

Codrina-Laura IONIȚĂ
“George Enescu” University of Arts, Iasi

L'IDENTITÉ ET L'ALTERITÉ DANS L'ŒUVRE D'ART

Identity and otherness in a work of art (Abstract)

The importance granted to this topic beginning with the modern period, in philosophy as well as in art, seems undisputable. Nevertheless, with the phenomenology of the 20th century, the concepts of *relation* and *otherness* progressively question the authority of the *Self*. From the immanent transcendence or transcendence as a fundamental state of the *Dasein*, to the *adonai* as tributary to a given phenomenon, the subject progressively loses its active role, in favor of otherness. From the perspective of art, the shifting of the focus from subjectivity to otherness is achieved, on the one hand, via the importance granted to the object, and on the other hand, via perceiving the artist as a receiver, and not as a creator. According to the phenomenological interpretation, art is not the product of the artist, but a revelation, a coming into the material of something that is already present without being noticeable, a relation, an event or a saturated phenomenon which occurs, which offers itself to the subject without giving the latter the possibility of interfering.

Key words: subject, otherness, phenomenology, art, relation

L'importance accordée au sujet après l'époque moderne, tant dans la philosophie que dans l'art, semble être incontestable. A partir de Descartes, le principe de l'identité est progressivement développé jusqu'à un subjectivisme radical. A l'instar du problème de l'*ego* dans la philosophie, l'art octroie, avec la Renaissance, plus d'importance aux images constituées comme miroir, comme réflexion du sujet, soit dans la situation du commanditaire, avec le développement des portraits, soit dans la situation de l'artiste même, avec la considération accordée à l'originalité et à la nouveauté, comme l'expression de l'unicité de la personnalité du créateur.

La reconsidération des concepts de l'*altérité* et de la *relation* dans la phénoménologie du XX-e siècle met en question le sujet, l'*ego* entendu comme principe absolu. D'autre part, les arts connaissent aussi un renversement d'accent.

Dans les unes des mouvements artistiques, la perspective du sujet est graduellement abandonnée en faveur de celle de l'objet. Aussi, des courants de la philosophie de l'art considère l'artiste non plus comme un créateur, mais comme un récepteur. L'art devient un surgissement, un dévoilement qui dépasse la volonté de l'artiste et demande son arrivée au monde. Suivant l'exemple du changement du concept philosophique de *sujet*, les pages suivantes désirent montrer la transformation de la perception et l'abandon progressif du sujet dans les courants artistiques et dans la phénoménologie contemporaine.

Le sujet et la relation

Si, pour Descartes, la certitude de l'*ego* n'était donnée que par la pensée, les dons logiques ou les essences mathématiques, pour E. Husserl, l'élargissement du domaine de la certitude se réalise avec l'inclusion de l'émotion, l'affectivité, l'intuition, donc avec des vécus de la conscience. E. Husserl conçoit comme vie d'un *je* absolu la constitution au niveau transcendantal. Cette constitution est déterminée par la visée intentionnelle qui protège la conscience contre le solipsisme et lui permet d'avoir accès aux objets. Husserl distingue deux occurrences différentes : « l'immanence réelle » et l'immanence liée à l'intentionnalité. La première est « l'identité à soi de la conscience demeurant en soi », c'est la conscience qui empêche toute donation, parce qu'elle ferme « le moindre espace » à ce qui n'est pas « réellement elle ou ses contenus réels »¹. L'autre est la conscience intentionnelle. Cette intentionnalité de l'immanence indique le fait que « les vécus noétiques, qui appartiennent à son essence, ont une *intentio*, ils visent (*meinen*) quelque chose »². Pour avoir accès aux choses, pour que les choses puissent être données, il faut que la conscience se dirige hors d'elle-même, elle doit, donc, devenir une immanence libérée de solipsisme pour que le phénomène puisse être donné. La conscience intentionnelle reçoit ce qu'elle vise, reçoit l'objet intentionnel. Si, dans la conception husserlienne, le sujet, le *Je* transcendantal est un *Je* constituant qui donne du sens aux choses de la conscience, on parle pourtant aussi d'une sorte de dépassement de l'identité du sujet, car la transcendance intentionnelle détermine la conscience à se diriger hors d'elle-même, vers une altérité.

