

LECTURE DES « PEINTURES CONCRÈTES DE KANDINSKY »

Plutôt que de paraphraser l'article et le résumer, il s'agit de l'expliquer, au sens fort de développer sa pensée hors de lui-même, tester sa consistance. Kojève propose une relecture de la production artistique selon un paradigme original, aussi faut-il l'éprouver à la lecture d'œuvres, et reconstruire son propos à partir d'images pour arriver à concevoir ce qu'entrevoit Kojève lorsqu'il adouba l'art de Kandinsky comme un art total et absolu.

Soit l'art dit « médiéval » occidental. Cependant, les termes « médiéval » et « renaissant » ne sont pas adaptés à mon propos, ils sont trop connotés. Je les utiliserai toutefois en ce sens, qui n'est valide que pour mon séminaire : par médiéval j'entendrai tout art dégagé de l'iconographie et des thématiques gréco-latines qui utilise un espace multiple mais unique et par renaissant, un art à espace unifié. Prenons le tableau de Lorenzetti, l'on remarque tout de suite que l'espace n'est pas construit selon une perspective géométrique : mais qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire ? Comment cela s'exprime-t-il ? On entend parfois dire que l'espace de ce type de représentation est « intuitif » ce qui ne veut d'ailleurs pas dire grand chose, car en quoi serait-il intuitif ? Personne ne voit les choses comme elles sont peintes ici, ni comme elles sont peintes ou représentées dans aucune œuvre d'art du reste (même pas la photographie). Mais gardons le terme « intuitif », et changeons-en radicalement son emploi : si cet espace est intuitif, c'est par rapport à un observateur qui aurait la capacité de percevoir sous plusieurs perspectives à la fois. Car il y a plusieurs perspectives, et avant de continuer sur l'observateur, arrêtons-nous un instant sur ce qui est observé.

L'espace dans ces œuvres est unique mais multiple. Il est unique, parce que les différentes perspectives ne se recoupent pas, elles ne font pas apparaître leurs limites dans l'espace, elles forment un tissu continu de points. On peut donc représenter cet espace selon une grille de points équivalents et équidistants. Mais cet espace est multiple, c'est-à-dire, il n'est pas considéré sous *un seul* point de vue : l'exemple peut-être le plus frappant est cette gravure allemande du 15^{ème} siècle représentant le Roi Salomon lors d'un festin, dont la paroi arrière droite du réfectoire se confond avec l'entrée d'un bâtiment située à l'extérieur du réfectoire, et d'ailleurs cet extérieur est très clairement beaucoup plus éloigné, du point de vue de la perspective, que les convives à la table la plus proche de l'entrée. Et cependant, cela se passe comme si de rien n'était, il n'y a pas de rupture dans l'unicité de cet espace multiple. Donc, ce qui se passe, c'est ce que sur cette grille de points équidistants et équivalents, se forment des groupements de points qui correspondent à une perspective différente. Mais puisque cet espace est unique, il arrive cet événement très étonnant pour un spectateur d'aujourd'hui que les différents

points de vue sur l'espace sont contemporains, ils coexistent dans une seule simultanéité. Et ceci est très étrange, pourquoi ? Plusieurs points de vue sous-entendent une différence de temporalité ; pour que l'on puisse se trouver en face du roi Salomon et que l'on puisse voir l'entrée du bâtiment à droite, il faudrait que nous nous déplaçons dans l'espace, or se déplacer dans l'espace, cela signifie qu'un point A sur la grille s'identifie à un point B, il y a changement de A en B, et ce changement est proprement un devenir, c'est le Temps, qui n'est rien d'autre que l'ensemble des identifications des points dans l'Espace, changement possible uniquement par une action humaine selon Kojève, mais nous aurons le temps de revenir là-dessus. Un point de vue sous-entend donc une temporalité, une inscription dans le Temps. Or, l'on voit bien dans cette gravure ou dans toute autre œuvre médiévale reproduite dans l'exemplier que l'observateur n'a pas besoin de se déplacer pour avoir plusieurs points de vue à la fois. Toutes les perspectives du tableau sont « à la fois », puisque l'espace dans lequel elles se donnent est unique.

Revenons-en à l'observateur, du coup. L'on pourrait dire : mais si un seul observateur ne peut pas avoir tous ces points de vue à la fois, c'est qu'il y a plusieurs observateurs ! Cela ne peut pas être le cas non plus, car plusieurs observateurs se retrouvent soit à avoir leur espace respectif qui se recoupe, soit qui ne se touchent pas et dès lors l'Espace est « troué ». Or, comme on l'a vu, l'espace dans ces œuvres est unique. Il n'y a donc bien qu'un seul observateur, capable de voir cet espace multiple d'un coup d'œil, pour ainsi dire, mais comme cet observateur ne peut être ni vous ni moi ni le peintre, et qu'il n'est pas *dans* le tableau non plus, il doit être hypostasié. L'observateur de la représentation médiévale est un observateur hypostasié, capable de percevoir tous les espaces possibles sans se déplacer. C'est cet observateur hypostasié qui légitime la représentation dans un espace unique d'une multiplicité de perspectives : parce que cet observateur hypostasié peut voir tout l'espace selon toutes les perspectives possibles, ces représentations possibles de l'espace acquièrent une réalité, et donc une légitimité. Maintenant, si cet observateur peut avoir tous les points de vue sans se déplacer, il s'ensuit deux conséquences : 1) cet observateur est partout, 2) cet observateur est hors du temps. S'il est partout et hors du temps, l'espace même du tableau, tel qu'il est représenté, est hors du temps : l'on infère cet observateur hypostasié à partir de l'espace pictural (parce que l'espace a un caractère éternel, nous pouvons inférer un observateur éternel). L'espace n'est donc pas soumis au temps, il est immuable, hors de celui-ci : l'observateur hypostasié détermine *a priori* tous les possibles de l'Espace, et puisque l'Espace est ainsi déterminé d'avance, les possibilités deviennent réelles. Un exemple assez extrême de cela est donné dans l'enluminure des moines bûcherons. L'on pourrait dire que les corps sont ici déformés, qu'ils ne peuvent correspondre à aucun espace possible. Ce serait parler de notre point de vue, alors que pour l'observateur hypostasié, chaque point sur la grille de

l'espace est visible, et ainsi, ces corps déformés ne sont que la succession de points, chacun de ces points vus dans une perspective différente, donnant à ces personnages une courbure qui s'accorde à la lettre initiale Q : Q devient l'espace de la représentation, et chacun de ses points est visible pour l'observateur hypostasié.

