

Codrina-Laura IONIȚĂ
Université des Arts "George Enescu" Iasi

L'ART COMME REVELATION DE L'ETRE

Abstract **Art as a Revelation of Being**

The acting out of the artist's emotions and feelings, so frequently evoked in various interpretations of works of art, may be understood through M. Heidegger's analysis of affectivity. This is a means to access the being, by grasping the wholeness of the process of becoming, and then by denying this wholeness. Most of the artistic currents of the last few centuries are all expressions of affectivity, though some of them are restricted to the sole expression of the feelings triggered by the perception of the process of becoming or its wholeness, while others exceed this becoming and are expressions of the being. The former are currents where the wholeness of the becoming determines the feeling of perception of the cosmic wholeness and nature spiritualization, the first step towards the living of the being, while the latter are currents that exceed the becoming and are expressions of the being, materialized in works of art depicting nothingness or the void.

Keywords: art, becoming, being, nothingness, affectivity

L'état affectif, voie vers l'être

Si l'on analyse les deux grands courants qui précèdent et suivent, en Amérique et en Europe, la Deuxième Guerre Mondiale, à savoir l'expressionnisme abstrait et l'art informel, on peut observer que dans la critique d'art il est souvent question d'« extériorisation de l'émotion et des sentiments de l'artiste », d'une expression hautement « personnelle » dans l'art, de l'« élan tempéramental » ou des « passions » auxquelles l'artiste donne « libre cours ». Que faut-il comprendre de tout cela ? Que l'artiste donne une forme matérielle au vécu intense, à la joie ou à la tristesse, à l'espoir ou au désespoir, bref à un état affectif puissant dont l'intensité mène souvent à des gestes extrêmes, comme dans les cas d'Arshile Gorky ou bien de Mark Rothko.

Mais que représente cet état d'âme dont il est question par rapport aux deux courants artistiques évoqués ? M. Heidegger peut nous fournir une aide précieuse dans ce cas. Un état d'âme profond est la seule modalité de saisir le tout de l'étant. La préoccupation permanente pour un détail ou un autre de l'étant nous empêche toujours de percevoir ce dernier comme une unité. Lorsque ni les choses ni notre propre être ne nous préoccupent pas tout particulièrement, ce « tout » vient nous combler ; par exemple, dans l'ennui authentique. L'ennui est encore loin si sa source n'est que tel livre ou telle pièce de théâtre, telle activité ou tout simplement la paresse. L'ennui n'est entier que lorsque l'on « s'ennuie ». L'ennui profond, qui circule tel un brouillard silencieux dans les abîmes du *Dasein*, déplace toutes les choses, les hommes et mon propre être avec ceux-ci, en les réunissant dans une bizarre indifférence. Cet ennui laisse voir l'étant dans son entier¹. Il y a d'autres dispositions affectives, telle la joie de contempler la personne aimée, qui donnent moyen de saisir la « totalité de l'étant » dans son entier. Seulement dans un tel état affectif dans lequel nous *sommes*, dit Heidegger, l'on peut se sentir au milieu de l'étant dans l'intégralité de celui-ci.

Il y a aussi un pas ultérieur dans cette analyse de l'affectivité. Pour M. Heidegger, saisir l'étant dans son entier ne garantit pas l'accès à l'être, qui tient de la *négation* de l'entier de l'étant. Ce passage de l'entier de l'étant à sa négation se fait toujours moyennant un état affectif, l'angoisse, *Angst*. Dans l'angoisse, l'étant dans son entier se retire, s'éloigne, nous échappe. L'étant qu'est l'homme se perd soi-même. Il n'en reste que le Rien (ou l'être) et le silence: La crainte nous réduit au silence. Puisque l'étant dans son entier ne fait finalement que glisser et nous échapper, pour que ce soit ainsi justement le Rien qui nous envahisse, toute verbalisation reste muette devant lui².

Revenons à l'art abstrait pour en redéfinir le contenu. Les arguments que nous venons de présenter nous ont laissé voir que l'accès à l'être ou bien au Rien se fait par le biais d'un état affectif. Mais tous les états affectifs n'assurent pas l'atteinte du point dernier. Il existe des états « intermédiaires », qui n'arrivent que jusqu'à un certain point. Ils embrassent la totalité de l'étant ou sa saisie *uniquement* en tant qu'étant. Mais il y a aussi des états affectifs qui passent *au-delà* de l'étant, qui dépassent l'étant pour arriver au

¹ M. Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique ?* dans *Questions III et IV*, traduit par Roger Munier, Editions Gallimard, 1990, tr. roumaine *Ce este metafizica ?* in *Repere pe drumul gândirii*, tr. par T. Kleininger et G. Liiceanu, București, Ed. Politică, 1988, pp. 39-40.

² *Ibidem*, tr. roumaine p. 41.

Rien ou bien au silence. Les « sentiments » ou les états affectifs exprimés par l'expressionnisme abstrait américain ou bien par l'art informel européen font partie de la première catégorie. Dans la plupart des cas, les « émotions » matérialisées dans des tableaux ne dépassent pas ce premier plan de l'étant, ce sont des sentiments qui tiennent de ce premier plan : des anxiétés devant la caducité du monde, des effrois déterminés par le changement permanent, des désespoirs, des joies... Il y a, dans ces courants, peu d'artistes soucieux de dépasser ce premier plan de l'émotion et de l'expérimentation d'un état d'âme qui n'ait plus de racines dans l'étant. C'est le cas de Mark Rothko ou de M. Tobey. Mais aucun d'entre eux ne réussit pourtant à dépasser l'étant de manière tout aussi directe et aussi radicale que celle adoptée par K. Malévitch bien avant eux. C'est pourquoi nous considérons que Malévitch a poussé l'art à l'extrême, qu'« il a tout dit », qu'il a touché aux limites, ce point dernier auquel seule l'expérience humaine peut arriver. Il a dépassé l'étant et il est arrivé au Rien. Et tous ceux qui lui ont succédé n'ont fait qu'aller plus ou moins le long du chemin déjà parcouru par le peintre russe.

Ce qui est essentiel dans une œuvre d'art, ce qui fait qu'une œuvre se détache de la matérialité par laquelle elle est conditionnée par sa production c'est justement son rapport à l'être, le degré où cette œuvre réussit à être une révélation de l'être. Certains artistes font ainsi un long chemin – c'est le cas de Malévitch –, d'autres s'avancent plus difficilement ou bien s'arrêtent à mi-chemin, enfin il y en a qui ne s'avancent simplement pas. Ces derniers ne sauraient d'ailleurs être appelés artistes, car leur soi-disant « art » ne touche en rien, ou bien seulement à un degré très faible, ce qu'est l'essence de l'art, à savoir une révélation de la transcendance dans l'immanence. Les pages qui suivent essayeront justifier ces affirmations.

