2015

djeleas

Mort et Œuvre

introduction

Les traces qu’on laisse, ce qui reste est il éternel ? Y a t-il de l’importance aux belles choses ? Pourquoi faire ? Une éthique particulière et générale de l'acte. En relation avec la mort qui n'est que source et récipient.

vacuité

Du latin Vacuitas, la vacuité signifie espace vide, vacance, absence. Il peut s’agir d'un concept aussi bien que d'un sentiment humain de manque intellectuel ou d'absence de valeurs. Ce peut être un état d'esprit d'une personne désemparée par un manque de sens à l'existence. Un fait, une action, une chose sont sans intérêts, sans contenu, non digne d'attention ou d'acte. Cette vacuité est un vide de l'esprit, lorsqu'il n'y a que du relatif, que rien n'existe, ou la totalité du monde est dévalué. Lorsqu'une pensée ou un acte est imprégné de vacuité, il mène droit à l'abandon, au désenchantement et à la souffrance d'une conscience malheureuse.

L’existant dévalorisé est aux fondements de nombre de philosophies et se retrouve dans les arts depuis leurs commencements. Afin d’étudier ce que la création a à voir avec la vacuité, nous dresserons ici un rapide historique.

En Grèce antique déjà, elle se laisse apercevoir chez les Sophistes. À l'époque de Socrate, au Ve siècle av. J.-C., ils sont des professeurs, des orateurs *« doués »* d'une forte éloquence, développants un art de la parole et créant la rhétorique. Ils sont critiqués par Socrate et Platon de manière fortement péjorative, d'user d'impostures et de manipulations afin de tromper l'auditeur pour le persuader aux buts immoraux du parleur. Les Sophistes, maniant l'art du verbe ont exercés à l'encontre de la vérité et de la logique philosophique Socratique hérité de Parménide un siècle plus tôt. Ils contestent, sous la plume par exemple de Gorgias, dans sons traité sur le non-étant, la certitude de la vérité et sa compréhension par la logique et la raison que Parménide a instauré en philosophie. Parménide était un fervent défenseur d'un être absolu, intemporel qui n'a rien à voir avec l'opinion des hommes. Cette vérité permettait à ce dernier et au suivants de bâtir une pensée du Beau, du Juste, du Bien, et finalement, des lois de la cité. Autant de valeurs qui, retrouvés entre les mains des Sophistes, sont réfutés par leur leçons, leur jeu du discours, leur imprécisions de langage, aussi bien que des réfutations philosophiques argumentées. Protagoras en est l’un des premiers. En énonçant *« L’homme est la mesure de toute chose »*, il affirme ainsi qu'un étalon de la vérité n'existe pas par lui-même au dehors des aspirations de l'homme, de ses constructions relationnelles et non-objectives et que cette vérité n'est donc pas légitime pour influencer sa vie. Ainsi le sens, les comportements humains, les lois, les croyances n'ont plus de vérités transcendantes qui leurs permettent d'être justifiés, il s'agit de relativisme.

Ce relativisme admet les contradictions, fait apercevoir la non-vérité, un en-dehors aux raisonnements, à la fausseté primordiale de tous jugements ou savoirs qui soient fiables et réels, en d’autre termes, il ouvre directement sur la vacuité, et l’expérience du vide du monde. En refusant l’existence substantielle, pour promouvoir le perpétuel devenir des choses non véridiquement définissables, les Sophistes ont su garder intact le sens du merveilleux, du non-compréhensible, de la joie à appréhender le monde

dans sa différence et son instabilité. Enfin ils ont ouvert par la provocation d’avoir montré l’abîme de la non-raison, des contradictions, un accès au sentiment de vacuité.

En Grèce antique toujours, ils ne sont pas sans certains points communs avec les Cyniques. Vers 390 av. J.-C., le fondateur de cette école de pensée est Antistème et le plus provocateur et le plus connu de tous est Diogène de Sinope. Contrairement aux riches Sophistes, ils viennent en général du peuple et des exclus. Leurs buts est la sagesse et l’éthique de vie. Mais ils préconisent la simplicité en affirmant qu'aucun des deux ne s'enseignent par la philosophie alors en cour dans la cité Athénienne. Ils refusent en effet les valeurs vertueuses de cette époque, les jugeant n'être que vanités et luxe, et y opposent le souhait d'un retour à la Phusis ; la nature. Si pour les Sophistes, c'est la rhétorique et les aléas du discursif qui l'emportent sur la vérité, la forme sur le fond, ici, le discours est totalement vain et refusé, tout comme les études et le savoir. C'est en s'écartant de ces vanités qu'ils recherchent l'atuphia (absence de vanité), mais surtout qu'ils revendiquent une naturelle liberté en dehors des valeurs sociales. Ils affirment donc atteindre le monde de la pré-culture se dressant contre les conventions des hommes. Cette liberté, ou plutôt l'Autarkeïa, à savoir, l'indépendance de leur vies, ils l'a doivent avant tout d'avoir eux aussi admis les contraires, refusant la vérité en dehors de soi, institué en philosophie, qui sait si bien gouverner les hommes en se passant de la réalité de leur singularités, et régir les cités. Ce fut alors légitime pour les Cyniques de dissoudre l'édifice humain, de transgresser tous les interdits, de troquer le cosmos, ce monde clos bien ordonné de la société Grecque, contre un retour à la nature au dehors, un univers que certains qualifieraient de chaos. C'est donc au nom d'une certaine vacuité ressentie à travers le cloisonnement de la pensée de la civilisation Grecque que les Cyniques vivent et perdurent dans les mémoires.

Le Scepticisme, quand à lui, à travers Pyrrhon son fondateur, admet également que *« l’homme ne peut pas faire de différence entre les choses, ni du point de vue de la valeur, ni du point de vue de la vérité. »,* il est conscient que l’être ou la chose en soi est inatteignable, mais il conserve l’aspiration et l’effort pour s’en approcher. La connaissance est cependant loin d’être aussi dévalorisée que chez les Sophistes ou les Cyniques, mais face au doute, que l'on retrouve systématiquement à chaque étape de la progression du savoir et qu'il ne peuvent ignorer, ils préconisent une imperturbabilité, une ataraxie qui est paix intérieure et absence de trouble devant la vide ou se heurt la connaissance. Leur mode opératoire passe par l'épochè, l'absence de jugement, car ils savent que le savoir dépend des perceptions qui sont soumis au lois changeantes des représentations. En somme malgré l'absence de jugements et leur maîtrise de soi prônés, ils admettent également le néant et ont créé et formés leur philosophie sur base de vide, de la vacuité.

On ne peut parler de vacuité sans aller voir du coté de la philosophie et/ou religion Bouddhiste, qui à la même époque que les Sophistes, vers le Ve siècle av. J.-C., s'est entièrement formée à partir d'un certain concept de la vacuité qui ici est appelée en sanskrit Śūnyatā. Il s'agit encore une fois de l'inexistence de la chose en soi, du Nouménal selon le terme de Kant. Les choses existent et ne sont définissables que par interdépendance aux autres. Leurs existences dépendantes d'autres phénomènes, sont sans essences propres, relatives, sans individualité et donc sans « être ». Les bouddhistes cherchent un éveil spirituel dans un monde impersonnel, impermanent et en changement constant. Ils voient cette seule réalité de la vacuité, cachée derrière le

voile Maya en sanskrit, qui la couvre de ses illusions. La vie terrestre, faite de désirs personnels et de jouissances matérielles, est décrite comme cause de souffrances. Désirer quelque chose, un bien, une compagnie, une richesse, est de fait une souffrance, car vécu comme un manque empêchant de réellement accéder à la plénitude. Quand à l'obtention de l'objet désiré, elle n'est guerre plus cause de bonheur, car immédiatement, la personne s'en lasse, souffre d'ennui, et se met à désirer autre chose. Une éternelle insatisfaction qui cause les troubles, désordres, et maux de l'humanité, que vie après vie, dans la réincarnation, ou l'humain, mais aussi l'animal et toutes choses sont condamnés à reproduire. Il s'agit donc chez les Bouddhistes, par la méditation, de sortir de ces différents cycles régissant l'esprit non éveillé. De lever le voile sur cette répétitions d'illusions, des cycles qui ne se laissent échapper que difficilement, empêchant d'atteindre au Nirvana libérateur.

Là est donc explicité une approche du vide ou il exprime sa puissance, son éternité, son omniprésence.

Parmi les grandes philosophies ou religions européennes s'étant faites sur une conscience de la vacuité, ont peut rajouter le judaïsme. La religion est bâtie autour de la bible hébraïque, dont un des textes de référence est le *Qohelet*. Ce dernier datant du IIIe siècle av. J.-C. Est connu également sous le nom de l'*Ecclésiaste,* c'est à dire, l'homme qui parle à la foule, il est probablement un de ces plus vieux textes où on retrouve sous une puissante expression, le sentiment de la vacuité.

Attribué parfois au roi Salomon, l'ouvrage est quasiment dénué d'espoir quand à la joie que pourrait procurer la vie. En effet, *« sous le soleil »* la vie du roi ayant accumulé de nombreux savoirs, s'étant toujours efforcé de faire du mieux qu'il pouvait pour son peuple, se retrouve tout de même dans le lot commun de la mort contre quoi il n'y a rien à faire. Ce texte est une sorte de mise en garde, désespérée et fataliste que sur terre, rien que nous ne fassions puisse conjurer la vanité de toute entreprise. Le savoir mène à un constat d'impuissance, de pessimisme, et la sagesse qui pourrait être un but à suivre, n'est plus ici d'aucune valeur. L'action humaine est ici dévalorisée au possible et affublé d'inanité, d'être insensée et futile. Le réel et la substance de ce qui fait la vie est disqualifié, éclairé par la sombre lumière du *« noir soleil de la mort »*, et s'en dégage finalement toute la fragilité humaine, cette *« fleur aux pétales de cendre »*.

On peut déjà s'apercevoir que de tous temps face au « rien » s'est érigé diverses philosophies, religions ou sciences, soit pour tenter de s'en échapper, soit pour le prendre en compte et bâtir avec lui. En art, il en va de même, la vacuité en fait parti intégrante, et la définition de ce que l'art peut être se fait par rapport à elle, au vide. Par opposition ou par ouverture c'est ce que nous questionneront ultérieurement après un bref résumé de courants artistiques.

Les vanités

En histoire de l'art, lorsqu'on parle de vanité, on la fait souvent débuter dans la peinture flamande du XVe siècle.

Elles sont des compositions où l'on rencontre le plus fréquemment des symboles du temps, de la brièveté de la vie, de la mort et de la résurrection. Conçu comme des allégories métaphysiques et spirituelles, les vanités nous invitent à réfléchir sur le sens de l'existence et la vie après la mort.

Composées d’éléments tels des fleurs, fruits, orfèvrerie, figures qui ont d’autres fonctions que de la décoration, les vanités ne sont pas à confondre avec de simples natures mortes, car la nature morte, moins explicitement allégorique, n’apparaît que plus tard, engendré par les vanités.

Les symboles peints de richesses (couronnes, armes, tabac, parures, festins), de savoirs (livres, instruments scientifiques, art) ou de jeux sont mis côte à côte avec des symboles de morts, typiquement le crâne humain ou bien des symboles du temps qui passe (sabliers, bougies, fleurs fanées, …) les vanités proposent une radicale et puissante méditation sur la relativité du passage humain. Il s'agit de remettre en question les biens terrestres, de la joie du présent et de l'existence en montrant leurs essences pour le moins fragiles et éphémères face à la finitude. Ainsi, en peinture, les vanités cherchent à montrer l'insignifiance de toutes choses face à la mort à l'aide d'un contraste fort entre des symboles de vie et d'autres de mort.

éphémères

Le dit des trois vifs et des trois morts

Trois vivants, ecclésiastes, nobles ou seigneurs rencontrent en chemin trois cadavres. Les morts leurs imposent la rédemption de leurs richesses, valeurs et pouvoirs en indiquant que rien ne sera emporté après leurs morts. Voila le thème commun des dits des trois vifs et des trois vivants, narré dans une vingtaine de manuscrits européens des le 13e siècle. Au début, de simples illustrations accompagnent les poésies, par la suite, le thème est repris en centaines de fresques avec de nombreuses variations sur la scène représenté. Les cadavres sont calmes ou agressifs, les marcheurs ne sont points étonnés ou bien, devant les putrides, fuient à cheval. Les vivants ont ici le choix de se repentir ou non, choix qui n'est plus offert plus tard, dans la danse macabre.

