, ni assez déterminés ; bien plus, ils sont toujours particuliers. Ce qu'il faut, c'est libérer le rapport des couleurs et le rapport des proportions de leur engoncement dans la

nature, pour ne plus *percevoir que les rapports*. C'est comme une réduction, la constitution d'une perspective où l'on ne verrait plus que les couleurs pures et leurs rapports. Ce serait une manière de se libérer du particulier et d'atteindre à l'universel. « … la couleur en tant que telle vivifie tout, et il est possible, par la pure vision de la couleur, d'être porté à la plus grande élévation, oui, à la contemplation de l'Universel », p. 9.

Mais ce qui importe, ce n'est pas la couleur en tant que telle, c'est le rapport entre les couleurs — et l'on sait que, très vite, Mondrian n'a utilisé que les trois couleurs primaires (bleu, jaune, rouge, séparés par des bandes horizontales et verticales). Ce que Mondrian veut faire percevoir, ce sont ces rapports entre les pans de couleur, mais de telle sorte qu'un pan ne soit pas contaminé par un autre, qu'ils soient perçus pour eux-mêmes en même temps que dans leur rapport avec les autres blocs de couleurs. Autrement dit, ils doivent être saisis différentiellement en même temps qu'ils doivent former un tout. « Toutes choses sont parties d'un tout : chaque partie reçoit sa valeur visuelle du tout et le tout la reçoit des parties. Tout se compose par relation et réciprocité. La couleur n'existe que par l'*autre* couleur, la dimension est définie par l'*autre* dimension, il n'y a de position que par opposition à une *autre* position. C'est pourquoi je dis que le rapport est la chose principale », p. 10. On comprend mieux ce que Mondrian entend par « rapport de position ». Le rapport de position, c'est la manière dont les couleurs se rapportent les unes aux autres dans leur autonomie ou leur différence respective. Autrement dit, elles n'ont de valeur proprement dite que par leurs différences avec les autres.

Alors on voit bien à quoi « ressemble » ce que Mondrian est en train de construire. C'est une *structure*. Il ne veut pas dégager une essence platonicienne, mais la structure invisible du visible, rendre présente l'invisible structure du visible. Qu'on compare un instant avec Saussure qui écrit à peu près au même moment que Mondrian. La langue est décrite par Saussure comme un système (les cours ont lieu entre 1906 et 1911). Le système de la langue n'est jamais modifié directement ; en lui-même, il est immuable ; seuls certains éléments sont altérés sans égard à la solidarité qui les lie au tout ; ils persistent dans leur solidarité synchronique. Et la valeur de chaque terme réside dans son opposition à tous les autres termes. Voilà ce qu'écrit Saussure : « Pour montrer à la fois l'autonomie et l'interdépendance du synchronique et du diachronique, on peut comparer le premier à la projection d'un corps sur un plan. En effet, toute projection dépend directement du corps projeté, et pourtant elle en diffère, c'est une chose à part. Sans cela il n'y aurait pas du tout une science des projections ; il suffirait de considérer les corps en eux-mêmes (…) Ce n'est pas en étudiant les corps, c'est-à-dire les événements diachroniques qu'on connaîtra les états synchroniques », *Cours de linguistique générale*, Payot, p. 165.

Immédiatement après, il établit la célèbre comparaison avec le jeu d'échec qui elle permet d'observer cette synchronicité à condition de faire correspondre un état de jeu à un état de la langue : « La valeur respective des pièces dépend

de leur position sur l'échiquier, de même que dans la langue chaque terme a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes. En second lieu, le système n'est jamais que momentané ; il varie d'une position à l'autre (…). Enfin, pour passer d'un équilibre à un autre, ou — selon notre terminologie — d'une synchronie à l'autre, le déplacement d'une pièce suffit ; il n'y a pas de remue-ménage général », *Cours*, 125-126.