La recherche de l'absolue, le cri de la solitude et le refuge dans l'étant

Le début de la Deuxième Guerre Mondiale a déterminé le refuge de beaucoup d'artistes européens aux États-Unis ; c'est le cas d'une partie de l'école surréaliste: André Breton, Roberto Matta, Max Ernst, Salvador Dali ou André Masson. La rencontre entre la culture européenne et les milieux artistiques américains donne naissance à un nouveau courant connu sous le nom d'expressionnisme abstrait. Celui-ci, de même que les deux autres courants nés en Europe, cette fois-ci, l'abstractionnisme lyrique des années 50 et le néo-expressionnisme des années 80, a des affinités avec

l'expressionnisme allemand de début du siècle. Ce dernier fut interprété comme un moyen d'expression du monde intérieur, des émotions, des sentiments, des passions, des états d'âme de l'artiste. Ses précurseurs furent les romantiques allemands. Cette filiation s'observe surtout dans la préférence des deux courants pour le retour à la spiritualité médiévale. Pour le romantisme, le Moyen Âge a représenté une réelle source d'inspiration : l'école romantique en Allemagne, selon H. Heine, n'était que la ressuscitation de la poésie du Moyen Âge, telle que celle-ci s'était manifestée dans les chants, les œuvres d'art, les monuments, bref dans l'art et dans la vie. Mais cette poésie était née de la chrétienté, c'était une passiflore poussée du sang du Christ³. Dans son *Esthétique*, Hegel considère que l'art romantique c'est l'art chrétien. Les édifices pré-gothiques et gothiques et l'art byzantin sont analysés par Hegel dans les sections dédiées à l'architecture et à la peinture romantique⁴. Dans un monde où les valeurs matérielles de la bourgeoisie devenaient de plus en plus importantes, le romantisme allemand (il ne sera question que de celui-ci, car à l'extérieur de l'Allemagne le romantisme perd sa substance et ne récupère souvent que des éléments superficiels) s'est affirmé comme un courant de la noblesse qui essayait de retrouver une spiritualité perdue. La mise en valeur des mythes et des symboles, le retour au folklore ou bien l'appel au fantastique et au rêve ne font que redécouvrir chez l'homme un fort besoin de se rapporter à une instance supérieure, à l'être. Pour se comprendre et se retrouver, l'homme doit atteindre son essence qui est l'essence de l'univers entier, et que les romantiques n'hésitent pas d'appeler divinité.

Le rapport entre le romantisme et l'expressionnisme repose sur la même profonde nécessité intérieure de trouver l'absolu, de comprendre l'être. L'expressionnisme puise, lui aussi, à la source médiévale. Dans la synthèse qu'elle donne de ce courant, Amelia Pavel cite les opinions de deux chercheurs allemands, Paul Westheim et Adolf Behne, qui comparaient, dès 1917, les œuvres expressionnistes de Franz Marc ou Kokoschka avec la peinture gothique, les vitraux de Strasbourg, de Cologne et d'entière

³ Heinrich Heine, *Școala romantică / L'école romantique*, dans *Opere alese / Œuvres choisies*, vol. III, traduction en roumain par I. Cassian Mățăsaru, București, Éditions Univers, 1973, p. 84.

⁴ G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică / Esthétique*, vol. I, 3^e section, et vol. II, 1^e section, chap. II et 2^e section, chap. I, traduction en roumain par D. D. Roșca, Éditions Academiei, 1966, 3^e section.

région de Westphalie⁵. L'expressionnisme emprunte donc à ses prédécesseurs cette quête frénétique du sens de la vie et ressent le besoin de l'absolu comme une nécessité sans laquelle l'homme ne saurait vivre. L'expressionniste « cherche, dans ces aspects [psychologique, historique, fantastique sombre, horrible ou grotesque] et au-delà d'eux, une réalité mythique, une transcendance (mystique ou pseudo-mystique...). L'immanentisme naturaliste (et impressionniste aussi) se trouve remplacé dans l'expressionnisme par un transcendantalisme à diverses nuances. (...) l'expressionnisme présente un évident penchant pour l'absolu (...) une rêverie de la valeur supra-personnelle »⁶.

Si les romantiques voyaient l'absolu comme une réalité accessible, les expressionnistes découvrent le lieu de la divinité vide. Leur cri trahit le désespoir devant la perte du sens de l'existence. Le laid, le grotesque, le tragique des choses peuvent être vus comme l'image d'un monde privé de son essence, de son être réel, et cette image ne peut être que dérisoire, car un monde dépourvu de sens est frappé de vanité et de viduité. De l'autre côté, cette tendance à exacerber le mal peut être interprétée comme une nécessité d'exorcisation: pour pouvoir dépasser le mal, il faut d'abord le conscientiser et l'assumer. Dans cette perspective, l'art a un rôle de *Catharsis* et garantit le dépassement de la crise dont l'expressionnisme est conscient, ainsi qu'un « renouvellement de l'homme par le biais d'une transfiguration du réel »⁷. En conclusion, l'expressionnisme (et implicitement les courants abstraits qui y trouvent leur origine, l'expressionnisme abstrait, l'abstraction lyrique ou le néo-expressionnisme) fait partie des courants artistiques qui insistent sur l'essence de l'homme et de l'existence et qui s'efforcent de trouver une finalité spirituelle du monde.

On pourrait regarder ces courants sous l'angle de la perception heideggerienne de l'affectivité. Si le romantisme dépasse l'étant pour chercher et trouver l'être, l'expressionnisme n'est pas en mesure de passer au-delà de l'étant. Il est néanmoins conscient qu'il doit dépasser celui-ci, et son désarroi vient justement de cette quête et cette découverte désespérée que le lieu de la transcendance est vide. Au-delà de l'étant, l'homme n'aperçoit plus rien, et cela non parce que l'être se serait retiré de l'étant, mais parce que

⁵ Amelia Pavel, *Expresionismul și premisele sale / L'expressionnisme et ses prémisses*, Bucarest, Éditions Meridiane, 1978, p. 22.

⁶ Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX / Les arts poétiques du XX^e siècle*, Bucarest, Éditions Minerva, 1976, p. 353.

⁷ *Ibidem*, p. 354.

l'étant qui devrait être capable de comprendre l'être, le *Dasein*, ne veut plus ou bien ne peut plus le faire. Mais le besoin de comprendre reste entier, même si l'entendement s'est perdu. Voilà ce que c'est que l'expressionnisme.