La danse macabre

La danse macabre fait ses premières apparitions en peintures sur les murs des églises et des cimetières d'Europe du nord aux XIVe siècle et est un thème fréquent jusqu'au XVIIe siècle, elle est aussi transmise à travers le continent par des troupes de théâtre de rue. L'une des plus anciennes figurations de Danse macabre connue apparaît à Paris, en 1424 au cimetière des innocents. Pour certaines des plus fameuses, on peut citer le peintre et sculpteur Bernt Notke (1435, 1517, Lübeck).

La danse macabre met en scène des morts, des squelettes, dansants joyeusement une farandole avec des vivants. Le plus souvent, les vivants sont issus de provenances diverses et représentent tous les statuts sociaux de l'époque. Du clergé ; pape, cardinaux, évêques, abbés, au monde laïque ; empereurs, rois, ducs, comtes, chevaliers, médecins, marchands, usuriers, voleurs, paysans, enfants innocents, jeunes, vieux, riches ou pauvres. Elle est habituellement accompagnée d'un vers faisant s'adresser la mort aux vivants, suivi de leur réponse.La danse macabre est un avertissement au caractère éphémère de la vie ainsi qu'un appel à l'égalité entre tous devant l'inévitable. Avant cette forme de représentation, la danse macabre s'exprimait dans la poésie, tel des *Vado Mori « prépare toi à mourir »*. Comme ce passage tiré de *Le Respit de la mort* de Jean Lefèvre en 1376 *« Je fis de Macabre la danse, Qui tout gent maine à sa trace E a la fosse les adresse. »*

La danse macabre ne manque pas de fasciner, l’œuvre est forte par son contraste entre les vivants et la mort, amplifié par la joie d'une danse et de la musique représenté. Elle donne une mystérieuse impression d’allégresse à se laisser entraîner face à la fatalité.

La jeune fille et la mort

L’allégresse funèbre de la danse macabre est poussée jusqu'à l'érotisme avec le genre artistique de la jeune

fille et la mort. Représentation picturale apparue des le XVIe siècle., déjà présente dans la plupart des danses macabres. Elle évolue en développant un lien entre la sexualité et la mort. Ses racines remontent pourtant aux mythologies Grecques, par exemple celle ou Perséphone, jeune déesse insouciante, est enlevée dans les abysses par Hadès le dieu des enfers. En 1517, *Niklaus Manuel Deutsch (*1484,1530, Berne) représente un morbide et squelettique amant, mettant la main sur le sexe d'une vierge. Le contraste entre le défunt et l'innocence de la vie est alors à son comble. Pire encore que de se laisser aller à la fatalité dans la joie d'une farandole, il est ici montré, plus que suggéré, un désir qui va jusqu'à la volonté d'épanouissement dans une fusion sexuelle avec l'occulte.

Par la suite le thème est repris par de nombreux artistes. Comme Hans Baldung Grien(1484, 1545) en 1517 ou bien Edvard Munch dans une eau forte en 1894. Chez ce dernier, la jeune fille étreinte et séduit elle-même la mort, comme si la fatalité n'avait plus là son pouvoir d'emprise, d'angoisses et de peur. La mort est extatique chez Munch, elle est séduite et dominée pour en tirer jouissance.

Le triomphe de la mort

L'art n'a cessé de représenter la peut-être toute puissance de la mort, ici dans des combats voués à l'échec. De grandes batailles entre vivants et morts ou s'étendent famines, discordes, guerres sur les humains, qui sont encore une fois, de toutes origines sociales confondues. Une des plus ancienne fresque de triomphe de la mort, en Italie vers 1365, attribuée à Francesco Traini, entasse cadavres et vivants insouciants, sous la faucheuse qui surplombe la scène. Albrecht Dürer dans une série de gravure portant sur apocalypse, la fin du monde, représente famine, discorde, mort et guerre sous les traits de *Quatre Chevaliers de l'Apocalypse.* Ils détruisent les hommes et femmes sur leur passage. Alfred Rethel, en *1848 dans une gravure nommée Mort triomphante* s'est inspiré de la répression sanglante de la révolution de 1848. Elle représente la Mort comme vainqueur de la révolution réprimée. Du même auteur, en 1851 une autre gravure ; *La Mort égorgeuse,* un squelette avec un violon en main fait fuir les autres musiciens pendant un bal masqué du carnaval de Paris.

De rethel toujours, en 1851 la gravure la Mort comme amie est cette fois une représentation positive de la mort. Elle est toujours vue triomphante et inéluctable, mais à présent, amicale et paisible. En effet, il s'agit d'un sonneur de cloche, semblant endormi sur son fauteuil au coucher du soleil. La mort est venue sonner les cloches à sa place d'un air affectée.

Dans la même optique, au XVIe siècle, non attribuée et peinte sur un mur d'un ossuaire suisse, la mort est montrée secourable envers les vivants. Un homme est poursuivi par des brigands. Il se réfugie dans un cimetière, s'agenouille et prie pour de l'aide. Les morts, reconnaissants des prières que le pieux homme a faites pour le repos de leur âmes, se lèvent et sortent de leurs tombes, armés de faux et de bâtons, pour le défendre. La mort n'est donc ici plus imagée comme une menace, et devient un secours surnaturel pour celui qui l'a invoqué.

Plus contemporain, non européen

Au Mexique, la fête des morts actuelle est un mélange de culture précolombienne et chrétienne. Elle a été l'occasion de voir émerger des symboles de mort tels la calavera. La calavera est une représentation artistique de crânes souvent ornée de symboles festifs, comme des fleurs et des couleurs. Le graveur et illustrateur José Guadalupe Posada (1852,1913) en a réalisé de nombreuses dans un esprit complètement différent des représentations chrétiennes de la mort. Se rapprochant des danses macabres médiévales, le trépas va ici de pair avec les festivités. Elle accompagnent souvent les calaveras literaria qui sont des sortes de satires caricaturales de personnages influents qui sont alors moqués par la mort rencontrée. Autre forme de calavera mexicaine ; la Cathrina. Elle est un squelette de femme richement parée et reconnaissable à son grand chapeau qui accompagne également les festivités de la fêtes des morts mexicaine.

On pourrait encore citer l'esthétique mortuaire japonaise avec le ankoku butô, puissamment fascinante de faire ressentir et faire entrer le glas par les arts du spectacle et bien d'autres pratiques artistiques, à toutes

époques, sur tous continents, ayant, directement ou indirectement le même horizon, la fin. Cette première partie avait pour ambition d'énumérer quelques thèmes principaux ou la mort se retrouve en position explicite. Une courte liste d'exemples qui n'est absolument rien comparé à l'ampleur des œuvres d'auteurs ayant travaillé avec l'idée consciente ou inconsciente de l'au-delà. En résumé de ce tour d'horizon non exhaustif de la présence de la mort dans l'art, la vanité, le dit des trois vifs et des trois morts, la danse macabre, la jeune fille et la mort, le triomphe de la mort, les calaveras, la cathrina sont tous des thèmes de Memento mori (En latin : « *souviens-toi que tu mourras* »). Même si ces exemples sont pour la plupart tirés de l'époque médiévale et ont perduré dans la renaissance, le genre artistique du Memento mori n'a pas vraiment d'âge, on le trouve sous de multiples formes à toutes les époques et dans toutes civilisations. Le memento mori peut-être vu comme message moraliste religieux, mais également comme s'essayant à figurer l'au-delà après la mort, répondre à l'angoisse qu'elle suscite, mais permet par la même occasion de faire entrer le vide dans la connaissance.

Notre univers de connaissance est limité par l'inconnue de ce qu'il ne s'y trouve pas, l'ailleurs. Nous en connaissons cependant un seuil d'entrée, celui de la mort. Par ses représentations, le memento mori est un médium de la mort dans notre univers. Comme d'autres genres artistiques, en s'essayant à figurer l'inconnu, il participe à la perméabilité de notre monde à l'autre, l'au-delà. Il est un exemple d'imprégnation par le moyen artistique, de morbide, d'au-delà, de surnaturel, d'interprétation du vide dans le monde vivant humain.

Est-ce donc un principe artistique essentiel et nécessaire au mouvement créateur que de devoir consciencieusement affronter le néant et la vacuité des choses en partant de la finitude ?

le besoin de finitude

Nous voulons questionner sur la capacité du vide à générer et à créer de l'intellect, des productions religieuses ou philosophiques qui rassemblent et perdurent. Ces productions peuvent être vues comme des œuvres anthropiques, c'est à dire du travail de l'humanité, traversants les époques. Ce sont des œuvres de l'esprit traduites par écrit ou bien, suivant ses définitions changeantes, en art.

Un aspect de la poïetique de l'artiste, un de ses processus de création, son rapport à l'œuvre, consistera à prendre en compte cette vacuité omniprésente pour que la création se fasse. On peut se demander ainsi, si son rôle sera celui de rendre au vide ce qu'il lui doit, en le transmettant du mieux qu'il peut dans l'œuvre d'art. Il s'efforcera ainsi à faire parler l'œuvre, de la faire communiquer sur et transmettre une idée du non-être, ou du moins, de le faire ressentir. Cette démarche pourra alors se faire au moyen de la « finitude ». En effet, une œuvre, un ouvrage, donnant d'un coup d'œil le contenu du monde apparaissant comme finit, gagnera en profondeur, en puissance et en justesse. Elle aura la portée de faire réfléchir, d'amener le regard au delà du monde qui y est comme synthétisé, dans un ailleurs du contexte profane ou elle se trouve, un inconnu qu'il reste à explorer, dans la vacuité. Ce contenu, la matière de l'œuvre sera donc le monde exprimé du mieux possible, dans son ensemble et non contraint à un point de vue subjectif d'un auteur. L'œuvre englobera ainsi une sorte d'universalité, et s'il ne prend pas pour sujet le cosmos entier, il s'efforcera d'épuiser, et de finir son thème, ce qu'il y exprime, afin de faire voir son ouverture sur cette indicible altérité qui en est sa richesse. Indiquant alors sa provenance ; le vide, il permet au

destinataire, la critique, l'admirateur, le spectateur, la société, soi-même, de saisir ce rien, ce manque, cet immatériel espace vacant.

En premier exemple, ce besoin de « finitude » a été bien compris par l'art tragique des Grecs, qui se joue par rapport à, et s'achève par la mort. La tragédie se dessine par rapport à une prophétie, une parole divinatoire ayant trait à l'irrémédiable. A la manière de la tragédie Œdipe *roi* de Sophocle en 425 av. J.-C., les héros tragiques affrontent leur destinées qui se ponctuent d'épreuves, bravent des forces supérieures et l'adversité et évoluent face à la mort qui en est la clôture dont il n'échappent pas. L'histoire racontée se fait jour en rapport direct avec la fatalité envers laquelle ils ne peuvent n'être qu'impuissants. La tragédie est donc une œuvre complète, finit en en elle même, elle contient le monde vécu et la destinée dans leur ensemble. Elle ouvre, par ce parallèle à la vie, pleine de représenter quelque chose de fini, sur l'accession possible à l'au-delà d'elle même, à la réflexion sur l'intriguant non existant. Renvoyé par le symbolique de la finitude de la mort, au non-défini, ce sera ensuite au lecteur d'improviser dans la non-histoire, c'est peut-être rien moins que tout ce qui est attendu d'une œuvre d'art.

En ce sens, tragique, l'ouvrage aura une dimension eschatologique (du grec eschatos « dernier », logos, « parole »), il portera par sa représentation du monde un discours sur sa fin. Une parole concernant la destinée de l'humanité à la finitude des temps, de l'histoire, des événements et de lui-même. Ainsi l'œuvre d'art « fin du monde », toujours dans la même lignée, ouvrera entre-autres sur le mystère, invitant à l'imaginer ou du moins à en prendre conscience. L'œuvre sera faite de cendre et de mort, s'achèvera d'elle même sur la fin de ce qu'elle peut raconter, transmettre et communiquer.

Finitude par la perfection

Pour engendrer un art qui englobe le monde par son universalité, l'auteur visera ce que l'on peut bien appeler une sorte de perfection dans son œuvre. Le mot perfection vient du latin perficio et contient -ficio qui veut dire faire, et le préfixe per-, le tout traduit l'idée d'une action menée jusqu'au bout. La perfection est ce qui est fait totalement. Pour Aristote, qui en a forgé la définition dans le livre cinq de sa Métaphysique, elle est ce qui est complet, qui ne nécessite pas de parties supplémentaires. Ce qui a atteint son but, en étant assez achevé pour que rien ne puisse en être meilleur.