L'on peut et l'on doit identifier cet observateur hypostasié à Dieu : sujet hors du monde, hors du temps, déterminant *a priori* la réalité et la légitimant. En un sens, l'art médiéval est bien un art théologique, sa construction, les rapports des parties entre elles, leur fonctionnement permet d'inférer un Dieu en tant qu'observateur hypostasié. Mais l'on ne peut pas s'arrêter là : 1) parce que l'espace ne se confond quand même pas avec Dieu, l'on infère Dieu de l'espace et 2) n'oublions pas qu'un tableau est en 2 dimensions, et non pas 4, et qu'il ne représente pas à proprement parler l'espace perceptif. Prenons le premier point. Si l'espace ne se confond pas avec l'observateur hypostasié, c'est que le premier remplit la fonction de nous révéler le second. C'est ici que les choses se compliquent considérablement : l'espace éternel et immuable révèle un observateur hypostasié ubiquiste et atemporel, et il le révèle en multipliant un espace unique. La question est : comment est-ce que l'espace se multiplie ? Ou plutôt, pourquoi est-ce qu'un observateur hypostasié qui a de toute éternité déterminé les possibilités réelles de l'espace aurait besoin néanmoins de les montrer ? Il faut de nouveau faire appel au Temps, comme corrélat des perspectives. Quelle figure prend le Temps dans ce genre d'œuvres ? La scène des martyres à la Sainte-Praxède de Rome nous met sur la piste : par la figure de la répétition. Sur la partie supérieure de cette mosaïque ainsi que dans la partie inférieure, il y a dans un même espace trois épisodes représentés : de gauche à droite, l'on peut y distinguer en haut la condamnation des martyres, leur décapitation, et possiblement Sainte-Catherine recueillant leur sang. Il n'y a pas à proprement parler identification de différents points dans l'espace, mais transposition, répétition de la figure : il n'y a pas de changement, de temporalité. Et cependant, à travers la multiplication de l'espace selon différentes perspectives et la répétition des figures pour exprimer un déplacement dans le temps, l'espace ainsi construit se développe, autrement dit, l'espace révèle son caractère éternel en laissant le temps disparaître au moyen des différentes perspectives et de la répétition de figures. Ainsi, le temps, encastré dans un espace éternel, devient lui-même un avatar de l'éternité, c'est l'observateur hypostasié qui, dans son atemporalité, a besoin d'actualiser les possibilités de l'espace à travers une pseudo-temporalité (une temporalité qui n'est là que pour montrer ce qui est éternel, l'Espace) pour qu'il puisse se révéler, se dévoiler, et ne pas rester à l'état de seule possibilité. Le Temps est ici donc soumis à l'Espace, il ne fait que remplir les formes spatiales.

Deuxième problème à considérer : le tableau est en fait plat, il n'a pas de profondeur ni de réelle temporalité : il n'a que 2 dimensions, il n'est pas une continuation de l'Espace proprement dit. Kojève le dit

aux pages 155-156 : Le Beau pictural est le beau de l'aspect visuel, et ce beau est indépendant de la forme, c'est-à-dire, la forme géométrique tridimensionnelle, qui certes peut incarner ce beau, mais si l'on prend sa surface absolument, si on la met à plat, on aura non plus le beau sculptural, mais le beau pictural.

Incise n°1 : Sans le dire à aucun moment, Kojève fait sans aucun doute ici référence à Kant, il lui répond. Chez Kant en effet, l'œuvre d'art inverse les rapports entre événements de l'esprit et intuitions : l'idée rationnelle est un concept auquel ne correspond nulle intuition, mais l'idée esthétique que met en jeu l'artiste est une intuition à laquelle ne correspond nul concept. Pour autant, l'idée esthétique n'est pas l'opposé de l'idée rationnelle, mais elle l'exprime. En effet, un concept qui n'a pas d'intuition a une part d'inexprimable (l'on ne peut pas dessiner « l'amour » par exemple), et cette part d'inexprimable est ce qu'exprime l'œuvre d'art, parce que l'artiste crée par son œuvre un nouvel univers qui exprime l'inexprimable : l'art dépasse le concept. Et puisqu'il dépasse le concept, c'est-à-dire, puisqu'il exprime ce qui est inexprimable (et ce qui ne peut être exprimé ne peut pas être concept, puisque le concept dépend de l'intuition), l'art force à penser, il force à dépasser les limites de notre entendement et de notre imagination afin d'élargir notre connaissance. Kant abolit clairement l'idée que l'art n'est qu'une question de ressenti, de passivité esthétique : nous sommes actifs devant une œuvre d'art, parce que l'expérience esthétique évolue dans le milieu de la pensée. Kojève reprend cette thèse à propos de l'art représentatif, puisque selon lui, aux pages 159 et 160, l'art représentatif ne peut pas représenter l'entier de l'expérience non-artistique d'un objet naturel, car l'objet naturel est toujours en relation avec l'univers en entier, donc l'art représentatif ne peut prendre qu'une portion de cette réalité, un fragment du Beau de cet objet, et même si ce fragment peut être beau, pour qu'il soit vraiment le Beau de l'objet représenté, le spectateur doit compléter par lui-même ce qui manque à la représentation, il doit ajouter les éléments omis dans la représentation et qui sont hors du tableau, dans l'objet non artistique. Le Beau de l'objet non-artistique est toujours un Beau surajouté, qui n'existe que pour l'esthète qui contemple l'objet (p. 151). En cela, le Beau non-artistique et le Beau-artistique-représentatif sont toujours liés à un concept, c'est-à-dire, une représentation, et comme le dit Kant avec qui s'accorde Kojève, le Beau est dans ce cas asservi, il n'est pas libre, il n'est pas complet, car il ne dépasse pas le concept. Mais nous y reviendrons.

