

Y a-t-il une vérité en art ?

Je voudrais commencer par avouer une double perplexité devant cette question : y a-t-il une vérité en art ?

Ma première perplexité réside dans la phrase de Cézanne à laquelle on ne peut manquer de penser ici et que cite Merleau-Ponty : « je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai ». Mais “la dire” comment ? en parole ou en peinture ? Et que peut signifier une vérité (la vérité) en peinture ?

La vérité n'est-elle pas plutôt « en parole » ? N'est-ce pas toujours et seulement d'une parole dont on peut dire qu'elle est vraie ? ou d'une pensée mais en tant que comme le disait Descartes elle affirme ou nie, c'est-à-dire juge ? et donc non pas même de toute parole, ni de toute pensée mais des seuls propositions et jugements. Que peut bien signifier alors « vérité en art » ? la question ne serait-elle pas plutôt de savoir s'il y a vérité dans le jugement porté sur l'art ou sur les œuvres d'art ? mais est-ce encore la même question ?

Ma seconde perplexité si je parviens à suspendre la première, tiendrait dans cette formule « en art » qui semble présupposer une unité des arts, du moins en ce qui concerne leur rapport à la vérité - ou à une vérité : y'a-t-il une même vérité en jeu dans tout art, une vérité la même en cinéma en peinture en poésie et en danse ou au théâtre ? À supposer même qu'il soit permis de rassembler tout cela sous le même terme d'art au singulier, un art pour une vérité qui soit un et le même pour la même vérité ? N'est-ce pas plutôt à une pluralité de démarches artistiques que nous avons affaire, et celles-ci n'ont-elles pas chacune si ce n'est leur vérité propre du moins un rapport à la vérité qui leur soit propre à chaque fois ?

« On te demandait l'un, dit Socrate à Théétète, et voilà que tu donnes le multiple, le divers au lieu du simple »¹

Certes il nous faut éviter de nous disperser et nous perdre dans le multiple, dans la multiplicité des arts comme dans celle des vérités, mais il ne nous est sans doute pas permis davantage d'occulter cette diversité et de la réduire hâtivement au concept, au scolaire de la

¹ *Théétète* 146c.

formulation de la leçon, car la diversité, ici celle des arts, peut-être également celle des vérités, c'est peut-être l'apparaître multiple d'une unité qui, précisément puisqu'il s'agit d'art, des arts, des œuvres d'art, n'est nulle part ailleurs que dans ce divers foisonnant et refusant toute vue englobante. Vérité aux multiples visages, autant de visages que d'arts, peut-être même que d'œuvres. Où serait en effet la vérité en art sinon dans l'apparaître dont l'art est la célébration ? Mais cet apparaître n'est-il pas par essence multiple d'une multiplicité irréductible, revêche à toute synthèse ? Si l'on prend au sérieux la question de la vérité en art, il faudra faire avec cette multiplicité incontournable des arts et des œuvres, et avec l'historicité fondamentale des arts et de leurs vérités.

Donc : Y a-t-il une vérité, des vérités, en art, dans les arts ?

Cette remarque préliminaire n'est pas seulement l'expression d'une difficulté devant la pluralité des arts, elle est aussi une provocation à entendre l'art dans la multiplicité de ses formes, et la vérité selon la multiplicité de ses figures.

Revenons sur une remarque précédente :

Nous pourrions être tentés de contourner ces difficultés en comprenant la question de la vérité en art comme celle de la validité du jugement porté sur le beau, vérité du jugement esthétique, mais c'est là une toute autre question, celle que pose Kant dans la *Critique de la Faculté de Juger*. De l'une à l'autre de ces questions il aura fallu, comme le souligne Gadamer, rapporter la question de l'art à celle de la conscience esthétique qui le juge et rapporter la question de la vérité de l'art à celle de la validation universelle du jugement réfléchissant.

Ou bien l'on pourrait encore, à la manière de Hegel cette fois, comprendre la vérité en art comme une figure, un simple moment de la vérité qui, séparée d'elle-même dans la forme sensible de l'art se retrouve elle-même et se comprend elle-même au-delà de l'art dans la pensée. Mais s'agit-il alors encore de la vérité en art ou bien plutôt de la question de l'art comme moment de la manifestation de la vérité ? Si nous nous posons la question de la vérité en art, le « en art » ne peut signifier simplement que la vérité trouverait en l'art un mode provisoire de son expression avant de trouver son mode propre, la pensée, le « en art » doit signifier que nous interrogeons une vérité de l'art, ou l'art comme manifestation de sa vérité.

Il nous faut cependant suspendre toutes ces hésitations et entrer dans la question de la vérité en art, vérité de l'art, des arts. Mais voici que, d'entrée dans cette question, une difficulté, ou une objection, nous arrête à nouveau : n'y a-t-il pas un paradoxe, une provocation même à suggérer qu'il puisse y avoir une vérité en art ? L'art n'est-il pas le lieu de la non vérité, des images trompeuses, et les artistes des maîtres en illusion ? Cela ne l'avons-nous pas appris de Platon déjà, et Nietzsche n'a-t-il pas célébré encore dans l'art la puissance qui surmonte la croyance en la vérité, en la valeur même de la vérité ? Ne vaut-il pas mieux par conséquent, plutôt que d'y chercher une vérité, célébrer dans l'art les puissances de l'imaginaire, de la liberté, de la création, du faux même valant mieux parfois que le vrai ?

Et par ailleurs la vérité n'est-elle pas l'affaire de tout autre chose que de l'art ? N'y a-t-il pas un savoir pour lequel seul en toute rigueur la notion de vérité prend son sens, ce sens fut-il lui-même encore à interroger, mais à l'intérieur et dans les limites d'un questionnement heuristique ou épistémologique ?

Il y a ainsi une position qu'on pourrait peut-être appeler bachelardienne et qui consiste à poser d'un côté la science avec ses concepts opératoires, ses problèmes, le travail infini d'acquisition, de précision, de clarification du savoir, et d'un autre côté le poétique, l'imaginaire, opérant de tout autre manière dans le libre jeu des images, ayant l'art et tout particulièrement la poésie pour terrain de ce jeu créateur.

Deux mondes : celui du savoir et celui de l'imagination, celui des symboles, celui des images.