L'expressionnisme abstrait, qui suit, oublie qu'il a existé un être qu'il devrait chercher. Leur cri n'est plus issu du désespoir lié à l'impuissance de dépasser l'étant, ce n'est plus la recherche d'un être absent, mais l'expression de la solitude et du sentiment de se trouver tout simplement au milieu de l'étant. Il s'agit d'une « subjectivité absolue », d'une subjectivité dépourvue de toute transcendance, de tout rapport à autre chose que son propre *ego*, son propre état d'âme. Ce moi, cette individualité absolue qui s'extériorise sur les toiles des artistes n'est pas une altérité, un « adonné », comme chez J.-L. Marion. Il se suffit à soi-même et ne se rapporte qu'à soi-même: « La peinture est une découverte de soi. Tout bon artiste (dé)peint ce qu'il est »⁸, disait J. Pollock dans une interview où il parlait aussi de ses affinités avec Freud et Jung. En règle générale, les états d'âme extériorisés par les artistes ne dépassent pas la limite de l'étant, le sentiment de sa totalité ou bien de son envahissement. Il existe aussi des exceptions ou bien des cas où les artistes atteignent une identification avec l'universel, bien qu'ils croient au sujet d'eux-mêmes qu'ils n'expriment qu'eux-mêmes. On exemplifiera avec quelques œuvres de l'expressionnisme abstrait.

Parmi l'étant, vers l'être

Par nécessité d'éliminer toute intervention de la raison ordonnatrice qui aurait structuré ses œuvres dans une manière établie, J. Pollock (1912-1956) invente une modalité de travail toute personnelle, l'*action painting*, la « peinture gestuelle », la « peinture comme action ». Tout en se déplaçant autour de la toile déposée sur le plancher, ou même en marchant dessus, J. Pollock étalait la couleur – souvent des peintures industrielles – sur toute la surface, en la laissant tomber en gouttes d'un pinceau trop chargé ou bien couler d'une boîte trouée. De là le nom de *dripping* donné à cette méthode picturale grâce à laquelle la surface de la toile se couvre, à l'aide de gestes amples, hasardés, d'un réseau de lignes colorées, de courbes, de taches, de gouttes qui ne permettent plus aucune association avec la reproduction mimétique. J. Pollock décrivait cette méthode picturale dans les termes sui-

⁸ “Interview with Pollock”, dans Lea Vergine, *Art on the Cutting Edge, A Guide to Contemporary Movements*, Skira, Milano, 2001, p. 20.

vants: « Je ne travaille pas à partir de dessins ou d'esquisses colorées. Ma peinture est une peinture directe. Ma façon de peindre résulte de la croissance naturelle d'un besoin. Je veux exprimer mes sentiments plutôt que les illustrer. La technique n'est qu'un moyen de parvenir à cette affirmation. Lorsque je peins, j'ai une notion générale de ce que je suis en train de faire. Je peux maîtriser le flux de la peinture ; il n'y a pas d'accident, exactement comme il n'y a ni commencement ni fin »⁹. Le tableau entier devient la matérialisation d'un mouvement immense, apparemment chaotique, mais bouleversant par ses dimensions et son intensité. Le peintre « vit » son rapport à son œuvre et au rythme universel qui s'étaye sur sa toile. Lorsqu'il peint, il s'intègre dans l'harmonie cosmique à travers la communion avec un tableau qui se transforme en un *en-soi*: « Je n'ai pas peur d'y apporter des changements, de détruire l'image, etc., parce que la peinture a une vie en soi, et c'est cette vie que je cherche à faire ressortir. Ce n'est que lorsque je perds contact avec mon tableau que le résultat est un désastre. Sinon, tout n'est que pure harmonie, accommodement facile et la peinture est une réussite »¹⁰.

Le rythme et le mouvement universel qui envahissent les œuvres de J. Pollock semblent une saisie, sur la toile, de la danse cosmique dont parlent les traditions orientales et que le physicien contemporain Fritjof Capra traduit comme l'expérience qui lui a révélé les rapports profonds entre la pensée mystique et la physique moderne¹¹. La même chose était témoignée

⁹ Commentaire de J. Pollock au film *Jackson Pollock* réalisé en 1951 par Hans Nemuth et Paul Falkenberg.

¹⁰ J. Pollock, „My painting”, *Possibilities I*, New York, hiver 1947-1948.

¹¹ « J'étais assis un soir au bord de l'océan un soir d'été, regardant déferler les vagues et sentant le rythme de ma respiration, lorsque je pris soudain conscience de tout mon environnement comme étant engagé dans une gigantesque danse cosmique. Étant physicien, je savais que le sable, les roches, l'eau et l'air autour de moi était composés de molécules vibrantes et d'atomes, consistant en particules qui en créent et en détruisent d'autres par interactions. Je savais aussi que l'atmosphère de la Terre était continuellement bombardée par des pluies de rayons cosmiques, particules de haute énergie subissant de multiples collisions lorsqu'elles pénètrent dans l'air. Tout cela m'était familier de par ma recherche en physique des hautes énergies, mais jusque là, je l'avais seulement expérimenté à travers des graphes, des diagrammes, et des théories mathématiques. Tandis que je me tenais sur la plage, mes expériences théoriques passées devinrent vivantes. Je vis des cascades d'énergie descendre de l'espace au sein desquelles les particules étaient créées et détruites selon des pulsations rythmiques. Je vis les atomes des éléments et ceux de mon corps participer à cette danse cosmique de l'énergie. J'en sentais les rythmes et j'en entendais les sons, et à ce moment précis, je sus que c'était la danse de Shiva, le seigneur de la danse adoré par les

par J. Pollock à travers son désir de se trouver « dans le tableau », d'en faire partie, d'être totalement saisi par les rythmes et le mouvement universel, auxquels le peintre ne faisait que se soumettre, en les transposant en même temps sur la toile. C'est la même communion avec l'univers entier que l'on doit déchiffrer dans les mots presque testamentaires de l'artiste prononcés quelques jours seulement avant sa mort, en 1956: « Je veux m'exprimer moi-même, et à travers moi-même, exprimer le bout d'univers qui est à moi et que j'aimerais savoir traduite dans les langues parlées dans d'autres coins de l'univers, habitant d'autres hommes »¹².

On retrouve dans les œuvres de J. Pollock la même communion avec la nature, avec le cosmos entier, décrit dans les textes mystiques. Saint François d'Assise parlait avec les oiseaux et bénissait les plantes. La nature entière était vivante pour lui qui se sentait le frère du soleil et de la lune. Le romantisme récupère ce thème de la réintégration dans l'harmonie cosmique, thème puisé aussi dans le folklore, où le sentiment de plénitude ressenti par l'homme au moment de son intégration dans la nature tient d'un certain rapport religieux au cosmos entier.

Pour la phénoménologie heideggerienne, le monde est conçu comme le lieu d'ouverture. Il n'est ni un étant ni aucun domaine de l'étant situé devant nous. Le monde est « l'éclaircie de l'Être »¹³, il est « l'ouverture qui est l'Être lui-même »¹⁴. Être au monde nomme l'essence de l'ek-sistance de l'homme. L'homme n'est pas un « sujet » en deçà du monde. Il ne se situe pas dans une relation sujet-objet avec le monde, car il est d'abord, dans son essence, ek-sistant dans l'ouverture de l'Être. L'être au monde est le transcendant¹⁵.