Incise n°2 : Kant parle de noumène et de phénomène, Kojève d'Espace et de Temps. Pourtant, ils visent le même rapport. Je m'explique, en revenant sur l'idée que l'œuvre d'art inverse notre rapport au monde, en créant un univers différent du nôtre. Pour Kant, ce renversement des rapports à une visée morale, et tout l'art en vérité prépare le sujet à l'action morale, et à la survie de l'âme. En effet, que ce soit dans l'expérience du Sublime, qui est la libre relation entre imagination et raison, ou dans l'expérience du Beau, qui est la libre

relation entre imagination et entendement et dont la réalisation dans l'art est possible grâce à l'idée esthétique qui exprime l'inexprimable des Idées de la raison, cet accord harmonieux des facultés de l'esprit humain entre elles dans l'intérêt du beau, révèle en dernière instance le rôle que la raison jouera dans le domaine morale, puisqu'elle se révèle comme l'instance du suprasensible, le domaine des concepts sans intuitions ; or, l'intérêt du beau révèle l'unité suprasensible de toutes nos facultés dans notre âme ; ainsi, le beau prépare au bien chez Kant, il permet de passer de la faculté de connaître à la faculté de désirer, il permet à l'homme d'être moral. Ceci est inacceptable pour Kojève et je ne peux que résumer grossièrement son avis à ce sujet : l'unité suprasensible dont parle Kant n'est autre que le Moi Transcendental, c'est-à-dire, le Sujet Transcendental qui rend possible le sujet, qui unifie toutes les perceptions, toutes les intuitions et les pensées. Ce Moi Transcendental est hors du temps, puisque c'est de lui que proviennent les 12 catégories de la pensée, qui ont besoin du Temps pour arriver à une connaissance : la connaissance prend du temps, l'homme a besoin de temps pour penser. Le Moi transcendantal ne peut donc pas être connu, puisqu'il est hors du temps, il fonde le temps dont nous avons besoin pour penser (le temps chez Kant, je le rappelle est une intuition *a priori*, c'est nous qui percevons dans le temps, le temps n'existe pas hors de nous) : ce Moi est un point inconnaissable. Le Concept ne peut donc pas se rapporter à l'éternité=atemporalité du Moi, donc nous ne pouvons pas connaître l'Espace en tant que tel. Nous l'avons vu, le Temps chez Kant ou Kojève, se définit comme l'identification des points dans l'espace, le Temps est un mouvement : donc, de nouveau, l'Espace ne se confondant pas avec le Temps, l'Espace est hors du Temps, il est éternel et immuable, insoumis au changement. C'est là que le bât blesse pour Kant : l'Espace étant éternel, comment un concept de notre connaissance, qui ne peut pas se rapporter à l'éternité puisque la connaissance a besoin du temps et que le Moi transcendantal éternel fonde hors du temps la possibilité de la connaissance, comment un concept de connaissance donc peut-il connaître l'Espace, lui-même éternel ? En voulant absolument fonder sa philosophie sur la physique newtonienne, Kant en a oublié la géométrie. Kojève remédie à cette insuffisance en dé-moralisant la théorie esthétique de Kant, en dé-moralisant le sujet kantien. Il n'y a plus de distinction chez lui entre intuition et événement de l'esprit fondée sur une unité suprasensible du sujet, mais entre Espace et Temps, c'est-à-dire, Nature et Homme, entre l'Eternité et le Devenir, où l'homme est d'abord pris comme animal, c'est-à-dire, un être certes hors du Temps, mais contrairement à Kant, hors du Temps parce qu'il évolue *dans* l'Espace : l'espèce animale, contrairement à l'homme, est éternelle et l'homme est d'abord un animal.

Bref. Revenons à nos moutons. L'espace pictural n'étant pas celui de la forme géométrique, mais une représentation de celui-ci, le peintre médiéval a pour ainsi dire triché, il a trompé l'espace. En effet, le tableau est un substitut d'espace, c'est un espace qui a été peint *dans* le

temps, alors que l'espace dans le tableau apparaît comme *hors* du temps. Les rapports ici sont par conséquent bel et bien inversés : alors que le Temps dans le tableau est au service de l'Espace, dans la réalisation du tableau, c'est l'Espace qui est soumis au Temps. Ce n'est pas donc pas l'Espace qui courbe le Temps, mais le Temps qui courbe l'Espace : nous retrouvons bien une nature toute autre que celle que nous connaissons, la création d'un univers inversé. Si l'art médiéval exprime bien quelque chose de théologique comme nous l'avons dit, il manifeste également le caractère athée que Daniel Arasse prête à tout l'art. Il y a un travail de l'homme dans et par le tableau. Ainsi, nous retrouvons l'idée que toute peinture représentative (et l'art médiéval serait de l'ordre du symbolique) a une origine subjective (p. 159), malgré ce que voudrait faire croire le fonctionnement interne du tableau médiéval : il n'y a qu'un homme au sens de Kojève qui aurait pu peindre ces tableaux.

Cependant un changement s'opère dans l'Italie renaissante avec l'intrusion de la perspective géométrique par les voies de Leon Battista Alberti. Comment interpréter ce paradigme à la lumière de ce nous avons déjà dit ? L'espace reste bien unique, mais cette fois-ci, il est unifié. Autrement dit, alors que l'espace pictural médiéval multipliait des groupements de points à différentes perspectives, Alberti va prendre un seul de ces groupements et en faire l'entier de l'espace pictural. Il n'y a ainsi plus qu'un seul point de vue, et il symbolisait volontiers sa redécouverte au moyen de son emblème, un œil ailé, que De Vinci n'hésita pas à moquer en l'appelant un cyclope en surplomb. Cet œil en surplomb fonctionne selon le principe de la pyramide visuelle : un point focal, une unité hors du tableau définit la position des points dans l'espace de celui-ci. La basilique Sant'Andrea qu'Alberti dessina exprime le souci de construction géométrique de l'espace, avec les longues rangées d'arcade et la voûte à caissons qui les surplombe, permettant de mettre en évidence les lignes de la perspective : une architecture comme un dessin. Évidemment, Alberti fera des émules très rapidement, et il n'y a qu'à regarder la fresque de Masaccio (où l'on retrouve la voûte à caisson comme l'une des figures privilégiées de l'architecture pour mettre en évidence la perspective géométrique) et le croquis de Piero della Francesca pour dessiner un gobelet sur une surface plane, où chaque point est rapporté à une unité focale hors de l'objet.