Contre tout le réalisme positiviste qui prétend atteindre la réalité même et la réduire à sa représentation rationnelle, il faudrait reconnaître cette dualité irréductible de notre rapport à l'être, celui de la conquête rationnelle du savoir, celui des libres errances de l'imagination. En un sens la raison doit se garder des images, mais une rationalité pure sans le voisinage de l'imaginaire serait pauvreté stérile de l'esprit. Esprit dual donc, raison et imagination qui cohabitent sans jamais se rejoindre. Le savoir commence lorsque le phénomène devient scientifique par l'épuration des "couleurs" chatoyantes du perçu et de l'imaginaire : il s'agit de « rendre géométrique la représentation... voilà la tâche où s'affirme l'esprit scientifique »¹ Mais, à l'opposé, la rêverie poétique n'est pas sans une certaine validité, l'imagination bachelardienne n'est pas comme l'imagination sartrienne une fuite vers l'irréel mais une

¹ Discours préliminaire de *La formation de l'esprit scientifique*.

ouverture au monde : « le poète écoute et répète. La voix du poète est une voix du monde »¹
Peut-on cependant parler de vérité de l'imagination poétique ? La vérité n'est-elle pas l'apanage de la connaissance rationnelle ?

Entre les deux, science et art, la philosophie va et vient sans position de surplomb ni de vérité propre. Sa fonction est uniquement critique, épistémologique ou interprétative, elle n'a pas d'autre tâche que de commenter ce que les autres font, et elle ne fait elle-même qu'ajouter son discours aux leurs de façon seconde, les éclairant sur eux-mêmes certes, mais incapable de produire elle-même ni le savoir ni le rêve.

Une telle position qui fait coexister savoir et rêverie est-elle cependant satisfaisante, et ne conduit-elle pas inévitablement à faire prévaloir la rationalité scientifique sur ce qui n'est qu'imaginaire ? Cette opposition de la science et de l'art ne fait-elle pas pour finir qu'assurer le pouvoir du savoir positif et entériner son emprise qui est aussi et peut-être avant tout l'emprise technique sur le monde, pour ne laisser à l'art que le territoire incertain, futile, du fantasme et des valeurs affectives ?

Mais l'art s'oppose-t-il à la science comme le domaine de l'imaginaire à celui du savoir ? Ne lui revient-il pas plutôt de nous rappeler à un savoir premier qui fonde tous les autres et qui est contact avec le monde, qui est d'être au monde ? Savoir premier dont la science elle-même a besoin de se souvenir afin de trouver en lui la source de son propre sens ainsi que le soulignait Husserl dans la *Krisis*. Une science qui ne peut être "hors-sol" sans se perdre dans une combinatoire abstraite et dans un imaginaire rationnel - et nous savons désormais qu'il n'y a pas que le sommeil de la raison qui engendre des monstres mais que la raison elle-même en est bien capable également.

L'art va « puiser à cette nappe de sens brut » selon l'expression de Merleau-Ponty² pour en extraire les emblèmes que sont ce qu'on appelle ses œuvres. Il n'est pas l'autre de la science, il est plutôt l'autre pensée, et, en un sens que souligne Merleau-Ponty encore, peut-être la pensée fondamentale. Il y a davantage qu'un droit de l'art à revendiquer une vérité, il y a nécessité d'interroger la vérité de l'art, ou d'interroger la vérité par l'art.

Car ce qui ressort de tout cela c'est évidemment que parler de vérité en art c'est suggérer la nécessité d'interroger la vérité elle-même. Pourquoi et comment cette nécessité s'impose-t-elle précisément avec et par l'art, et pourquoi est-ce avec l'art que cette question de la vérité

¹ *La poétique de la rêverie*, éd. PUF 1957, p. 162.

² *L'Œil et l'Esprit*, éd. Gallimard 1964, p. 13 (noté OE).

trouve à se déployer ? Et comment l'art pose-t-il la question de la vérité ?

1 - imitation

Partons de l'image et de l'imagination. L'art n'est-il pas en effet d'abord le domaine où œuvre l'imagination productrice d'images ?

Laissons pour le moment de côté le cas où l'image se donne comme pure image, image de rien image ne renvoyant qu'à sa pure manifestation, cela n'est devenu possible, ou nécessaire, comme dans l'art qu'on dit abstrait – mot étrange si l'on y pense, cela donc n'est devenu possible ou nécessaire que lorsque précisément l'image a pu ou dû se libérer de l'imitation

Car l'image est d'abord image de quelque chose. Image qui reproduit ce dont elle est l'image et, le reproduisant, le représente. Image, imitation, représentation sont les notions à partir desquelles se pose d'abord la question de la vérité en art.

Comme on sait le premier degré de l'imitation c'est la reproduction fidèle, car imiter, comme le souligne Aristote, c'est donner à reconnaître. Représenter c'est présenter à nouveau, l'image est un substitut de la présence ou une seconde présence.

Zeuxis présentant aux oiseaux des raisins si « réels » qu'ils tentent de les manger. L'imitation est parfaite par l'exactitude de la ressemblance.

La question n'est pas du tout de savoir si cela est possible, si le paradigme de la ressemblance exacte et fidèle peut être accompli ou non, si elle n'est pas en elle-même contradictoire et vaine mais la question est plutôt celle de la signification et de ce qui se joue dans cette entreprise de reproduction du réel.

On connaît bien la critique platonicienne de l'art producteur de simulacres, d'images copies (*République X*) : plus l'image ressemble plus elle tient lieu et se substitue à ce dont elle est l'image. Plus elle est vraie en ce sens premier de la vérité qu'est la conformité comprise ici au sens de la reproduction fidèle, plus elle donne l'illusion de la réalité, et plus elle a de pouvoir de fascination et de tromperie qui nous détourne du réel lui-même. Etrange et perfide vérité que cette vérité de l'image qui nous trompe et nous éloigne du vrai.

Et de même plus je dis la réalité telle qu'elle est ou plutôt semble être, plus ma parole donc ressemble à la réalité, plus elle est vraisemblable, plus elle tend à détourner de cette réalité

même, et plus on se met à l'écoute de cette parole plus on oublie le réel pour se contenter de la parole. Telle est la magie de l'imitation que Platon relevait déjà aussi bien dans *Ion* que dans la *République*, dénonçant la vérité fascinante des images et les mensonges véridiques des poètes.