En ce sens, ce que figure Mondrian dans ses tableaux, ce sont des variations synchroniques. Ou bien on peut parler de « grille modulaire ». Il y a bien en effet modulation, pour autant, comme le dit Saussure que chaque état de la partie d'échec témoigne d'une réorganisation synchronique de l'ensemble, comme une redistribution des relations ou des rapports entre les parties. C'est ce qui fait dire à Saussure que « dans la langue, il n'y a que des différences » (p. 166). C'est la différence qui fait la valeur l'unité et le caractère des signes qui la composent. De même chez Mondrian, si l'on reprend la citation précédente sur le fait qu'une couleur n'existe que par une autre, etc.

On peut donc considérer la démarche générale de Mondrian comme une démarche structurale. Il s'agit de faire voir des structures, extraites de la nature. Alors on comprend mieux en quoi consiste l'universel et comment on atteint à la contemplation de l'universel. Il y a deux aspects. D'abord, la structure est expression de l'universel : « La plastique précise de l'universel est inconcevable sans la plastique du pur équilibre, et l'équilibre est inconcevable sans dualité. C'est la dualité qui exprime le rapport. Si l'un seul est représenté, de quelque manière que ce soit, il apparaît individuellement » (72). Ensuite, si la structure nous libère du particulier, c'est parce qu'elle ne saisit que des rapports. On se saisit soi-même comme partie d'un tout. Dès lors, on ne compte « plus *seulement* avec notre position temporelle [diachronique, pour suivre la distinction saussurienne] vis-à-vis des choses mais avec toutes les positions possibles ». Bref, on commence à voir universellement, dit Mondrian parce que la projection en plan nous fait voir des rapports plus purs.

Ce long développement sur Schopenhauer et sur la peinture de Mondrian s'intègre, si vous vous en souvenez, sur le statut de la présence. Nous disions qu'il fallait distinguer entre présence et représentation et nous avions parlé de l'évolution de l'art grec à cette occasion. Nous disions qu'il y avait des arts fondés sur la présence, sur une présence (invisible) qu'il faut incarner dans une amulette ou qu'il faut figurer dans un tableau dans la peinture chrétienne tandis qu'il y a des arts fondés sur l'absence et qui représentent le visible. Présentation de l'invisible d'un côté, représentation du visible de l'autre. Et, pour que l'idée de présentation de l'invisible n'apparaisse pas comme un moment dépassé, nous avons pris l'exemple de Mondrian. C'est comme si l'essence ou la forme universelle pour parler comme Mondrian ne pouvait pas apparaître dans un espace tridimensionnel. Pourquoi ? Parce que cet espace est l'espace des accidents, des narrations, du mouvement, c'est-à-dire de l'inessentiel — ce que

Mondrian appelle le « tragique ». Et vous voyez que Mondrian réinvente un espace plan, sans dimensions, sans profondeur pour extraire la présence invisible de la structure qui, sinon, serait invisible, puisque altérée, endommagée par la figuration des accidents : courbes, mélange des couleurs, lignes brisées, etc. (voyez que l'abstraction de Mondrian n'est pas du tout la même que celle de Kandinsky).

Le génie : le jeu (déjà jeu chez Mondrian)

Nous avons suivi pour commencer le fil de la « présence » en raison du portrait de l'artiste dressé dans le *Ion* de Platon, visité par la présence des muses. L'artiste accueille le dieu qui l'inspire et sa parole témoigne de la présence momentanée du dieu (hospitalité psychique). Et nous avons vu l'importance de la notion de présence (invisible) qui, prise en un sens rigoureux, s'oppose à tout art qui procède par représentation du visible. Quelle est l'activité artistique qui est au principe de la représentation ? C'est l'imitation, la *mimésis*. Il faut imiter la nature. Imiter la nature, ce n'est pas la reproduire, c'est la représenter, la mettre en scène, etc. Mais peut-être que la notion d'imitation ne suffira pas à rendre compte de cette activité lorsqu'on l'examinera le moment venu. Mais il est vrai que tous ceux qui invoquent l'importance de la notion de présence critiquent l'activité artistique conçue comme imitation. Ou disons que l'imitation n'est pas leur finalité (absurde de dire que les icônes byzantines ne sont pas ressemblantes, qu'elles sont naïves : ce n'est pas leur problème).