La perfection artistique apparaîtra à l'instant ou l'artiste considérera qu'elle est terminée et totale, le moment ou il sait qu'elle est assez aboutie pour que puisse se ressentir ensuite la plénitude de l'achèvement indépassable. Le courant artistique cherchant à produire des œuvres parfaites, tendra à un idéal de beauté, réunissant toutes les qualités en n'ayant pas de défauts. Ainsi, pour donner ici un exemple, du XIVe au XVIe siècle., c'est la Renaissance italienne. Dans les arts plastiques de la renaissance, il s'agit d'atteindre à la perfection par l'équilibre des compositions par les proportions justes, la symétrie, la géométrie, la serenité. Les artistes de cette époques prennent parti pris d'un art de la raison adéquat aux logos développés en Grèce antique, ordonné et équilibré. Les problèmes de la perspective prennent des résolutions mathématiques dans le traité d'Alberti (1404-1472), De Pictura en 1436, par la perspective atmosphérique de Léonard de Vinci (1454-1519), ou bien par les

travaux de Dürer (1471-1528). Ce sont des techniques dites naturalistes, d'imitation du réel qui se mettent en place, des transpositions idéalisantes du monde, utilisés par Michel-ange (1475-1564) ou Raphael (1483-1520) qui rendront à leur œuvres un caractère sacré, d'être intouchables, indépassables et parfaites. C'est bien cette qualité d'être indépassable et de contenir en elle seule l'accomplissement de l'art de ce que peut produire le monde, qui est ce que j'ai appelé, leur finitude.

Car si l'œuvre est entière et absolue, pour la contempler, cette finitude va nécessiter au spectateur d'en prendre un recul. En effet, en objectivant le monde par l'observation de règles de représentations strictes et absolues, l'art de la renaissance est art de la connaissance objective. Ses œuvres qui contiennent le monde peuvent se superposer au monde vrai et réel, elle le mettent en objet d'étude. Elles provoquent une sorte de dévalorisation du monde premier, celui qui n'est pas encore représenté, le profane, comme si ce dernier, une fois compris et connu dans sa perfection, n'était plus indispensable. Si l'œuvre est parfaite et contient un tout objectif, elle place le spectateur à l'extérieur du réel. Cette œuvre finit peut placer l'observateur dans la vacuité de n'être pas dans le monde objectif représenté.

Néantiser en ruinant

Une œuvre contenant le monde en offrant sa finitude peut aussi l'obtenir en recherchant précisément l'inverse de la perfection. Le naturalisme, le réalisme, l'adéquation au réel ne seront plus ici des moyens utilisés, mais il s'agira à atteindre à sa finitude en représentant le monde sous divers aspects de destructions. L'artiste a le choix de plusieurs méthodes qui ne tendront plus à représenter du mieux qu'il peut le réel dans son ensemble, mais il le néantisera d'une façon plus directe, et atteindra plus simplement à la vacuité. Il s'agira ici de représenter la réalité esquintée et dévalorisée, d'amener le regard au vide originel de l'acte créateur en montrant l'existant mutilé par la perte et le temps qui passe. Ces images de destructions nécessaires se traduirons alors par une esthétique des ruines, de l'effacement, du monde brisé, défait, ou bien oublié.

De tout temps, de nombreux artistes se sont essayés à ce thème, mais c'est au XVIIe siècle que les ruines deviennent un genre consacré et reconnu dans les salons de peintures. Citons par exemple Hubert Robert (1733, 1808), artiste français qui a orienté toute sont œuvre à créer une esthétique des ruines se basant sur les citées antiques (redécouvertes à cette époque par l'archéologie). Il magnifie dans ses paysages, les colonnes, les arches, les arcs de triomphes éboulés, les restes de temples, les fragments d'hôtels, ou même des ruines de pyramides. Laissons la place à Diderot qui, en s'adressant directement à H. Robert, décrit ici ce qu'il ressent et ce qu'évoque une peinture du délabrement.

« Mr Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir [...] je vais vous en dire ce qui m'en viendra sur-le-champ. Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux ; les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est ce que mon existence éphémère en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au dessus de ma tête et qui s'ébranlent. Je

vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir […] Dans cet asile désert, solitaire et vaste, je n'entend rien ; j'ai rompu avec tous les embarras de la vie. […] Je déchirerai le silence et l'obscurité de mes cris. Et lorsque mon âme sera rassasiée d'amertume ; j'essuierai mes larmes de mes mains ; je reviendrai parmi les hommes. »[1]

Diderot, ici critique d'art, recherchant le sentiment du sublime dans les créations, explicite au mieux une quasi métaphysique des ruines. Cette dernière témoigne de la vanité de toute entreprise, où l'impermanence prime sur toutes choses ou actions. La ruine signifie un état de déréliction et de décrépitude. Diderot dans cette citation, exprime bien le caractère calme et mélancolique que ce type de peinture inspire chez le spectateur qui, plongé dans l'absence, est alors devenu le contemplateur du disparu, de l'anéantissement.

Plus qu'un support pour la méditation sur le temps, la ruine, aux cotés des vanités et du memento mori, permet la perception de notre propre mort, elle est une expression de notre propre finitude. Notre mort prochaine, qui, tout comme les édifices représentés ici sont voués à être délabrés et disloqués. De la même manière, les créations ruinées font chuter notre corps vers le bas, vers la terre, symboliquement, c'est un aller simple vers l'origine, vers le primaire. La ruine montre ce qui n'est plus, certes, mais en désignant le vide, elle est aussi un voyage vers un en-deçà de la forme, vers la matière, vers la pureté de ce qui n'est pas encore réalisé, de ce qui n'est pas encore ni façonné ni ouvragé.

La peinture de décadence, représente donc la civilisation détruite par le temps et le vide, tandis que le monde et la Phusis ; la nature, eux sont encore là. Face à la ruine, qui marque l'éphémère humain, le paysage apparaît souverain chez les Romantiques. Ils la considère comme une parfaite image d'un mal de siècle., comme une allégorie de leurs propres existences en prise avec les forces de la nature toute puissante et déifiée. Caspar David Friedrich (1774, 1840) est l'un des artistes peintre les plus féconds des romantiques allemand du XIXe siècle. Son art incorpore la ruine pour exprimer la perte de l'identité devant la puissance de la nature. Mais cette perte devant la grandeur du paysage spirituel qui montre la réalité divine, cachée dans les paysages, est vécue comme un gain de par un rapprochement avec l'infini. L'absolu, l'infini, voilà bien ce qui est le but à atteindre pour les romantiques, qui s'en approchent en ruinant le monde dans de sublimes œuvres. La destruction pour la plongée dans l'infini.

La problématique ici est toujours de savoir par quel rapport l'acte créateur s'articule en rapport avec le non-être, le mystère, l'inconnu, l'occulte ou la mort. Pour être plus pertinent, afin de rapprocher ces thèmes, il faut s'armer de concepts déjà théorisés, par exemple en psychanalyse, la pertinence de la pulsion de mort de Sigmund Freud (1856-1939). Pour comprendre ce qu'est cet élan de destructions qu'on retrouve dans l 'art de la ruine, ont peut s'aider de ce qui est sous sa plume la figure de Thanatos. Dans sa seconde topique psychanalytique, Freud théorise et défend deux pulsions. Tout d'abord la pulsion de vie sous le fameux personnage mythologique du dieu grec Éros. Freud, reprenant l'antique métaphore, le représente comme dieu de l'amour, du désir et de la relation. Il explique psychologiquement la vie et les désirs par son biais. Mais Freud est tout d'abord incapable d'expliquer le désir de perte incurable de

1 *Diderot*, Ruines et Paysages, Salons de 1767. Paris, Hermann, 1995. p. 335

certains de ses patients. Ainsi, derrière Éros, il découvre une pulsion encore plus forte agissant dans l'inconscient. Cette pulsion qui se cache derrière les plus apparentes est la pulsion de mort qu'il place alors sous le mythe de Thanatos. La pulsion de mort est ainsi une tendance primordiale de l'Humain à la destruction. Thanatos intervient par le biais. de la destructivité pour réduire les tensions psychiques au Zéro originel. Dans son ouvrage Deuil et mélancolie (1917), il démontre qu'elle est la première et principale pulsion qui va permettre à la tension apparue dans la matière jusqu'alors inanimée avant la naissance. Cette réduction ira jusqu'à atteindre à nouveau au but qui est la disparition de cette tension, c'est-à-dire atteindre à la mort.

A présent, la destruction qui s'opère dans la création, que l'on retrouve manifestement dans ces tableaux de ruines, peut s'expliquer avec l'outil de la pulsion de mort de Freud. L'artiste ruine et œuvre avant tout à néantiser le réel. Ceci se traduit dans les arts-plastiques par l'acte violent d'effacer, de défaire, de casser, de gâcher, d'oublier l'existant.

Ces représentations des ruines, romantiques ou non, vont donc dans le sens inverse du motif de perfection que les artistes de la renaissances recherchaient. Ici, par la mise en image du délabrement et au final de la perte du spectateur dans le tout puissant déchaînement des éléments, l'objectif n'est plus de synthétiser le monde pour produire une œuvre parfaitement réelle et globalisante qui permet un recul sur ce monde. C'est au contraire l'espace laissé vide qui appelle le spectateur à compléter ce qui est manquant, à faire jouer son imagination, à faire ressentir une émotion de stupéfaction devant l'infini du monde. Mais la portée en est finalement la même, ces deux méthodes de création s'articulent autour de la notion de finitude, à savoir que chez les uns, le monde parfaitement représenté est parfait, achevé et finit en lui même car indépassable, puis, chez les autres, il exprime la finitude du monde également mais par l'inverse, par l'imperfection. Ils achèvent et terminent tout deux l'existant.

####La « finitude » en philosophie. Hegel, Kojeve, Bataille, Schopenhauer, Durkheim, Stirner.

« tant que nous aurons le corps, et qu'un mal de cette sorte restera collé à la patte de notre âme, il est impossible que nous ne possédions jamais ce à quoi nous aspirons »[2]

L'humanité est elle-même dans la finitude, la temporalité et donc la mort. Voilà une donnée en point de départ qui a été accepté, niée, remise en question, dépassée, mais a toujours été pierre angulaire et commencement de toute philosophies et créations qui ont eut à en découdre avec elle. L'inconnaissable et insaisissable question de la mort qui hante la création lui fait être finit, non plus périssable, mais déjà trépassée. Cela se passe comme si la création était un médium pour expier l'angoisse, la jeter au devant pour la maîtriser, la transformer en imagination. Si tel est le cas, l'idée d'infini, la portée de l'imagination en serait d'autant plus grande que l'œuvre à néantisé le réel. Certains ont attribués à l'art, par différentes approches, la capacité de répondre à l'angoisse première, le fait que l'homme soit périssable, qu'il

2 Platon, Phédon, 66b ; trad. Monique Dixsaut, p. 216

soit voué à une mort certaine, il est devenu objet de connaissance.

Ce n’est peut-être pas un hasard si l’esthétique, la science du sensible, du goût, du beau, est créée et reconnue comme nouvelle discipline philosophique indépendante, par l’allemand Baumgarten en 1750 puis retravaillée par Kant, Hegel ou bien Schopenhauer, des métaphysiciens. L'art achevé, de finitude, l’œuvre désenchanté est peut-être l'endroit, le point de jonction ou on passe du sensible à l'intelligible, de l'émotion à l'entendement et à la raison, c'est à dire à la métaphysique. Si tel est le cas, ne peut-on pas se demander si la création effectuée sous un œil esthétique ne soit depuis cette époque déterminée à être quelque chose de plutôt « triste » ; en cela qu'elle indique par la destruction ou la morbidité de l'existant achevé, la vacuité, le néant du spirituel ? La création et son ouvrage, lors qu'il s'adresse aux sens, au sentiments, n'est-il pas marqué depuis ce temps d'être un genre de connaissance inférieur et condamné à représenter, dans la déréliction, le sacrifice du monde au profit de l'intellect ? En s'efforçant de chercher une vérité au sensible, Platon, qui fit du beau le reflet de l'intelligible dans la matière, Hegel qui en fit la manifestation de l'idée, Schopenhauer, celle de la volonté, n'ont ils pas, eux aussi condamné l'art à n'être dans son ensemble qu'un memento mori ouvrant sur la vacuité, finissant le reste ?