Lorsqu'il décrit la vie religieuse, Nae Ionescu inclut la spiritualisation du monde comme une étape du chemin vers la spiritualité de Dieu. Dieu est la spiritualité par excellence. Dans le monde, cette spiritualité se retrouve chez l'homme. Mais l'homme ne peut atteindre la spiritualité de Dieu que par la connaissance de sa propre spiritualité. Cette connaissance repose sur le fait admis que l'homme est l'être suprême dans l'univers. La réflexion autour de Dieu commence par l'élargissement de la spiritualité, c'est-à-dire

hindous » F. Capra, *Le tao des sciences physiques*, tr. en roumain pp. 7-8 ; traduction française <http://www.syti.net/Capra.html>

¹² Cf. Allan Kaprow, « *The Legacy of Jackson Pollock* », dans *Art News*, nr. 6/1958, p. 56.

¹³ M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, (Lettre à Jean Beaufret), dans *Questions III et IV*, traduit par Roger Munier, Editions Gallimard, 1990, p.110.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

la vivification et la spiritualisation de l'existence entière. La spiritualité de l'être suprême ne peut être atteinte que via la spiritualisation de la nature, du monde. De là la communion avec la nature, avec l'univers entier, qui apparaît dans les écrits mystiques comme une étape dans la connaissance de la divinité. Seulement après que toutes les choses ont acquis la même essence que l'homme, en se spiritualisant, l'on peut passer à attribuer la qualité d'esprit à Dieu aussi¹⁶. La spiritualisation du monde ne signifie pas, en fait, son changement. Il reste le même. C'est l'homme qui le perçoit qui devient autre, ou bien autrement. Il perçoit l'ordre secret des choses et parvient à vivre l'état originel de la communion entre l'homme et la nature. L'auteur anonyme du *Pèlerin russe* présente cette étape à sa manière : « Quand j'ai commencé à prier de mon cœur, tout ce qui m'entourait se révélait à moi de façon merveilleuse : les arbres, la terre, le ciel, la lumière, tout semblait me parler et me dire qu'ils existent tous pour l'homme, comme témoignage de l'amour de Dieu pour l'homme ; j'ai compris qu'ils prient tous, qu'ils célèbrent tous la gloire de Dieu »¹⁷.

Pour celui qui vit le sentiment de la communion avec la nature, celle-ci se révèle à lui comme un ouvrage divin, comme une « grande fresque révélatrice »¹⁸, dans les termes de Lucian Blaga. Même les sociétés primitives ne voyaient pas le monde matériel comme un espace inerte, mort, mais plutôt comme un lieu de l'ouverture et de l'épiphanie: l'homme des sociétés traditionnelles ne pouvait vivre que dans un espace « ouvert » vers le haut, où la rupture de niveau était symboliquement garantie et où la communication avec l'au-delà, le monde « transcendantal », était rituellement possible¹⁹.

Le même sentiment de la communion avec la nature et la participation à la vie de l'univers en mouvement semble être représenté dans l'œuvre de J. Pollock: « Les peintres gestuels comme Pollock et Kline espéraient faire naître une sorte d'élan communicatif assez voisin de l'élan spirituel qu'avaient suscité les derniers mystiques du Moyen Âge »²⁰.

¹⁶ Nae Ionescu, *Prelegeri de filosofia religiei / Essais de philosophie de la religion*, Cluj, Éditions Biblioteca Apostrof, 1994, pp. 189-190.

¹⁷ *Pelerinul rus / Le pèlerin russe*, traduit par Paulin Lecca, București, Éditions Sophia, 2002, pp. 45-46.

¹⁸ L. Blaga, *Opere / Œuvres*, vol. X, Éditions Minerva, București, 1987, p. 269.

¹⁹ M. Eliade, *Sacrul și profanul / Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, traduction en roumain par Rodica Chira, Éditions Humanitas, București, 1992, p. 42.

²⁰ Edward Lucie-Smith, *L'art d'aujourd'hui*, Bookking International, Paris, 1996, p. 76.

Par cette mise en évidence des éléments mystiques dans les œuvres des peintres abstraits l'on ne saurait comprendre que tous les peintres auraient eu une vie mystique, mais seulement que, en ce qui les concerne, il s'agit d'une indentification mystique avec l'acte artistique.

L'art, lieu d'ouverture de l'être

L'art comme image de la spiritualisation de l'étant peut être suivi d'un degré ultérieur : l'art comme ouverture de l'être. En cette occurrence l'art devient un phénomène saturé, ainsi comme le conçoit J.-L. Marion, car la multitude des horizons dans lesquelles il s'ouvre détermine une pluralité des sens que l'œuvre peut recevoir. Le sens est un phénomène qui est reçu dans un seul horizon. Le non-sens est la donation d'un phénomène saturé selon une multitude d'horizons. L'art reçoit alors une variété de sens qui peuvent être même contradictoires.

C'est le cas de l'œuvre d'art dans la conception heideggérienne. L'œuvre est le lieu de dévoilement de la vérité. Mais « la vérité est non-vérité »²¹. Dans l'état de dévoilement la vérité englobe aussi son opposé, car elle est présente dans la dispute originaire entre le dévoilé et le caché. Ainsi toute œuvre d'art signifiante se montre inépuisable, elle laisse apparaître la vérité comme un survenir qui, en même temps, se retire sans cesse dans son inépuisabilité.

L'essence d'une œuvre n'est pas d'être un étant, mais de dévoiler la vérité de l'étant. « L'essence de l'art serait donc : de mettre en œuvre (*das Sich-ins-Werk-Setzen*) de la vérité de l'étant »²². L'œuvre d'art ouvre l'être de l'étant. A l'origine de l'œuvre d'art se trouve l'art qui demande pour le comprendre de ne pas nous enchaîner à son support réique. Pour aboutir à l'œuvre il faut la dégager de tous les rapports qui envoient à autre chose que soi-même. Elle doit être libérée pour pouvoir subsister en soi-même (*zu seinem reinen Insichselbststehen*). L'artiste même reste presque un élément indifférent en rapport avec son œuvre qui le dépasse et le transforme dans un simple point de passage pour laisser la création au premier-plan. L'ouverture

²¹ M. Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Editions Gallimard, 1962, p. 67.

²² *Ibidem*, p. 37.

que l'œuvre d'art accompli, la vérité qu'elle déploie est de rendre « visible l'espace l'invisible de l'air »²³.

L'œuvre se conçoit comme une épiphanie, le lieu où le divin révèle, car elle n'est pas une simple copie ou une représentation du Dieu. « C'est une œuvre qui laisse advenir à la présence le Dieu lui-même, et qui *est* ainsi le Dieu lui-même »²⁴. Le propre d'une œuvre d'art est d'être installée. Cette installation diffère de la simple exposition. Elle est orientée vers le haut dans le sens de la prière et de la louange et elle signifie « ériger pour vouer et glorifier »²⁵. Vouer signifie « consacrer », au sens où, « par l'installation de l'œuvre, le sacré est ouvert en tant que sacré, et le Dieu appelé dans l'ouvert de sa présence »²⁶.