L'on voit facilement quel est le problème de cette technique. Si De Vinci parle de cyclope, ce fut pour stigmatiser l'artificialité d'une telle technique qui se réclame pourtant scientifique, ou pour dire autrement, visuelle. Personne ne voit comme Alberti construit sa géométrie. L'œil ailé est maintenant le nouvel observateur hypostasié éternel (et il est éternel, car les principes géométriques de la construction sont définis *a priori* avant la réalisation du tableau, avant la construction *dans le temps* du tableau, et donc le tableau ne fait que déployer temporellement ces principes mathématiques éternellement

contenus dans la construction), mais au lieu d'être partout, cet observateur hypostasié est maintenant en un point unique : ce n'est d'ailleurs pas l'œil du peintre puisque l'œil du peintre doit passer par la construction géométrique. Mais ce point étant unique, on peut dire qu'il est nulle part, car il est hors du tableau, il est hors du monde temporel de la construction du tableau. Dans l'univers où évolue ce point unique qu'est l'œil ailé, il est le seul point, c'est un point-monde, et une position se définissant toujours par rapport à d'autres points, un point qui est seul au monde est en fait nulle part. L'unité focale de l'observateur hypostasié en tant qu'œil ailé n'est donc ni dans le Temps par ses principes géométriques déterminés *a priori*, ni dans l'Espace, ce qui est beaucoup plus grave. Le Temps chez Alberti et consorts est écrasé dans la géométrie, mais en faisant de la sorte, Alberti n'explique pas en tant que telle la possibilité de la géométrie du tableau (alors que l'on se souvient de la genèse théologique de l'espace pictural médiéval). L'unité focale est ainsi analogue à l'unité suprasensible du sujet kantien : étant hors du Temps, il finit par se retrouver également hors de l'Espace, et de ne pas pouvoir expliquer celui-ci. Ainsi, rien de plus abstrait, de moins humain que l'art réaliste, comme le dit Kojève en p. 158, que vient corroborer la note de Kandinsky qui a lu l'article et l'a approuvé.

De Vinci a donc raison de s'insurger contre ce type de représentation, mais avant d'en venir à sa Joconde qui est une réaction contre Alberti, il faut voir que d'autres avant lui ont déjà compris les limites de la perspective géométrique, et notamment le même Masaccio de la Sainte-Trinité. Dans une construction similaire, la fresque de Masaccio dans la chapelle Brancacci s'oppose à celle de della Francesca. Dans le Paiement du tribut, Pierre, qui doit payer un impôt pour entrer à Capharnaüm, est représenté trois fois : à gauche, sous les injonctions du Christ, on le trouve à la rivière pêchant, au centre, le moment où le Christ indique à Pierre d'aller pêcher le poisson, et à droite, le paiement du tribut. La fresque de della Francesca suit elle par contre la stricte linéarité d'un cortège : depuis le fleuve à gauche, le cortège se déplace vers la droite où Saba rencontre Salomon, sans nulle figure répétée. Masaccio réintroduit donc la répétition de la figure comme avatar de la temporalité dans l'espace stricte et éternel de la construction géométrique. Cependant, Masaccio conçoit toujours comme chez les médiévaux une répétition de la figure selon des vecteurs linéaires. Mais le changement à ce propos ne sera que très tardif et viendra avec Picasso.

De Vinci, donc, à la suite de Masaccio peint sa Joconde. Allons tout de suite à l'intéressant : le paysage en arrière-plan n'est pas « correct » : l'horizon est plus haut à la droite de la Mona Lisa qu'à sa gauche, ce qui ne peut que contredire la théorie d'Alberti. Sans compter que la modification, le changement se fait via la tête de la Mona Lisa, qui en sourit de malice, elle sait que l'on ne peut pas voir la rupture se faire, parce qu'il n'y a pas réellement de rupture : dans

l'espace pictural, il ne peut pas y avoir d'erreur, et la Mona Lisa en éprouve un certain plaisir, un plaisir lié au fait qu'elle sait qu'elle est une représentation picturale, et que partant, elle crée l'univers qui lui sied. Même plaisir du reste chez Le Titien qui aura compris la leçon. La Vénus d'Urbain est un chef-d'œuvre et l'analyse qu'en fait Arasse est éclairante au sujet du pourquoi. Au premier abord, l'on pourrait croire que cette riche courtisane est allongée sur le lit de sa chambre, et que ses servantes vaquent à leurs tâches en arrière-fond. Il n'en est strictement rien. De nouveau ici, la perspective ne joue pas, elle n'est pas unique, comme elle ne l'était pas chez De Vinci. Si l'on regarde de près, l'on se rend compte de l'étrange palissade de bois sombre dont le bord vient se couper au sexe de la femme, ainsi que la ligne brunâtre qui longe le lit horizontalement sur la droite. De plus, d'un point de vue géométrique, le lit n'est en fait que 2 matelas posés au sol ; de fait, la femme n'est pas dans une chambre, elle est beaucoup trop grande par rapport aux servantes pour être dans le même espace : le matelas n'est pas une continuation de l'espace de la chambre. Elle évolue entre l'espace pictural et notre espace perceptif : la démarcation de la palissade et par la ligne brune indique que notre position par rapport au tableau est analogue à celle de la servante qui regarde dans le coffre, elle est notre relai dans le tableau. Il y a donc un tableau dans le tableau (celui des servantes), mais géométriquement parlant, la femme n'est pas *dans* le tableau, elle fait encore un autre tableau : Le Titien, dans un espace unique multiplie les perspectives. L'on retrouve gentiment les acquis de la peinture médiévale (que l'on veut tant de fois faire passer pour des pertes).