Un autre dépassement du sujet se réalise dans la philosophie de M. Heidegger pour qui la distinction sujet-objet ne garde plus son sens, elle n'est plus un rapport entre l'intérieur et l'extérieur. Pour le philosophe allemand, la possibilité d'un sujet de se rapporter au monde est donnée par sa transcendance laquelle est un état fondamental du *Dasein*. De sa constitution originaire, le *Dasein*

¹ J.-L. Marion, *Etant donné*, P.U.F., 1997, pp. 37-38.

² Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tr. fr. P. Ricoeur, Paris, 1950, p. 79.

implique toujours une altérité, car, de son existence, il se trouve toujours dans l'état de dépassement de l'étant, il est le seul étant à pouvoir comprendre l'être de l'étant. Avoir un monde ou « être-au-monde » signifie, pour Heidegger que l'homme existe en transcendant la réalité existante, y compris la sienne, transcendant vers l'être qui inclut la possibilité d'être de son propre *Moi*. La situation fondamentale de l'être de l'homme, son être dans le monde, est sa transcendance³, son altérité. Le *Dasein* connaît, ainsi, deux rapports : avec l'étant, qui s'offre à la connaissance selon la modalité de la représentation, et avec l'être, qui s'ouvre seulement au *Dasein*. Le premier, c'est la pensée objectivante, la pensée des contenus, et le second, c'est l'expérience originale de la vie dans la foi chrétienne que M. Heidegger tente de retrouver, et qui est une plénitude, un achèvement qui ne peut pas être objectivé comme un contenu et ne peut pas être mis « en face des yeux » comme l'être dans la métaphysique.

Le rejet de l'individualisme, où l'autre n'est perçu que par rapport à soi-même, se réalise aussi dans la conception de M. Buber. Pour lui, le sujet peut avoir une attitude duale à l'égard du monde, caractérisée par les paroles premières *Je-Tu* (*Ich-Du*) et *Je-cela* (*Ich-Es*). Il n'existe pas un *Je* en soi. Seulement le *Je* de la parole première *Je-Tu* ou le *Je* de la parole première *Je-cela*. La dernière définit un rapport qui repose sur l'expérience et qui renvoie à la conception heideggerienne de la connaissance objectivante, de la connaissance de l'étant. La parole première *Je-Tu* fonde le monde de la relation qui permet à l'homme d'être transfiguré pour accéder, ainsi, à la vie authentique. On confirme ainsi « l'altérité de l'autre » et l'on retrouve la vie facticielle et la relation à l'être de la pensée de M. Heidegger, car la relation *Je-Tu* présuppose un engagement total: « La parole première *Je-Tu* ne peut être dite qu'avec l'être tout entier, alors que la parole première *Je-cela* ne peut jamais être dite avec l'être tout entier »⁴. Si la compréhension de l'être fait partir de la constitution originaire du *Dasein*, le dialogue et la rencontre avec un *Tu* détermine le véritable être humain. La relation *Je-Tu* est absolue seulement à l'égard de Dieu - le *Tu* éternel. Pénétrant dans le monde du dialogue, la relation *Je-Tu* présuppose une ouverture totale, semblable à la facticité de la vie dans la foi chrétienne, qui est, dans la conception heideggerienne, le « lieu de l'éclairement », le lieu d'une « ouverture-lumineuse » qui se constitue comme *prémisse* pour la connaissance, comme acte de voir et non comme représentation. Pour M. Buber, la relation authentique qui intervient entre deux êtres humains se réalise dans la sphère interhumaine, « sur la crête étroite où le *Je* et le *Tu* se rencontrent, dans la zone intermédiaire ».

³ M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme* (Lettre à Jean Beaufret), dans *Questions III et IV*, traduit par Roger Munier, Editions Gallimard, 1990, p. 110.

⁴ M. Buber, *Je et Tu*, Paris, 1981, traduction roumaine *Eu si Tu*, par Stefan Augustin Doinas, Ed. Humanitas, Bucuresti, 1992, p. 30.

