

RODOLPHE OLCESE (Saint-Etienne)

**Contre toute attente.
L'attention dans l'expérience de l'œuvre d'art**

Against all expectations. The phenomenon of attention in aesthetic experience

Abstract

This paper aims to show how aesthetic experience, by the type of attention it requires, can lead us to consider sensitivity as a way to take care of the visible. Based on a reflection about the concept of repetition developed by Søren Kierkegaard, it is shown how attention is at the same time a manner to concern for oneself and to concern for the sensitive environment. The main thesis of this article is that artistic creation can be considered as a privileged path to experiment in how far the expectation influences our perception of the sensitive. By inviting us to embrace a certain kind of presence, art works can as well be considered as an outstanding way of access to reality.

Keywords: repetition, expectation, aesthetic experience, care, phenomenology

Le phénomène de l'attention, qui se découvre dans un double mouvement d'intériorisation et d'extériorisation, suffit à montrer le lien indéfectible qui unit le soin et l'attente, deux dimensions vers lesquelles il fait signe solidairement, sinon simultanément. Prêter attention à un être, c'est toujours déjà le prendre sous sa garde. Si l'attention commence par nous donner une direction, celle où se trouve l'objet sur lequel elle se fixe, elle contribue également à aiguïser le sentiment que notre pensée a d'elle-même. Il faut que nous soyons présents à nous-mêmes pour prêter véritablement attention à telle personne, tel objet ou situation. Et c'est parce que l'attention nous fait éprouver simultanément ce que nous sommes et les multiples formes d'altérité vers lesquelles elle nous tend, ce qui en fait un acte à la fois intensif et extensif, qu'elle relève aussi bien du soin que de l'attente. En

nous distinguant de ce que nous visons, l'attention approfondit l'intervalle qui nous en sépare et le met au creuset d'une attente qui, pour minime qu'elle soit parfois, conditionne le soin avec lequel nous pourrions l'accueillir. À cet égard, il est significatif que ce soit par l'attention qu'Émile Littré commence par définir le *soin* : "Attention, application de l'esprit à une chose, à faire quelque chose". Le soin, en sollicitant l'attention, en redouble le caractère à la fois extensif et intensif. Conjointement ordonné à la chose et à l'action qu'elle suscite, le soin en appelle à un esprit vigile, éveillé et doublement exposé à lui-même, aux autres et au monde qui s'ouvre avec eux.

Mais ces remarques liminaires doivent d'emblée être nuancées. La dimension fondamentalement pluridirectionnelle de l'attention interdit en effet de la regarder comme un phénomène uniforme, comme un regard qui serait toujours et de la même manière dirigé à la fois vers le dedans et vers le dehors, développant conjointement une attention à soi et une attention à l'autre. Car si une attente git au fond de tout acte d'attention, bien des modes de l'attention vivent de la refuser et veulent épuiser à leur source les ressorts de la sollicitude. Pascal décrit, sous le titre du divertissement, des mouvements de l'âme qui, en la portant vers une multitude de scènes ou de spectacles un peu vains, la détournent de penser à elle-même et à sa condition véritable. Or pour Pascal, ce divertissement est mortel car il affecte nos capacités intellectives elles-mêmes, là où l'ennui et la patience imposée les pousseraient à s'aiguiser pour trouver à cet ennui une véritable issue. Une note des *Pensées* le souligne nettement. "*Misère*. - La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela, nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir. Mais le divertissement nous amuse, et nous fait arriver insensiblement à la mort" (Pascal 1954, 1147). Cette attention profuse et dispersée dans le monde produit une mort spirituelle car elle annihile toute disponibilité à ce qui advient. Cherchant à nous défaire de ce que nous sommes fondamentalement, elle nous soustrait à toute rencontre véritable. Confiée au divertissement, éprouvée dans un double mouvement de profusion et de dispersion, cette forme de l'attention ne peut plus recevoir que ce qu'elle se donne à elle-même, et sans le savoir, contre elle-même. Seule une attente imposée, à même de replacer l'attention au cœur de ce qu'elle voulait fuir, peut la sauver de cette forme d'insensibilité et de mort spirituelles à laquelle elle s'est elle-même livrée. Mais cette forme pervertie et dégradée de l'attention dans le divertissement montre *a contrario* que, s'il "appartient à l'attention la plus haute de s'oublier, et comme de se perdre, en ce à quoi elle est attentive" (Chrétien 2009,

71), cette perte est corrélative d'un état de vigilance, décisif dans la relation que notre attention noue avec son objet, et qui nous expose à recevoir plus que ce que nous cherchons ou que ce que nous pouvons nous donner à nous-mêmes. Il faut disposer de soi pour être disponible.