Hegel

Pour Hegel (1770-1831), philosophe idéaliste allemand, l'art exprime l'idée sous une forme sensible, il est l'absolu donné à l'intuition. Hegel rajoute que l'Art fait désormais partie du passé. Qu'il a décliné et a permit la venue de l'esthétique, c'est à dire d'un discours et d'une réflexion philosophique sur l'art. C'est, pour lui, dans la religion et dans la philosophie que l'Esprit se libère du sensible de l'entendement subjectif et atteint l'absolu pour s'y inclure. Il développe une pensée qui peut éclairer ce que nous entendons ici par finitude mais c'est par la lecture de son œuvre, que Alexandre Kojève (1902-1968) en a eu, que cela est le plus plus explicite. Kojève met l'accent sur la notion de « fin de l'histoire » de Hegel, qui est celle de l’achèvement. Un discours philosophique, explique-t-il, n'a de sens que si il contient et concentre en lui tout le sens, que si il ne forme un sens, que par anticipation de sa fin. C'est à dire que le discours, dans cette notion, doit s'échapper de la finalité sur laquelle il porte. Il doit, ne pas faire attendre sa fin pour délivrer son sens, mais contenir en lui, à chaque mot cette finalité. Le discours, à l'inverse du projet, ne doit pas dépendre ni être déterminé par un moment à venir pour prendre sens. Ainsi le discours philosophique, mais aussi l'art, qui lui se transmet par le sensible, doivent permettre de sortir de l’incomplétude, du manque et également de la confusions des jugements de goûts déterminés, partiels et faux. L'Art doit permettre, avec l'idée dont il est la manifestation, l’accès à l'absolu, c'est à dire à une pensée intuitive et donc sans manque. C'est une pensée qui a accès à la contemplation d'un fini, l’œuvre, qui comprend l'infini, le monde nié, néantisé. L'esthétique de Hegel consiste pour l'art à atteindre une pensée qui exclue tout manque d'être. Ainsi le désir du beau traduit un latent manque de l'âme, incomplète, une âme qui fuit et en un sens, méprise le corps, qui cherche à dépasser l’inachèvement du sensible. C'est pour Hegel et Kojeve, en ce sens que l’œuvre d'art doit, comme le discours et comme tout ouvrage, être « chosalement » achevée, et contenir par la même, l'infini, l'idée absolue et non confuse.

Il s'agit en fait d'une articulation entre le concept d'histoire et celui d'absolu, entre l'insatisfaction d'un discours qui contient et exprime un désir insatisfait car remis à plus tard (le projet) et la satisfaction de ne plus avoir de séparations entre temporalités ou sujets/objets que l'absolu, que la finitude, offre au percept. Voilà donc

ce qu'est la notion de fin de l'histoire, nous la comprendrons en relation avec l'art et la mort par la négation qu'elle présuppose. En effet, pour Kojeve, la finitude (fin de l'histoire) introduit du vide, grâce aux désirs insatisfaits, dans la conscience de soi. Un vide qui vient alors troubler la plénitude. C'est par ce désir, ce vide, que l'homme ou l'animal, le sujet, prennent conscience de la perspective du moment à venir que constitue la possibilité de ne plus être. Pour Kojève, l'homme néantise son présent fait de successions d'instants au profit de l'absolu de la finitude. Il s'absente du monde et se projette ainsi dans l'indétermination du futur. La notion de fin de l'histoire qui ferme, achève le monde en comportant sa fin dans le discours, ouvre alors sur le désœuvrement d'une histoire finie, du monde disparu, mais au profit d'un absolu gagné.

L'œuvre d'art serait ici tout-à-fait finit en elle même. C'est-à-dire qu'elle ne serait non un moyen qu'on utiliserait pour atteindre à un autre but plus grand, plus important, plus vrai qu'elle, mais qu'au contraire elle serait sa propre fin, indépassable. Elle qui contiendrait le réique du monde finit et achevé en elle. L'ouvrage a acquis la totalité que l'être humain ne peut avoir face à sa propre finitude. Voilà le sens que Kojève extirpe de sa lecture de Hegel.

Tout ceci semble bien compliqué, retenons que la création, dans la démarche d'Hegel, au profit de l'Esprit et un peu à la manière d'un meurtre, le sensible est nié par l'objectivation, puis qu'arrive une deuxième négation, cette fois celle de la différence entre le sujet et l'objet, ne faisant alors plus qu'un dans le mouvement de l'absolu. Double finitude, désenchantement perpétuel en mouvement incessant, voilà son idée de la vie, de la création sans cesse destructrice.

Un ouvrage, serait alors artistique à cette condition qu'il annonce, tel un avis de décès, sa propre fin, la fin du vécu, la fin du monde. Mais il y a une sorte de dialectique, une logique, en ceci que ce qui est finit, continue. Pour illustrer brièvement cela, on peut observer par exemple la venue des avant-gardes, dont les plus représentatives sont politiques, littéraires ou artistiques. Pour ces dernières, d'une manière générale, rejettent les affiliations à l'art de leurs prédécesseurs, les conventions, les traditions et viennent ainsi détruire, mettre à plat, tuer l'art tel qu'il est élaboré lors de leurs apparitions. L'avant-garde, c'est l'art terminé, mais c'est aussi l'art qui continue. L'art finit continuant, c'est aussi dans un autre exemple, avec Hegel et Kant, quand l'art du beau laisse la place à l'art du sublime. Après la prérogative du beau, l'art, c'est aussi à présent, le laid, l'horreur, le dégoût, le mal, le scandaleux, ce qui provoque et trouble les sens. C'est l'œuvre de Baudelaire, et par la même c'est encore une fois l'entrée de la mort dans la création. Il s'agit donc d'un au-delà de l'art, mort en tant que définissable par sa recherche du beau, qui revient alors sous une autre forme, il est métamorphosé.

George Bataille a été un de ceux qui l'ont le mieux compris, philosophe français du 20e siècle., fasciné par la mort, la mettant en corrélation directe entre-autres avec l'amour, l'érotisme, la religion, l'économie ou la politique. Ancien élève de Kojeve il attribue au discours philosophique (que nous entendons par analogie à la démarche artistique) un projet qui peut-être un mode de détermination servile à l'égard d'un moment à venir. Il s'agit alors de néantiser ce dernier, le monde n'étant plus à venir, il n'y a plus à attendre une finalité, mais à présent, détruit dans la représentation il offre toute sa réalité. De là, sa notion de « sacrifice » ; « *le plan de la morale est le plan du projet, le contraire du projet est le sacrifice. Le sacrifice tombe dans les formes du projet, mais en apparence*

seulement (ou dans la mesure de la décadence). Un rite est la divination d'une nécessité cachée (à jamais demeurant obscure). Et quand le résultat compte seul dans le projet, c'est l'acte rêve qui, dans le sacrifice, concentre en soi sa valeur. Rien dans le sacrifice n'est remis à plus tard, il a le pouvoir de tout mettre en cause à l'instant qu'il a lieu, d'assigner tout, de tout rendre présent. L'instant crucial est celui de la mort, pourtant, des que l'action commence, tout est en cause, tout est présent » [3]

S'il ajoute à cela que la fin de l'histoire n'est pas une réalité, elle n'est qu'une possibilité, ce possible est coupable d'avoir neutralisé le monde, la représentation le sacrifie pour le faire revenir métamorphosé, plus intense, réel et en mouvement, peuplé de morbides sacrifices.

Schopenhauer

Un deuxième courant de philosophie classique (et allemand), celui de Schopenhauer(1788-1860). Se rapprochant grandement de la philosophie déjà cité des Bouddhistes (bien que Brahmanique) ainsi que des romantiques allemands. Reprenant et continuant le princeps dogmatique des philosophies orientales, celui de l'impersonnalité, il développe la pensée de la vacuité jusqu'à démontrer l'absurde absolue de toute existence ; *« Le monde ne peut se justifier de lui-même, qu'il ne peut trouver en lui-même aucune raison, aucune cause finale de son existence (…). La véritable explication est que la source de son existence est formellement sans raison. »*[4]

Son travail explicite l'inconscient de la Volonté dont toutes choses ou créatures de l'univers sont l'expression, où pour mieux dire, les représentations.

Cette Volonté, essence du monde, est la nature qui s'exprime et cherche aveuglément à se reconnaître. L'homme, au même titre que le reste, est déterminé par elle (ce qui sera plus tard similaire au concept d'inconscience de Freud) et il se voit osciller entre deux pôles. Le premier est celui du désir, du besoin d'un objet manquant, le second est celui de l'ennui qui arrive immanquablement une fois la satisfaction du désir réalisé, une alternance qui ne laisse pour Schopenhauer guerre le choix que de la douleur. Toute choses condamnés au malheur de vivre, et donc de reproduire la Volonté, l'inconscience qui fait osciller en deux pôles de souffrance sans jamais connaître le bonheur, ou avoir le bonheur de connaître, sont vouées à périr et renaître tel quelle, expression de la Volonté, c'est à dire, à ne jamais périr.

Pour se libérer de la volonté qui régit le monde aveuglément et pour accéder à une connaissance intuitive. il s'agira dans sa philosophie de choisir entre trois attitudes face à ce qui est pris pour la réalité. La première étape est une contemplation esthétique du monde. Il suffira dans cette première étape d'arriver à ne penser à rien devant un objet banal en se laissant aller au spectacle de la nature, de la Volonté qui s'exprime. C'est ici qu'arrive pour lui le rôle de l'œuvre d'art, ouvrant à la méditation, lorsque l'individu abandonne son essence. Sa vision esthétique de la création se traduit donc par un art désintéressé et contemplatif. Un art capable, par les sensations primordiales qui sont immédiates et sans jugements, d'atteindre au sublime. Ce sublime est atteint lorsqu'une une œuvre, exprime le tumulte des passions venant des tyrannies du désir et de l'ennui se jouant dans la nature. L'œuvre, par cette contemplation, fait alors accéder à une connaissance, à une vertu qui dépasse son essence. La seconde attitude est plus morale, puisqu'il fonde en quelque sorte une éthique de la pitié, neutre, ou chaque entité, participant au même principe unique, puisse se reconnaître de manière pessimiste dans cette douleur, en n'importe quel

---

3 Bataille, l'expérience intérieure, OC,V, p. 158

4 Le Monde comme volonté et comme représentation, Burdeau, tome 1, 1912.djvu/344

autre être ou chose. *« Tat twam asi »* (en sanskrit ; Je suis toi), il est le monde, se reconnaissant dans chaque phénomène. Enfin la troisième attitude est de rompre totalement avec les désirs provenant du « vouloir vivre » en refusant de perpétuer sa reproduction, en élevant et enrichissant sa propre nature au devant du monde. Une opération de destruction de l'essence de soi-même qui permettrait en quelque sorte de prendre une distance envers la déterminité pour y trouver une intuition complète d'un monde qui n'aurait alors ni début ni fin. Il s'agira de faire apparaître et de reconnaître le caractère absurde du monde, tout en s'en détachant, en refusant d'évoluer en lui, en passant à l'arrière du « voile de Maya », là ou les catégories de l'entendement sont dépassées, ou il n'y a plus ni temps, ni espace, ni logique, mais une réalité toute autre, infinie, la seule réellement connaissable, intuitivement.

À partir de Schopenhauer, il est alors possible de concevoir un art de ratage, vu comme autant de prise d'indépendance sur l'absurde inconscient qui domine.