La relation, l'espace intermédiaire et l'ouverture vers le monde sont mis en question, de nouveau, avec la pensée d'Henri Maldiney, lequel conteste la distinction sujet-objet et discute la manière de donation des objets à notre conscience. Dans l'acte de voir, le sujet est-il transporté *là* où il voit, ou l'objet est-il « vu » dans le sujet ? « Suis-je là où je vois ? ou vois-je là où je suis ? »⁵. L'analyse de ce *là*, qui est le lieu où s'accomplit le « voir », le lieu de rencontre, ne doit pas tomber dans l'erreur de considérer le *là* comme « positionné » *dans* un monde préalablement constitué. Il n'y a pas de distance entre moi et le monde. *Là* est le lieu de la coïncidence. « Là où je vois je suis » et « là où je suis je vois » ne sont pas deux côtés distincts, deux modalités différentes pour regarder les choses. Les deux phrases énoncent le même instant. Mon ouverture vers le monde se passe en même temps que l'ouverture du monde vers moi⁶. Le *là* est le moment de la concordance, de la coïncidence, de la « réciprocité absolue entre mon ouverture à l'espace et l'ouverture de l'espace »...Le *là* « n'est ni dans le monde ni dans l'homme »⁷. Le rapport entre le moi et le monde n'est pas un rapport entre deux choses données. Le monde est cette donation même, il est ce qui s'ouvre à nous au lieu même de notre ouverture à la rencontre⁸. Le réel ne surgit que dans l'Ouvert dont – si elle ex-iste – l'œuvre d'art est le *là* »⁹. Ce que l'art rend visible c'est l'invisible *là*.

Mais le sujet, comme principe, comme un « à partir de quoi », connaît sa véritable dissipation avec le renversement radical de la philosophie de J. L. Marion, pour qui le sujet devient un « à qu[o]i », un « attributaire auquel finit toujours par arriver le phénomène qui se montre en se donnant »¹⁰. Le sujet ne donne plus de sens, il n'est plus un *Je* fondateur qui constitue toute la phénoménalité, selon le modèle de l'objectivité, comme chez E. Husserl. Il devient un attributaire, un « adonné », qui a un rôle passif, qui reçoit ce qui se donne et qui se reçoit soi-même de hors de soi. Le *Je* intentionnel ne peut plus constituer, synthétiser l'intuition en un objet défini par un horizon. La synthèse qui s'accomplit, a lieu comme une synthèse passive, sans et à l'encontre du *Je* constituant. Cette synthèse passive provient du non-objet lui même et impose son surgissement avant toute visée active du *Je*. Ce *Je* perd son rôle actif, il ne peut que subir passivement l'action du phénomène qui *se* montre avant toute visée, libre de tout concept, dans un excès de l'intuition sur l'intention. L'intuition vient sans concept ou horizon, elle n'est plus prévue, elle déborde toute limitation et tout horizon. On parle alors

⁵ H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993, p. 341.

⁶ Plotin *Ennéades*, V, 8, 4 conçoit l'acte de voir, accompli entre le voyant et la chose vue, comme une absorption totale du vu et du voyant. La contemplation d'une œuvre d'art est aussi une telle absorption.

⁷ H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993, p. 345.

⁸ H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, p. 358.

⁹ *Ibidem*, p. 346.

¹⁰ J.-L. Marion, *Etant donné*, P.U.F., 1997, § 25, p. 360.

de phénomène saturé. « En recevant ce qui se donne (le phénomène), l'attributaire en reçoit les effets, donc s'en reçoit lui-même – il s'individualise par facticité, rompt le solipsisme par l'altérité de l'arrivage et de l'incident, dépasse la spontanéité du 'je pense' dans la réceptivité du 'je suis affecté' par l'effet de l'événement, et, se recevant lui-même comme un étant donné, se libère de la subsistance d'un substrat, bref de la subjectivité du 'sujet' »¹¹. Et, en constatant que l'attributaire ne surgit pas de son propre fonds, et se demandant « d'où vient-il à lui-même? », J.-L. Marion constate que l'adonné se reçoit soi-même de ce qui se donne. Et ce qui se donne est le phénomène saturé. L'art est un tel phénomène saturé qui peut être pris comme paradigme pour toute phénoménalité.

Le tableau et l'affirmation de l'altérité

Le rapport entre identité et altérité dans l'art va être analysé, d'une part, du côté de l'artiste et de son œuvre, et d'autre part, de la perspective de la phénoménologie et de la philosophie de l'art. La première étudie le rapport sujet-objet en s'appliquant strictement aux œuvres concrètes et aux courants artistiques, et la deuxième est la démarche philosophique qui vise le phénomène de l'art, en général.