Et c'est ainsi que l'universelle visibilité des images a fini aujourd'hui par lui donner raison : ce n'est pas leur fausseté qui nous détourne du vrai mais leur vérité même, leur vérité entendue comme parfaite fidélité et conformité qui littéralement nous hypnotise et nous distrait du réel. Images si véridiques qu'elles nous dispensent de ce dont elles sont les images. Cela même que condamnait Platon : oublier que le regard qui voit l'image doit voir en elle, par elle peut-être mais au-delà d'elle, mais quoi ? Laissons cela en suspens. Le visible peut-on dire avec Merleau-Ponty a profondeur d'invisible et oublier cette profondeur d'invisible c'est tomber sous la fascination pour un visible qui n'est plus lui-même mais la surface trompeuse d'un écran, d'un écran au deux sens de ce où paraît le paraître et ce qui fait écran de telle sorte que ce qui paraît devient apparence. L'apparence n'est pas une image trompeuse, elle est une image si vraie qu'elle prétend être le réel même dont elle n'est pourtant qu'une image, si vraie qu'elle dispense de se tourner vers ce dont elle est l'image et qu'elle en détourne.

Image sans vérité à force de vérité. Image qui dispense de la vérité par sa vérité. Écran de la caverne¹.

Nous pouvons dire cela autrement, de façon à en souligner l'enjeu pour notre question : Gadamer distingue l'image-copie *Abbild* de l'image vraie *Bild*. Distinction qui lui permet de souligner que l'image copie vise, ou devrait viser, à son dépassement vers l'original. Ainsi nous regardons ou devrions regarder une photographie en visant la personne photographiée, pour en invoquer la présence à travers cette quasi présence qui est celle de l'image photographique. Lorsque l'image copie se donne comme tenant lieu du modèle et qu'elle invite à la mesure de sa fidélité « objective » à s'arrêter sur elle, c'est alors qu'elle est trompeuse. Alors que, selon l'expression de Gadamer « on ne demande rien d'autre à la copie que de ressembler au modèle »² c'est-à-dire de disparaître pour faire apparaître le modèle. Le mouvement de substitution de la copie au modèle, ce mouvement que Platon dénonçait, Gadamer cependant ne le relève pas, il veut s'arrêter à la pauvreté d'une copie qui

¹ pour cette critique de l'image voir Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, éd. PUF 1991, chap. 2.

² *Vérité et Méthode*, trad. fr., éd. du Seuil 1976, p.156, (noté VM).

s'efface pour laisser le modèle paraître en elle afin de mieux souligner le rôle de représentation qui est celui de l'image "véridique".

C'est donc à l'opposé du règne des images-copies et de leur vérité fidèle et trompeuse que se trouve la fonction et le sens de l'image véridique, de l'image que produit un art. Image qui doit alors s'être défaire de toute obsession de restitution fidèle, de la fascination pour la ressemblance au sens trivial et de cette vérité naïve qu'est la conformité exacte et trompeuse.

A la ressemblance de la copie se substitue la représentation de l'image (*Darstellung*). Non que toute ressemblance soit exclue mais si ressemblance il y a elle cesse d'être simple semblance dès lors que l'apparaître échappe à l'apparence c'est-à-dire lorsqu'il est le paraître au sens le plus propre : le phénomène. La "représentation" de l'image-œuvre, la *Darstellung*, ne signifie pas autre chose que l'exhibition de ce qui est, elle est si l'on veut présentation plutôt que représentation.

Qu'est-ce que l'image et en elle ce paraître de la présentation ?

C'est l'image se donnant comme image : elle se donne à voir, elle se présente mais afin de mieux présenter ce qu'elle représente. L'image ne se substitue pas au modèle, mais elle ne s'efface pas non plus pour livrer son modèle, tout au contraire, elle le rend présent éminemment, de cette présentation en image qui le révèle, le donne à voir. Et pour cela il faut que l'image elle-même soit pleinement image, se donne elle-même à voir comme image. Ainsi seulement le représenté est présenté en sa vérité en image. Celle-ci ne donne pas à voir un original dont elle serait la copie fidèle, nous avons vu alors que son destin serait de détourner de cet original, au contraire elle est, si l'on peut dire, le lieu même de la présence de l'original. En un sens l'image est l'original en ceci qu'elle le présente en sa vérité, elle lui accorde sa présence, en elle dit Gadamer il trouve un « surcroît d'être »¹.

La *Sainte Victoire* n'est jamais autant elle-même que dans les tableaux de Cézanne, c'est là qu'elle se donne à voir de manière plus véridique que dans le monde dit réel où elle ne peut qu'être prise dans le réseau des renvois, où elle signifie au lieu d'être simplement. Nous pourrions risquer de dire que paradoxalement le tableau de Cézanne la désesthétise si on voulait dire par là qu'elle y échappe à l'esthétisation superficielle du paysage provençal, notamment touristique, et que par lui notre regard éduqué redevient capable de la voir enfin telle qu'elle est.

¹ *VM*, p. 158.

Ici donc s'accomplit un renversement : le modèle de l'image n'est lui-même que dans et par l'image et c'est à partir de ce renversement que Gadamer peut dire que si « l'image n'est rien d'autre que la manifestation du modèle »¹ c'est qu'elle en est l'émanation : le modèle advient à son être vrai en advenant à sa pleine manifestation dans sa représentation en image.

En quel sens s'agit-il ici de la vérité ? En quel sens l'œuvre d'art est-elle ainsi, selon la formule de Heidegger « la mise en œuvre de la vérité » ? Je laisse la question pour le moment en suspens, je diffère de l'aborder trop directement. En revanche suivons la formule de Gadamer selon laquelle l'image accorde à l'original un « surcroît d'être » sur la voie d'une reconsidération de la nature de l'image et de la représentation.

L'image échappe au cadre de l'imitation parce que au sens propre elle "rend présent". En tant que représentation l'image se situe ainsi entre deux extrêmes, entre le signe et le symbole. Ce qui caractérise le signe c'est le renvoi. Il n'est signe qu'en signifiant quelque chose. Le symbole quant à lui a fonction de suppléance, il "tient lieu". L'image n'est ni signe ni symbole mais tient de leur deux fonctions, à la fois elle fait signe, mais vers ce qu'elle contient en elle et non quelque chose qui lui est extérieur, et en un autre sens elle "tient lieu", mais, si elle est image véridique, nous l'avons vu, non comme un symbole qui représente la présence mais en tant qu'au sens propre elle est le lieu même de cette présence, le représenté y est présent « en vérité »² dit Gadamer.

De tout cela il ressort la valence ontologique de l'image. Ni signe ni symbole l'image ne signifie ni n'indique, elle est l'événement d'être, elle représente en incarnant, l'incarnation c'est la présence réelle, et la présence réelle c'est la présence en image, du moins lorsque l'image est pleinement et authentiquement image, c'est-à-dire œuvre d'art.

(Ceci nous aurions sans doute à le montrer tout spécialement à propos de la photographie, cette pratique de l'image-copie qui ne devient art que lorsqu'elle parvient à libérer l'image de la ressemblance factice, en l'ouvrant au contraire à la présence).