C'est ce qu'on fait plusieurs de ses lecteurs. S. Beckett (1906-1989), essayant de faire jaillir « l'innommable » après un travail littéraire de disparition du discursif poussé au plus loin. La création consistant alors à faire échouer l'aveugle volonté, faire émerger la répétition du même principe souffreteux et sans finalité en chaque objet de la raison. C'est en cela qu'on peut voir le travail des artistes lecteurs de Schopenhauer comme effectuant des actes de finitude. Ils terminent la relation objectal au monde au profit d'un néant. Certains de ces artistes, plongés en vacuité, rencontrent le non-être et en font sortir monstres et mystères. Que l'on songe ici à l'artiste autrichien Kubin (1877, 1959) avec son cabinet des curiosités, surnommé le *« prêtre des enfers »*. *« Je créé tout le temps sous le poids d'une lancinante nostalgie à l'égard de mon père, parfois c'est comme si ce mal à l'âme m'était nécessaire pour que ces sentiments si profondément enracinés fassent images. Je suis l'organisateur de l'incertain, de l'hybride, du crépusculaire, du rêve. Mes efforts tendent à donner vie à ce royaume mystérieux si profondément enfui dans ma personnalité et à le couler dans une forme artistique précise. »*[5]

Faisant jaillir par encrage ses cauchemars prophétique de « l'horreur » afin d'entrevoir l'autre monde, le sublime Schopenhauerien, de derrière le voile de Maya en « finissant » son inconscient déterministe. *« celui qui regarde mes dessins ne le fait pas d'un œil ravi ou critique, mais comme animé par un contact secret, son attention doit aussi se tourner vers la chambre noire, riche en images de sa propre conscience onirique. »*[6] Il s'agit pour lui de voir ses œuvres comme une exploration du non-être, mais aussi comme une sorte de rire pour ne pas prendre trop au tragique l'absurdité. Son art est alors victoire sur la vision pessimiste d'une vie n'étant faite que de la mort qui y fait partout figure par la reproduction du même mouvement. Le monde figé dans sa froide « vérité », il commence à le représenter, pour ainsi dire, par sa fin. Cherchant une fuite, un échappatoir au tragique, l'artiste s'en détache et se rend indépendant des besoins d'actions de sa volonté, par la finitude. Si pour Schopenhauer, la Volonté n'a pas de but, ne vise à rien, est sans finalité ; *« comment la volonté à tous les degrés de sa manifestation, du bas jusqu'en haut, manque totalement d'une fin dernière, désire toujours, le désir étant tout son être ; désir qui ne termine aucun objet atteint, incapable d'une satisfaction dernière, et qui pour s'arrêter a besoin d'un obstacle, lancé qu'il est pour lui dans l'infini. »* [7], ces artistes

---

5 Alfred Kubin souvenir d'un pays oublié, musée d'art moderne de Paris, Paris musée 2007-2008.

6 Ibid.

7 Le Monde comme volonté et comme représentation, Burdeau, tome 1, 1912.djvu/344. P.322

œuvreront alors à lui mettre un terme en passant par ses phénomènes particuliers.

Voici donc deux grandes écoles de philosophies classiques en esthétique qui s'affrontent. L'une, celle de Hegel considérant que tout est manifestation de l'Esprit, que le geste créateur consiste dans la double négation en mouvement, la première de sa subjectivité, puis une seconde dans la réappropriation de l'objet. L'autre, celle de Schopenhauer, continuateur des Brahmaniques, consiste à néantiser par l'absurde la volonté, en un sens spinoziste, le « Conatus » du monde. L'une atteint le sublime en art en exprimant l'Esprit, l'autre l'atteint une fois que la Volonté est exprimée pour s'en distancier. Mais elles ont ceci de commun que l'une comme l'autre débutent et perdurent en passant par une étape sublimement représenté d'achèvement du monde. Exprimé soit par une réalité qui ne prend sens qu'une fois l'objet nié, l'Ergon, l'ouvrage, l'œuvre, ne pouvant que représenter et être lui même fini, soit par une absurde réalité, qui ne laisse qu'un champ infini de vacuité.

Nous pouvons déjà apercevoir qu'en philosophie, le gros du problème de la finitude, qui concerne la question de la représentation, est l'objectivité. Et nous mettons en rapport l'acte destructeur de la création, qui est en fait représentation de ce qu'il symbolise et exprime les rapports, les articulations ou non, entre la subjectivité et l'objectivité, pour simplifier ; entre l'intérieur et l'extérieur.

####l'objectivité

Durkhein

Selon Durkheim, sociologue français, l'objectivité est une apparition d'ordre religieuse, auquel l'art trouve une place de choix. Il découvre que la religion est définie par sa capacité à opérer une première division entre un monde profane et un monde sacré. Pour résumer ce qu'il entend du sacré dans son principal ouvrage sur la religion ; formes élémentaires de la vie religieuse, le monde sacré est différent et s'oppose au profane en cela qu'il n'est pas que sensible, il est spirituel. Mais Durkheim prouve que le sacré n'est pas entièrement imaginaire en ceci qu'il a besoin d'une part matériel pour exister ; des objets sacrés.

« En eux mêmes, les churinga sont des objets de bois et de pierre comme tant d'autres ; ils ne se distinguent des choses profanes que par une particularité ; c'est que sur eux, est gravée ou dessinée la marque totémique. »[8]

Par une analyse du totémisme des peuples tribaux australiens ainsi qu'indiens, il fait ressortir que le totem (churinga, des reliques, ou d'autre objets constituants le sacré), en portant l'emblème du clan religieux, est en fait la forme sensible du Mana, ou Vakan, les principes religieux du totémisme Le totem est un objet qui porte la marque de la force impersonnelle, de la substance immatérielle. En acte, selon Durkheim, ce Mana n'est rien d'autre que le groupe social bien réel et sa force supérieur sur l'individu. C'est à dire qu'il représente l'extériorité qui a le pouvoir dans le sacré du monde religieux, de redistribuer force, protection, fertilité etc, aux adeptes qui le respectent.

---

8 Les formes élémentaires de la vie religieuse de Durkheim. CNRS éditions, coll « Biblis », 2014, 638 p. , Préf. Michel Maffesoli. p. 196

L'objet totem a alors une autorité morale et psychique en cela que, présent lors des divers cultes et rituels de célébrations religieuses, il est connoté et porte sur lui le respect qu'inspire la force supérieure et par la même, les sentiments et émotions d'enthousiasme des adeptes. *« les impréssions réellement ressenti par les hommes et qui ont servi de matière première à cette construction aient été interprétées, élaborées, transformées jusqu'à devenir méconnaissable. Le monde des choses religieuses est donc, mais seulement dans sa forme extérieure, un monde partiellement imaginaire et qui , pour cette raison, se prête plus docilement aux créations de l'esprit. »*[9]

Ces objets, extérieurs aux individus leurs permettent d'être autre qu'eux même, initiés et alors aptes à éprouver la perte d'eux mêmes lors des rites, de faire parti de l'objectivité. C'est là que pour Durkheim, intervient l'art. Car entre autre, lors des rites au totem, il n'y a réaffirmation et reconstitution de la force du sacré de possible que par l'intermédiaire d'objets, qui sont choisis en fonction de leurs capacités à suggérer cette émotion aux initiés. Ainsi, par exemple avec le sifflement particulier d'un cailloux ou d'un bout de bois qui est fait tourné rapidement en l'air, ou par agglomération de cris qui deviennent des chants, la musique est pratiquée au sein des cultes pour impressionner et transmettre le sentiment d'être transcendé par la force. Pour constituer le sacré lors des cultes, en prenant souvent l'apparence de fêtes et d’exaltations collectives, il est présenté une violence symbolique , mais pas que, sur la matérialité du monde profane. Par exemple sur les corps vivants, sans doute les meilleurs représentants de la matérialité, qui y sont alors souvent scarifiés, mis en souffrance volontairement pour se détacher de leur réalité. Des sacrifices tant réels que spirituels sont opérés pour se détacher du profane, pour le néantiser, pour entrer dans la force supérieure, avec une certaine ivresse et folie, en même tant que d'entrer dans le néant objectif de la croyance religieuse. La création, autre exemple, en reproduisant pour le faire perdurer, en peignant, en dessinant, en stylisant le symbole totémique, a alors culturellement, par des procédés artificiels, annihilé le monde. Dans leurs rôles au service des cultes, la finitude, l'eschatologie, peuvent être à la fois les thèmes et les effets réels des œuvres d'arts.

Durkheim, pour illustrer l'objet totémique représentant le sacré de la force objective dans nos sociétés modernes, donne l'exemple du drapeau pour lequel le soldat est prêt à mourir. En soi simple objet de tissu, mais superposé à lui, une signification ; celle de sa supériorité sur l'individu, en lui intimant par la même l'implicite ordre, ou en lui donnant l'envie, de se perdre individuellement pour l'idée de patrie. Principe de transcendance contenu dans la représentation de l’emblème que l'art est sensé promulguer, amplifier, disperser au nom du néant en le superposant au sensible.

« les sentiments collectifs ne peuvent prendre conscience d'eux-mêmes qu'en se fixant sur des objets extérieurs(...) elles ont acquis ainsi une sorte de nature physique ; à ce titre elles sont venus se mêler à la vie du monde matériel. »[10]

L'objet, d'essence religieuse, prend alors une signification surajouté à sa réalité, il est signifiant dans sa part matérielle, tandis qu'il renvois à un signifié dans sa part spirituelle. C'est le principe de la représentation et ce qu'on peut appeler une symbolique. Le monde sacré à constitué l’intellectualité, dans lequel l'art évolue et joue son rôle de déréalisation.

---

9 Ibib. p. 541
10 Ibib. p. 344

De plus, il fait l'observation que le sacré dans le totémisme provient peut-être de la vénération, et le rappel à la mémoire des *« anciens »* du clan trépassés. C'est à dire que lors des cultes, il s'agit d'honorer les âmes des défunts, en leur demandant au passage protection, conservation du clan, fertilité des sols, bonne chasse etc. Respecter les ailleuls en en représentant les esprits et les qualités qui jadis étaient les leurs, courage, force, ruse, intelligence. Il n'y a rien d'étonnant alors, que dans l'art, ici opérateur pour la formation du religieux, se retrouve la présence de fantômes et par la même un certain caractère de morbidité. Ce vide que la création fait entrer en se plaçant en intermédiaire entre le profane et l'extériorité, rajouté à la représentation liée au culte des morts permet l'entrée du fantôme, du non-existant, de l'illusion, du spirituel dans la réalité. La création sert donc ici à se détacher du monde profane, en cela son geste lors des rituels consiste en un mouvement qui va de sa néantisation, en une superposition. Elle présente donc, et ceci par définition, les signes d'un art désenchanté, d'un art « fin du monde ».

Il n’en est pas de même d’un art affranchi de son service au respect de l’idée.

Stirner

«Mais qui donc résoudra aussi l'esprit en son néant ? Celui qui, s'aidant de l'esprit, représentait la nature comme chose vaine, finissable et périssable, celui là seul peut réduire l'esprit a une égale inanité. Je le puis, quiconque parmi vous le peut qui est un Moi agissant et créant à sa guise et que rien ne borne»[11]

Dans son quasi unique ouvrage *L'unique et sa propriété*, Stirner (1806-1856), philosophe allemand, sur un terrain philosophique expose son radicalisme à l'encontre de l'hypocrisie dont il affuble tous les acteurs de la société. Il développe un exposé sur l'individualisme que certains qualifieraient d'anarchiste (alors qu'il s'attaque aussi cette idée). Bien qu'à aucun moment il ne parle d’esthétique, on y trouve cependant une façon de pratiquer la création, de manière vitale, qui donne une tout autre façon de comprendre l'art. Son approche met en place un jeu particulier entre subjectif et objectif qui nous permet de mieux cerner ce qu'on trouve de finitude dans un art désenchanté.

Pour résumer au plus vite sa philosophie ; il place l'individu, le subjectif, l’égoïste au dessus de l'objectif. Dans le sens ou toutes les idées qu'il puisse avoir lui appartiennent, et a personne d'autres. L'idée d'un quelconque dieu est décrédibilisée, autant que celle d'une société avec principe unificateur. Il s'attaque également à la notion d'humanisme, et globalement, de toute idées se prétendant supérieure, sacrée, requérant le respect et la dévotion de l'individu. Il s'oppose au principe de hiérarchie, et à la détermination venant du dehors et y oppose un mouvement qui va dans l'autre sens ; de soi vers le dehors.