L'attente comme épreuve

Cette double direction de l'attente, à la fois intensive et extensive, innerve toute l'œuvre du philosophe Sören Kierkegaard. Si l'attente en tant que telle exige soin et attention, c'est parce qu'elle est le lieu où se joue la découverte conjointe de soi et de l'autre. L'attente qualifie et détermine l'existence, qui lorsqu'elle se découvre, est toujours déjà tendue vers un événement à venir, craint ou espéré, parfois espéré dans la crainte. Car c'est par cette tension même que l'existence, pour Sören Kierkegaard, peut véritablement naître à elle-même. Deux œuvres majeures, rédigées simultanément et publiées coup sur coup en 1843, le mettent en lumière à la fois poétiquement et dialectiquement. Dans *La Répétition*, comme dans *Crainte et tremblement*, Sören Kierkegaard dresse le tableau de situations dans lesquelles l'attente devient l'horizon même au sein duquel peut s'articuler la présence à elle-même de la conscience et son envoi à un événement qui ne se produit jamais que contre toute attente, ce que les deux figures bibliques de Job et d'Abraham expriment parfaitement. Pour Sören Kierkegaard, Job atteste l'existence de ce qu'il appelle la répétition, qu'il définit comme un ressouvenir en avant, ce qui en fait une forme de l'attente, sinon ce qui fonde toute attente possible. "Répétition et ressouvenir sont le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se ressouvient a été ; c'est une répétition en arrière ; la répétition proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant" (Sören Kierkegaard 1972a, 3). Celui qui veut la répétition veut la vie, car il place au-devant de lui ce qu'il a déjà reçu. Il s'inscrit, dit encore Kierkegaard, dans un monde qui dure parce qu'il est lui-même une répétition, et reste tendu en avant de lui-même. Le poète pour sa part s'arrache à ce monde quotidien, pour vivre dans le seul ressouvenir ou pour se perdre dans l'illusion d'un monde où toute chose qui surgirait serait absolument nouvelle. Sans la répétition, demande ainsi Sören Kierkegaard, "que serait vraiment la vie ? Qui voudrait être le tableau où le temps note à chaque instant une ligne nouvelle, ou le témoignage écrit du passé ? Qui consentirait à se laisser toucher par toutes ces choses éphémères dont le renouvellement offre sans cesse à l'âme une jouissance énervée ? Si Dieu lui-même n'avait pas voulu la répétition, le monde n'aurait jamais été. Ou bien il aurait suivi les plans faciles de l'espérance, ou bien il

aurait repassé toutes les choses en son esprit en les gardant dans le ressouvenir. Il ne l'a pas fait ; aussi le monde est-il une réalité qui subsiste et dure du fait qu'il est une répétition. La répétition, voilà la réalité et le sérieux de la vie" (Kierkegaard 1972a, 5). La répétition est ce qui donne une permanence aux êtres, aux autres et au monde. Sans elle, toutes choses seraient prises dans le flux du devenir, perdraient leur consistance, et la réalité elle-même vacillerait tout entière, comme il le dit encore dans le vertigineux *Crainte et tremblement*, réduite à n'être plus "qu'une puissance sauvage et bouillonnante, produisant toutes choses, le grand et le futile, dans le tourbillon d'obscures passions" (Kierkegaard 1972b, 111). C'est bien parce que la vie se rejoue elle-même, se reprend, se poursuit, qu'elle se donne toujours également comme l'objet de notre attente. Je ne peux en effet attendre que ce dont j'ai déjà, d'une certaine manière, le sentiment. Je le tiens par avance, mais je peux et dois pourtant m'y rapporter sur le mode de l'attente. Et c'est en quoi il n'y va pas d'une simple redite ou d'une redondance, car c'est cette attente – la conscience du fait que ce qui arrive a déjà été – qui affecte l'événement repris d'un caractère de nouveauté. "La dialectique de la répétition est facile ; car ce qui est répété a été, sinon il ne pourrait être répété ; mais c'est justement le fait d'avoir été qui donne à la répétition son caractère de chose nouvelle" (Kierkegaard 1972a, 21). C'est toujours la deuxième fois qui est le moment décisif. La première fois ne peut être perçue, car c'est elle, dans son ouverture initiale, qui nous donne les moyens de voir. L'itération place l'événement en attente et cette attente fait qu'il y a quelque chose à rompre, que l'événement peut surgir avec la force déchirante de la nouveauté. La grandeur d'un individu, pour Søren Kierkegaard, se mesure ainsi par la grandeur de ce à quoi son attente le noue. Et de tous les hommes, dit-il encore, Abraham fut le plus grand d'avoir attendu l'impossible, d'avoir éprouvé une attente potentiellement sans limites.

Dans le premier des *Discours édifiants* contemporains de *La Répétition* et de *Crainte et tremblement*, Søren Kierkegaard rappelle en ce sens que l'attente, envisagée à la manière d'un combat contre l'avenir, est une lutte où nous ne pouvons nous ignorer nous-mêmes, car nous y sommes finalement notre principal assaillant, ce qui en fait une lutte des plus difficiles, sinon insurmontable. En situation d'attente, l'homme "ne peut demeurer dans l'ignorance de lui-même ; il combat en effet avec lui-même". C'est que l'avenir n'est pas encore et "tire sa force de l'homme" (Kierkegaard 1979, 19). Le combat qui se joue alors est celui de la patience, c'est-à-dire de notre capacité à tenir à l'attente plus qu'à l'objet que nous espérons à travers elle. Car c'est elle, et non ce à quoi elle aspire, qui tient nos forces en éveil, aiguise notre sensibilité, intensifie notre acuité. L'objet trop vite rejoint émousse au contraire ces mêmes forces que l'attente avait découvertes. C'est ce qui fait dire par

