

Introduction

Peindre et philosopher

Ma vie a été constamment animée par celles que je nomme mes trois P : peinture, poésie, philosophie, dans un ordre qui n'est pas quelconque, comme je l'expliquerai plus bas. J'ai toujours dessiné et peint, bien avant de faire la connaissance de la poésie et de la philosophie. Enfant, je me souviens avoir accompagné mon père dans les cafés où il disputait des championnats de cartes avec ses amis du petit peuple, certains samedis après-midi. Un jour, je me suis mis à dessiner au crayon les joueurs en utilisant le carnet de la marque qu'on m'avait demandé de tenir. Le résultat sembla probant puisqu'un des amis de mon père qui avait été croqué s'exclama : « Dis donc, François, il est bon ton fiston, c'est tout moi ça, et toi, Job, il ne t'a pas raté ! » Plus tard, je fus initié aux techniques du dessin et de la peinture par mon professeur de lycée, le peintre breton Jean-Yves Couliou. Je lui dois beaucoup, en particulier d'avoir été motivé par une première vocation : devenir professeur de dessin et peintre. Mais la découverte de la poésie et de la philosophie devait modifier cette orientation première : après la classe de terminale, j'optais pour des études de philosophie – au regret de J.-Y. Couliou qui m'avait fait présenter le Concours général de dessin des lycées. Depuis, ayant choisi le métier de philosophe, j'ai toujours continué à dessiner et à peindre en amateur, retirant de grandes joies de cette pratique.

Ma propre manière de peindre relève souvent davantage de la peinture d'anecdote et de cliché que d'une peinture phénoménologique faisant paraître des essences. Toutefois, il me semble que dans quelques productions, en particulier dans certains dessins, j'ai intentionné, sans peut-être y réussir, de dégager les traits universels de quelques attitudes humaines. Ce fut le cas avec une série de dessins réalisés lorsque j'étais étudiant à Rennes et où, un peu à la manière de Toulouse-Lautrec, j'ai tâché de rendre la détresse de la pauvreté dans les villes ou bien la déchéance de l'alcoolisme au café, ou encore les manifestations du désir

éprouvé dans le contexte de la prostitution. Dans leur pittoresque, l'anecdote et le petit événement, en bref *les accidents* dont je parlerai plus bas dans leur relation phénoménologique avec l'essence, peuvent révéler virtuellement des postures et des sentiments essentiels d'un point de vue psychologique et moral. Dans ce domaine, ce sont bien les poses, les gestes et les expressions des personnages qui doivent être abstraits figurativement, selon les procédés que j'ai cherché plus bas à définir : une soustraction doublée d'une accentuation, une actualisation constructive et compositionnelle de traits virtuellement présents dans l'image opinée de départ. J'ai été particulièrement influencé dans mes travaux de dessin et de peinture par la caricature et le dessin satirique, en particulier chez Goya et Toulouse-Lautrec qui me semblaient tous deux effectuer parfaitement le travail de simplification, d'accentuation constructive et d'abstraction figurative de nature à révéler les expressions de sentiments et d'action essentiellement « humains ». Cela demeure vrai même si leurs œuvres, en une sorte de vérification émotionnelle de notre part, déclenchent tantôt le rire tantôt la crainte, voire l'angoisse. Nos réactions émotionnelles sont la preuve que le plus souvent ces grands peintres ont touché juste parce qu'ils avaient vu vrai.