On part du fait qu'on doit épuiser l'autre car la figure de l'autre, de la chose, de l'objet, n'est pas déifiée, vénérée. C'est à dire que dans un premier temps il faut reconnaître sa vanité, dans un second temps, en le ramenant en le ramenant en soi même. Ainsi, l'au-delà accordée par les autres philosophies à l'extérieur de sa propre identité n'est

11 STIRNER, Max. L'unique et sa propriété. trad Henri Llavignes. Paris, Ed. La table Ronde, « La petite vermillon » p .43

plus l'endroit ou le « Je » doive s'anéantir, mais être tout l'inverse. Il va s'agir d'anéantir l'autre en soi même. D'épuiser chaque chose qui se présente comme extérieure, de la pousser à bout, de la terminer pour que jamais elle ne puisse perdurer sans son créateur, le « Moi », qui prend sur elles une toute puissance. Les choses peuvent perdurer, mais pas en qualité d'extérieures. C'est cela qu'il appelle la propriété, une propriété qui se doit d'être universelle sur l'empire de son propre monde, un absolu qui est limité par ses propres capacités *« je possède aussi loin que ma main puisse s'étendre pour saisir »*[12]

Ainsi, l'œuvre d'art, en tuant l'objectivité, ferme la réalité factice du monde sacré car il n'y a plus lieu a exercer la croyance en l'au-delà (l'au-delà de soi-même) qu'il propose, aussi merveilleux et attrayant soit-il. Le geste artistique consiste à clore ce qui est exprimé par l'œuvre, pour ouvrir l'intérieur du sujet (auteur ou récepteur/spectateur), sur sa propre puissance. L'œuvre d'art n'est donc pas ici à prendre comme un quelconque autre objet de ce monde, mais est rapprochée de nous, car à la différence de l'extérieur qu'elle finie, elle fait partie de l'individualité qui s'en saisi et la possède, a fait vivre. L'art, s'il est donc ici, encore une fois l'intermède entre la subjectivité et objectivité, que par lui se jouent les complexes mouvements d'entrées ou sorties du solipsisme de soi-même en ouvrant ou fermant cette boucle, est à l'inverse de l'analyse de Durkheim, plutôt que sacralisation et vecteur d'objectivation, devient vecteur de subjectivation. La création se place dans l'intermédiaire pour au choix ; recréer, former, ou s'émanciper du monde éternellement déchue.

La philosophie de Stirner n'incite pas a ingérer l'extérieur à absorber les autres, en ceci qu'elle les recréé. Recréation au sens où, possédant la matière du monde entier, en elle même morte, n'attendant que l'individu, l' *« unique »*, seul non fini, forcément artiste, pour la faire exister, défaire, recréer. Le monde sacré ne perdure pas, au profit du sien propre. Toute sa philosophie est une incitation à la création, et ce en parallèle avec la destruction permanente de l'objectivité.

Et puisque le geste créateur consiste à tuer l'objectivité et que cette dernière est chez Stirner, déjà morte, avec la recréation, plutôt que la création, il n'y a plus besoin qu'un acte de destruction quelconque en art se trouve avoir des effet réels. Tout le contraire du fanatisme de l'objet que la représentation permet dans le domaine religieux. Car, ne pouvant pas finir leur thèmes, pour cause d'un trop grand respect, ils s'acharnent à le mettre en souffrance, à le martyriser, à néantiser du concret, du sensible. Et puisque l'artiste au sens de l'*« unique »* n'est alors plus dépendant de l'idée qui lui est à jamais extérieure, de l'idée de vérité, arrive à sa place la diversité des possibles. Il est dans la méthode de Stirner, contrairement aux autres, car ayant la main sur les choses, reconnues vaines en elles même, l'arrivé d'une infinie diversité des possibles.

Car si l'idée prend sa force dans la subjectivité en étant respectée, honorée, c'est qu'elle est intouchable, c'est qu'elle se sert de la peur. Typiquement, celle de la mort inspire le respect et l'appartenance à l'objectivité. *« l'esprit, l'infini, ne pouvant jamais prendre fin, reste stationnaire ; il craint la mort, il ne peut plus se décider à quitter son petit Jésus, son œil ébloui ne reconnaît plus la grandeur de ce qui est fini ; ce qu'un craignait, exalté maintenant jusqu'à la vénération, est devenu inviolable. […] l'homme maintenant ne créé plus, il apprend. […] il*

12 Ibid. p232

s'abîme sans faire retour sur lui même. »[13] La mort, la plus terrible des idées, premier pas de l'intellectualité, fuie par les diverses croyances, chez Stirner est a être abordée comme n'importe quelle autre chose ; elle n'existe pas en dehors, il n'y a pas à la sacraliser. Œuvres d'arts de subjectivité ne craignent pas la mort, et pourront, comme le reste, épuiser cette idée qui n'a plus rien de vraisemblable.

Entre autre, pour Stirner, on peut définir un individu par ce qu'il respecte, ce qu'il placera alors dans son art sera un discours, une sorte d'image qui, portant sur les choses craintes qu'il n'a pas su terminer, de son monde objectif. Par extension, on pourrait comprendre que pour Stirner, le contenu positif d'une œuvre serait en fait l'inverse de son contenu. C'est à dire, ce que l'œuvre a réduit à néant, en vanité, ce qu'elle a moquée, terminé, tué. Son contenu est alors autour de son thème, de ce qui y est exprimé, le thème clos ouvre et laisse la place ouverte par un espace vacant. Pour exemple, les œuvres satiriques, les caricatures, représentent une chose, mais pour mieux s'en moquer. Ce qui y est provoqué, plus que montré n'est plus le personnage politique raillé sous des traits grossier, mais l'humour, la profanation, la *«criminelle»* joie éprouvée a destituer ce qui est respecté. Ces sentiments qui n'ont pas besoins d'être figurés, montrés pour être transmis, constituent l'ornement de l'œuvre, ils en sont le contenu placé autour, nul part. C'est à dire que si chez Stirner, il n'y a pas de monde supra sensible derrière le sensible, ce qui est provoqué est la recréation et elle est laissée libre à qui s'en saisit. Pour qui est la mesure de toute chose, l'œuvre n'a pas besoin de transmettre une idée, le sensible se partage sans être superposé de son mode d'emploi ou d'un idéal vecteur d'au-delà.

Reniant et dépassant Hegel qui s'est arrêté au sublime de l'Esprit comme essence du monde. L'œuvre n'a plus besoin de transcender ou dépasser le réique, la réalité des choses, elle est par elle même cette réalité au beau milieu de sa propre vacuité, en *« mon néant créateur »* qui n'a pas de cause, car *« rien de ce que l'on donne comme étant mon être n'épuise ce qui est moi »*[14]

En résumé, est à la disposition de la poïetique de l'artiste, de son processus de création et de son rapport à l'œuvre, le choix entre divers niveaux de criminalité. Des choix qui vont déterminer son ouvrage, ayant pour effet une représentation en rapport directe avec plusieurs conceptions de l'idée de vacuité.

Criminalité envers le subjectif, envers l'objectif, ou bien les deux à la fois.

Position 1

En premier lieu, le subjectif est visé, détériore, annihilé dans le cas ou l'auteur se place du point de vue de l'objectif.

-Que ce soit une position religieuse, ou l'art est vecteur d'objectivation en se plaçant en intermédiaire, détruisant le profane, la réalité immédiate et sans signification du sensible tel que suggéré par Durkheim. Tout ce qui est érigé en l'honneur du sacré, par une intention qui respecte l'idée d'objectivité. Des œuvres souvent grandiloquentes faites pour s'y reconnaître, c'est à dire, se perdre au-dedans, faites pour ingérer le profane en le sacralisant. Des œuvres religieuses, fastueuses,

13 Ibid. p147
14 Ibid. p.390

telle des cathédrales, ou l'immensité des architectures on souvent pour effet de provoquer la perte de soi par vertiges et impression d'infériorité devant un « tout puissant ». Ou bien des symboles patriotiques, nationalistes, de clans, des blasons, écussons, drapeaux, chants militaires, etc. Tout ce qui est construit sur un mode identitaire, ralliant les sujets plongés en confusion, sous un tiers représenté comme omniprésent, puissant par des artifices englobants. Là ou ce qui est épuisé n'est autre que la réalité sensible par des œuvres représentant l'idée d'infini, offrant un chemin vers l'éternité. La beauté sera trouvée là ou s'abolit les perceptions, par la mort du sensible et de soi. Stupéfaction, sidération, et autre procédés transcendants, jusqu'à en être parfois agressif. C'est aussi l'art du portrait, car quoi de plus macabre que de rendre un visage, une individualité, figés en une pose sacrée et éternelle, donnant l'expérience limite de la perte de soi. Tout ce qui provoque un enchantement, à la seule condition d'un désenchantement de soi, qui pousse au dessus de soi-même. L'art des reliques, de la « grande musique » qui ne provoquent pas un retour sur soi-même, une réappropriation du merveilleux. Rendant inépuisable un produit, un objet, par defaut et si il y en a un, c'est aussi l'art de la publicité qui est lugubre.

Position 2

En deuxième lieu c'est l'objectif qui est tué.

-Point de vue de Stirner, l'objectif est nié, mais il perdure l'individualité, en un sens proche de celui de nature, mais une nature individuelle sans cause, indéterminé. Aristote dit *« La nature est éternelle non les choses. »*[15] La nature, c'est soi-même qu'on ne peut tuer. Alors que l'objectif, l'extérieur est sans cesse rabaissé dans sa possibilité de gêner le développement de son propre empire. Ce n'est plus « je pense donc je suis », mais « j'ai donc je suis ». Il s'agit d'un art de posséder et de ramener l'objectivité en son néant intérieur, de ne plus considérer que les choses autres que soi-même soient dotées d'une cause en soi et d'exprimer leur chute. Pour exemple, c'est la satire, le pamphlet comme art, mais c'est aussi la recréation libre et positive, le monde est mien. Il ne perdure pas pour autre chose que pour *« mon bon plaisir »*, si il essaie, je le renvois à rien et fais œuvre avec sa destruction. La société, la religion etc., sont choses mortes en elles mêmes, à moins d'inverser le sens d'utilité. Ce sera le jeu. L'art de la recréation, comme une récréation.

Position3

En troisième lieu, le subjectif est mis en vanité en même temps que l'objectif.

-Soit la position de l'artiste est semblable à celle de Hegel, le sublime est révellé si l'esprit, essence du monde, se révèle dans le mouvement qui va de l'objectivation de soi-même en se terminant, à la réintégration de l'objectif par le même procédé, et ainsi de suite. Catégorie, d'un art non fixable et en fait, plutôt « violent » dans son mécanisme. La forme est censé montrer le mouvement absolu de l'existence qui se passe par cette double négation.

-Ou à la façon de ses continuateurs, par exemple Bataille qui rencontre la création dans l'expérience limite qui n'a plus de projet. Ou l'infini est approché par le supplice et le sacrifice à la fois du subjectif rendu incertain, que de l'objectif menaçant de la beauté de sa morbidité. Ou bien d'Adorno qui défend la mise en contradiction objective qu'on retrouve selon lui dans tout art qui essaie de manifester l'irreprésentable. L'insolubilité du réel pour y plonger le sensible. Un art qui ne peut

15 Aristote, Mor, à Eudème VII, 2

être compris, qui ne peut être cru. Quand l'inépuisable de l'infini objectif, mis en contradiction se donne a être vécu. Il y a déploiement formel,lorsque le concret devient l'abstrait, puis redevient concret, toujours en mouvement, insaisissable et fuyant. Quand la fausseté de la vérité est vraie. Ce sera une forme allant en spirale, un art cherchant en boucle, par l'épreuve des négations. Une sorte de machinerie productrice d'absolu éphémère. Un art actif, toujours présent, d'action, de performance. La mort en compétition, la course à l'absolu et à la liberté se traduit alors de manière plutôt violente. Là ou il y a de l'action. Que l'on pense à tout ces films d'action ou tout le monde meurt à chaque instant, des Schwartzeneger. Plein la vue, déchirant les héroïnes au milieux d'un spectacle de fin du monde. C'est de l'art participatif, du jeu vidéo de guerre, ou encore et toujours, l'existant, les peuples ou les combattants s'affrontent. éternellement, où on prend place au milieu, vivant l'absolu du mouvement. Ce sont les grandes scènes de combat en peinture classique, la ou la mort est vécue par le spectateur. C'est la beauté de l'ouverture sur l'infini du mouvement éternel. La non-survie au milieu des hostilités, la fin de soi avec la fin du monde à chaque instant.

-Ou bien que le point de départ de la création se situe a la façon de Schopenhauer, l'objectivité considéré comme inatteignable et inexistante, dans l'idée de sublime et du nirvana atteint en s'extirpant également de soi-même, façon romantique en exprimant le monde contemplé dans son ensemble, dans sa vanité.