ailleurs à Sören Kierkegaard qu'il y a bien des attentes qui n'en sont pas. "Tous ceux qui espèrent ne sont pas pour autant au sens profond dans l'attente véritable ; car celle-ci dépend de son objet" (ibid. 200). Appliquée à un objet futile, l'attente cesse d'être formatrice pour devenir une source d'altération et de déperdition d'énergie, ce que soulignait déjà Pascal. Qui attend de la sorte que sa curiosité soit satisfaite ou que son orgueil soit rassasié, dit encore Kierkegaard, "consume les forces de son âme et la substance de sa vie en calculs et acharnement malsain à chercher la vraisemblance ; sa vaine activité le dissout et le disloque en une creuse clameur" (ibid., 200). A l'inverse, l'attente véritable, pour Sören Kierkegaard, ne cesse d'ajourner l'instant de la rencontre ou de la possession du bien à venir, elle forme l'individu en le faisant constamment renaître à lui-même dans cette relation à un à venir perpétuellement ouvert. Et il ne fait pas de doute, pour le philosophe danois, que seul un être infini peut nourrir cette attente véritable, dans laquelle je ne peux ignorer que je suis ni celui que je suis. Attendre fondamentalement, c'est attendre dans le temps ce qui échappe au temps. L'auteur de *La Répétition* l'exprime pleinement, quand il souligne que la répétition est une transcendance.

La vibration du visible

L'intensité de l'attente, si elle ouvre un espace où je ne peux m'oublier et dont je ne peux m'abstraire, ne me soude pas pour autant à ma seule présence à moi-même, sans quoi elle serait un pur enfer. Si l'événement doit être ajourné, c'est pour rester imminent et commencer à rayonner dans cette imminence même. L'attente nous lie à cette imminence et ce faisant, elle participe de sa manifestation sensible. L'attente conditionne ainsi notre relation à un dehors qui garde son extériorité et son altérité, au lieu que l'affairement selon lequel nous abordons ordinairement le monde tend au contraire à le proportionner à notre existence, afin qu'il puisse répondre et correspondre aux nécessités de tous ordres qui pèsent sur nos vies. Certaines expériences esthétiques, en nous arrachant pour un temps à la sphère de nos intérêts ou de nos soucis quotidiens, rendent possibles, en la suscitant, une attention d'une qualité autre. Elles conduisent également à une reformation de nos capacités perceptives, extraites de leurs habitudes et invitées à se redécouvrir dans des dimensions fixées par les œuvres auxquelles elles s'affrontent. C'est ce dont bien des auteurs témoignent, en évoquant l'art sous les espèces du dépaysement ou de la production d'un monde absolument neuf. Mais en va-t-il pour autant, dans l'expérience esthétique, d'une attente ? Nicolas Grimaldi souligne que le monde de l'art, parce qu'il ne peut être modifié par celui

qui lui donne son attention, est intemporel. Partant, toute attente lui reste fondamentalement étrangère. "En tant que rien ne peut arriver à ce monde [de l'art], il a donc une intemporalité substantielle : rien ne peut lui être ajouté ni ôté ; il est à jamais clos dans son infrangible suffisance. C'est d'ailleurs pourquoi l'art livre à notre contemplation un pur présent sans avenir, contrairement à la nature dont notre perception est toujours distraite par le souci de l'avenir et l'imminence du possible" (Grimaldi 1983, 228). Et Nicolas Grimaldi de prendre l'exemple de la perception d'un visage, dont la mobilité imprévisible fait qu'il ne cesse de déjouer les interprétations que nous pouvons faire des sentiments qui le traversent, là où au contraire le portrait expose "son mystère (...) innocemment et pathétiquement" (ibid., 228). Pour qu'il y ait une attente, il faut qu'elle puisse être déjouée à tout moment par le monde qui s'anime sous nos yeux. C'est ce qui fait dire à un auteur comme Emmanuel Lévinas que les œuvres d'art, loin de nous mettre en contact avec le monde, ne font que s'y arracher, car elles inscrivent des objets dans une extériorité qui ne renvoie, dit-il, à aucune intériorité pour laquelle elle pourrait précisément faire monde. "Les 'objets' sont dehors, sans que ce dehors se réfère à un 'intérieur', sans qu'ils soient déjà naturellement 'possédés'. Le tableau, la statue, le livre sont les objets de notre monde, mais à travers eux, les choses représentées s'arrachent à notre monde" (Lévinas 1990, 84). Ces remarques, phénoménologiquement rigoureuses, désignent l'art comme le lieu où se manifestent des choses en soi, c'est-à-dire des choses qui conservent définitivement leur extériorité, tout en les livrant, non plus à notre perception, dit Emmanuel Lévinas, mais à notre sensation. C'est pourquoi Emmanuel Lévinas évoque l'art comme une "réalité exotique" (ibid., 88). Parce qu'elle n'en réfère plus à notre intériorité, qu'elle pourrait concerner dans un monde qui nous serait commun, l'œuvre devient elle-même l'enveloppe d'une intériorité sur laquelle elle se referme en exprimant le seul "monde de l'artiste" (ibid., 89), qui s'intègre au notre en y introduisant une part d'exotisme, mais qui reste décidément étranger et indifférent à nos attentes. Compris comme une réalité exotique, comme une extériorité qui jamais ne se penche sur nous, le monde de l'artiste est le lieu d'une rencontre sans lendemain, et ne peut se donner qu'à une attention sans attentes.