Si dans l'Antiquité ou le Moyen Age la création était un attribut du Créateur et que l'artiste ne fût qu'un intermédiaire, un « récipient » qui recevait la volonté divine - ce n'était pas la personnalité, l'*ego*, qui s'affirmait dans l'art, mais l'altérité de la divinité - avec la Renaissance, l'œuvre d'art matérialise l'individualité des artistes. L'originalité est de plus en plus appréciée et l'œuvre se transforme en un miroir de la personnalité de l'homme. Le sujet, apprécié après le XVI-e siècle dans la philosophie, comme élément principal de la pensée, retrouve son correspondant dans l'art, dans la préférence pour le portrait¹² et dans l'importance que l'originalité gagne dans l'appréciation d'une œuvre, importance qui devient une véritable fuite après la nouveauté au XX-e siècle. La différence extraordinaire des manifestations de l'art dévoile le fait que chaque artiste exprime son identité, son individualité. L'art n'est plus considéré comme l'expression de l'absolu, mais comme l'expression de la personnalité de chaque créateur. L'artiste « se dit soi-même », les images des œuvres se multiplient et se diversifient selon la multitude des « identités » qui le prend comme une voie de matérialisation de leurs vécus ou de leurs problèmes.

¹¹ *Ibidem*, p. 360.

¹² M. Perrot, « Cubism, Futurism, Suprarealism : vicisitudinile subiectului în artă », paru dans le volume *Moartea artei, interogații privind statutul operei de artă în contemporaneitate*, Iași, Ed. Artes, 2005, pp. 132-150.

Pourtant, cette étonnante diversité des œuvres du XX-e siècle recèle aussi un éloignement de l'expression de la subjectivité et une recherche de la valorisation de l'œuvre, des objets, ou des objets pris comme œuvres. Dans son analyse faite aux arts plastiques, M. Perrot dévoile des différents degrés de rejet de la subjectivité dans les courants d'avant-garde. Le cubisme est le premier à déplacer l'accent et l'importance accordés au sujet vers l'objet. Il s'agit d'une sorte de « révolution copernicienne »¹³, parce que, pour les cubistes, ce n'est plus la vision du sujet, avec un seul point de vue, qui importe. Ainsi l'objet reçoit-il le pouvoir d'organiser la toile et cela se réalise de plusieurs angles de perspectives, car ce n'est plus la réalité du sujet qu'on représente, mais la réalité de l'objet. Tous les côtés d'un objet apparaissent sur le tableau. On constate, ainsi, l'abandon de la primauté de la subjectivité et la recherche de l'espace et de l'objet, concrétisés aussi par la nouvelle technique, le collage. Des papiers, ou même des objets collés sur la toile, transfèrent l'accent sur l'existence propre du tableau, qui devient lui-même un objet. On arrive, ainsi, à une sorte d'autonomie et de réalité de l'œuvre d'art, qui se structure comme tableau-objet et qui demande l'appréciation pour soi-même et non pour son créateur¹⁴.

L'abandon de la suprématie du subjectivisme se réalise, pourtant, d'une manière plus tranchante, dans l'art futuriste qui accorde une importance majeure à la technique, à la vitesse, à la machine. L'éloignement de la subjectivité s'accomplit maintenant non pas seulement par le transfert de l'accent sur l'objet et par la reconsidération de la matière qui gagne de l'importance, mais aussi par la valorisation de l'espace et du temps. L'abandon du sujet se fait en faveur de la matière, dont l'essence peut être atteinte à l'aide de l'intuition. Les futuristes parlent d'une confusion, d'une identification entre le sujet et le monde, et même d'une non distinction entre les limites des objets. La conception traditionnelle d'un sujet qui régit un espace bien défini est détruite pour privilégier l'apparition d'une confusion entre le sujet et l'objet et des relations entre les objets-mêmes¹⁵.

Un autre courant mis en question est le surréalisme. A un premier regard, on pourrait croire que le surréalisme est une récupération de la subjectivité, une conquête du sujet sur l'objet. Toutefois M. Perrot affirme qu'il ne s'agit que d'une autre négation du subjectivisme, car l'automatisme psychique annonce le rôle passif de l'artiste dans l'inspiration poétique. Le principe de l'identité est encore une fois contesté : les images dans l'art surréaliste sont des images qui peuvent se reconnaître, mais leur association inattendue en renverse tous les sens connus. Les techniques surréalistes confirment une fois de plus cette multitude de sens que les objets reçoivent : le collage ou le frottage apportent des choses ou en créent d'autres, nouvelles, sur les toiles. P. Picasso ajoute des objets sur ses tableaux. R.

¹³ M. Perrot, « Cubism, Futurism, Suprerealism : vicisitudinile subiectului în artă », p. 133.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 135-136.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 139-141.