Mais nous sommes ainsi bien loin de la problématique de l'imitation. Ce qui doit assurer cette modalité de la présentation, de la mise en présence, c'est la fonction mimétique de l'image.

2 - *mimésis*

¹ VM, p. 160.

² VM, p.172.

Engageons le passage de l'imitation à la mimésis par deux remarques :

Premièrement, il faut souligner que c'est déjà sous le signe du surcroît d'être, de l'augmentation, qu'Aristote plaçait le rôle de l'œuvre poétique ou théâtrale dans sa fonction mimétique et cathartique.

Nous quittons ainsi le champ limité où l'image visuelle est le paradigme de l'activité artistique et s'ouvre à nous le domaine textuel ou plus largement disons celui des arts de la parole et du dire, mais également comme nous le verrons le domaine musical. Et ainsi la question de la vérité s'en trouve déplacée et remaniée en même temps que la représentation va revêtir un nouveau sens, notamment lorsqu'elle renvoie à une situation nouvelle, celle de l'interprétation.

Relevons tout d'abord combien la vérité devient ici l'affaire des acteurs, entendons de ceux qui, au sens le plus fort, font la vérité. Il en était déjà ainsi en un sens lorsqu'il s'agissait de l'image picturale, dans l'adéquation entre le voir de l'artiste et le regard du regardant, cette adéquation que la perspective à la fois suppose et tente d'accomplir par sa contrainte ; mais elle l'est maintenant et de façon éminente, lorsque, comme au théâtre, elle implique l'acteur dans la « mise en œuvre de la vérité » qui ici n'est rien d'autre que la mise en scène de la vérité de l'œuvre. Le jeu, au sens que lui reconnaît Gadamer, non pas la signification subjective qu'il a chez Kant ou chez Schiller, est « la manière d'être de l'œuvre elle-même »¹ Ce qui nous importe ici c'est que la vérité ne surgit pas dans le face à face d'un sujet spectateur et d'une œuvre objet, mais dans leur jeu, dans l'expérience où ils adviennent ensemble l'un à l'autre, l'un par l'autre. A cet égard est significative la « représentation » théâtrale par la complexité de ses médiations : auteur, metteur en scène, acteur, spectateur sont rassemblés et mis en jeu par l'œuvre autant qu'ils ne la jouent. Mais la chose n'est au fond pas différente pour le texte écrit et lu, pour le récitant l'auditeur ou le lecteur dont le texte aussi se joue si l'on peut dire. Sartre souligne justement dans *Qu'est-ce que la littérature ?* que l'œuvre littéraire n'a pas d'existence en soi mais seulement par l'acte de la lire qui la fait advenir à sa vérité effective, mais disons plutôt avec Paul Ricoeur qu'elle est « l'œuvre conjointe du texte et de son lecteur »²

Seconde remarque : Nous entrons dans le domaine où la question de la vérité devient manifestement liée à celle du sens. Articulation difficile à penser mais que l'art, si l'on peut

¹ *VM*, p.119.

² *Temps et Récit I*, éd. Seuil 1990, p.145, (noté *TR1*).

dire dans sa naïveté philosophique, rend manifeste. Articulation difficile parce qu'en première approche elle a tout le caractère de la circularité : le sens d'une œuvre est sa vérité, la vérité d'une œuvre réside dans la pleine manifestation de son sens. Rien n'est pire dira-t-on que de tomber dans un tel cercle où les termes se déterminent l'un l'autre. Mais peut-être ce cercle donne-t-il à comprendre la nature de la représentation, celle-ci n'est peut-être que le parcours de ce cercle de la vérité et du sens. C'est du moins ce que nous suggère la remarque de Gadamer sur la « juste représentation » d'une œuvre¹, notamment d'une œuvre musicale, c'est-à-dire sa juste interprétation : interpréter c'est recréer l'œuvre pour en manifester le sens, seule peut-être dite juste une telle interprétation qui est fidèle à la vérité de l'œuvre, c'est-à-dire à l'œuvre telle qu'elle demande à être rendue à elle-même dans son interprétation.

L'interprétation est, pour reprendre une formule husserlienne un « acte donateur de sens » si l'on veut comprendre par là non pas l'acte qui confère une signification contingente et conventionnelle à une entité, essentiellement linguistique, pour lui donner valeur de signe, mais cet acte comme l'exposition de la chose même, le poème, la musique, en son être le plus propre, en sa vérité propre.

C'est en ce sens que nous devons dire avec Gadamer que « toute interprétation se fonde dans la compréhension »², ou que l'interprétation est l'accomplissement même de la compréhension, malgré la difficulté qu'engendre dans l'herméneutique gadamérienne une approche trop exclusivement linguistique de la notion d'interprétation : à la fois l'interprétation y est dite toujours de nature langagière et dans le même temps il faut reconnaître dans l'interprétation musicale une opération non langagière qui, dit-il « procure à l'œuvre sa véritable manifestation ».

Alors donc qu'une approche purement linguistique impliquerait une distinction franche des notions de sens et de vérité, puisque pour le dire sommairement un énoncé peut avoir du sens sans être vrai, avec l'œuvre d'art et la question de son interprétation notamment sens et vérité apparaissent conjoints : comprendre c'est à la fois saisir le sens et appréhender l'œuvre en sa vérité, l'interprétation vise à la vérité de l'œuvre en rendant manifeste son sens.

La représentation, comprise ainsi comme interprétation compréhensive, implique un concept de vérité qui diffère désormais de toute distinction prosaïque, ou logique, entre le

¹ *VM*, p.137.

² *VM*, p. 420.

vrai et le faux puisque, comme le soulignait Aristote, « les poètes sont de grands menteurs »¹. La mimésis sera l'exhibition d'une vérité en art plus vraie que l'exacte et fidèle conformité au réel. Vérité de l'art qui, comme vérité mimétique, échappe aux impasses de l'imitation.

Les analyses de Gadamer et de Ricoeur permettent de préciser cette distance entre imitation et mimésis : ce qui tendrait à les confondre, comme l'atteste la traduction habituelle de "mimésis" par "imitation" c'est le processus de la reconnaissance, mais, en son sens véritable, reconnaître ce n'est pas simplement identifier le modèle dans la copie, c'est découvrir dans la représentation le représenté tel qu'il s'y donne à voir dans toute sa vérité, Gadamer dira « dans son essence »².

Aristote nous dit dans la *Poétique* que : « si on aime voir des images c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui »³.