Envisagée à l'aune, non plus de l'expérience contemplative qu'elle suscite, mais de l'acte de création, l'œuvre ouvre un tout autre espace de manifestation, où l'attente reprend pleinement ses droits. Car pour l'artiste qui s'y engage, l'œuvre est à faire, à venir, et commence par se signaler dans une attente qui peut se traduire sous les dehors d'une certaine urgence. Entre le moment où il reçoit la charge de la décoration de la chapelle des Saints-Anges de l'église Saint-Sulpice et son inauguration, en 1861, Eugène Delacroix aura passé

plus de dix ans à mener un combat avec son motif, *La Lutte de Jacob avec l'ange*, ce qui est une manière de l'imiter et de l'épouser, pour découvrir que c'est son destin de peintre que cette peinture engage. "A peindre Jacob, Delacroix devint Jacob en quelque façon", écrit Jean-Louis Chrétien, qui rappelle par ailleurs de nombreuses notes du *Journal* où Delacroix fait état de son découragement et de sa fatigue devant la rudesse de la tâche à réaliser (Chrétien 1997, 17).

Plus proche de nous, un peintre comme Alexandre Hollan peut écrire dans une formule frappante par sa concision que "la forme se fait attendre" (Hollan 2015, 121). La forme à laquelle il songe est celle de l'arbre, qui constitue son motif privilégié, et qui n'est jamais donné d'emblée. A cet égard, il n'est pas anodin que la topique de la lutte ne soit pas étrangère à la manière dont Alexandre Hollan envisage la peinture. En de multiples fragments, le peintre évoque en effet la figure de l'arbre engagée dans une lutte avec la lumière "Un arbre à contre-jour se dresse de toute sa masse contre la lumière. Il lutte avec la lumière et, par cette affirmation de sa forme sombre, il parle de ce qu'il n'est pas : de la lumière qui le traverse. Plus il s'affirme, plus il devient une trame vivante, une forme en vibration" (ibid., 60), c'est-à-dire une forme toujours en lutte dès lors que, pour le peintre, "la vibration est une lutte" (ibid., 58). Or, la première séquence d'une telle lutte consiste ni plus ni moins à attendre. Alexandre Hollan le souligne à de multiples reprises. La tâche du peintre, pour donner à voir, est d'abord de laisser venir le visible. "Tout commence dans l'invisible", (ibid., 37). La forme se comprend comme un mouvement, une sortie dans le visible, un élan dont la première condition est l'attente depuis laquelle le peintre peut venir à sa rencontre. Une telle attente est désignée de façons diverses, tantôt nommée comme telle, tantôt évoquée à partir des actes qu'elle rend possible. C'est ainsi qu'Alexandre Hollan souligne : "L'attente matinale dans l'atelier. Les choses dorment encore. Absorbent tout mouvement" (ibid., 98). Ce sommeil du monde où tout mouvement se résorbe dans le repos est une autre manière de qualifier l'invisible dans lequel le peintre enracine ses gestes à venir. Le peintre s'adresse également à lui-même l'exigence de "laisser parler les arbres. Attendre. Bouger un peu. Ne pas laisser l'énergie partir dans le dessin automatique" (ibid., 288). Quelle que soit la forme que veut accueillir le peintre – la nature morte de l'atelier ou l'arbre peint sur le motif – c'est une même attente devant une quasi immobilité du monde qu'il doit commencer par poser. A cette immobilité, l'artiste ne peut répondre, pour mettre en branle cette évocation de la forme que les arbres promettent, qu'en bougeant lui-même un peu. Mais cette attente est aussi comprise à partir du milieu qui la favorise et des actes qui concrètement la produisent. Ici, c'est la "paix matinale" (ibid., 111) qui est évoquée, là,

c'est "la patience" et la "souplesse" de l'attention (ibid., 18), là encore le "retour quotidien à la solitude, au silence" (ibid., 37), autant d'attitudes qui permettent de poser l'attente comme un acte qui relève tantôt du peintre, qui s'invite lui-même à "rester devant l'arbre" (ibid., 18) ou à "laisser le regard chuter, rentrer dans la danse" (ibid., 102), tantôt de l'espace lui-même, dont Alexandre Hollan peut dire qu'il calme, sur un mode actif, et que c'est par là qu'il prend une densité et une consistance propres. "L'espace aime calmer. Sa consistance c'est une eau qui sait dissoudre. Dissoudre le mouvement. L'espace est respiration" (ibid., 117).

Il faudrait parcourir toutes les notes d'Alexandre Hollan pour prendre la mesure de ce poids de l'attente dans l'expérience la plus simple et la plus nue de formes qui arrivent dans l'espace. L'attente crée les conditions de cette manifestation et le regard qui vient à sa rencontre doit rester hésitant (ibid., 102), frôler et balayer la surface du motif, tâtonner et chercher, pour que le souffle arrive enfin, dit le peintre, "le soulève et le porte plus loin" (ibid., 106). Toutes ces remarques disent à travers mille nuances le prix de l'attention, qui est notre seul accès au visible, lequel ne saurait donc être purement et simplement donné, puisqu'il faut qu'un acte pose cette attention, l'aiguise et la soutienne pour que le monde environnant puisse seulement apparaître. "Sans attention je ne vois pas, je suis dans le chaos" (ibid., 37). Cette note, à la fois brève et précise, résonne fortement avec cette pensée de Kierkegaard selon laquelle la répétition donne sa consistance au réel. Pour le philosophe danois, la répétition crée un horizon d'attente, qui fait que ce qui est arrivé ce jour est déjà tendu vers demain, et pourra être retrouvé, dans la fraîcheur d'un matin nouveau, avec une dimension de nouveauté particulière qu'il tient de son avoir été. En un sens, par le truchement de la répétition, une attente s'immisce jusque et y compris dans ce que nous avons déjà reçu, dans ce que nous avons déjà vu, et le pose dans une pérennité qui ne peut être qu'espérée. Cette structure de l'attente, comme condition de toute perception qui peut se faire dans la durée, le peintre Alexandre Hollan la retrouve, par une expérience qui lui est propre, mais qui permet de désigner une attitude que nous pouvons faire notre dans notre contact avec le réel. Peindre à contre-jour est un geste qui a toutes les faveurs d'Alexandre Hollan, dans la mesure où il lui permet de se tenir devant un arbre comme devant une forme qui doit encore franchir jusqu'à lui, lors même que les grands chênes dont il veut saisir l'empreinte sont vieux de plusieurs dizaines d'années et semblent avoir trouvé une stature qui ne peut elle-même se modifier qu'insensiblement. Il faut pourtant inviter cette forme à naître à elle-même, à émerger dans une vibration lumineuse, soudaine et imprévisible. L'at-