La notion de présence nous a déjà éclairé sur certains points, mais il y a un aspect sur lequel nous n'avons pas du tout avancé, c'est sur la nature de cette présence chez l'artiste. Chez Platon, elle est renvoyée du côté de la force magnétique d'un dieu-muse ; à l'âge chrétien, elle est renvoyée du côté de la croyance ou de la foi, c'est-à-dire de la présence en chacun de Dieu qui conduit à produire des images de dévotion, à témoigner en faveur de la grâce des figures saintes, etc. Mais il faudrait essayer d'en savoir davantage sur cet autre en nous. Il y a bien une dualité au sein de l'artiste : il est à la fois homme et dieu, il est à la fois lui-même et autre que lui-même. Il faut tenter de comprendre le statut de cet autre sans recourir à la notion facile de mystère ou de génie (au sens où les génies sont des divinités).

Qu'en est-il par exemple de la définition du génie de ce point de vue ? Alors examinons la célèbre figure du génie telle qu'elle apparaît dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant. C'est une figure extrêmement importante pour elle-même et pour la postérité à laquelle elle a donné lieu. Vous savez que Kant est par ailleurs le philosophe qui a fixé *a priori* les limites du monde de la représentation dans la *Critique de la raison pure*. Or les limites du monde de la représentation sont en même temps les limites du connaissable. Si Kant peut les fixer, c'est parce qu'il réfléchit dans une méthodologie l'activité scientifique (et non l'activité artistique) pour autant qu'elle seule est destinée à connaître, à produire des connaissances. Le modèle ici est Newton. Mais il n'y a pas de génie

dans le domaine de la connaissance. Euclide, Galilée, Kepler, Newton ne sont pas des génies. Pourquoi ? Voilà ce qu'écrit Kant (§ 47) : « Ainsi on peut bien apprendre tout ce que Newton a exposé dans son œuvre immortelle, les *Principes de la philosophie de la nature*, si puissant qu'ait dû être le cerveau nécessaire pour ces découvertes ; en revanche on ne peut apprendre à composer des poèmes d'une manière pleine d'esprit, si précis que puissent être tous les préceptes pour l'art poétique, et si excellents qu'en soient les modèles. La raison en est que Newton pouvait rendre parfaitement clair et déterminé non seulement pour lui-même, mais aussi pour tout autre et pour ses successeurs tous les moments de la démarche qu'il dut accomplir, depuis les premiers éléments de la géométrie jusqu'à ses découvertes les plus profondes… Dans le domaine scientifique ainsi, le plus remarquable auteur de découvertes ne se distingue que par le degré de l'imitateur et de l'écolier le plus laborieux… »

Ce qui caractérise l'activité scientifique, c'est qu'elle est capable de produire la méthode par laquelle elle est parvenue à obtenir ses résultats. Elle est par conséquent capable de *réflexion*. Et l'on peut dire que la CRP est cette réflexion même, par laquelle se constitue un sujet connaissant. Par opposition, le génie n'est pas capable de cette réflexion sur sa propre activité ; il y a en lui une zone d'irréfléchi. Le génie désigne donc d'abord l'*irréfléchi* (qui nous renvoie du côté de l'inspiration dont nous parlions). Ce qu'il y a de génial chez l'artiste, c'est la zone d'irréfléchi qu'il y a en lui. Cela correspond-t-il à la passivité dont nous parlions ? A l'aliénation ? Il est trop tôt pour le savoir.