La vérité qui se déploie dans la beauté de l'œuvre d'art est analysée par M. Heidegger partant du concept grec d'ἀλήθεια compris comme état de dévoilement de l'étant. Restée non pensée dans la pensée grecque, l'essence de la vérité arrive dans les derniers siècles à être conçue comme concordance, rectitude de la connaissance de l'objet. La vérité dont parle M. Heidegger n'est pas la vérité entendue dans ce sens étroit, comme rectitude, concordance logique, car dans cette rectitude l'état de dévoilement de l'étant (ἀλήθεια) est toujours présupposé. L'état de dévoilement comme tel est déployé partant de la relation entre l'Être et l'étant. L'étant se trouve posé dans l'Être. « En dépassement de l'étant, non pour s'en éloigner, mais le devançant jusqu'à lui, quelque chose d'autre arrive encore. Au milieu de l'étant dans son Tout se déclôt une place vacante. Une clairière s'ouvre. (...) Ce foyer d'ouverture n'est donc pas circonscrit par l'étant, mais c'est lui, radieusement, qui décrit autour de l'étant, tel le Rien que nous connaissons à peine, son cercle »²⁷.

Ce lieu d'ouverture au sein de l'étant n'est pas une scène où se passe le spectacle de l'étant. Au contraire, « l'être à découvert de l'étant, ce n'est jamais un étant qui serait déjà là, mais toujours un avènement »²⁸. L'éclaircie, l'ouverture, le dévoilement de l'étant survient comme un double voilement, comme un double réserve (le refus et l'obstacle à l'accès). Cet antagonisme caractérise l'essence de la vérité comme état de dévoilement, car la vérité est aussi non-vérité. Ce paradoxe détermine l'essence de la véri-

²³ *Ibidem*, p. 44.

²⁴ *Ibidem*, p. 45.

²⁵ *Ibidem*, p. 46.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 58.

²⁸ *Ibidem*, p. 59.

té qui est toujours aussi son opposé. *Coincidentia oppositorum* s'accomplit en ce lieu ouvert et caché, qui inspire confiance et qui n'est pas sûr, où l'étant entre pour se retirer. Cette dispute originare s'achève dans l'œuvre d'art. « La beauté est un mode d'éclosion de la vérité »²⁹.

L'analyse de M. Heidegger pour déterminer la nature de l'œuvre d'art ne se résume plus à l'œuvre seule et suit désormais le fil conducteur de l'œuvre mise en relation, vue comme œuvre faite, ouvrée, créée. L'interrogation descend jusqu'à l'acception grecque du concept de τέχνη qui englobe en même temps les notions de métier et de l'art. Pourtant la τέχνη ne signifiait ni l'art ni le métier ni ce que, de nos jours, nous entendons par technique. La τέχνη ne limitait pas l'art à un métier ni n'élevait le métier à l'art, car elle n'était pas entendue comme un accomplissement pratique. Le mot désigne une modalité de connaissance, une possibilité de voir, de perception de la présence et d'apporter dans la visibilité ce qui est caché. C'est un dévoilement qui produit et fait survenir l'étant à sa présence. La création est l'action de laisser quelque chose venir, apparaître sous la forme d'un produit et l'œuvre est le surgissement de la vérité. Mais « la vérité est non-vérité dans la mesure où lui appartient le domine de provenance de non-encore-éclos, au sens de la réserve »³⁰. La vérité se déploie en tant que tel et trouve son étantité dans la dispute originare entre l'ouvert et le caché, dans l'opposition de l'éclaircie et de la double réserve. L'ouverture de l'étant, l'éclaircie, appartient à l'Être, car c'est l'Être-même qui fait apparaître en son essence le lieu de déploiement qui est un lieu, un domaine saturée de présent. « Si l'essence de l'être à découvert de l'étant relève d'une manière ou d'une autre de l'être même, c'est celui-ci, à partir de son essence propre, qui laisse advenir l'espace de jeu de l'ouverture (l'éclaircie du là), et l'importe comme *tel*, là où tout étant s'épanouit à sa guise »³¹.

L'établissement, l'institution de la vérité dans l'étant appartient à l'essence de la vérité, car elle n'existe pas en soi, quelque part, pour s'instituer ensuite dans l'étant. « La vérité n'advient que si elle s'institue elle-même dans le combat et dans l'espace de jeu qui s'ouvrent par elle »³². C'est à peine avec cette institution que la vérité devient vérité. « Il y a dans l'essence de la vérité cette attraction vers l'œuvre » en tant que seule possibilité d'avoir elle-même. L'essence de la vérité aspire vers l'œuvre. C'est

²⁹ *Ibidem*, p. 62.

³⁰ *Ibidem*, p. 67.

³¹ *Ibidem*, p. 68.

³² *Ibidem*.

seulement par l'institution dans l'étant qu'elle devient vérité. « Là où la production apporte expressivement l'ouverture de l'étant, – la vérité –, ce qui est produit est une œuvre »³³. L'art est le lieu de l'ouverture, est le lieu de dévoilement de la vérité. Mais la vérité engendre aussi la non vérité. L'art ne se déploie pas donc selon une logique ordinaire car il dévoile, comme le phénomène saturé, la contradiction.

Le fait que l'art est révélation se dévoile aussi à l'aide de cercle herméneutique : Les problèmes de l'existence humaine et l'existence humaine dans sa totalité présupposent une structure circulaire. Dans toute situation l'homme se projette et il trouve dans la réalité ce qu'il y a déjà posé. Te concevoir toi-même signifie entrer dans le cercle de l'existence humaine. Il ne s'agit pas d'un cercle vicieux. Tant que le soi authentique est l'origine et le but de l'existence humaine, il ne s'agit pas d'un simple et stupide tour de cercle³⁴. J.-L. Marion a une conception similaire. Il considère que le donné seul ne peut rien faire, car son appel ne retentit qu'avec le répons. La participation de celui qui reçoit est essentielle pour recevoir. Il faut d'abord accepter, vouloir recevoir. Pourtant, même si nous refusons ou n'acceptons pas la donation, nous ne pouvons pas en sortir car elle « trace, peut-être à la craie, mais d'un trait ineffaçable, le cercle herméneutique le plus rigoureux. Nous n'avons pas à y entrer, parce que nous y sommes toujours déjà pris, mais nous ne devons pas tenter d'en sortir, parce que sa dénégation même y reconduit »³⁵.

L'art aussi peut être pris dans ce cercle interprétatif. La démarche de M. Heidegger dans l'analyse de l'œuvre d'art est une démarche en cercle : ce qu'est l'art se déduit en partant de l'œuvre d'art et ce qu'est l'œuvre d'art est déployé à partir de l'essence de l'art. Le cercle herméneutique comme pré-compréhension de ce qui va être compris, comme pré-vision de ce qui va être vu, se prouve être valable aussi pour l'apparition de l'art.