tente d'une lumière irisant les bordures du chêne fait saisir la force agressive qui le traverse et le met tout entier en mouvement, comme sous l'effet d'une vague puissante (ibid., 102).

Ce réel qu'on n'attendait pas

Si Alexandre Hollan décrit la situation du peintre devant une tâche à accomplir, son propos porte au-delà de la seule économie de la création. L'expérience à quoi il veut nous rendre sensible peut et doit nous concerner dans le plus concret de notre existence. L'œuvre achevée, vers laquelle notre regard se dresse, n'a pas *a priori* d'autre visage à nous livrer que celui qu'elle tend déjà vers nous. Mais si notre expérience de l'œuvre ne saurait se décrire dans les termes d'une attente, est-ce parce qu'elle est achevée et pérenne, et immuables les traits que nous pouvons scruter en elle ? N'est-ce pas, plus fondamentalement, parce que son mode d'apparition la place nécessairement à côté des intentions ou motivations qui nous conduisent jusqu'à elle ? Donnerais-je en effet deux minutes de mon attention à une peinture ou à un poème s'ils venaient simplement répondre à mes attentes ou s'ils me donnaient exactement les signes que j'en attends ? Il n'y a rien à attendre d'une œuvre car elle surgit toujours dans la surprise, déjouant par avance l'emprise que je pourrais avoir sur elle. Jean-Louis Chrétien le souligne quand il évoque la situation où se trouve celui qui pénètre dans la chapelle des Saints-Ange de l'église Saint-Sulpice à Paris pour y découvrir le tableau de Delacroix. "Entrons enfin dans la chapelle des Anges. Que se passe-t-il ? Nous voici renversés, surplombés, accablés, circonvenus. Par la dimension considérable de la peinture, par l'absence de recul possible en cette chapelle aussi étroite que haute, l'œuvre nous a vus et saisis la première, et sa mobilité nous a prévenus. Le regard ici ne commence d'approcher que ce qui l'a déjà débordé. La démesure est initiale : oubliant soudain tout ce à quoi nous pouvions nous attendre, nous découvrons à nos dépens que c'est nous qui étions attendus. Une irrésistible puissance nous élève, et nous abat, nous perd, et nous trouve, dans de vertigineux tourbillons" (Chrétien 1997, 19). Le visiteur lui-même doit entrer dans la lutte, pour y éprouver le sens de sa présence ici même, dans cette chapelle, où le tableau le déborde aussi bien par ses conditions matérielles que par les formes qui y prennent vie. Le tableau ne peut pas être embrassé d'un seul tenant, car c'est le regard en sa possibilité même qui est touché et commence par vaciller, ce qui correspond d'ailleurs au récit biblique. Dans la *Genèse*, la lutte commence de manière imprévisible. Jacob vient de faire passer le gué de Yabboq à sa famille. Les conditions de l'attente sont pleinement réunies. Jacob est seul, la nuit. Et soudain, sans annonce ni préalables,

"quelqu'un lutte avec lui" (*Genèse*: 32). L'indécision sur l'identité de son assaillant, la durée de la lutte et son caractère nocturne enfin, tout concourt à souligner que Jacob ne peut pas poser les yeux sur la situation dans laquelle il s'engage. La clairvoyance de Jacob n'est pas donnée d'emblée, il doit l'arracher à son adversaire et ne pourra la recevoir qu'au prix d'un déséquilibre qui l'atteint à même son corps, définitivement blessé. Inscrire le déséquilibre dans notre relation au tableau, exiger de notre regard qu'il aborde cette scène en commençant par boiter est une manière de redéployer le caractère imprévisible du combat et de diffuser la force irrésistible du lutteur angélique qu'il met en scène. Il est d'ailleurs remarquable que nous ne puissions dire clairement, dans le récit biblique, qui, de lui ou de Jacob, attendait l'autre. S'il n'y a *stricto sensu* rien à attendre du tableau, qui apporte avec lui sa propre clôture et son achèvement, c'est parce que l'attente s'est bel et bien déplacée de son côté.