Le seuil se situe alors lorsque la volonté, s'exprimant dans la reproduction et ma perduration du conatus est présenté dans toute sa splendeur. En film récent, pensont à E*nter the void* de Gaspar Noé, qui tout du long se déroule au milieu de d'orgie, de sexe, de luxure.

Dans ces trois positions, suivant ce qu'ils finissent, subjectif, objectif, les deux, l'oeuvre d'art se place comme intermédiaire. Dans l'une, le geste créateur est similaire à une entrance débouchant tout droit sur l'objectivité. Dans l'autre, c'est une entrée directe en soi-même, tandis que dans les positions suivantes, c'est une porte dont on ne sort pas, tel un escalier en colimaçon qui évolue à l'infini. Ou bien c'est une porte s'extirpant de l'intérieur et de l'extérieur, qui reste ouverte et ne débouche sur rien de réel.

Ce texte n'est pas un historique précis et exhausitf de la mort dans l'art. Si peu de références et d'exemples ont été ajoutés au cour des thèmes abordés on peut tout de même se rendre compte que le rapport à la mort est présent dans toute œuvre. Seul varie l'emplacement de cette dernière, qui suivant l'endroit ou elle insère un vide, donne suite ou non à l'existence.

Bibliographie

Les plus à propos ;

HART NIBBRIG, Christiaan L., Esthétique des fins dernières. Trad Françoise L'Homer-Lebleu, Klincksieck, col. L'esprit et les formes, 2013.

GUIOMAR, Michel. Principe d'une esthétique de la mort. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà. José Corti. 1988. 493p.

RUSS, Jacqueline, Le tragique créateur : qui a peur du nihilisme ? A. Colin, 1998, 221 p.

DE FRANCESCHI, Elisabeth. Amor artis : pulsion de mort, sublimation et création. L'harmattan, 2013, 380p

Quelques autres ;

ADORNO, Theodor W. . Dialectique négative. Petite bibliothèque Payot, 2007, 532 p.

Alfred Kubin souvenir d'un pays oublié, musée d'art moderne de Paris, Paris musée 2007-2008.

AVRON, Henri, Max Stirner ou l'expérience du néant, 1977 660p

BATAILLE, Georges, la part maudite, Ed. De minuit, 1949.

BATAILLE, Georges, le bleu du ciel, Ed. 1018, 1957.

BATAILLE, Georges, l’expérience intérieure, Gallimard, 1943.

BAUDELAIRE, C. Les fleurs du mal.Hatier Col. Thema, 1972.

BECKETT, Samuel. L'innomable.Ed. De minuit, 2004, 210 p.

DAGERMAN, Stig. Notre besoin de consolation est impossible à rassasier. trad Philippe Bouquet, Acte sud, 1981.

DAGERMAN, Stig. L'enfant brûlé. trad E. Backlund, Préf. He. Biancotti. Gallimard, 1956, 333 p.

DELEUZE, Gille. Qu'est ce que la création ?, Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis-17/05/1987

DIDEROT, Ruines et Paysages, Salons de 1767. Paris, Hermann, 1995.

DURKHEIM, Emile. Les formes élémentaires de la vie religieuse. CNRS éditions, coll « Biblis », 2014, 638 p. , Préf. Michel Maffesoli.

FONDANE, Benjamin. Le mal des fantômes. Ed. Non lieu Verdier/poche, 2006, 285 p.

FREUD, S., Deuil et mélancolie, Paris, Gallimard, 1968.

FREUD, S., Malaise dans la civilisation, Points Essais,2010, 192 p.

HEGEL, Esthétique, texte choisis par C. Khodoss, PUF, 1953.

HEGEL, Phénoménologie de l'Esprit. Trad. J.-P. Lefebvre, Aubier, Bibli. Philo., 1991.

GOETHE, Faust, GF, Poche, 1995.

JANKELEVITCH, Vladimir, Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, Vol I. La manière et l’occasion. Paris, Seuil, 1980

JANKELEVITCH, Vladimir, La mort. Flammarion, coll. « Champs », réédition 1977, 283p.

MANN, Thomas. Le docteur faustus. Trad. L. Servicen, Albin Michel, le livre de poche. 1950, 602 p.

NOVALIS. Les disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Chants religieux. Trad. A. Guerne. Gallimard, poésie, 1975, 162 p.

NOVALIS. L'encyclopédie, trad. Maurice de Gandillac, Ed. De minuit. 1966, 430 p.

PESSOA, F., Faust.C. Bourgeois editeur, Titre, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur, Le Monde comme volonté et comme représentation, Burdeau, tome 1, 1912.djvu/344. P.322

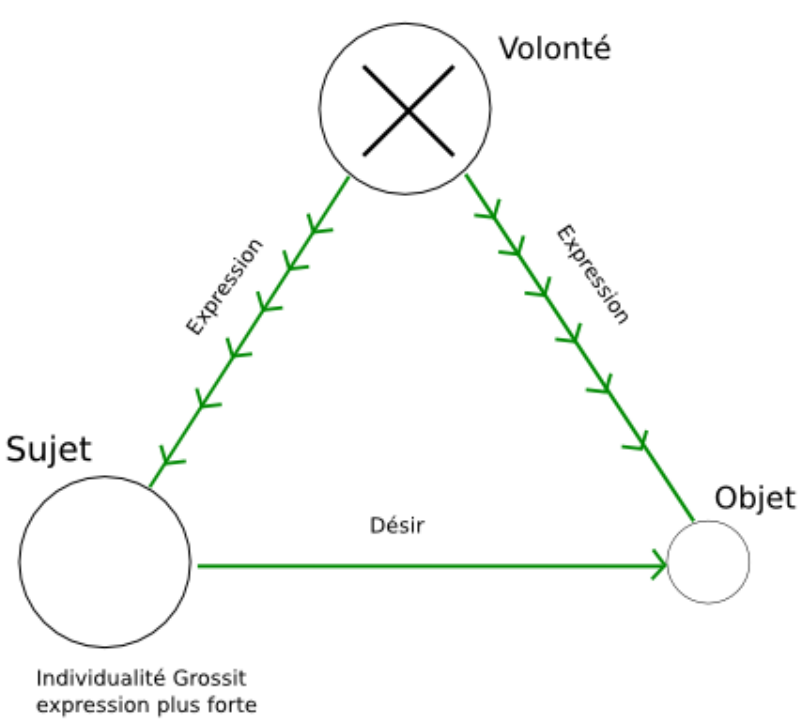
STIRNER, Max. L'unique et sa propriété. trad Henri Llavignes. Paris, Ed. La table Ronde, « La petite vermillon »

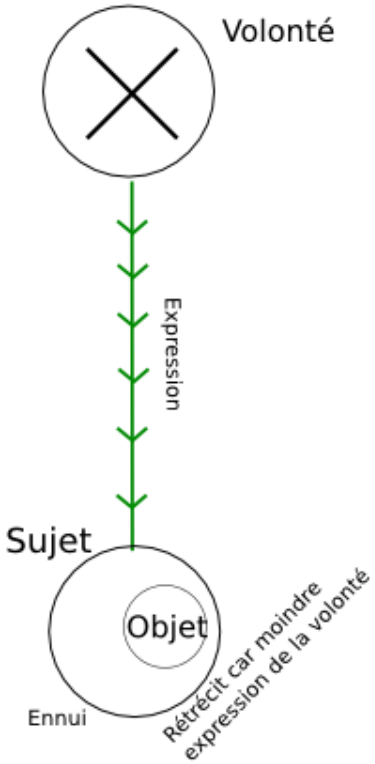
WERBER, Bernard. Les thanatonautes. Albin Michel, livre de poche, 1994, 502 p.

WINNICOTT, D.W. . Jeu et réalité. Trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis. Préf. J.-B. Pontalis

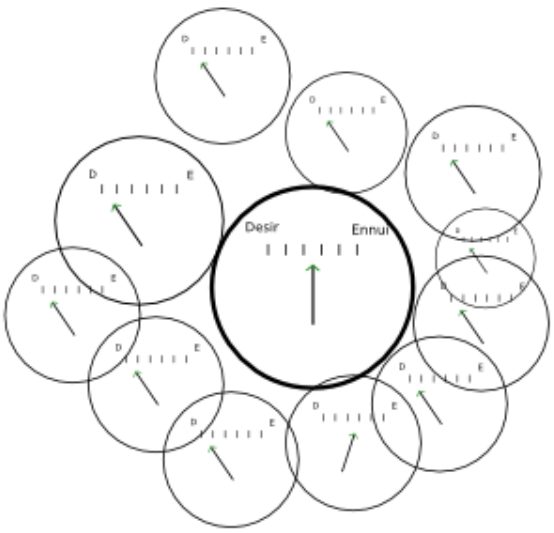
Col. Connaissance de l'inconscient, Gallimard. 1975, 240 p.

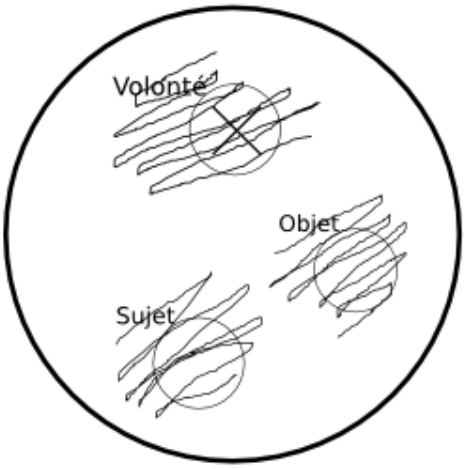
Schopenhaeur





Saisisable, mais pas sa réalité, son concept, son essence, son origine.

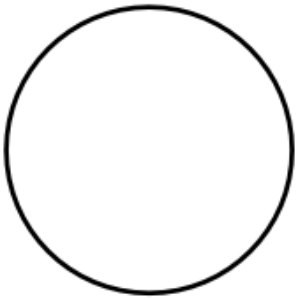




Soi, sans la limite d'une essence en vacuité
Sans désirs ni objets. Tat Twam Asi. Sans finalité

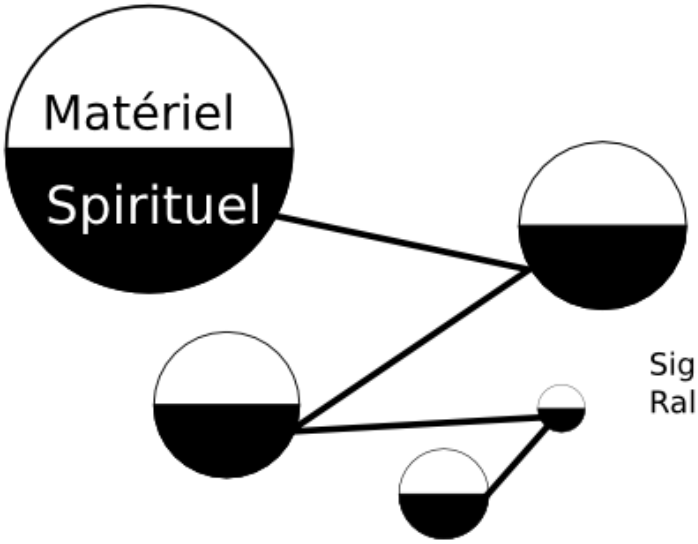
Durkheim

Objet simple, profane



La création =
néantisation du profane + sacralisation
Finitude du matériel, de l'individuel, du corporel,
création du signifié, de lareprésentation.
Par, initiations, vertiges et autres procédés artificieux.