Ce fut, pour ma part, en classe de première du lycée que je découvris mon second P, la poésie moderne (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, entre autres) grâce à l'enseignement de M. Lecoq, notre professeur de français. Pour quelqu'un comme moi, qui pratiquais depuis plusieurs années la peinture sous l'enseignement de mon maître J.-Y. Couliou, la révélation complémentaire du symbolisme des sonorités poétiques, auquel nous rendait sensibles M. Lecoq, était une merveille. Dans « Ma philosophie », J.-Y. Couliou avait déjà associé peinture et poésie : « La peinture sera toujours pour moi de la poésie qui se voit, sur une surface plane, avec des couleurs assemblées pour le plaisir des yeux et la satisfaction de l'esprit¹. » Le poète avait toutefois une autre « manière de faire un monde » (N. Goodman) que le peintre : il évoquait une ambiance de valeurs affectives par le seul usage de sonorités verbales, en deçà même du sens de ses mots, auxquels toutefois ces sonorités et ces valeurs étaient accordées. Ainsi, le vers de Mallarmé « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre... » M. Lecoq expliquait que la succession des sonorités, V, Vi, iV, de même que eR et Re, évoquaient très exactement le mouvement d'irruption vivante de la poésie (symbolisée par le cygne) qui sera prise au piège dans ce poème². De même, disait-il, un poème étant fait pour être lu, la

• 1 – J.-Y. COULIOU, « Ma philosophie », *Site de la maison du peintre* (<http://www.couliou.com>).

• 2 – Ainsi que commente R. G. Cohn : « La “musique” poétique du début du sonnet est dans le ton principal de la *vie* : la *vie* de *vierge* avec directement la signification de *vivace* (et, plus loin, *vivre*)... » (*Vues sur Mallarmé*, Paris, Nizet, 1991, p. 112).

graphie spatiale de certains mots évoque ici l'image en V du vol et des ailes de l'oiseau, en complément des valeurs sonores. Il en allait de même des valeurs colorées autant qu'affectives proposées par Rimbaud dans le célèbre poème *Voyelles*. M. Lecoq nous donnait à sentir dans le début du poème d'Apollinaire, *Le Pont Mirabeau*, les valeurs d'évocation iconique liées aux sonorités du début : « Sous le pont Mirabeau... » Les sons et la disposition graphique des lettres P, M, évoquent irrésistiblement les arches et la stabilité du pont, alors que « ... coule la Seine » renvoie à la fluidité et au glissement de l'eau évoqués par le S et les L. Le vers mettait en opposition le stable et le fluant, le pierreux et le liquide, dont l'unité, l'enjambement du second par le premier, fait l'essence du pont, pourrait dire un phénoménologue. Ainsi se vérifie, affirmait le professeur, la phrase de Voltaire : « l'écriture est la peinture de la voix ».

Ce fut pourtant grâce à mon initiation de lycéen à la philosophie – mon troisième P – que je compris l'autre fonction du symbolisme mallarméen : de viser sur un mode analogique, les absolus d'Idées esthétiques au sens kantien (le jet hasardeux des dés, les jeux de mimes, et le jeu agonique comme symboles de la lutte morale de la liberté au sein du monde, par exemple, que je devais plus tard analyser dans mes livres consacrés au poète³). Au-delà des valeurs sonores intériorisées qu'elles mettaient à leur service, c'étaient les symboles poétiques de la totalité mondaine elle-même qui étaient explicitement construits par la poésie. Par rapport à la peinture moderne, à laquelle Mallarmé fut particulièrement attentif chez Manet, la poésie atteignait à une symbolité du monde comme tout idéalement visé, au lieu que la peinture le symbolisait dans les valeurs de ses infrastructures matérielles, élémentaires, ses Images ou Aspects (vocabulaire de Mallarmé), les lieux où le monde se montre consistant et résistant, voire affectivement et moralement indifférent. Ainsi, le monde du peintre fait émerger des résistances aux trop harmonieuses synthèses visées intérieurement par un symbolisme éthique et métaphysique comme celui de Mallarmé.

L'approfondissement ultérieur de la philosophie à l'université de Rennes, notamment grâce à mes principaux maîtres, l'historien de la philosophie V. Goldschmidt et le philosophe R. Lamblin, me permit de comprendre peinture et poésie comme des formes particulières de la « fonction symbolique » en général (Ernst Cassirer). Peindre, poétiser, philosopher, sont trois activités productrices de signes culturels au sens le plus large du terme : signes-images, signes-métaphores, signes-conceptuels sont des mises en forme et en sens du réel selon les règles d'une communauté de culture.