Qu'est-ce ici que connaître ? C'est d'abord reconnaître. Reconnaître ne signifie pas simplement connaître une seconde fois car même la simple répétition détache déjà ce qui est reconnu de la particularité de l'expérience première⁴, reconnaître n'est donc pas simplement revoir mais accéder à un voir nouveau. Non pas donc comme dans une imitation réussie puisqu'il s'agit, dit Aristote, de représenter les hommes « mais en mieux » (dans la tragédie, ou en pire dans la comédie précise-t-il)⁵. Plutôt c'est la fidèle représentation d'un type, un caractère, par exemple Œdipe ; alors reconnaître c'est voir l'universel présent dans sa manifestation singulière. Ici, sur la scène, c'est Œdipe, c'est l'Homme sous l'une de ses figures que la tragédie présente et rend manifeste dans la composition de son intrigue. La mise en intrigue universalise la simple histoire singulière, elle fait, dit Ricoeur, « surgir l'intelligible de l'accidentel »⁶.

La mimésis est donc une représentation qui transpose au double sens où à la fois elle élève le singulier de l'anecdote à l'universel du mythe et à l'inverse incarne la signification universelle dans la singularité d'une histoire, l'universalité d'un type dans la particularité d'un caractère. C'est pourquoi la mimésis ne consiste pas à copier ou à transcrire mais à souligner, à épurer, à accentuer afin de faire surgir l'universel du singulier représenté.

¹ Cité par Gadamer dans *Actualité du Beau*, trad. fr. éd. Alinea 1992, p.103.

² *VM*, p.132.

³ 48b12 ; *TR1*, p.83.

⁴ *Actualité du Beau*, p.110, p.120.

⁵ 48 a 18 ; *TR 1*, p.74.

⁶ *TR 1*, p.85.

La représentation donne à connaître, et c'est bien ce que nous cherchons en elle : en quelle mesure elle est vraie, c'est-à-dire en quelle mesure elle révèle ce qu'il en est de ce dont il s'agit avec elle, l'être de ce paraître. Vérité de l'image, aussi bien visuelle que textuelle, qui, selon le mot de Paul Klee ne reproduit pas le visible mais rend visible.

Dans sa lecture de la *Poétique* d'Aristote Paul Ricœur reprend les analyses de Gadamer en rapportant plus significativement l'opération mimétique à la mise en intrigue dans la configuration du récit.

Rappelons d'un mot l'orientation de cette lecture ricœurienne de la *Poétique* d'Aristote : il y est question du temps, de l'impossibilité d'une phénoménologie pure du temps et de la nécessité de la médiation textuelle littéraire pour suppléer cette impossible phénoménologie, nécessité dit-il de « l'imitation créatrice de l'expérience temporelle vive par le détour de l'intrigue »¹.

La mimésis, entendue comme activité mimétique, est l'activité de mise en représentation, de transposition en œuvre de ce qui échappe au discours philosophique, à l'explication ou l'explication rationnelle, au concept et même à la description au sens husserlien du terme.

Il y a ici ce que Ricœur appelle « un concept prospectif de vérité »² qui doit s'entendre comme « invention de la vérité ». « Invention » comme on sait articule les deux sens de création et de découverte, ces deux sens qui se conjoignent dans le « faire paraître », dans le rendre manifeste de la vérité théâtrale et littéraire et plus généralement de la vérité en art.

Nous disions avec Gadamer que représenter ce n'est pas reproduire simplement parce que c'est augmenter afin de rendre présent. La mimésis ne doit pas opérer seulement pour cela une accentuation des traits, elle doit augmenter la tension interne à l'œuvre. C'est cette tension que Ricœur va décrire comme « concordance discordante ». Le modèle en est la tragédie telle qu'Aristote la décrit. La discordance y est celle des événements effrayants et pitoyables qui ne menacent le spectateur que parce qu'ils menacent la tragédie elle-même de sombrer dans le non-sens, de n'être, comme le dit Macbeth qu'une histoire contée par un idiot, pleine de bruit et de fureur et qui n'a aucun sens. Mais la discordance est rassemblée dans l'unité d'une intrigue sous la concordance et l'unité d'un sens. C'est, écrit Ricœur, « en incluant le discordant dans le concordant que l'intrigue inclut l'émouvant dans l'intelligible »³.

¹ TR 1, p. 66.

² p. 86.

³ p. 90.

Nous ne pouvons pas suivre plus loin la description ricœurienne de l'activité mimétique dans la tragédie, il nous suffit de montrer en elle une opération de l'imagination productrice qui atteint la ressemblance à travers la dissemblance, qui, à travers le non-sens du désordre fait surgir la cohésion du sens.

Nous pouvons dire alors que la mimésis opère ici de manière analogue au schème empirique kantien par lequel s'effectue la synthèse de l'intuition et du concept. Mais ici la synthèse n'est pas effectuée seulement par une opération subjective, elle s'effectue en quelque sorte d'elle-même, dans le jeu de l'œuvre et des acteurs de l'œuvre, à peine peut-on dire par exemple qu'au théâtre l'acteur l'effectue, plutôt semble-t-il, il ne fait que lui donner simplement la possibilité de s'effectuer.

Et de même cette fonction synthétique de l'imagination productive Ricœur la comprend comme le nerf à la fois de l'acte de configuration dans la mise en intrigue et comme celui de la reconfiguration dans l'acte de la lecture. Il invite ainsi à voir dans l'imagination productive une « faculté transcendante » c'est-à-dire la matrice génératrice des règles constitutives d'un récit qui est, nous l'avons vu et nous y revenons, l'œuvre conjointe, dit-il, du texte et de son lecteur.

– Ici encore nous ne pouvons suivre plus avant l'analyse ricœurienne de la lecture, à la fois celle de la reconfiguration dans *Temps et Récit 1* et celle de la phénoménologie de la lecture dans *Temps et Récit 3*. De ces analyses nous retiendrons néanmoins que, si la lecture peut légitimement paraître comme le paradigme de ce qu'on nomme approximativement "réception de l'œuvre d'art" c'est que d'une part elle révèle que cette réception est un acte et non une contemplation passive, et qu'elle ne peut pas plus se comprendre seulement à partir de la seule subjectivité d'un plaisir ou d'un jugement esthétique. Car, d'autre part, la réception doit nous apparaître à la fois comme une réponse de l'œuvre à une attente et comme une disposition compréhensive à l'égard de l'interpellation qu'est l'œuvre. Interpellation qui, remarquons-le, place la relation esthétique à l'œuvre dans la proximité de la relation éthique à l'autre, comme Emmanuel Lévinas l'a souligné. C'est dans cette relation duelle que se joue la vérité de l'œuvre, une vérité qui n'est pas dans l'œuvre et qu'il s'agirait d'y découvrir, ce qui n'est jamais pour aucun texte comme l'enseigne l'herméneutique, ni pour aucune œuvre, même si elle n'est pas d'art, mais une vérité qui est bien à inventer, découvrir et créer, dans la réciprocité de la proposition artistique et de son interprétation (en tous les sens du terme).