Dans une conférence³⁶ de 1967, M. Heidegger montre que la visibilité de l'art présuppose un préalable non encore vu. Tout ce que les hommes font, pro-duisent, mettent-en-œuvre a déjà été prévu, conseillé, pensé par la

³³ *Ibidem*, p. 70.

³⁴ H. Jaeger, *Heidegger and the work of art*, in H. Jaeger, « Essays on German Literature 1935-1962 », Bloomington, 1968, p. 138.

³⁵ J.-L. Marion, *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, P.U.F. 1997, p. 423.

³⁶ M. Heidegger, « Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens », in *Distanz und Nähe*, ed. Petra Jaeger et Rudolf Lütke, Würzburg, Königshaus + Neumann, 1983, p. 11.

divinité. Tout le domaine de la τέχνη relève du conseil de la déesse Athéna, car toute production, toute fabrication, toute création implique un préalable et une suite qui dévoile que toutes réalisations et accomplissements présupposent l'antériorité d'une pensée, d'une imagination, d'un projet. La forme invisible passe dans sa réalisation visible dans tout ce que signifie τέχνη, donc les arts aussi respectent le rapport entre ce qui est encore invisible et la visibilité ultérieure de l'œuvre. Il s'agit ici d'un premier degré dans lequel la manifestation de la forme matérielle est toujours précédée d'un « regard-préalable » (*Vorblicken*) qui est un regard intérieur, et qui est ce qui conduit vers la forme et ce qui donne la mesure. C'est l'artiste qui possède l'idée et la forme de l'œuvre avant qu'elle soit visible, avant qu'elle prenne une forme concrète. Elle est encore dans le domaine de l'invu, car elle n'est encore qu'un regard-préalable, invisible. L'influence de la déesse Athéna se montre pour la deuxième fois dans l'évidence et la clarté du regard-préalable, qui se déploie comme une illumination³⁷.

L'art est inclus ainsi dans un circuit. Il y a toujours un préalable qui précède la forme matérielle, une idée invisible de la pensée de l'artiste, idée qui annonce la future visibilité de l'œuvre. Mais cette idée n'appartient pas à l'artiste. Il l'a doit, comme le croyait les Grecs, aux dieux, à la déesse protectrice des arts qui éclaire et illumine ses pensées. Pour cette raison il est une τεχνίτης, il est celui qui apporte à la présence ce qui ne se voit pas encore. La troisième hypostase de la déesse grecque, que M. Heidegger évoque dans son étude, était Athéna *skeptomene*, « celle qui médite ». Un relief votif du musée de l'Acropole représente Athéna regardant méditative une pierre de frontière, une limite.

Pour clarifier la relation entre la limite et l'art chez M. Heidegger, Gabriel Liiceanu fait appel à l'*Introduction à la métaphysique*, écrit en 1935. Le concept grec de limite n'avait pas une acception négative, n'était pas un manque. Le texte heideggerien décrit l'être comme la situation ferme et constante, mais pour atteindre cette situation, l'étant doit accomplir sa limite. La limite n'est pas dans ce cas un but, mais un « bout », « une fin ». « La fin » n'est point entendue dans un sens négatif, ce par quoi quelque chose ne marche plus, ne fonctionne pas et s'arrête. La fin (*Ende*) est une finitude (*Endung*) dans le sens de « pleine finitude », achèvement (*Vollendung*). La limite et la fin sont les choses par lesquelles l'étant commence à être. La limite n'est pas donc une limitation, mais une ouverture vers l'être, la condi-

³⁷ *Ibidem*.

tion préalable pour la participation à « être »³⁸. L'abouti de la limite marque l'entrée dans l'être. Le rapport entre la limite et l'être est un rapport paradoxal, quelque chose doit d'abord se finir, s'achever pour commencer ensuite à être. La fin est aussi le début. L'œuvre d'art aussi doit atteindre sa limite pour commencer à être, pour entrer dans l'être. « Le regard d'Athéna *skeptomene* voit la limite de l'invu, en vertu de laquelle l'objet visible (l'œuvre) deviendra ce qu'il est. Elle regard vers la chose achevée avant qu'elle commence à être. Elle voit l'achèvement qui n'a pas été encore achevé³⁹.

L'œuvre d'art peut s'encadrer alors dans un circuit semblable à la circularité de l'entendement et de l'explicité. La forme matérielle est précédée d'une forme invisible. En même temps l'achèvement, la limite formelle que l'œuvre reçoit (prévue aussi avant sa concrétisation) lui assure l'entrer dans l'être, l'envoie aussi à cette origine immatérielle dont elle est issue.

Selon M. Heidegger, le fait d'être créée, qui caractérise une œuvre d'art, englobe essentiellement les créateurs et les regardeurs (les « gardiens »⁴⁰, les gardeurs-de-la-vérité). C'est justement l'œuvre qui fait possible les créateurs et demande les gardiens. « Ce en quoi l'œuvre et l'artiste résident en même temps : l'essence de l'art, c'est la vérité se mettant elle-même en œuvre »⁴¹. Donc ni l'œuvre ni l'artiste n'ont pas leur fondement en eux mêmes. L'œuvre se constitue comme lieu de dévoilement de la vérité et l'artiste est celui qui crée l'œuvre, qui la produit, cela signifiant qu'il apporte à la visibilité ce qui est déjà présent mais qui ne se voit pas. Avec son œuvre l'artiste n'invente rien, il laisse la vérité apparaître dans l'œuvre. Il est comme un intermédiaire qui reçoit quelque chose et qui la laisse ensuite venir dans la visibilité. « Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création »⁴². L'œuvre n'est pas une invention de l'artiste, mais un dévoilement de la vérité, elle est l'invisible rendu visible. La sensibilité de l'artiste ne fait que réagir à ce qui lui est transmis, à ce qui demande à accéder dans la visibilité.

³⁸ G. Liiceanu, *Despre limită, / Sur limite*, București, Editions Humanitas, 1994, p. 189.

³⁹ *Ibidem*, p. 191.

⁴⁰ M. Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, o. cit., p. 80.

⁴¹ *Ibidem*, p. 81.

⁴² *Ibidem*, p. 42.

La divinité ne trouve pas une expression adéquate dans l'étant et c'est pour cette raison que le rien ou le vide deviennent des formes de manifestation de l'absolue. L'abstraction de K. Malévitch, plus concrète ses œuvres suprématistes, qui sont une image de rien et de vide, peuvent être interpréter comme un achèvement de l'art pour le raison qu'elles deviennent une expression d'une vécu semblable à la mystique hésychaste. Il y a aussi des autres formes artistiques où le rien devient une expression de la divinité.