Magritte peint des choses réelles, mais leurs associations ou leurs matérialités ne correspondent guère à l'habitude. Une seule image de Dali peut se déployer comme une multitude d'autres images, ou peut être accompagnée de la même image reflétée, en témoignant que rien n'a un seul visage ou que « rien n'est sans son double ». On détruit ainsi la certitude que la réalité d'un objet est strictement définie, qu'il a un sens exactement déterminé, car cet objet peut recevoir des identités différentes, même contradictoires. Ces coïncidences des contraires déterminent à voir dans le surréalisme une négation de la séparation entre le sujet et l'objet. L'*ego*, condamné à la solitude dans la connaissance scientifique, positiviste, annule toutes les distinctions dans la connaissance poétique, où le sujet connaît une fusion avec l'objet, avec le monde, fusion ou relation qui s'accomplit dans l'amour¹⁶. On assiste ainsi à la mort du sujet dans l'art d'avant-garde et au pouvoir de la relation.

On peut suivre cet abandon de la subjectivité non seulement dans les conceptions des artistes ou dans l'analyse des toiles, mais aussi dans la pensée philosophique qui s'approche souvent de la réflexion sur l'art.

Pour Martin Buber l'art n'est pas le produit d'un sujet, mais une apparition qui se présente à lui et qui lui demande d'être apportée dans la matérialité. La parole première qui définit l'art demande une implication totale, elle doit être dite avec l'être entier. L'œuvre ne peut être ni expérimentée, ni décrite car elle est en opposition avec le sujet et elle se donne comme une présence. L'acte de créer est le surgissement, l'arrivée à la présence¹⁷. C'est une conception semblable à la conception heideggerienne qui considère aussi l'art comme un dévoilement. « 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 »¹⁸. Donc, ni l'œuvre, ni l'artiste n'ont pas leur fondement en eux mêmes. L'œuvre se constitue comme un lieu de dévoilement de la vérité, ainsi l'artiste est-il celui qui crée l'œuvre, qui la produit, et 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 laisse ensuite ce quelque chose déboucher sur 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 »¹⁹.

La relation comme essence de l'œuvre est annoncée dans la phénoménologie, où l'art est pris comme exemple de la phénoménalité, comme

¹⁶ *Ibidem*, pp. 146-149.

¹⁷ M. Buber, *Je et Tu*, tr. roumain *Eu si Tu*, p. 36.

¹⁸ 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, p. 81.

¹⁹ *Ibidem*, p. 42.

phénomène exemplaire. Pour H. Maldiney, l'œuvre d'art est le lieu de la coïncidence, c'est l'événement d'apparaître. Dans l'œuvre d'art, c'est le phénomène qui fait son apparition. Dans la nature, le peintre se trouve comme en présence des œuvres en cours – les phénomènes qui l'entourent. D'une part, l'œuvre met en vue le moment de réalité des phénomènes du monde, d'autre part, l'art nous révèle notre capacité d'être le *là*, notre ouverture vers le monde et notre accueil d'un monde. Face à un tableau, c'est l'apparition du phénomène (du tableau même et non seulement du phénomène « peint ») qui nous est rendue dans le *là*, dans l'Ouvert²⁰.

Donc, le peintre ne rend pas les objets, mais leur manière d'apparaître, de se donner à sa conscience. Ce qu'il peint c'est le moment d'ouverture, le moment de rencontre, de l'apparition de la réalité. La peinture est la rencontre qui se produit entre le peintre et le monde. Du côté du spectateur, l'œuvre elle-même peut se constituer comme un moment de l'apparition du réel, de la vérité. En regardant une œuvre (quoi qu'elle représente), ce qui est important, ce n'est pas ce qui est figuré sur la toile. L'important, c'est le regard lui-même, le regard du spectateur dirigé vers la toile. Dans ce regard se produit la rencontre entre le récepteur et le monde qui est l'œuvre d'art. D'un côté, l'œuvre ouvre un monde pour le spectateur, de l'autre, celui-ci s'ouvre dans l'acte de voir. Une œuvre donne au spectateur l'occasion de se voir voyant. Il voit le "voir" invisible, l'apparition même, le phénomène pur.