L'impressionnisme viendra confirmer les innovations du Titien avec Olympia de Manet, qui à plusieurs titres inaugure la peinture moderne. Manet reprend explicitement le tableau du Titien : cette peinture est en fait un commentaire sur la Vénus d'Urbain. Il y a cependant trois détails révélateurs : la main de la femme n'est plus sur son sexe mais sa cuisse, la servante n'est plus au fond mais sur le même plan que la femme, enfin, la démarcation par la palissade n'arrive pas sur le sexe, mais plus loin que le sexe de la femme, sur sa cuisse encor. En fait Manet écrase les plans sur un seul, il étale le tableau du Titien, il l'aplatit : tout dans ce tableau nous fait face, la femme, les offrandes de la servante, les coussins, le chat et même la servante qui, en étant noire, se confond avec l'arrière-plan, elle ne s'en distingue pas pour nous, elle ne fait pas rupture. Manet inaugure avec l'impressionnisme ce qui avait été amorcé à la fin de la Renaissance : le regain grandissant de subjectivité dans le tableau. L'espace géométrique redevient donc espace intuitif, mais ce n'est pas un retour en arrière, ce ne sera pas l'espace intuitif d'un Dieu, mais celui du sujet percevant. Ainsi les impressionnistes se targuaient-ils de mettre à profit les données scientifiques sur la vision humaine dans leur peinture, pour rendre au mieux l'impression que nous fait la perception d'une chose. Aussi, il s'agit pour le peintre impressionniste de reconstruire la vision humaine à partir de données scientifiques

exprimées picturalement : qu'est-ce que cela veut dire ? Il y a de plus en plus la conscience pour le peintre qu'un spectateur viendra tôt ou tard contempler son œuvre. Le tableau redouble de subjectivité : déjà il était subjectif de par son origine (un artiste qui extrait de la réalité physique un objet à représenter), il le sera maintenant par sa destination : le spectateur percevant le tableau, le spectateur qui devient de plus en plus actif dans la construction du tableau (l'on peut dire que le mouvement impressionniste doit énormément à Chardin et ses natures mortes au 18^{ème} siècle, il fait peu de doute à mon esprit que Chardin est le plus grand peintre français du 18^{ème}).

Cela a une conséquence non négligeable. Si l'on prend le tableau de Degas, et de manière plus persistante celui de Seurat, l'on voit poindre une technique picturale qui donne une place énorme au spectateur. La technique de Seurat est particulièrement symptomatique de cette mouvance : le pointillisme consiste à placer des points de couleurs, si possible de couleurs premières, les uns à côté des autres de sorte à produire le même éclat naturel que les couleurs de la lumière, alors que les couleurs de la peinture perdent toujours en éclat lorsqu'elles résultent d'un mélange, comme le vert, qui est produit chez Seurat en plaçant très près les uns des autres des points bleus et jaunes (chez Degas, la technique picturale consiste comme chez Manet dans un partage très cru entre ombre et lumière, rendant l'objet non-identifiable de près mais reconnaissable de loin car l'œil voit moins bien que le pinceau). Le tableau devient donc une œuvre de plus en plus mentale, un objet de pensée qui appelle à être reconstruit par le spectateur. Ces tableaux sous-entendent un sujet percevant hors du tableau, le tableau n'est pas contenu en lui-même. C'est donc sur cette voie que continuera l'expressionnisme, comme sujet percevant s'adressant à un sujet percevant (c'est ainsi qu'est réinterprété le Génie s'adressant au Génie chez Kant, la « congénialité » p. 162), c'est donc à juste titre que Kojève peut dire qu'il est l'art le plus subjectif tout en étant le moins abstrait, donc le plus humain (pp. 159-160). L'on voit dans le Dongen par exemple une libération de la forme et de la couleur, la ligne se dissolvant plus ou moins dans la couleur.

Incise n°3 : L'on voit bien quelle est la limite de la conception kantienne de la forme et de la matière. En effet, la forme, le dessin et la ligne, sont chez Kant la manifestation d'une beauté indéterminée, d'un concept indéterminé (source du sentiment du beau), et la matière qui remplit cette forme, sons et couleurs, la manifestation de l'intérêt du beau. C'est-à-dire, l'objectivité dans le jugement esthétique est assurée par le sentiment du Beau attisé par la forme, et l'assurance que cette objectivité porte bien sur un objet artistique réel et pas simplement formel provient de l'intérêt du Beau éprouvé par la raison. C'est donc toujours le point focal rationnel du Moi Transcendantal qui commande la création artistique, l'œuvre d'art se construisant selon une hiérarchie des valeurs où la forme prime comme expression de la destination morale du sujet humain. L'esthétique de Kant ne

peut donc en aucune manière expliquer l'art de Kandinsky, ou même celui de Kees van Dongen.

En libérant la couleur de la ligne, l'expressionnisme va de plus en plus subjectiver la forme plutôt que l'objectiver. Qu'est-ce-à-dire ? Regardons ce tableau de Georges de la Tour qui, bien qu'il ait été peint au 17^{ème} siècle, n'exprime pas moins mes propos (car l'histoire de l'art n'est pas du tout linéaire, si besoin était de le prouver). Madeleine se détache à peine de l'obscurité, des éclats blancs de la bougie cachée par un crâne projettent leur lumière sur son vêtement. Elle est une figure noyée dans l'obscurité en quête d'une forme, une pécheresse en rédemption. Finalement, l'on ne voit d'elle que très peu : et pourtant, l'on reconnaît sa figure, l'on sait, sinon qu'elle est Madeleine, du moins qu'elle est une femme. Cela fonctionne de même dans la série des esclaves et la Pietà Rondanini de Michel-Ange. L'expressionnisme fait appel au sujet pour passer l'affect, il évoque l'affect en exigeant une genèse de ce dernier dans la pensée du spectateur. Edvard Munch a brillamment mis en exergue ce processus dans les deux gravures reproduites dans l'exemplaire : les Solitaires ne le sont pas que par rapport au monde, ils le sont l'un par rapport à l'autre, et l'un par rapport à soi ; ces deux figures de dos sont à peine esquissées par des signes distinctifs, mais aucune femme ne ressemble à cette femme, aucun homme à cet homme et entre eux, aucune communauté de forme (cheveux longs contre courts, habit blanc contre noir, robe contre complet, jambes invisibles contre visibles, ...), il y a une communauté d'informe pour ainsi dire, mais ce n'est pas une communauté, c'est dans chaque cas une pure spontanéité...ou presque, car la figure solitaire est en fait une figure solitaire parce qu'elle est la seule à être comme elle est, elle sait qu'elle ne peut pas appeler à l'aide la forme « réelle » de l'homme, elle n'est un homme que par procuration : cette procuration, c'est nous en tant que spectateurs qui la donnons. C'est nous qui pouvons dire « c'est un homme, c'est une femme », mais les figures elles-mêmes ne le peuvent pas, elles sont uniques en leur genre, et c'est par analogie que nous les reconnaissons, analogie à ce que l'on connaît donc déjà. Soit dit en passant, ceci est la preuve que l'iconographie ne peut rien dire d'important voire de pertinent sur un tableau, car les icones dont elle traite sont toujours dépassées par la figure artistique, elles ne sont que des concepts que nous reconnaissons voire appliquons au tableau. Munch va jusqu'à nous narguer dans La Femme, où il semble nous demander : laquelle est la femme ? Évidemment aucune, chacune l'est par procuration, chacune vaut le titre de femme autant que l'autre, autant que mille autres.