Vers le rien

Dans l'architecture arabe, par exemple, le vide est beaucoup plus expressif que l'ornement. La peinture et la sculpture ne sont plus utilisées par l'architecte, qui se contente de travailler avec l'espace et la lumière, tout en faisant parler le vide et le silence. Il s'agit d'une mystique du vide, selon l'expression de R. Otto, qui décrit tant le temple de Jahvé (où la sainte des saintes est vide, l'autel désert et les icônes et l'ostensoir absents, et c'est à cause de cela que sa grâce y avait sa "demeure") que les coffres shintoïstes du Japon comme étant dominés par le silence. Les derniers sont les plus imposants et se trouvent dans le vaste sanctuaire national d'Ise. L'homme erre, dans un silence de plus en plus profond, à travers des cours immenses, solitaires, entourées par de grands cryptomères et couvertes de merveilleux cailloux verdâtres, pour qu'il se retrouve enfin devant le sanctuaire le plus simple, fait uniquement de bois, dont le devant est fermé par un rideau, telle la sainte des saintes de Jérusalem. Derrière le rideau – « rien ». Et ce vide représente le centre du parc vaste et solennel⁴³. Le silence devient une modalité d'expression religieuse non seulement pour le christianisme ou les Saints Pères de l'Église d'Orient. Les religions les plus importantes du monde se rejoignent – selon R. Otto – dans ce dernier point de la contemplation où la simplicité et le vide comme expression de l'absolu sont à retrouver aussi dans les synagogues, dans les mosquées ou bien dans les temples.

Il n'y a néanmoins pas que les religions qui se rejoignent dans un point commun. Le même vaut pour les beaux-arts en général, pour la philosophie, pour les sciences humaines et même pour les sciences exactes. Le

⁴³ R. Otto, *Despre numinos / Du noumène*, traduction en roumain par Silvia Irimia et Ioan Milea, Cluj-Napoca, Éditions Dacia, 1996, pp. 108 et 111.

rapport de ces dernières avec la pensée mystique⁴⁴ fut remarqué, par exemple, par Fritjof Capra, qui considère que le parallèle avec la mystique orientale n'apparaît pas seulement en physique, mais aussi en biologie, en psychologie et en d'autres sciences⁴⁵.

Tout comme les philosophes mystiques, les physiciens se confrontent à une expérience extrasensorielle de la réalité et doivent surmonter, en égale mesure, les aspects paradoxaux de cette expérience. Les modèles et les images de la physique moderne deviennent dorénavant pareils à ceux de la philosophie de l'Orient⁴⁶, et la science contemporaine nous emmène vers une conception du monde qui est très proche des visions des mystiques de tous les temps et de toutes les traditions⁴⁷. Cette conception, parfaitement unitaire, est restée intacte dans l'espace oriental, mais fut oubliée dans l'espace occidental, en faveur d'une vision duale du monde, selon laquelle l'esprit et la matière diffèrent radicalement. La pensée monadique et organique ou bien l'unité du jeu « dynamique, cyclique des contraires » de la pensée des premiers philosophes grecs se retrouvent maintenant dans les paradoxes de la physique atomique.

Le problème de l'unité de l'esprit et de la matière revient chez K. Malévitch dans le texte où celui-ci parle de Dieu : « la matière existe-t-elle ? Et ce que nous appelons la matière n'est-il rien d'autre que de simples mouvements spirituels, et peut-être aussi tout ce que nous appelons l'esprit est-il le mouvement de la matière »⁴⁸. Le peintre conteste les deux hypothèses en

⁴⁴ F. Capra se réfère à la mystique orientale, mais il mentionne aussi le fait que cette conception « est à retrouver dans une certaine mesure dans toutes les philosophies mystiques », *Le tao des sciences physiques. Une étude des ressemblances entre la physique moderne et le mysticisme orient / Taofizica, o paralelă între fizica modernă și mistica orientală*, traduction en roumain par Doina Țimpău, București, Éditions Tehnică, 2004, p. 19.

⁴⁵ F. Capra, *Le tao des sciences physiques* p. 14. À part F. Capra, il y a d'autres physiciens qui ont identifié les mêmes rapprochements : « Pour dresser un parallèle avec la leçon de la théorie atomique, il faut retourner à ces problèmes épistémologiques auxquels se sont confrontés des penseurs tels Bouddha et Lao Tseu dans leur tentative d'harmoniser notre position d'acteurs-spectateurs dans le grand drame de l'existence » (Niels Bohr, *Atomic Physics and Human Knowledge*, John Wiley & Sons, New York, 1958, p. 20; cité par F. Capra, *op. cit.*, p. 18) et « La contribution la plus grande à la physique théorique venue du Japon après la seconde guerre mondiale réside dans l'indication d'une certaine relation entre les idées philosophiques de l'Extrême Orient et la substance philosophique de la théorie quantique » (Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy*, Allen & Unwin, London, 1963, p. 173; cité par F. Capra, *op. cit.*, p. 19).

⁴⁶ F. Capra, *Taofizica, Le tao des sciences physiques*, p. 52.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁸ K. Malévitch, *Dieu n'est pas déchu*, dans *Écrits*, présentation par A. Nakov, p. 343.

faveur d'une troisième selon laquelle l'esprit et la matière formeraient une unité. Cette unité apparaît dans ses textes comme le principe unique de la vie appelé excitation. L'unité suprématisme s'oppose à la matérialité, à l'utilité et s'affirme « partout comme non-objectivité »; dans le suprématisme « se trouve le gage de toutes les sciences de l'unité »⁴⁹. Dans la perspective de cette unité, l'abstraction de la pensée de Malévitch est « d'un bout à l'autre un exercice de contemplation active »⁵⁰.

Malévitch ne fut ni un théologien ni un ascète. L'interprétation de ses textes sous un angle mystique ne renvoie pas à une telle identité, mais justement au fait que, au-delà d'un certain niveau, tout artiste, toute véritable œuvre d'art se retrouve avec un dénominateur commun qui est très proche d'une vision mystique. Ceci est, d'ailleurs, la conviction de Malévitch, qui croit que l'art garantit l'accès au seul monde réel, le monde de l'être ou du néant, le monde de la contemplation: « Il y a un seul monde vivant et l'art a comme tâche de le révéler, de favoriser son épiphanie »⁵¹. Cet unique monde acceptable c'est, pour le peintre russe, « celui de l'abîme de l'être »⁵², le sans-objet absolu ; et la sensation de ce monde « brûle tous les vestiges de formes dans les deux pôles du Suprématisme que sont le "Carré Noir" et le "Carré Blanc" »⁵³. La même idée est mise en évidence par J.-C. Marcadé, qui soutient que cette « vision mystique » de l'œuvre de Malévitch définit en fait toute œuvre d'art authentique: « la vision mystique supprime les intermédiaires et transforme la perception ordinaire de nos cinq sens en une contemplation du monde dans son être total »⁵⁴. Cela fait que l'œuvre de Malévitch puisse être mise en rapport avec la mystique, sans pourtant créer un statut particulier pour le peintre, car « le véritable art a été et sera toujours lié à cette pénétration directe de l'être total du monde »⁵⁵.