Pour cela, il faut reprendre la description du génie chez Kant. Je vous renvoie au fameux § 46 de la CFJ. La définition générale de Kant est la suivante : « Le *génie* est le talent (don naturel) qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : *le génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) *par laquelle* la nature donne des règles à l'art ». Kant reprend le terme latin *ingenium* (qu'on a traduit par « esprit » en français, mais au sens d'avoir de l'esprit) qui désignait déjà chez les latins le fait de savoir détacher son esprit des sens et des habitudes ; il caractérisait surtout l'invention oratoire et une aptitude à bondir, à établir des relations entre des termes parfois éloignés les uns des autres de façon inattendue et percutante, une forme de vivacité (cf. les métaphores). L'*ingenium* désigne également une forme d'acuité, de sens de la « pointe » ou du « trait » qui peut tourner à une forme de préciosité, d'afféterie, lorsque la rhétorique devient verbeuse… On retrouve l'improvisation dont on parlait. Mais surtout le génie est réservé aux arts, aux règles de l'art au point que Kant affirme, quelques lignes plus bas, que les beaux-arts doivent *nécessairement* être considérés comme les arts du génie.

Je vous rappelle la définition du génie telle que la formule Kant. Elle tient en quatre points : « On voit par là que le génie : 1° est un *talent*, qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée ; il ne s'agit pas d'une aptitude à ce qui peut être appris d'après une règle quelconque ; il s'ensuit

que *l'originalité* doit être sa première propriété ; 2° que l'absurde aussi pouvant être original, ses produits doivent en même temps être des modèles, c'est-à-dire *exemplaires* et par conséquent, que sans avoir été eux-mêmes engendrés par l'imitation, ils doivent toutefois servir aux autres de mesure ou de règle du jugement ; 3° qu'il ne peut décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il réalise son produit, et qu'au contraire c'est en tant que *nature* qu'il donne la règle ; c'est pourquoi le créateur d'un produit qu'il doit à son génie, ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent et il n'est en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées, ni de les communiquer aux autres dans des préceptes, qui les mettraient à même de réaliser des produits semblables. (C'est pourquoi aussi le mot génie est vraisemblablement dérivé de *genius*, l'esprit particulier donné à un homme à sa naissance pour le protéger et le diriger, et qui est la source de l'inspiration dont procèdent ses idées originales) ; 4° que la nature par le génie ne prescrit pas de règle à la science, mais à l'art ; et que cela n'est le cas que s'il s'agit des beaux-arts ».

Qu'est-ce qui s'est déplacé par rapport à Platon ? Outre l'absence d'ironie, on voit que ce qui est présent chez l'artiste, ce n'est plus un dieu, mais la *nature* qui correspond en lui à l'irréfléchi, un irréfléchi *en droit*. Cela ne veut pas dire que l'artiste ne sait pas ce qu'il fait, cela veut dire qu'il ne sait pas comment il fait ce qu'il fait. Il ne sait pas ce qu'il fait, mais il agit pourtant d'après une Idée. Paradoxe apparent. Comment expliquer ce paradoxe ? Kant nous dit en effet qu'il existe une Idée proprement *esthétique* (par distinction d'avec l'Idée rationnelle). Qu'est-ce que ça veut dire une Idée esthétique ? Cette question nous intéresse parce que Kant définit le génie comme celui qui a la faculté des Idées esthétiques. Pour comprendre ce qu'est une Idée esthétique, il faut la distinguer de celle qui lui est symétriquement opposée, l'Idée rationnelle. Le propre de l'Idée rationnelle, telle que Kant la définit dans la CRP, c'est d'être un concept (du suprasensible) auquel nulle intuition n'est adéquate, ce qui fait qu'elle ne peut jamais devenir une connaissance ; pour l'Idée esthétique, c'est l'inverse : elle ne peut pas devenir une connaissance parce qu'elle est une intuition (de l'imagination) pour laquelle on ne peut trouver de concept adéquat (§57, Rem. 1, p. 166). En ce sens, elle est indéterminée (à la différence de l'idée platonicienne ou néoplatonicienne définie avant tout comme forme). Voyez la définition de Kant :

> « Par l'expression Idée esthétique j'entends cette représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de *concept*, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible. — On voit aisément qu'une telle Idée est la contrepartie (le pendant) d'une *Idée de la raison*, qui tout à l'inverse est un concept, auquel aucune *intuition* (représentation de l'imagination) ne peut être adéquate », § 49. Et Kant précise : « L'imagination (comme faculté de connaissance

productive) est, en effet, très puissante pour créer une autre nature pour ainsi dire à partir de la matière que la nature réelle lui donne ».