C'est cette même fonction synthétique de l'imagination productive que nous devons

reconnaître dans la structure générative d'une image, et, avec Kant, voir en elle le pouvoir de rassembler les éléments divers sous l'unité d'une forme¹. On pensera alors aussi à cette « ligne flexueuse » dont parle Bergson à la suite de Ravaisson et en référence à Léonard de Vinci, qui est « l'axe générateur » de l'image, sa loi de composition interne.

Risquons encore une allusive description de ce pouvoir synthétique de l'imagination productive : alors que la réalité demeure indéterminée par l'ouverture du possible, non pas des possibles déterminés mais par l'irréalité future, le récit, disons la tragédie, ne commence que lorsque tout est joué. Ainsi Roland Barthes à propos de Racine souligne que la pièce se déroule après l'action, dans l'après coup. Le déroulement tragique se déploie dans un temps refermé sur lui-même, sans issue. Clôture qui n'est cependant pas un appauvrissement mais, entre commencement et fin, le rassemblement du temps en un de ses moments, celui du déroulement de l'intrigue comme une condensation de la durée, comme l'événement d'une histoire, Gadamer dira « la parousie, le présent absolu » de l'œuvre².

Le suspens du moment du récit comme celui du moment de la lecture ou celui encore du moment de la représentation théâtrale ou celui du concert sont des moments d'apparition : la puissance de vérité de l'œuvre tient dans ce pouvoir de suspendre la dispersion temporelle, de suspendre la fuite confuse des événements, leur dissolution dans la neutralité, leur oubli, et de maintenir ensemble le réseau des significations qui se recroisent et se nouent dans l'instant tragique.

Tentons le parallèle encore une fois avec ce que disait Cézanne : « je mène toute ma toile ensemble, je rapproche tout ce qui s'éparpille, je joins les mains errantes de la nature »³.

Avec ses moyens limités sur une surface finie le peintre rassemble le visible, les éléments épars du visible, il leur octroie ainsi ce surcroît d'être par ce que Ricœur appelle « augmentation iconique »⁴ : la mimésis qui met en image fait être en image. L'image n'est pas, nous l'avons vu, un double inutile ou trompeur, elle n'est pas même un visible second, elle est le visible porté à sa pleine et entière visibilité, à sa vérité.

Il faudra reprendre plus loin ce que peut signifier cette formule de « pleine et entière visibilité » mais avant d'en venir là nous n'en avons pas fini avec le mouvement de l'advenue de la vérité en art, le mouvement de la mimésis, qui n'est pas celui seulement de la tragédie mais la matrice de tout ce qu'on appelle art.

¹ *Critique de la Faculté de Juger*, par. 14.

² *VM*, p.146.

³ *Conversations avec Cézanne*, J. Gasquet, p. 109.

⁴ *TR 1*, p.152.

Revenons à Ricœur, à son analyse de l'activité mimétique au cœur de la mise en intrigue comment ressort premier de l'art poétique et plus largement de l'œuvre littéraire en général :

3 - la métaphore

L'opérateur de l'opération mimétique c'est la métaphore, c'est par elle que s'accomplit cette augmentation, ce surcroît, qui caractérise l'œuvre, comme une présence plus présente que l'original même (du moins, notons-le, peut-on le dire de tel objet par exemple d'une cruche verte ou de la Sainte victoire peinte l'une et l'autre par Cézanne, la question se poserait avec plus de difficulté lorsqu'il s'agit d'un portrait, la proximité de l'esthétique et de l'éthique que nous relevions tout à l'heure ne doit pas nous conduire à une esthétisation du rapport à autrui, le portrait peut peut-être tout au plus montrer la déprésentation d'autrui, comment il se retire de sa présence – mais laissons cette difficulté en suspens).

Dans *La Métaphore vive* Paul Ricœur a montré l'enjeu et la signification du passage de la référence littérale à la référence poétique qui constitue la métaphore, bien plus qu'un simple passage. Il rappelle ici encore une expression d'Aristote : « bien métaphoriser c'est apercevoir le semblable »¹ c'est-à-dire apercevoir le semblable dans le dissemblable. Le mot qui dit la métaphore c'est le “comme”, et métaphoriser ce n'est pas seulement dire ceci comme cela, mais c'est aussi « voir comme »², voir ceci comme cela, c'est-à-dire voir le même dans l'autre, l'identique dans le différent. Ainsi métaphoriser c'est voir dans la différence au sens littéral l'identité au sens figuré, c'est la voir ou la faire surgir mais de telle sorte que l'identité ne supprime pas, ne surmonte pas la différence puisque, précisément, elle ne peut se montrer qu'en elle, comme l'identité de cette différence. La métaphore est impertinente, elle n'est pas dialectique. C'est cette impertinence qui fait surgir un sens, une vérité neuve à la fois révélée et dissimulée, révélée à la mesure de la dissimulation, comme lorsque Shakespeare dit que le temps est un mendiant³.

Le “voir comme” est ainsi la relation qui fait tenir ensemble le sens et l'image : l'image métaphorique trans-pose le sens et ainsi le révèle, mais ne le révèle qu'en le maintenant voilé dans le caractère paradoxal et impertinent de la métaphore. Le sens adhère à l'image dans la métaphore par son impertinence même : le non sens littéral interdit la dissociation du sens et

¹ *Poétique* 1459b.

² *La métaphore vive*, éd. du Seuil, 1975, p.10, p. 268 (noté *Mv*).

³ *Mv*, p.267.

de l'image. Prise à la lettre elle ne signifie rien et pourtant elle "veut dire" quelque chose, mais ce que cela veut dire ne se laisse pas dire autrement qu'en restant dissimulé dans l'image qui ainsi à la fois le révèle et le cache, le montre mais dissimulé. C'est pourquoi la métaphore n'est pas une simple comparaison ni une analogie : l'image ne renvoie pas à une vérité qui lui est extérieure et qu'elle indiquerait, ici la vérité est immanente à l'image et nous n'avons accès à elle que par et dans l'image métaphorique. Bien métaphoriser c'est trouver le non sens où se cache et s'indique le sens, le non vrai littéral qui révélera une vérité qu'on fait bien de dire alors figurée.