Le caractère universel de l'art abstrait est souligné aussi de Michel Henry. Pour lui, la création abstraite n'est pas comparable à un mouvement du dedans vers le dehors, à « la venue au monde » d'une œuvre exposée

⁴⁹ K. Malévitch, dédicaces sur deux manuscrits du texte *Dieu n'est pas déchu*, laissées à Evguénia Magaril, respectivement à H. Kagan, citées par A. Nakov dans Malévitch, *Ecrits*, p. 359.

⁵⁰ E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, L'Age d'Homme, 1977, p. 146.

⁵¹ J.-C. Marcadé, *L'Avant-garde russe*, Éditions Flammarion, Paris, 1995, p. 19.

⁵² J.-C. Marcadé, *Qu'est-ce que le suprématisme?*, préface à l'Écrits de Malévitch, t. IV, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981p. 17.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁵ *Ibidem*.

dans la « lumière du visible ». Elle n'est pas un processus d'extériorisation, mais consiste à « faire retenir en nous la sonorité de tout ce qui est visible ». Ce n'est pas une extériorisation de notre vie, mais une disposition des éléments de façon que « la vie intérieure de ces éléments, *c'est à dire notre propre vie*, nous devienne “audible” ». Les moyens et la fin de la création abstraite sont constitués par notre vie qui est celle de tout univers concevable. Les toiles abstraites nous donnent à sentir notre vie qui est identique avec celle de l'univers, elles nous renvoient « à l'unique et au plus grand Mystère de la vie que nul n'a jamais vu et ne verra jamais ». Mystère de l'univers et du cosmos, Mystère de « ce que nous sommes nous-mêmes ». Dans toute grande création, « le créé n'est jamais réellement séparé de sa source, de l'Incréé. Toute grande création est une création intérieure, donnant seulement à la vie qui fuse à travers nous sans notre consentement, de se sentir soi-même en nous et dans cette épreuve pathétique de nous communiquer sa joie, de nouvelles aventures spirituelles, une part de l'amour infini dont elle s'aime éternellement soi-même »⁵⁶. L'essence d'un tableau est de rendre visible l'invisibilité. Un tableau atteint sa phénoménalité quand il laisse être vu ce qui autrement resterait invisible. Ce n'est pas la visibilité de quelque chose visible qui se montre dans un tableau, mais la visibilité de l'invisible, l'effet invisible ou l'ouverture invisible de la vérité.

RÉFÉRENCES

- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX, (Arts poétiques du XX^e siècle)*, București, Editions Minerva, 1976.
- Brion, Marcel, *Art abstrait*, Ed. Albin Michel, 1956, traduction roumaine *Arta abstractă*, traduit par Florin Chirițescu, București, Ed. Meridiane, 1972.
- Bлага, Lucian, *Oeuvre*, t. X, București, Editions Minerva, 1987.
- Capra, Fritjof, *La Taophysique, une parallèle entre la physique moderne et la mystique orientale*, traduction roumaine *Taofizica, o paralelă între fizica modernă și mistica orientală*, traduit par Doina Țimpău, București, Ed. Technique, 2004.

⁵⁶ Michel Henry, « Le mystère des dernières œuvres », dans Jéléna Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Vokar Editeur, 1993, p. 383.

- Eliade, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Gallimard, 1965, traduction roumaine *Sacrul și profanul*, traduit par Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992.
- Grigorescu, Dan, *Istoria artei americane, (L'histoire de l'art américain)*, București, Editions Saeculum I.O., 1997.
- Hegel, G. W. F., *Prelegeri de estetică*, tr. par D. D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966.
- Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Editions Gallimard, 1962.
- M. Heidegger, « Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens », in *Distanz und Nähe*, ed. Petra Jaeger et Rudolf Lütke, Würzburg, Königshaus + Neumann, 1983.
- Heidegger, Martin, *Questions III et IV*, traduit par Roger Munier, Editions Gallimard, 1990; tr. roumain *Repere pe drumul gândirii*, tr. par T. Kleininger et G. Liiceanu, București, Ed. Politică, 1988.
- Heine, Heinrich *L'école romantique*, traduction roumaine *Școala romantică*, dans *Opere alese*, t. III, traduit par I. Cassian Mătășaru, Editura Univers, București, 1973.
- Michel Henry, « Le mystère des dernières œuvres », dans Jéléna Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Vokar Editeur, 1993.
- Michel Henry, « Le mystère des dernières œuvres », dans Jéléna Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Vokar Editeur, 1993.
- Ionescu, Nae, *Prelegeri de filosofia religiei / Essais de philosophie de la religion*, Éditions Biblioteca Apostrof, Cluj, 1994.
- Jaeger, H., *Essays on German Literature 1935-1962*, Bloomington, 1968.
- Kaprow, Allan, « The Legacy of Jackson Pollock », dans *Art News*, nr. 6/1958.
- Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, București, Editions Humanitas, 1994.
- Lucie-Smith, Edward, *L'art d'aujourd'hui*, Paris, Bookking International, 1996.
- Malevitch, K., *Ecrits, Le miroir suprématisse*, présentation par A. Nakov, Champs Libre, 1975.
- Malevitch, K., *Ecrits*, t. IV, *La lumière et la Couleur*, traduit par J.-C. Marcadé et Sylviane Siger, L'Age d'Homme, 1981.
- Marcadé, J.-C., *L'Avant-garde russe*, Paris, Ed. Flammarion, 1995.
- Marion, Jean-Luc, *Etant donné Essai d'une phénoménologie de la donation*, P.U.F. 1997.
- Martineau, Emmanuel, *Malévitch et la philosophie, la question de la peinture abstraite*, L'age d'Homme, 1977.

New York School, The First Generation, Anthologie de textes publiée par Maurice Tuchman, Greenwich, s. d., 1972.

Otto, Rudolf, *Despre numinos*, traduit en roumain par Silvia Irimia și Ioan Milea, Cluj-Napoca, Editions Dacia, 1996.

Pavel, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, (*L'expressionnisme et ses prémisses*) Editura Meridiane, București, 1978.

Pelerinul rus, (*Le pèlerin russe*), traduit en roumain par Paulin Lecca, București, Editions Sophia, 2002.

Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, Londres, 1975.

Vergine, Lea, *Art on the Cutting Edge, A Guide to Contemporary Movements*, Milano, Skira, 2001.

Codrina-Laura Ioniță est chargée des cours à l'Université des Arts „G. Enescu” de Iași. Domaines de compétences: phénoménologies, histoire de l'art contemporain et médiéval. Elle s'intéresse à l'art sacré et à l'esthétique. Ouvrages : *Invizibilul în arta abstractă a secolului XX* (en 2004), *Simboluri ale artei medievale* (en 2009)

Address:

Codrina-Laura Ioniță

Université des Arts “George Enescu” Iasi

Str. Sărărie 189, 700451, Iași

Email: lauracodrina@yahoo.fr