• 3 – *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Paris, Vrin, 1992, et *Mallarmé. Penser les arts et la politique*, Nantes, Cécile Defaut, 2008.

À celle de la peinture, où la pensée est comme hors de soi et sans cesse reprise dans la matière du tableau, avait succédé mon expérience de la poésie, s'engageant dans le rythme d'abord intérieur des mots parlés, puis, à cette expérience mi-matérielle mi-pensante, s'était substituée l'expérience de la pensée pure s'exprimant dans une langue de signes cette fois indifférents, simple miroir pour sa réflexion de soi. Quelque apparence de progrès que la succession de ces trois expériences pouvait présenter – en une correspondance avec la hiérarchie des formes hégéliennes de l'esprit qui m'étonna rétrospectivement – je ne pus que les cultiver également toutes trois, puisque, comme expériences personnelles, elles s'enrichissaient les unes les autres. J'étais donc contraint d'admettre que, dans mon appropriation tout au moins, la dialectique de dialogue l'emportait sur la dialectique du seul concept. Mais l'analyse comparative de la peinture et de la philosophie me préoccupait particulièrement, puisque c'étaient là les deux P (aussi au sens de Pratiques majeures) auxquelles je me consacrais de façon privilégiée. Mon expérience directe et subjective de ces pratiques, si elle confirmait la nécessité d'une réflexion culturelle (E. Panofsky, N. Goodman), révélait pourtant l'insuffisance de cette dernière : il s'agissait aussi, conditionnées certes par les formes culturelles normatives ou « objectives », de démarches absolument concrètes et singulières d'une conscience, cherchant à « faire paraître » le réel « vécu » en ce qu'il peut avoir d'essentiel pour toute autre conscience. Si E. Cassirer critique légitimement Husserl pour n'avoir pas tenu compte du conditionnement symbolique culturel de toute conscience⁴, il ne souligne pas l'impossibilité de réduire tout le sens de l'art à la symbolisation afin d'y voir complémentaiement une expérience subjective de rupture et de formation neuve au sein de l'univers des formes⁵. Peinture et philosophie sont, en effet, non pas seulement des formes objectives de la culture, mais aussi des « pratiques », au sens d'actions de soi sur soi, ce qu'Aristote entendait par *praxis*. E. Cassirer décrit les formes fonctionnelles de l'expérience mais néglige quelque peu l'autre aspect : celui de l'expérience subjective productrice et transformatrice des formes elles-mêmes et surtout il n'envisage pas de comparer

• 4 – E. CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, III, 2, chap. 5 : « La prégnance symbolique ». L'horizon symbolique originaiement de l'expérience rend impossible le dualisme husserlien entre matière (*hulé*) et forme noétique signifiante (*morphé*) de la conscience. Il en va d'ailleurs de même des rapports de la conscience et de son corps, puisque, le corps étant « chair » (*Leib*), conscience culturelle et corps s'interpénètrent comme le reconnaît M. Merleau-Ponty : « Il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait "naturels" et un monde culturel ou spirituel fabriqué » (*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 162).

• 5 – Il est vrai que Cassirer admet, dans *Logique des sciences de la culture* (Paris, Cerf, p. 142-143), une dimension psychologique de l'œuvre d'art aussi importante que sa dimension physique et sa dimension historique.