« L'impertinence sémantique est seulement l'envers d'une innovation de sens » écrit Paul Ricœur¹, innovation de sens qui constitue la métaphore vive. Impertinence qui dit que cela n'est pas, innovation qui dit que cela est. « Voir comme » indique un « être comme » qui est « être et ne pas être ».

Ainsi l'image poétique nous fait accéder par la métaphore à un régime d'être intermédiaire entre être et ne pas être, être comme. La métaphore n'indique pas seulement le détour nécessaire par l'impertinence sémantique pour dire ce qui ne se laisse pas dire, elle révèle une dimension ou une modalité d'être : « Métaphorisation du verbe être lui-même » dit alors Paul Ricœur².

Signification ontologique de la métaphore qui fait d'elle plus qu'un mode d'accès à la vérité, une modalité de la vérité même.

Il y a donc une « vérité métaphorique »³, vérité poétique qui vient irriguer jusqu'à la pensée conceptuelle, car le concept n'est oublié de la métaphore que si on veut voir en lui le pur surmontement de l'image et en elle un sens qui ne s'est pas encore trouvé lui-même. Mais c'est au contraire l'inhérence de l'un à l'autre, que la métaphore dévoile. Inhérence du sens au sensible, selon l'expression de Merleau-Ponty, par laquelle la conceptualité philosophique s'articule à l'imaginaire poétique, l'imagination donnant par la métaphore occasion de « penser plus » selon l'expression de Ricœur⁴.

Nous pouvons dire que si la vérité au sens ordinaire consiste à dire ou représenter ce qui est tel qu'il est, la vérité « tensionnelle »⁵ de la métaphore selon le mot de Ricœur consiste à dire

¹ *Mv*, p.289.

² *TR 1*, p.152.

³ *Mv*, p.320.

⁴ p.384.

⁵ p.313, p.320.

ou représenter ce qui est tel qu'il est et n'est pas ou plutôt tel qu'il n'est pas et est pourtant de façon à faire surgir le sens de cette tension même non apaisée en laquelle réside la vérité.

La métaphore fait surgir des figures de l'être dissimulé, celles qui ne se montrent pas elles-mêmes à découvert mais qu'il faut faire paraître ou qu'il faut faire se laisser paraître par le paradoxe de l'impertinence.

N'est-ce pas la même voie que suivent les arts du visible dans la multiplication incohérente et féconde des perspectives par exemple, comme chez Cézanne ou Matisse, dans la déformation de l'apparence chez Matisse encore et Picasso, ou peut-être encore, selon Jean-Luc Marion, ce qui est en jeu dans l'anamorphose¹? Encore ce ne sont là sans doute que les expressions les plus criantes d'une exigence qui parcourt tous les arts et toutes les œuvres. C'est du moins en ce sens que dans *La critique et la conviction* Paul Ricœur peut dire que « si l'on peut parler de vérité à propos de l'œuvre d'art, c'est dans la mesure où l'on désigne par là sa capacité à se frayer un chemin dans le réel en le renouvelant *selon elle* »².

Ce pourrait être pour nous le mot de la fin. Mais nous n'en avons pas fini encore, cette formule de la vérité en art nous rappelant à celle que nous avons laissée en chemin caractérisant la vérité comme « pleine et entière visibilité de l'image » :

4 - le visible et l'invisible

Revenons au visible, à l'image dont nous avons dit qu'elle n'était pas un double de l'expérience perceptive première, une copie d'un visible premier, mais au contraire l'évidence même si l'on peut dire, le paraître en sa vérité. Non pas un visible second, mais, selon l'expression de Merleau-Ponty, un visible « à la seconde puissance »³.

L'image ainsi, nous l'avons vu, accorde un surcroît d'être à ce qu'elle présente plutôt qu'elle ne le représente, si elle n'est pas vraie au sens premier du terme, c'est par excès plutôt que par défaut. Ainsi de l'image d'un objet, par exemple disons le cruchon vert de Cézanne, l'aquarelle livre davantage que la simple perception ordinaire, elle donne à voir plus que ce qu'on voit et même peut-être plus que ce que l'on peut voir, que ce que l'on est capable de

¹ *Etant Donné*, éd PUF 1997, p.174.

² p. 260.

³ *L'Œil et l'Esprit*, p. 22.

voir. Jean-Luc Marion fait remarquer qu'une œuvre n'est pas seulement à voir mais à revoir car on ne l'a jamais assez vue, en un sens on ne la même jamais vue¹.

C'est le propre d'une œuvre en effet que de ne cesser de se donner à voir, de posséder une visibilité inépuisable. Elle n'a pourtant pas le caractère inépuisable de la multiplicité des esquisses qui, selon Husserl, concourent à la perception de l'objet mais qui fait de cette perception même quelque chose d'essentiellement inachevé, laissant ouvert l'horizon d'attente de la visée intentionnelle², tout au contraire l'image ne peut se donner que selon une perception en esquisses limitée par sa "platitudo". Et cependant cette "platitudo" même se donne sans que nous puissions jamais en avoir fini avec elle si elle est authentiquement une œuvre. La "pleine et entière visibilité" de l'œuvre d'art doit donc s'entendre comme excès de ce qui se donne à voir sur le percevoir qui est ainsi rendu par l'œuvre équivoque : à la fois le regard est visée intentionnelle, attention et attente, une réceptivité qui n'est pas passivité mais disponibilité et ouverture, et, d'autre part, il est saisi, surpris, voire inquiété par l'œuvre qui le dérange et le déborde.

En ce sens l'œuvre d'art récuse la vérité conformité, c'est-à-dire l'idéal d'un remplissement adéquat de l'intention par l'intuition, elle n'accomplit pas seulement mais outrepassa la plénitude de la donation qui est seulement visée par la perception ordinaire.

Cet excès de l'œuvre Jean-Luc Marion l'analyse par la notion de « phénomène saturé », soit l'apparaître qui se caractérise par l'excès du remplissement intuitif sur l'intentionnalité qui le vise. L'œuvre déborde toute attente, toute intention, toute compréhension, en un sens peut être déborde-t-elle également toute vérité.

Remarquons d'abord qu'il ne s'agit pas seulement d'indiquer ainsi la saturation du regard par le visible, ce qui serait le phénomène saturant alors. Mais il n'est, selon Marion, saturant que parce qu'il est lui-même saturé³: l'intuition déborde l'intention, cela signifie ici que le phénomène est en excès sur lui-même, la donation sature la phénoménalité.