Pour Michel Henry la peinture est l'expérience de la vie. La seule réaction face à une toile est sentir, vivre le *sentiment de la vie* qui ressort du tableau. Les formes, les couleurs et la composition ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes. Ce que nous devons ressentir en regardant ces toiles est le rythme, le son, la vibration de la vie. L'art 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' ". La vie ne tient pas à ce qui est, à ce qui apparaît, mais de l'acte de l'apparaître lui-même. M. Henry prend ses distances par rapport à la phénoménologie traditionnelle qui considère toujours la conscience comme une conscience de quelque chose (qui pose donc l'accent sur la chose qui apparaît à la conscience), pour considérer seulement le fait d'apparaître, l'apparaître même, totalement différent de ce qui apparaît. L'accent est posé sur l'intentionnalité qui est la relation entre la conscience et le monde, qui jette la conscience en direction du monde, hors de soi. L'intentionnalité, le *là* maldineyen, est un "faire-voir" qui n'est, pourtant, jamais vu. La question ne se pose plus sur le monde donné par l'intentionnalité, mais sur la donation elle-même.

²⁰ H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993, p. 365.

L'œuvre d'art rend visible le phénomène invisible, qui donne la spécificité de la relation établie entre le sujet et le monde, et qui est la vie. Non seulement notre propre vie, mais la vie invisible de l'univers. L'art nous renvoie "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"²¹.

L'œuvre d'art est, pour J.-L. Marion, un phénomène saturé. Cela signifie qu'il n'est pas déterminé par la conscience. L'essence d'une œuvre surgit, arrive, se donne au sujet sans qu'il puisse intervenir. Le philosophe arrive à cette conclusion-là qui exclut, progressivement, les différentes déterminations d'un tableau : son essence ne consiste ni en sa matérialité, ni en son « usuel », ni même en son existence. L'essence d'un tableau consiste en son effet. « Mais cet effet ne se produit pas sur le mode de l'objet, ni ne se constitue ou reconstitue sur le mode de l'étant : il se donne. Le tableau (et, par lui, tout autre phénomène à des degrés à chaque fois différents) se réduit à sa phénoménalité ultime en tant qu'il donne son effet. Il apparaît en tant que donné dans l'effet que cela donne. Telle se définit l'essentielle invisibilité du tableau, devant laquelle on peut passer parce qu'il n'y a rien à voir d'objectif ni d'ontique : à la fin, tout étant réduit, il ne reste que l'effet, tel qu'en lui le visible se donne, se réduit à un donné »²². Et la donation n'est pas déterminée par un sujet.

Autant l'art que les conceptions sur l'art rejettent, au XX-e siècle, le pouvoir du sujet et mettent en question l'altérité. Soit par le transfert de l'accent sur l'objet, soit par le dépassement aussi du sujet que de l'objet dans l'affirmation de la relation et de la donation, l'identité est détruite en faveur de l'altérité.

Bibliographie

- Buber, M. , *Je et Tu*, Paris, 1981, traduction roumaine Ștefan Augustin Doinaș (*Eu si Tu*, Ed. Humanitas , București, 1992)
M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme* (Lettre à Jean Beaufret), dans *Questions III et IV*, traduit par Roger Munier, Editions Gallimard, 1990

²¹ Michel Henry, *Le mystère des dernières œuvres, dans Kandinsky* par Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Vokar Editeur, 1993, p. 383

²² J.-L. Marion, *Etant donné*, pp. 76-77.

- Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Editions Gallimard, 1962
- Henry, Michel, *Le mystère des dernières œuvres*, dans *Kandinsky* par Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Vokar Editeur, 1993
- Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, traduction française P. Ricœur: *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Paris, 1950
- Maldiney, Henri, *Ouvrir le Rien, L'art nu*, Encre marine, 2000
- Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*, L'Age d'Homme, 1973
- Marion, Jean-Luc, *De surcroît Etudes sur les phénomènes saturés*, P.U.F., 2001, traduction roumaine *În plus Studii asupra fenomenelor saturate*, traduit par Ionuț Biliuță, Editions Deisis, Sibiu, 2003
- Marion, Jean-Luc, *Etant donné Essai d'une phénoménologie de la donation*, P.U.F. 1997
- Marion, Jean-Luc, *La croisée du visible*, traduction roumaine *Crucea vizibilului*, traduit par Mihail Neamțu, Ed. Deisis, Sibiu, 2000
- Perrot, M., « Cubism, Futurism, Suprerealism : vicissitudes du sujet en art », paru dans le volume *Moartea artei, interogații privind statutul operei de artă în contemporaneitate*, Ed. Artes, Iași, 2005

Codrina-Laura Ioniță: PhD Lecturer, "George Enescu" University of Arts, Iasi. Author of the book: *Invizibilul în arta abstractă a secolului XX*.
E-mail:lauracodrina@yahoo.fr