les intentionnalités subjectives du peintre et du philosophe dans leur rapport de conditionnement et de transformation des formes culturelles de l'opinion et de la perception. C'est ici que l'apport de la phénoménologie husserlienne (avec ses prolongements autant que ses ruptures chez Heidegger, Gadamer, Merleau-Ponty, Sartre) me semblait demeurer indispensable. On en trouvera dans le présent livre une exploitation relative aux trois démarches méthodiques de la phénoménologie dont j'ai voulu montrer en quoi le peintre y procède aussi sur son propre plan : d'abord l'expérience de l'« attitude naturelle » (*Husserl*), pré-réfléchie ou doxique – au sens de la *doxa* ou opinion naïve, culturellement conditionnée; ensuite, la « suspension » critique ou *epochè* de cette croyance naïve, faussement réaliste et conventionnelle; suspension et non-adhésion qui révèlent alors, troisièmement, la réalité, non plus comme cette chose et valeur absolue à laquelle on croyait « naturellement », mais comme phénomène pour une conscience que l'on peut, soit picturalement, soit spéculativement, reconstruire afin d'en faire partager aux autres l'essence visée. Le peintre et le philosophe, après cette rupture, intentionnent de *faire paraître* ou de *manifester* quelque chose d'essentiel à la conscience humaine, tantôt en restant sur le plan des essences concrètes (« morphologiques » dans le vocabulaire de Husserl), tantôt sur celui de formes plastiques ou conceptuelles abstraites (des « essences exactes » dans le vocabulaire husserlien). L'approfondissement phénoménologique des expériences esthétiques et philosophiques me permettait de rétablir la subjectivité et l'intersubjectivité en tant que sources configurantes de ces manières d'être-au-monde que la philosophie de la culture recueille sous une forme objectivée et provisoirement stabilisée.

Philosophiquement toutefois, un dernier pas me restait à faire à partir de cette phénoménologie concrétisant mon expérience subjective de la peinture et de la philosophie. L'élan m'en fut donné par la prise en compte nécessaire de l'*historicité* phénoménologique des pratiques picturales et spéculatives et ce, doublement. Du point de vue de leur *contenu* d'abord. J'ai toujours été sensible à la tension entre progression et régression du « devenir humain » que contient toute grande peinture⁶. Ici à nouveau Goya, Manet, Toulouse-Lautrec, Van Gogh ont été pour moi des repères privilégiés. Or cette tension, voire cette contradiction source de crises, ne pouvait être ignorée par la phénoménologie non moins que par toute authentique philosophie de la culture. Il était impossible au « progres-

• 6 – J'ai étudié initialement cette tension dans mes travaux sur les *Contes* du romantique L. Tieck. Particulièrement remarquables m'ont semblé alors les formes de « transit » ou de « traversée » d'un monde éthique (chrétien) à l'autre (païen) que j'ai reconstruites dans ces recherches, et qui symbolisent toujours l'impossibilité de faire « retour » à une éthique païenne irréversiblement condamnée, échec entraînant souvent la folie du héros déchiré par cette contradiction. Cf. mes *Études kantienne*s, I, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987.

sisme humaniste » dont se sont réclamé G. Vasari, E. Cassirer, E. Panofsky, de méconnaître, à moins de demeurer dogmatiquement abstrait, le fond pulsionnel, lui-même tendu entre *eros et thanatos*⁷, tantôt sublimé, tantôt violemment déconstruit dans la peinture et la philosophie de la culture qui la réfléchit lucidement. Ensuite, du point de vue de la *forme* historique prise par la peinture et la philosophie dans l'horizon de l'être-au-monde des cultures européennes, je compris peu à peu qu'il fallait inscrire ces œuvres dans trois horizons normatifs ou « formes de mondes » successifs : celui de la *phusis* ou *natura* des Grecs et des Romains d'abord, celui de l'univers créé (*universum*) des divers monothéismes ensuite, celui du *milieu humain*, référence privilégiée de la subjectivité moderne, enfin. Tant du point de vue du contenu que de celui de la forme, cette prise en compte a motivé les analyses contenues dans la troisième et la quatrième parties de ce livre, relatives à l'histoire de la peinture moderne, au passage à la postmodernité, et à l'éventuelle transition vers une post-postmodernité dans la peinture et les arts visuels. Sous le double aspect des contenus particuliers et des formes générales de l'historicité dans lesquelles ces contenus s'inscrivent, les phénomènes picturaux ne m'ont semblé alors lisibles qu'en termes de *dialectique*. Mes travaux philosophiques antérieurs, tant en histoire de la philosophie qu'en ontologie⁸, m'avaient préparé à montrer la fécondité de la pensée dialectique, c'est-à-dire la saisie des contradictions internes dans la mise en œuvre des phénomènes intentionnels de la progression humaine dans quelque domaine que ce soit. Hegel avait d'abord parlé d'une « fin de l'art » : comment fallait-il l'entendre, de manière à reconnaître pourtant l'exceptionnelle productivité de l'art moderne « posthégélien » ? De plus, cet art moderne, phénoménoplastique en quelque sorte, avait lui-même progressé dans la manifestation des essences picturales jusqu'à un terme qui représentait apparemment une seconde « fin de l'art » et le passage à un art « postmoderne », selon les analyses sur ce point au moins convergentes de Cl. Greenberg et d'A. Danto. La postmodernité, le ready-made et l'art conceptuel étaient-ils le dernier mot de cette histoire ? Je ne le pense pas et je cherche à esquisser une ultime hypothèse phénoménologique : celle d'une dialectique de la modernité se réappropriant, *en post-post* si j'ose dire, un certain nombre de ses projets picturaux originaires, notamment critiques, vis-à-vis de la culture et de la politique.