Objet double



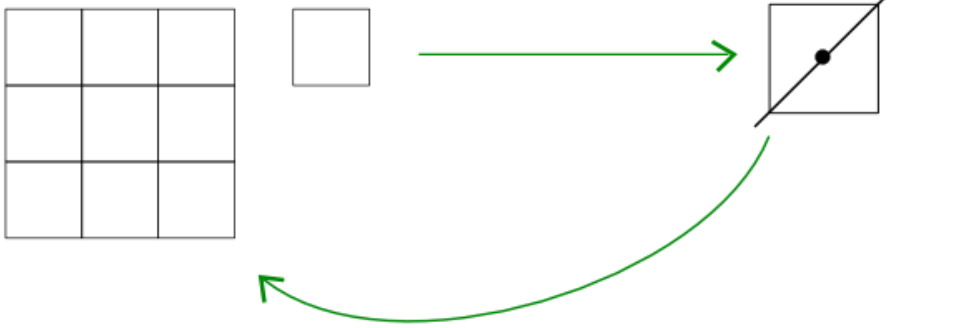
Signifiant =
Ralié aux autres objets

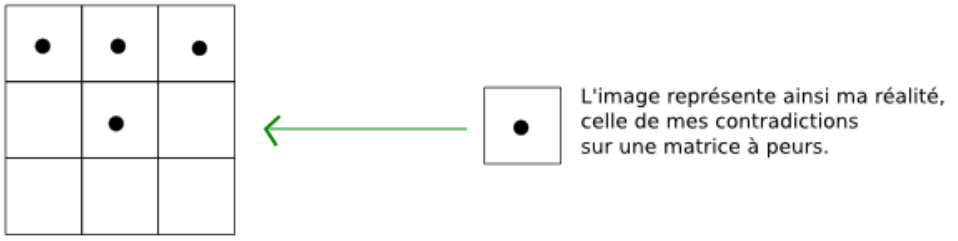
Stirner

Représentation sacrée

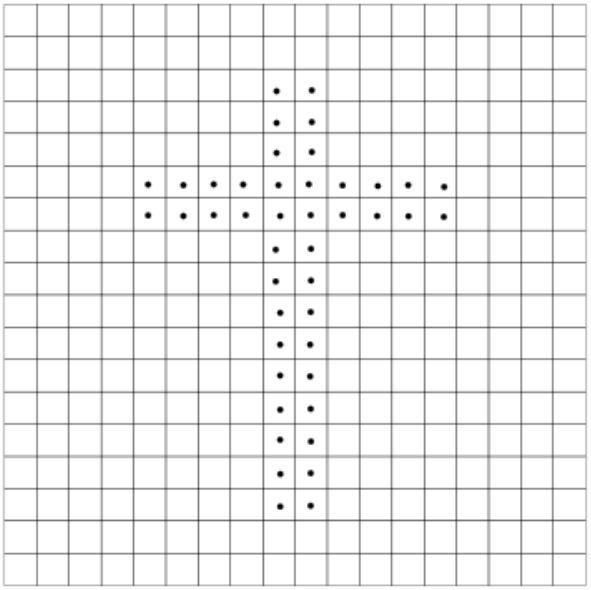
Le déterminé sacré fixe le regard sur une idée mouvante, profane.

Contradiction qui vient
d'une idée qui devient impérieuse chez moi
son créateur. Dieu, Humanisme, etc.
Le sacré est La peur de cette idée "en soi"





L'image représente ainsi ma réalité,
celle de mes contradictions
sur une matrice à peurs.

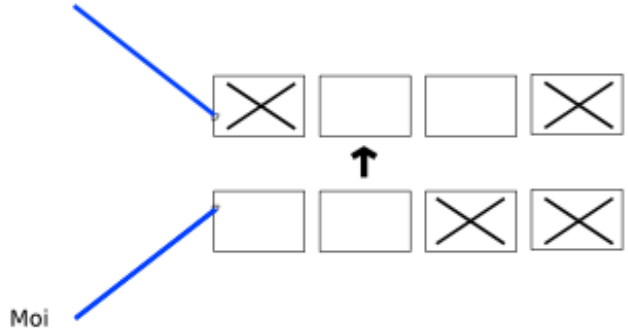


Stirner

Processus d'appropriation.

Sublimation, réification.

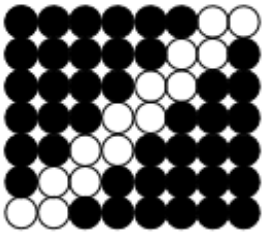
Idée, loi, substance ...
Objet, volonté en négation



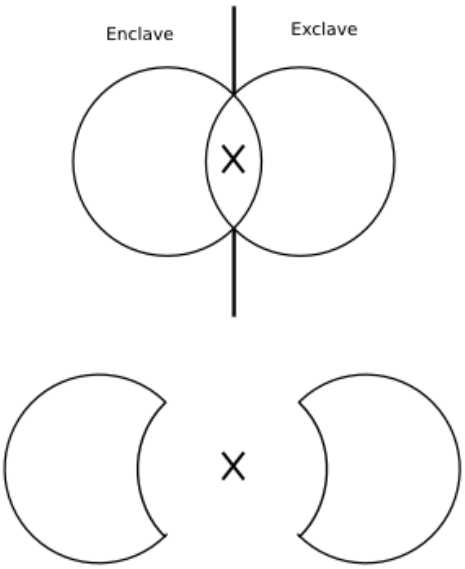
Moi

Ma volonté se déplace.

Un vallet de moi-même lorsque je fais loi de ma volonté.
L'idée devient supérieure, bien que narcissique.

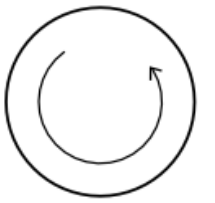


La négation en mouvement.
Deux cotés, sujet objet ou on tombe, mais en mouvement,



Extimité Lacan

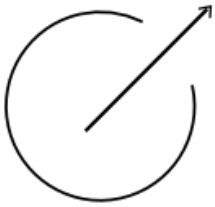
Angoisse du vide en son Moi, laissé à l'autre comme son exclave.
il'imaginaire se développe en ce creux.



Infini 1, intérieur

En boucle

Sortir du solipsisme.

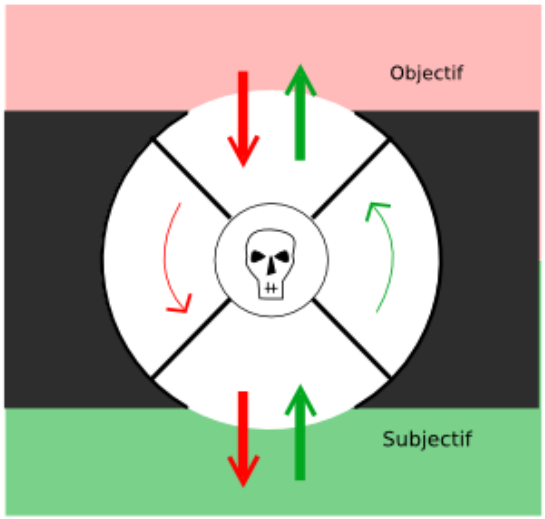


Infini 2, extérieur

Vacant

Création, porte 1

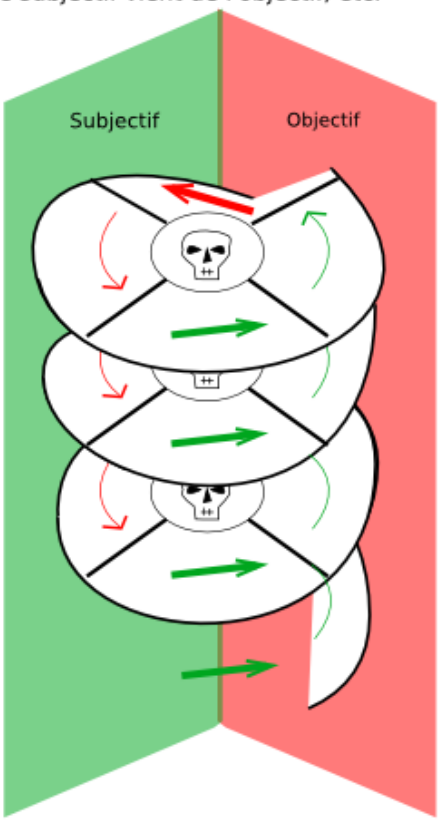
.
Du subjectif, du profane qui se perd dans l'objectif.
De l'objectif, du sacré qui prend la place du subjectif.



2 sorties

Création, porte 2

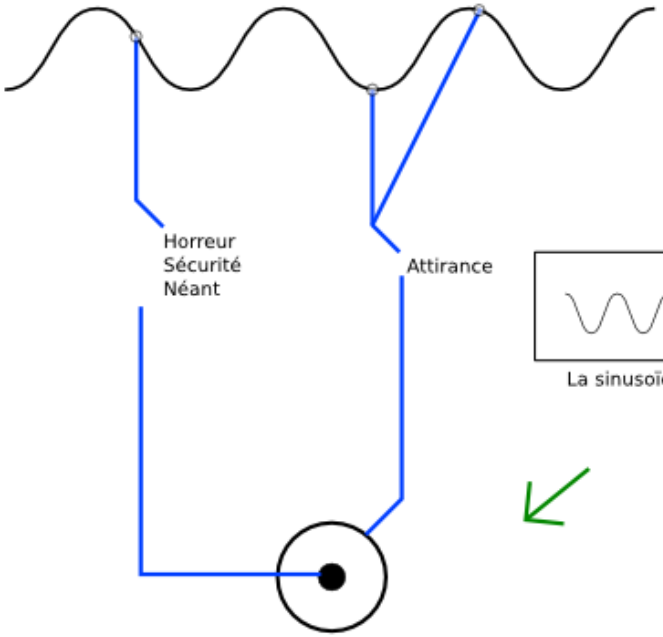
.
De l'absolu en spirale
l'objectif vient du subjectif
le subjectif vient de l'objectif, etc.



Pas de sortie

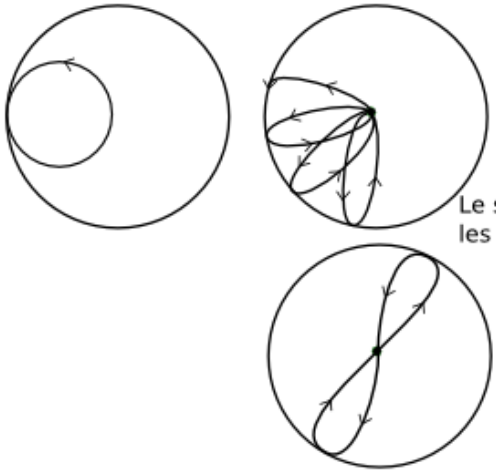
Tension

Jankelevitch, (concept d'aventure)

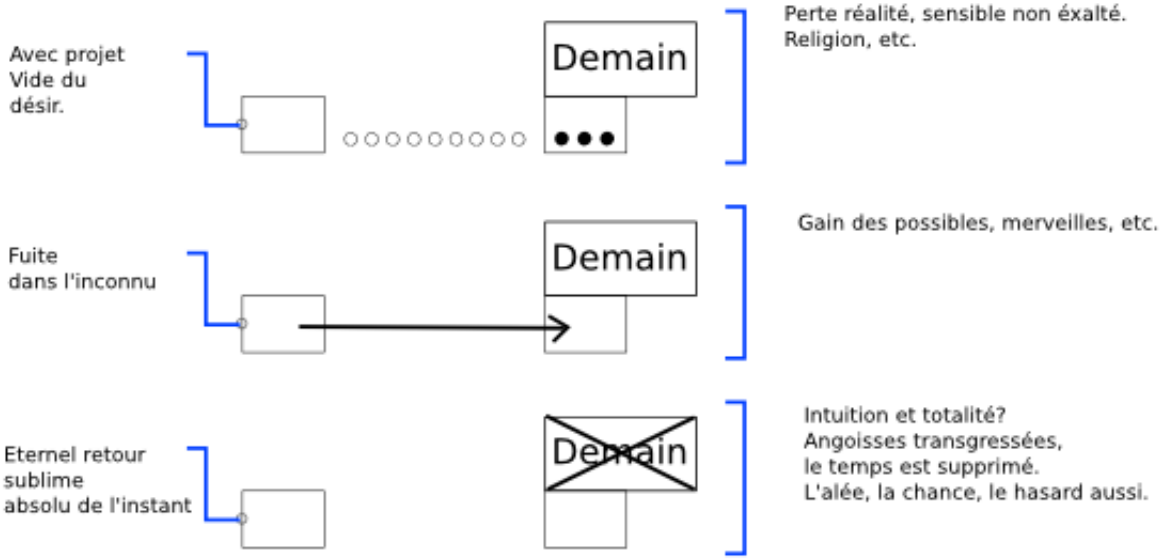


La sinusoïde est un cercle déployé dans le temps.

"Le dénouement, la fin de l'aventure est la mort, la vie,
ce battement de cœur oscillant entre atrait et répulsion,
en intensifiant chacunes des pointes perilleuses.
La mort donne un sens à l'aventure ; elle est la tension aigu
entre l'horreur du non-être et l'attirance du suprême naufrage."



Le soi est conservé, il est la zone ou se croisent
les tensions attirées par l'extreme, la mort.

Demain

Plusieurs approches du lendemain.