L'événement, l'idole, la chair, l'icône, sont de tels phénomènes saturés. Le tableau, auquel nous nous tiendrons seulement, est « l'occurrence privilégiée de l'idole »⁴, il est le visible saturé saturant sa propre visibilité et par là la vision.

¹ *Ce que nous voyons et ce qui apparaît* p.49, *Etant donné* p.320.

² *Ideen I*, par.41.

³ *Etant donné* p.276, note.

⁴ p. 320.

Notre lecture, trop rapide pour rendre pleinement justice à cette analyse, s'arrêtera sur les pages 287, 288, d'*Etant Donnée* qui portent sur la peinture de la lumière, et notamment sur les tableaux de Turner.

Le peintre dit Marion « peint toujours, voire d'abord, la lumière ». Mais est-ce bien exact ? Peint-il la lumière ou la couleur ? Contre une peinture de la lumière Cézanne objecte aux impressionnistes que la couleur n'est pas la lumière interprétée de manière objectiviste et que leur échec vient de cette confusion, autrement dit la couleur teinte n'est pas la couleur lumière, le peintre impressionniste veut rendre la seconde par la première, ce à quoi Cézanne objecte qu'il ne peut que peindre le ton local et non la lumière qui l'éclaire. Cézanne écrit à E. Bernard : « la lumière n'existe donc pas pour le peintre »¹.

La couleur est couleur des choses au sens phénoménologique (et non certes au sens réaliste ou empiriste). On ne peint donc pas la lumière mais les couleurs, la lumière, elle, est plutôt l'invisible qui rend visible et que le visible révèle comme *son* invisible. Nous pourrions peut-être dire en ce sens que l'on peint la lumière des couleurs et non pas les couleurs de la lumière.

Marion a donc raison de relever² que chez Claude le Lorrain c'est l'effet de la lumière sur les tons locaux qui est rendu, mais nous ne le suivrons pas lorsqu'il voit chez Turner l'accomplissement d'une peinture de la lumière elle-même, il avoue d'ailleurs en même temps que cela est impossible : on ne peut peindre le soleil lui-même (pas plus qu'on ne peut le regarder en face parce qu'il est la source du regard, ou sa condition aveugle de possibilité) sans le rendre lui-même invisible.

Le visible n'est donc pas saturé par un excès de visibilité qui serait la lumière (le soleil lui-même à sa vraie place), mais il s'excède lui-même de tout l'invisible qui le transit et irradie en lui : la lumière.

La pleine et entière visibilité de l'œuvre ne nous apparaît alors comme un excès de donation qu'au sens d'un retrait de la lumière au cœur de sa donation. L'excès aveuglant de luminosité des tableaux de Turner révèle l'invisibilité de la lumière. La lumière donne mais ne se donne pas, pour donner à voir, pour rendre visible, il faut qu'elle ne soit pas elle-même visible, qu'elle se retire de sa donation.

Que le visible s'excède veut dire alors qu'il donne plus à voir que le visible lui-même, il donne à voir l'invisible. Mais il le donne à voir comme invisible. Ici réside le point d'inflexion par lequel nous nous éloignerons de l'analyse de Marion : la saturation n'est celle

¹ *Correspondance*, p. 308.

² *Etant donné*, p. 287.

de la visibilité que parce que le visible est, si l'on peut dire, saturé d'invisible, de *son* invisible. La lumière est, pour emprunter une expression de Merleau-Ponty, *l'élément* du visible, c'est-à-dire non pas ce que l'on voit ou peint mais ce *selon quoi* on voit et on peint.

« Le visible a membrure d'invisible », l'invisible est « le foyer virtuel » du visible »¹.

Le visible n'est visible que par l'invisible qui se retire en lui comme la donation dans le donné, la phénoménalité dans le phénomène, l'être dans l'étantité. Ce retrait constitutif de la phénoménalité conduit à penser la saturation du phénomène comme sa profondeur inapparente. Si le phénomène est profond, ce n'est nullement au sens d'une pénurie ou d'un manque de remplissement au sens d'un vide à combler². Merleau-Ponty ne considère pas, à la manière de Husserl (du moins selon Marion), l'écart entre intuition et intention comme la déficience de ce qui ne cesse d'avoir à se donner sans jamais parvenir à l'adéquation entière, cette nécessité de la donation en est plutôt la ressource infinie : l'invisible n'est pas seulement un invisible de fait (et Merleau-Ponty reprend ici l'exemple classique depuis Jules Lagneau : je ne peux voir ensemble toutes les faces d'un cube) mais un invisible de droit (ne pas les voir toutes ensemble est la condition de visibilité de celles que l'on voit)³.

Mais cette invisibilité n'est pas seulement la condition négative de possibilité de la visibilité, dans le visible nous voyons l'invisibilité de l'invisible, la profondeur du visible. (Ainsi par exemple voyant trois faces du cube je ne juge pas, comme le prétendait Alain, qu'il y a trois autres faces, je vois l'invisibilité de ces trois faces, et c'est seulement pourquoi je vois un cube).

Ainsi dans l'œuvre d'art la pleine et entière visibilité s'excède-t-elle elle-même si l'on veut, mais par l'invisible qu'elle révèle, ou plutôt dont elle révèle la dissimulation. L'art en ce sens est bien un jeu, comme le voulait Gadamer, ce qui est mis en jeu dans l'œuvre d'art c'est la révélation de l'invisible du visible. « La peinture, écrit Merleau-Ponty, ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité »⁴.

A l'image vraie par son exacte ressemblance nous avons substitué l'image vraie par sa pleine et entière visibilité, mais nous sommes ainsi amenés à comprendre la vérité autrement que comme présence, comme manifestation adéquate, par la saturation où elle s'excède elle-même. C'est alors à une tout autre approche de la vérité que l'œuvre d'art nous invite. A la

¹ *Le visible et l'invisible*, éd Gallimard 1964, p.269.

² *Etant donné*, p. 265.

³ *Le visible et l'invisible*, p.303 et p.307-309.

⁴ OE, p. 26.

vérité comme manifestation de l'être tel qu'il est se substitue une vérité qui à la fois le manifeste et le dissimule.

A la lumière de la pleine évidence l'œuvre oppose le jeu de la lumière et de l'ombre, au dévoilement le recouvrement du dévoilement et du voilement.

Dans l'œuvre d'art nous faisons expérience de la vérité de ce qui advient et ne peut être saisi que dans son paraître et son disparaître. Dans cette vérité de l'œuvre qui est ouverture et occultation nous retrouvons l'évidence métaphorique de ce qui ne se montre qu'en se cachant.

P. Leconte