Pour me résumer, et premièrement, les peintures d'art sont essentiellement des formes symboliques ; mais la théorie de l'art doit secondement les considérer comme des expériences singulières d'un soi, phénoménalisant les essences qu'elles font paraître et l'« intention » de l'artiste doit en ce sens être prise en considération ;

• 7 – Thématique abordée aussi bien par J.-F. Lyotard que par G. Didi-Huberman.

• 8 – *Hegel critique de Kant*, 1985 ; *Hegel, une philosophie de la raison vivante*, 1997 ; *La dialectique réflexive*, Lille, Septentrion, 2006 ; *Être, soi, sens*, Lille, Septentrion, 2008.

troisièmement, les normes et les intentions, le « vouloir d'art » (*Kunstwollen*) commun et singulier s'inscrivent dans l'horizon d'un monde éminemment historique dont les contradictions dialectiques l'amènent à se dépasser et à se métamorphoser. On voit que *philosophie de la culture, phénoménologie et pensée dialectique*, se sont constamment nouées méthodologiquement dans cette autoréflexion sur les « trois P » qui ont nourri autant ma pensée que ma vie. Toutefois, c'est bien la *phénoménologie* qui, dans cette recherche, détient, d'un côté, le privilège d'une fondation ontologique des *formes culturelles* objectivées⁹, de même que, de l'autre côté, c'est à elle de décrire le vécu subjectif de cette objectivité culturelle devenue *historiquement et dialectiquement aliénante* en montrant comment le « soi », plus profondément que le « sujet¹⁰ », à partir de sa critique de la culture et de sa propre auto-critique, peut en projeter le dépassement dialectique. La référence à la liberté humaine, productrice autonome des normes de son être-au-monde, tout en spécifiant l'être-au-monde moderne au regard de celui de l'antiquité et de l'âge classique, est ainsi le fil conducteur d'une lecture phénoménologique de l'art moderne et postmoderne, le soi donateur de sens y dialectisant l'historicité sans qu'il s'agisse d'une quelconque nécessité absolue et encore moins d'un destin de la philosophie de l'histoire. D'où le choix du sous-titre de ce travail : un essai de *phénoménologie comparée*.

• 9 – Je rappelle à ce sujet que le point de départ de la *Dialectique réflexive – le cogito pratique* – est d'emblée « phénoménologique » puisqu'il consiste en la possibilité pour le sujet de suspendre provisoirement la valeur objective des normes pratiques de sa culture afin de les constituer en « phénomènes », dès lors offerts à sa décision de leur donner une orientation éthique personnelle dans une alternative entre raison et violence (*op. cit.*, p. 23 *sq.*).

• 10 – Le « soi » (allemand *Selbst*, anglais, *Self*) est irréductible au sujet dont il est la dimension d'être pour soi et par soi, le sujet n'en étant qu'une formation synthétique concrète, en rapport avec des objets et d'autres sujets, comme j'ai tâché de le montrer dans *Être, soi, sens*.