Emil Nolde, membre temporaire du Brücke, association d'artistes expressionnistes à Dresde, d'inspiration fauviste, comme l'était par exemple Kees van Dongen, est l'un de ceux qui a porté la perte de la forme le plus loin. Dans ces gravures, nous reconnaissons à peine les figures en question, un visage d'homme et des danseuses torse-nu, elles sont noyées dans l'obscurité, dans l'inexistence picturale. Cela

devient presque un jeu pour le spectateur de deviner la figure en question, la figure est perdue dans l'obscurité car elle est elle-même effacée à ses propres yeux et à ceux de Nolde. Loin donc d'être une devinette, ces gravures de Nolde sont des appels, des demandes : « pouvez-vous reconnaître ces figures ? Moi, j'y arrive à peine ». L'art de Nolde pourrait donc passer pour celui d'une communauté et la confirmation que toute action humaine, tout sujet ne peut s'effectuer que dans une communauté, dans une société ; ces gravures sont la confirmations que la constitution d'un Moi qui soit humain, la constitution d'un Sujet n'est possible que dans le rapport à autrui, à travers le Désir de reconnaissance exposé par Kojève. Nolde désire reconnaître ses figures en désirant que nous les reconnaissons, de même que la figure désire se reconnaître en étant reconnue par un spectateur, et c'est pour cela que les deux existent.

L'on peut aller plus loin pourtant : l'école de Paris, Pablo Picasso. Cet art est à la fois le plus abstrait et le plus subjectif (p. 162). En effet, Picasso pousse la reconnaissance de l'objet jusqu'à la devinette, voire jusqu'à la perte totale. Voici comment. Nous avons vu jusqu'à maintenant une dissolution de l'observateur hypostasié et de l'espace unifié. Picasso invente encore une autre chose : l'espace pluriel. Cette fois, l'espace cesse d'être unique, il y a en a plusieurs et ils se recoupent, et l'on peut dire alors ici qu'il y a plusieurs observateurs, ou du moins un seul mais qui évolue dans le Temps (un exemple très clair est donné par le tableau de Feininger dans lequel les triangles spatiaux se superposent). L'objet est déconstruit *dans* le tableau, mais ce mouvement de déconstruction s'accompagne forcément d'un mouvement de reconstruction : en effet, lorsque Picasso dit : voici une guitare, un violon, un piano, tel ou tel objet, ce n'est ni pour nous narguer en croyant que l'on ne connaît pas ces choses, ni pour nous mettre au défi de les retrouver dans ses tableaux. La guitare de Picasso demande à être reconstruite en pensée, à être reconstruite dans le temps : son mouvement de formation est ainsi celui d'un concept, qui se forme dans le temps par la reconnaissance à partir d'une intuition. L'art de Picasso n'est pas pour autant conceptuel, même s'il le prépare, il possède le même degré d'abstraction que l'art médiéval et le même degré de subjectivité que l'expressionnisme. Ce qui était abstrait dans l'art médiéval, c'était l'observateur hypostasié éternel déterminant *a priori* tout l'espace possible, actualisé par l'avatar du temps ; ce qui était subjectif dans l'expressionnisme, c'était la dissolution de la forme spatiale en faveur d'un appel au spectateur à la reconnaissance de la forme dissolue. Picasso unit les deux, ce qui a pour conséquence de disloquer l'espace, de le rendre fou, de le rendre schizophrène. L'espace pictural d'un Picasso dépend d'un observateur en dehors du tableau, mais cette fois, d'un observateur le moins hypostasié qui soit : cet observateur, c'est vous et moi. En dépendant entièrement du sujet-destinataire, l'art de Picasso est effectivement le plus subjectif, mais aussi le plus abstrait qui soit : il doit présupposer la connaissance de l'objet déconstruit pour que le sujet puisse le

reconstruire, et apprécier le tableau. Il y a donc toujours le risque que le tableau soit si subjectif et si abstrait, si déconstruit, qu'il n'y ait plus de reconnaissance possible, et que le tableau devienne une simple surface colorée. Autrement dit, le tableau dépend du Temps, l'Espace n'est pas courbé par le Temps, non, c'est plus tordu encore, l'Espace est écrasé dans le Temps du tableau. Disons cela autrement encore. Dans la peinture médiévale, le tableau, parce que l'Espace semble *dans* le tableau soumettre le Temps au dévoilement de ses éternelles possibilités sur une surface plane, renverse l'ordre naturel et montre un Temps qui courbe l'Espace. Chez Picasso, le tableau, parce que le Temps *dans* le tableau semble soumettre l'Espace à la reconnaissance de l'objet déconstruit, retrouve en fait l'ordre naturel, et montre un Espace qui courbe le Temps, un Espace qui porte le Temps, et qui nous donne les objets de connaissance que nous devons construire dans le temps selon nos concepts *a priori*. Nous reconstruisons dans le temps les objets déconstruits par Picasso comme nous construisons dans le temps les concepts de la connaissance. Il s'agit donc bien de l'art le plus représentatif qui soit, représentation par le sujet-originaire (le peintre) et représentation par le sujet-destinataire (le spectateur).