Henri Maldiney, plus qu'aucun autre, a souligné la puissance d'effraction que toute forme, même la plus humble, apporte avec elle. Le déséquilibre, que Jean-Louis Chrétien décrit quand il évoque l'excès de la peinture de Delacroix sur le regard qui se lève vers elle, est le fait de toute rencontre véritable. Henri Maldiney, évoquant sa première vision de la *Vue de Delft* de Vermeer, et notamment la sensation qu'il éprouva de découvrir soudain le plan d'eau qui glissait sous ses propres pieds, souligne qu'une rencontre ne vient pas remplir une attente qui lui préexisterait, mais la surprendre et en quelque sorte la révéler à elle-même. "Une rencontre vraie ne remplit pas l'attente. Elle la surprend ; et du même coup, elle la transforme et même, dans l'instant qu'elle la comble, la crée. Elle exige une part d'inconnu qui seule permet le don en récusant le dû. Ainsi en va-t-il de la plus humble sensation, si du moins elle n'est pas d'avance domestiquée. Il y a, dans le sentir, moi *et* le monde, moi *avec* le monde. Ce *et* et cet *avec* expriment une rencontre. Ce qui en elle excède toute attente, c'est l'apparition, en deçà de toute condition de possibilité, d'un phénomène qui, dans son pur être-ainsi, injustifiable autant qu'irrécusable, ne peut être rejoint par le convoi des effets et des causes" (Maldiney 1993, 342). Une rencontre ne comble pas notre attente, elle vient à son encontre pour en révéler une autre qu'elle fait surgir en la comblant. En surgissant contre toute attente, la rencontre ne lui inflige pas un démenti, elle vient au contraire manifester que cette attente ne pouvait pas fixer son objet véritable, puisqu'il lui était alors inconnu. L'attente ne peut être comblée que par l'inattendu, pour autant que combler, c'est toujours faire déborder. Émile Littré le souligne quand il définit ce verbe. Comblé, c'est "remplir une mesure, un vaisseau jusque par-dessus bord". La rencontre qui en est véritablement une nous élève nécessairement, ce que dit aussi le

lexique de la surprise que Maldiney sollicite constamment pour penser aussi bien la forme esthétique que l'événement qu'elle peut être pour nous. Le simple fait de l'apparition, terme qui tient ensemble l'action et son résultat, suppose une forme qui vient à nous avant même que nous puissions arraisonner son surgissement à un système qui pourrait expliquer ou justifier sa présence. Un arbre apparaît, qui devient "le point d'accumulation à partir duquel se définissent tous les voisinages jusqu'à l'extrême lointain" (Maldiney 1993, 342). C'est à ce point que l'espace s'ouvre et que tout est en vue. C'est tout un monde qui s'y rassemble, donne encore à penser Maldiney, dans une permutation du proche et du lointain. "L'événement d'une sensation dans sa proximité est un avènement de tout le fond du monde" (Maldiney 2012, 207). Ce que reçoit notre attente, et qu'elle n'attendait pas, c'est cet excès même du réel, toujours imprévisible et sur quoi notre imagination n'a littéralement aucune prise. Le réel "est de soi surprenant, excédant toute prise, tout système de captage ou de retenue, réseau d'images, de symboles ou de signes. La révélation du réel est réellement bouleversante" (Maldiney 1993, 345). Le réel ne s'atteste pas à l'aune d'un contenu objectif qui permettrait de l'identifier, mais dans la surprise d'exister qu'il nous fait éprouver dans l'instant où l'événement nous le fait sentir. Les deux moments qui traversent l'attention – d'éveil à soi et d'éveil au monde ou à l'autre – ne sont jamais plus vifs que lorsque cette attention se laisse franchir par une ouverture du réel et au réel. Je vois apparaître une simple flaque d'eau ou un vol d'oiseau ? "L'ouverture de l'espace est incluse dans son éclat, phénomène absolu" (ibid., 345). "Au détour d'une rue, un visage, une flaque de soleil sur un mur ou le courant du fleuve, déchirant tout à coup la pellicule de notre film quotidien, nous font la surprise d'être et d'être là" (Maldiney 2012, 207). L'imprévisible que toute attente espère secrètement ne peut surgir qu'en déroutant notre attention intégralement, pour la mettre en chemin vers son objet véritable. Les événements, dit encore Henri Maldiney, "surgissent dans une surprise qui excède toute prise et qui crée l'attente de l'inattendu dans l'instant qu'elle la comble. Rare, de même, l'existence. Elle ne s'ouvre qu'à s'ouvrir à l'événement dans la surprise de la réalité" (Maldiney 1993, 96).

Pour Henri Maldiney, il appartient à la forme esthétique de nous envoyer à ce réel qu'on n'attendait pas. Bien des textes le disent, qui évoquent successivement expérience esthétique et événement, ou qui désignent directement un tableau – de Tal Coat, de Cézanne, de Goya – comme événement. *La Marquise de la Solana* de Goya nous requiert "par la Toute-présence de son être ainsi" en déchirant "la trame de l'attente et des possibles" (Maldiney 2003, 195). Ce tableau n'est pas image d'une réalité qui lui serait extérieure, mais réalité d'une image qui nous arrive en se donnant dans sa propre origine. Là où

l'image de la réalité renvoie le tableau à son *quoi* et l'affecte d'une fonction de reconnaissance, la réalité de l'image fait porter tout l'accent de sa présence sur le *comment* de son apparition (Maldiney 2012, 154). Ce qui est une manière de dire, à la suite de Martin Heidegger, que ce qui est premier, originaire, ce n'est pas une forme figée, un état, mais toujours un mouvement, le mouvement d'une rencontre que cette forme appelle et qui participe pleinement de sa mise en forme.