L'Analytique du beau était une Analytique du point de vue d'un *spectateur*. Il s'agissait de contempler les objets dits « beaux », qu'il s'agisse des objets naturels ou les productions des beaux-arts. Mais là, nous entrons dans le point de vue du *créateur* (« L'imagination comme faculté de connaissance productive »). À présent, il faut comprendre en quoi le génie est la faculté des Idées esthétiques.

On avait commencé à étudier la fois dernière la figure du génie. Il y avait comme deux définitions du génie chez Kant. La première est une série de caractéristiques qui nous apprennent peu sur la figure du génie. Il se définit par ses productions originales exemplaires qu'il puise dans un don naturel au sujet duquel il ne peut donner aucune explication et pour lesquelles il ne dispose d'aucune méthode qui permette expliquer comment il produit ses œuvres originales. La seconde est plus éclairante, mais demande plus d'explication. Le génie se définit par la faculté des Idées esthétiques. Or l'idée esthétique est une « représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept puisse lui être adéquate ». Et nous avions complété la définition : « L'imagination (comme faculté de connaissance productive) est, en effet, très puissante pour créer une autre nature pour ainsi dire à partir de la matière que la nature réelle lui donne ».

Le génie crée une nouvelle nature. En quoi consiste cette nouvelle nature (à partir de la nature réelle) ? Là où attendrait que Kant nous dise qu'il apporte de nouvelles formes, il nous dit qu'il est d'abord celui qui fournit une nouvelle matière : « le génie ne peut donner qu'une riche matière aux produits des beaux-arts » (§ 49). Mais alors de quelle matière s'agit-il ? Il s'agit d'une matière créée. Cette riche matière provient des Idées esthétiques (§ 49) en tant que l'imagination est libérée de toute conduite par des règles, nous dit encore Kant. C'est en cela que consiste la création. Cela ne veut pas dire qu'il ne crée pas des formes. Comme on l'avait vu la fois dernière, il donne à son œuvre la forme d'un objet de goût (« pour donner cette forme à l'œuvre d'art, le goût suffit » (§ 48). On a la confirmation que c'est moins la forme qui fait l'originalité du génie que la création de cette nouvelle matière.

Or comment crée-t-il cette nouvelle matière : il dépasse la nature sensible (la nature réelle) parce qu'il donne aux concepts de la raison l'apparence d'une réalité objective. Que faut-il entendre ici par concepts de la raison ? Des concepts qui ne peuvent pas être donnés dans l'expérience, mais qui peuvent être figurés imaginairement. Ainsi, par exemple, des êtres invisibles, du royaume des saints, de l'enfer, etc. qui ne peuvent apparaître qu'à travers la création d'une « autre » nature (voyez la peinture religieuse dont on a parlé). Mais aussi et surtout parce qu'il donne une forme sensible à des événements spirituels (l'amour, la mort, la gloire, etc.) qui constituent les phénomènes de cette autre nature. Il crée une nouvelle nature — une nature seconde — où ces événements deviennent visibles,

sensibles, poétiquement, picturalement, etc.

Autrement dit, l'Idée esthétique permet de créer une nature dans laquelle les phénomènes sont immédiatement des événements de l'esprit (et non plus des événements sensibles), et les événements de l'esprit, des phénomènes de cette autre nature (Deleuze, L'Île déserte, p. 95). En un sens, l'Idée esthétique exprime ce qu'il y a d'inexprimable dans l'Idée rationnelle. Pour reprendre un exemple de Kant dans le même paragraphe, Jupiter tenant la foudre dans ses mains n'est pas l'expression des attributs logiques de la sublimité et de la majesté de la création, mais l'expression de ses attributs esthétiques au sens où ils donnent à l'imagination

> « l'occasion de s'étendre sur une foule de représentations de même famille, qui permettent de penser bien plus que ce que l'on peut attribuer par des mots dans un concept déterminé ; et ces <attributs esthétiques> donnent une Idée esthétique qui pour cette Idée de la raison remplace une présentation logique, mais qui sert plus proprement à animer l'esprit en lui ouvrant une perspective sur un champ de représentations du même genre s'étendant à perte de vue », §49, p. 145 (le paragraphe consacré aux facultés de l'esprit qui constituent le génie).