Et Kandinsky pointe enfin son nez. Résumons les raisons pour lesquelles une peinture représentative est abstraite : si l'on prend un tableau (ou une photographie) d'une montagne enneigée (comme le tableau de Hodler), combien la définition peut être optimale, avec tous les détails du jeu entre neige et roche, du moment que l'on zoom, l'on perd l'illusion « représentative » de l'image ; là où la chose ne fait que dévoiler de nouveaux horizons perceptuels d'elle-même du moment que l'on s'en approche et même si notre vision non-aidée ne peut pas aller au-delà d'une certaine limite, les observateurs partiels que sont les microscopes, télescopes, etc. sont toujours modelés sur notre propre vision, et dévoilent pour nous des horizons perceptuels toujours nouveaux de la chose. La peinture représentative ne peut prendre qu'un certain nombre d'horizons perceptuels, et aussi nombreux soient-ils, du moment que l'on voit apparaître la technique qui a permis la représentation, l'objet est perdu dans la peinture et le tableau redevient surface salie. Si le concret est la chose elle-même, la peinture représentative abstrait du concret son horizon pictural ; la peinture de Kandinsky, par contre, étant donné qu'elle ne représente rien qui existe en dehors du tableau, n'est la re-présentation de rien, mais la présentation d'une chose, est dès lors tout aussi concrète qu'une chose de la nature, puisque la nature nous présente des choses, mais ne les re-présente pas (c'est l'homme qui se représente les choses), tout tableau qui ne représente rien qui existe déjà, présente une chose, et donc est une peinture qui exemplifie l'existence d'un nouvel objet dans l'ontologie de la nature : les peintures de Kandinsky sont dès lors effectivement concrètes. Kojève échappe à l'aporie de la distinction antagoniste entre concret et abstrait : la peinture représentative est abstraite parce qu'elle abstrait du concret ses représentations, l'abstrait étant alors 1) ce qui est extrait du concret et

2) un horizon incomplet du concret. Dès lors, l'horizon pictural des tableaux de Kandinsky est un horizon perceptuel de la chose, et zoomer sur un de ses tableaux, c'est dévoiler de nouveaux horizons perceptuels et picturaux de la chose.

Mais avant d'en arriver là, Kandinsky a passé lui aussi par la phase impressionniste (Bergsee), expressionniste (la gravure Singer et Paradis) voire symbolique (Lyrique). C'est au début des années 1910 qu'un tournant définitif s'opère. Lyrique représente encore un coursier sur son cheval. On peut donc le rapporter à un Espace et à un Temps, à une représentation. Mais que faire lorsque l'on est confronté à la 7^{ème} Étude pour composition ? Et bien l'on se rend compte que le paradigme développé pour l'art représentatif ne tient plus. Si l'on pouvait parler d'Espace et de Temps, c'est parce qu'il y avait dans ces œuvres une perspective sur un objet sur lequel nous avons nous-mêmes hors du tableau un point de vue. Abandonner la perspective, c'est laisser tomber l'objet, c'est faire un bras d'honneur à la connaissance. Kandinsky le premier a osé franchir le fossé entre représentatif et non-figuratif : il n'y a pas d'objet connu sur le tableau. Lorsque je disais que la peinture médiévale créait un nouvel univers, une autre nature, cela était toujours modéré par le fait qu'elle se basait sur la nôtre, elle ne créait donc pas un univers autonome, mais différent. Chez Kandinsky, ce n'est pas que la figure est déconstruite, c'est qu'elle n'a jamais existé dans le tableau. Comme Kojève le dit à la page 156, soit l'Art extrait de la réalité des aspects visuels, et il est dans ce cas représentatif (subjectif et abstrait), soit il crée une réalité, et dans ce cas il est total (objectif et concret). L'objectivité dans le jugement esthétique a donc ici un sens très différent de chez Kant : chez ce dernier, l'objectivité découlait du fait que le Beau était un sentiment qui s'identifiait au libre jeu entre l'imagination libre et l'entendement indéterminé, c'était une objectivité *a priori*, une objectivité de la forme spirituelle ; chez Kojève, le Beau est ce qui a une valeur en soi. Le Beau s'identifie donc à une valeur en soi, à ce dont l'être même est une valeur. La valeur est de l'ordre du désir, le désir est une valeur pour Kojève, c'est-à-dire, le désir est ce qui permet de devenir humain dès lors que le désir porte sur un autre désir. Lorsque le désir désire une chose naturelle, il est soumis à l'ordre naturel, à l'éternité de l'Espace, il n'évolue pas dans le Temps, mais reste animal en désirant seulement sa survie grâce à l'obtention de la chose naturelle qui permet sa survie. Le Temps n'est autre chose que l'humain, c'est-à-dire, une lutte à mort pour un désir qui désire un autre désir, donc désire une valeur, en dernière instance, la valeur d'être reconnu comme désir, et non comme une chose, c'est-à-dire, être reconnu comme autre chose qu'un animal, être reconnu comme valeur qui peut être désirée indépendamment de son utilité biologique (une valeur en soi) : en désirant un désir, le désir n'a plus aucun rapport avec la Nature, avec l'Espace, puisque le désir est un vide en attente d'être rempli, un néant, un vide, et l'Espace ne connaît pas le vide. Le Temps est l'Humain, car pour remplir son désir,

l'humain doit nier l'autre désir, le faire passer en lui (en fait, il ne peut pas le tuer et soit il en devient l'Esclave, soit le Maître), son action est négatrice, et dès lors qu'il y a action négatrice, il y a devenir, changement, Temps : l'homme en désirant un désir devient Esclave d'un Maître, car l'Esclave doit travailler un contenu pour le donner au Maître, il doit nier la réalité pour la transformer, alors que le Maître est oisif, ne fait rien, ne désire plus que des choses produites par l'Esclave, et l'Esclave, dans la perspective du Maître, n'est pas un homme mais une chose aussi : le Maître est donc un animal en ce qu'il ne désire en fait que des choses.