Des auteurs d'une radicalité moindre ont pu le souligner, de manière également forte et convaincante. René Berger, pour introduire à une *Connaissance de la peinture*, cherche à élucider le sentiment "que la peinture devient *présente*" alors même que la forme qu'elle expose, nous semble-t-il, parce qu'elle est achevée, doit pouvoir être épuisée par un seul regard. "La peinture reste en effet inerte tant qu'elle ne rencontre pas le spectateur qui lui donne vie. Le spectateur est donc lui aussi auteur à sa manière. Non pas qu'il ait la liberté de recréer l'œuvre, mais c'est par lui qu'elle s'anime. Dans tous les arts, le spectateur coopère en mettant en œuvre le langage de l'auteur. Il y faut une application qui, parfois astreignante au début, devient bientôt aisance. La maîtrise s'acquiert – c'est le don royal de l'art – au prix d'un effort qui se transforme en joie" (Berger 1963, 12). L'antécédence empirique de l'image matérielle du tableau appelle sa mise en branle dans la sensibilité du visiteur qui, en reprenant et répétant cette image intérieurement, lui donne de configurer ce mouvement initial essentiel à son apparition. C'est donc bien l'œuvre, suspendue dans l'immobilité de sa matière, qui est en attente de cette impulsion qui lui donne vie et l'introduit dans le régime de la présence, et non plus le regard qui se tient en arrêt, devant cette œuvre, quand il la découvre. L'œuvre, comme l'apparition à laquelle elle est indéfectiblement attachée, est à la fois un mouvement et son résultat, elle est un état qui ne se donne pas autrement que dans l'opération qu'il produit et qui le produit. C'est en cela qu'elle se noue sur une attente, par quoi elle existe à proprement parler, c'est-à-dire se tient constamment hors d'elle-même et s'ajourne elle-même, en ouvrant à un à venir qui en appelle à notre propre existence.

Le regard, ou le soin de l'attente

Décrivant la structure du terme "regard", Henri Maldiney met en évidence que l'acte qu'il désigne engage simultanément le soin et l'attente. "Regarder est composé de *garder*, prendre ou avoir en sa garde, et du préfixe ou pré-verbe, *re*, qui marque le retour. Regarder implique un retour. Un retour à l'origine de sa garde, sans lequel elle se détend" (Maldiney 1993, 355). Le soin est essentiel au regard, qui ne se confond pas avec l'œil ou la vision.

C'est le soin qui institue le regard en tant que tel, et le fait embrasser un visible qui ne cesse de s'élargir et de s'amplifier à mesure qu'il s'exerce à l'accueillir. Car dans sa tension avec l'origine, le regard implique une distance. Il ne s'agit pas en effet, pour le regard, de se situer à ce point origine, mais d'embrasser ce qui se développe à partir de lui, jusqu'au lieu depuis lequel ce retour s'accomplit. La figure du guetteur que sollicite Henri Maldiney le met en évidence. "Ce n'est pas un retour au 'ici' du guetteur. C'est un retour 'là-bas' où il est en surveillance et à partir d'où se déploie tout son espace visuel" (ibid., 355). On le voit, cette amplitude du regard, capable de saisir tout ce qui fait monde et de descendre en deçà de la chose pour en saisir le surgissement, est à la fois spatiale et temporelle. La relation à un espace qui "s'espacifie" et les dimensions de garde et de soin auxquelles elle s'articule sont ce qui permet de retrouver l'horizon d'attente que semblait déjouer ou dérouter l'œuvre, par le déséquilibre qu'elle induit dans notre présence au monde. Envisagé à l'aune de sa capacité à prendre soin du visible, le regard que l'œuvre d'art cherche à nous faire retrouver rejoint les rives de l'attente et découvre que l'objet de celle-ci n'est autre que cette attente elle-même. Le guetteur est toujours ici et là-bas, il conjugue le proche et le lointain, qu'il étire dans un même acte. Pour le guetteur, l'attente est la condition de l'alerte, la seconde retentissant en déchirant la première. C'est vers l'attente que son regard est tendu, comme une flèche qui doit pouvoir être décochée à tout moment. Et c'est cette attente qu'il doit prendre sous sa garde.

L'œuvre d'art, parce qu'elle demande, de nous comme du peintre, un regard, nous adresse à un monde ouvert, où l'attente et le soin, éveillés à eux-mêmes, sont constamment exposés à un imprévisible qui nous engage personnellement. Louis Lavelle montre en ce sens que la tension et la surprise d'exister, déterminantes dans notre expérience des œuvres, gisent au fond des plus anodines de nos relations interhumaines, car ce mystère d'un être qui s'origine dans l'éclair d'un déchirement, chacun peut l'être pour les autres vers lesquels il se tourne. Dans *Conduite à l'égard d'autrui*, Louis Lavelle écrit : "Aussi bien le premier contact de deux êtres humains est-il toujours plein d'hésitation, de timidité, de crainte et d'espérance. Chacun éprouve une sorte de frémissement devant ce mystère vivant qui s'offre tout à coup à lui. Ne sera-ce là pour lui qu'un passant ? Va-t-il y découvrir un bourreau ou un frère ? Dans ces premières approches il retarde la rencontre en perdant et du temps et des paroles, désirant et redoutant à la fois qu'elle se produise" (Lavelle 1957, 33). Mais il faut que la rencontre ait déjà eu lieu pour être retardée. Il faut qu'elle m'ait déjà changé radicalement pour que je veuille la restaurer dans son imminence, l'aborder depuis une attente qu'elle a d'ores et déjà rompue et qu'elle réaffirme pourtant en y exacerbant à la