C'est en sens que Kant parle d'âme. L'âme se définit comme le principe vivifiant de l'esprit. Il faut que les choses aient une « âme ». C'est étrange cette notion d'âme. Que veut-on dire en effet d'un tableau ou d'un poème qu'il est sans âme ? Kant dit que c'est un principe qui anime l'esprit, qui anime ses facultés au sens où il les incite à un jeu qui augmente les forces de l'esprit. Or ce principe vivifiant, c'est la présentation des Idées esthétiques à travers la matière sensible. C'est l'Idée qui anime les facultés parce qu'elles entrent dans des accords indéterminés et des libres jeux (la notion de jeu est importante, on va y revenir dans un instant).

Or comment appeler ce « monde » qui n'est pas celui de la représentation ? Autrement dit, d'où tient-il son pouvoir exceptionnel de produire de nouvelles matières sensibles, une nouvelle sensibilité ? On sait, compte tenu de la définition du génie, qu'il ne le tire pas des œuvres existantes, ni mêmes des génies qui appartiennent à l'histoire de l'art :

> « le produit d'un génie (...) n'est pas un exemple à imiter (car en ce cas ce qui est génial et qui constitue l'âme de l'œuvre s'évanouirait), mais un héritage exemplaire pour un autre génie, l'éveillant au sentiment de sa propre originalité et l'incitant à exercer son indépendance vis-à-vis des règles de l'art, de telle sorte que celui-ci reçoive par là même une nouvelle règle et que, ce faisant, le talent se montre exemplaire » § 49, 147.

Non, ce pouvoir, il le tire de la nature : dans la mesure où il ne peut pas décrire comment il réalise son produit et où c'est par conséquent en tant que *nature* qu'il donne la règle (§ 46) ; la nature ne prescrit de règles qu'à l'art (pas à la science). Mais ce sont des règles de jeu, du jeu de l'imagination.

Si on élargit le point de vue et que l'on considère les trois *Critiques* de Kant, on voit que la première *Critique* portait sur la connaissance, la deuxième sur la

morale et la troisième sur le jugement. Dans le fond, c'est la troisième *Critique* qui fait le lien entre les deux autres avec la notion de jugement (parce que, pour Kant, penser c'est juger). Si on s'en tient à l'art, on voit qu'il n'est ni connaissant, ni moral (une des originalités de Kant) en tant justement qu'il est jeu, libre jeu de l'imagination. Ni connaissance (soumission de toutes les facultés à l'entendement), ni moralité (soumission de toutes les facultés à la raison), mais libre jeu des facultés. Ni théorique ni pratique, mais esthétique. La notion de jeu devient alors primordiale. Est-ce qu'on ne pourrait pas justement définir l'art comme un jeu ? Un jeu qui consiste à jouer avec les formes ? L'artiste serait un joueur (du moins à l'époque moderne) en tant qu'il est libéré de l'obligation de faire connaître et d'édifier moralement.

Plus important peut-être serait le fait que l'art n'aurait plus de rapport avec la connaissance : il ne serait plus révélation d'une présence, d'une essence. C'est un des rares moments, dans l'histoire de la philosophie, où l'art est délié de tout lien avec la connaissance (même, et surtout, avec la connaissance du sensible). On aura peut-être l'occasion de revenir sur ces points à la rentrée. L'art n'est plus au service d'autre chose que lui-même, ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit d'« art pour l'art ».