Le Beau chez Kojève répond à Kant sur 2 points conséquents. 1) le Beau ne peut être considéré Beau que par la pensée d'un homme, mais n'a pas besoin d'elle pour être Beau, car le Beau est une valeur en soi, donc est l'objet d'un désir humain, désir de désir donc désir de valeur : le Beau ne prépare plus le terrain à la faculté de désirer, la faculté morale chez Kant, mais se définit par rapport au désir, non pas désir d'une chose naturelle, mais désir de valeur : c'est ainsi que le jugement esthétique est objectif chez Kojève, car c'est par le désir de reconnaissance que l'homme peut se poser comme sujet opposé à l'objet. 2) Alors que chez Kant, seul le Moi Transcendental Moral peut s'opposer à la Nature en créant de manière inconditionnée une nouvelle série causale dans le Monde Physique, chez Kojève, c'est l'Art lui-même qui devenant indépendant de son artiste crée par lui-même un nouvel univers indépendant du nôtre, bien que cet univers n'est pas moral, mais toujours humain, étant donné que le domaine des valeurs en soi est le domaine des désirs humains, désirs qui ne sont pas liés comme chez Kant à la moralité d'un Moi Transcendental inconnaissable, mais au Sujet humain comme opposé à l'Objet, et capable de faire sien cet objet dans une connaissance.

Un être qui est en soi une valeur n'est donc en rien naturel, en rien quantitatif, il est purement qualitatif, et le Beau étant valeur en soi, est qualitatif. L'Art peut extraire le Beau de son incarnation concrète. Art et Beauté ne sont donc pas identiques. Un arbre peut être beau, il y a le Beau de l'arbre en tant qu'arbre. L'art représentatif est toujours Beau-en-tant-que, mais jamais simplement beau. De même, le beau dans la nature est toujours le beau-de, il n'est pas par soi, l'arbre n'existe pas par sa beauté, il existe par l'univers et pour l'univers, le beau ne vient qu'en second. Comme il le dit en p. 152, le Beau dans le non art est la beauté d'un être, ce n'est pas un Beau autonome ; et le Beau dans l'art représentatif est toujours le Beau de l'objet représenté ou de l'effet que cet objet a sur l'artiste. Dans les deux cas, le Beau n'est pas libre d'une incarnation concrète qui n'est pas le Beau en tant que tel. Mais Kandinsky crée des objets qui n'existent pas dans la Nature, et n'y ont jamais existé, et il crée des choses autrement que ne le fait la Nature, car il produit directement des objets artistiques et non des objets naturels qui *peuvent* être artistiques : il met au monde un nouvel univers, une nouvelle réalité autonome qui n'a besoin de

personne pour exister. À la p. 166, Kojève dit en effet que la relation génétique n'est pas causale : un enfant n'est pas l'effet de son père, il acquiert une existence autonome, et pour cela, il peut devenir lui-même un père (alors qu'un effet ne peut jamais devenir ce qui a été sa cause). Kandinsky produit un tableau qui par lui-même devient autonome, et n'a donc besoin de personne pour être Beau ou Tableau. La nature n'a pas besoin de nous pour exister, de même pour l'art de Kandinsky, sauf que l'art fut créé par un homme. Kandinsky a dû s'en rendre compte, et il est frappant de remarquer qu'au fil des années ses tableaux deviennent de plus en plus organiques : ayant créé un nouvel Univers en 1913, cet univers se développe de manière autonome et voit ses premières formes de vie autonomes apparaître en 1940. L'art total et concret est donc celui dont le Beau se maintient en-par-et-pour-soi.

Pour terminer, revenons sur cette dialectique de la fin des temps chez Kojève. Tout humain est forcément esclave, c'est-à-dire, il transforme le réel, il progresse, et forme une histoire. L'être de l'humain est une action négatrice de la Nature, qui est Espace, qui est éternelle, alors que l'Humain est temporel, en devenir. Mais il n'est pas en perpétuel devenir. Pour Kojève, la fin de l'histoire a bien eu lieu en 1806 à la bataille d'Iéna qui correspond à la globalisation politique du Monde. La fin de l'histoire correspond au moment où l'Humain-Esclave-Travailleur aura travaillé tout le réel, aura nié l'entière des possibilités de l'Univers, Univers dans lequel est compris le Maître auquel l'Esclave est soumis. Il n'aura donc plus de Maître, il sera totalement libre. En vérité, dit Kojève, l'homme post-historique tel qu'il existe actuellement ne peut pas vivre ainsi, s'il est totalement libre et n'a plus rien à nier, plus de lutte à mort en vue d'une reconnaissance, alors il redevient un animal ; l'homme post-historique doit donc séparer artificiellement la forme du contenu, il doit ressasser tous les contenus qu'il a acquis dans son histoire en les détachant de leurs formes respectives pour les faire passer dans la forme actuelle de l'homme post-historique. L'homme est donc snob, car ses valeurs ne sont plus que des valeurs formalisées, sans réel contenu, c'est-à-dire, sans contenu propre, mais ayant seulement des contenus ayant déjà existé, et qui ont été travaillés par l'homme lorsqu'il était encore Esclave : il doit faire semblant d'être un Esclave. Pourquoi Kojève écrit-il donc son article sur Kandinsky à ce moment précis ? Il l'écrit lorsqu'il parle de cette fin de l'histoire dans son cours sur Hegel. Ce n'est pas anodin. Seulement lorsque l'Univers aura actualisé toutes ses possibilités par l'histoire humaine, un art qui crée un nouvel Univers peut apparaître, car avant cela, l'art en question ne peut faire que partie de l'Univers. Après la fin de l'histoire, il faut un relais à l'Univers que nous avons épuisé, et seul ce qui peut produire de la valeur en soi, comme ce qui permet à l'animal d'être humain, peut créer une nouvelle histoire, un nouvel Univers. Kandinsky permet ni plus ni moins d'indéfiniment recréer des univers autonomes, et pas seulement différent du nôtre. L'art de Kandinsky

complète donc la position de l'homme post-historique qui doit continuer à séparer forme et contenu, qui doit continuer à faire semblant d'avoir une réalité à nier, puisque l'art de Kandinsky permet de créer un Univers nouveau et autonome, c'est-à-dire, il permet à l'homme de continuer d'être humain en ayant continuellement de nouvelles réalités à nier. Autrement dit, l'art total, tel que celui de Kandinsky, permet à l'homme d'après la fin des temps de redevenir un homme historique, un homme proprement humain, en lui donnant à désirer de nouvelles valeurs-en-soi.