fois son insaisissabilité et son imminence. La rencontre peut se maintenir en proximité car elle m'a déjà donné du possible, et transformé intégralement, ce que dit encore Louis Lavelle, dans le langage qui est le sien, c'est-à-dire dans le vocabulaire de l'acte. "Dès que je me trouve en face d'un autre, tout mon être est ébranlé et, si l'on peut dire, mobilisé, tous mes états deviennent plus aigus, je ne me contente plus de les subir. Ce sont déjà des actes" (ibid., 33). La présence de l'autre, quand je me tiens devant lui en état d'attente, produit une reformation complète de mes mouvements, qui deviennent plus aigus et me font actif de passif que j'étais. Devant l'autre, je me reçois moi-même comme le disait déjà Sören Kierkegaard, et ce qui me déterminait de manière toute extérieure devient proprement mien, un possible qui me permet de m'élancer vers le visage de cet inconnu, que j'espère et redoute ensemble, puisqu'il peut annihiler les possibles que notre situation de vis-à-vis vient de me conférer.

Jean-Louis Chrétien, dans le premier chapitre de *L'Effroi du beau*, montre que c'est cette proximité de l'autre et sa transcendance sur moi qui peut seule fonder l'impatientie attendue dans laquelle je me tiens, dans notre commune approche. "Mon abandon, écrit-il, n'est pas un droit d'entrée dans l'espace de la rencontre, un préalable solitaire devant lequel se pose la question de ma capacité ; il est le don de l'autre et cette passivité est aussi l'acte d'une réception. C'est l'autre déjà qui me donne le pouvoir de me donner à lui. Cet abandon est son événement et son avènement" (Chrétien 1987, 22). Mais cette passivité dans laquelle je me reçois n'est pas le terme ultime de notre relation, tant s'en faut. Comme le souligne encore Jean-Louis Chrétien, c'est sur ce même terreau de la passivité que me sont ouverts de nouveaux possibles. "L'étrangeté fait irruption dans ma familiarité avec moi-même, je me deviens lointain. Cela n'a lieu ni par un mien pouvoir, ni par un pouvoir de l'autre, mais par l'événement de la rencontre, qui ouvre ses possibles et ne peut se réduire aux possibles de la solitude" (ibid., 23). C'est par la rencontre que je peux me dépasser moi-même, me désolidariser d'avec moi, et franchir vers ce qui se tient au loin. C'est par elle encore que je peux exister vraiment, quitter mon vieux pays natal et partir derechef à la rencontre.

Que l'attention puisse nous conduire solidairement à nous-mêmes et à l'autre ne doit nous river ni au premier, ni au second terme de cette relation qui s'instaure avec elle. L'exercice de l'attente à laquelle elle nous introduit est toujours tendu vers sa propre défaillance, car nous ne pouvons relancer cette attente, et ce faisant en prendre soin, qu'à la laisser se briser sur ce que nous n'attendions pas. Si l'attente, plus que toute chose, mérite notre

garde, il lui faut aussi de l'inadvertance, de l'inattention, autant de brèches ouvertes à l'événement du réel, toujours imprévisible et irréversible.

*Prof. Dr. Rodolphe Olcèse, Université Jean Monnet, Saint-Etienne,
Faculté Arts, Lettres, Langues, rodolphe.olcese@univ-st-etienne.fr*

Références

- Berger, René. *Connaissance de la peinture, tome 1. A la rencontre de la peinture*. Lausanne: Centre international des arts, 1963.
- Chrétien, Jean-Louis. *Corps à corps*. Paris: Minuit, 1997.
- Chrétien, Jean-Louis. *L'Effroi du beau*. Paris: Editions du Cerf, 1987.
- Chrétien, Jean-Louis. *Pour reprendre et perdre haleine. Dix brèves médiations*. Montrouge: Bayard, 2009.
- Grimaldi, Nicolas. *L'Art ou la feinte passion*. Paris: PUF, 1983.
- Hollan, Alexandre. *Je suis ce que je vois. Notes sur la peinture et le dessin, 1975-2015*. Toulouse: Editions Eres, 2015.
- Kierkegaard, Sören. *La Répétition*, trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, in idem. *Œuvres complètes*, tome V. Paris: Editions de l'Orante, 1972a.
- Kierkegaard, Sören. *Crainte et tremblement*, trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, in idem. *Œuvres complètes*, tome V. Paris: Editions de l'Orante, 1972b.
- Kierkegaard, Sören. *Dix-huit discours édifiants*, trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, in *Œuvres complètes*, tome VI. Paris: Editions de l'Orante, 1979.
- Lavelle, Louis. *Conduite à l'égard d'autrui*. Paris: Albin Michel, 1957.
- Lévinas, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris: Vrin, 1990.
- Maldiney, Henri. *L'Art, l'éclair de l'être*. Seyssel: Editions Compact, 1993.
- Maldiney, Henri. *Art et existence*. Paris: Klincksieck, 2003.
- Maldiney, Henri. *Regard parole espace*. Paris : Les éditions du Cerf, 2012.
- Pascal, Blaise. *Pensées*, in *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1954.