

Poétique de la perception

Chantal Maillard

Volume 4, numéro 1, automne 1993

Théories esthétiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800930ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800930ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Maillard, C. (1993). Poétique de la perception. *Horizons philosophiques*, 4(1), 1–14. <https://doi.org/10.7202/800930ar>

Poétique de la perception

I. La perception de l'instant.

Pour une poésie phénoménologique.

Un instant est toujours un événement, quelque chose qui advient. Dire l'événement, c'est figer par la parole le mouvement de l'être, faire de l'instant une image pour la mémoire. Dire l'instant, c'est trahir le monde en son devenir et instaurer le temps. La parole est l'empreinte de l'instant dans la mémoire. Elle fait de l'événement un bloc de matière, une «réalité».

Pourtant, celui qui parle ne se sait généralement pas créateur de réalité. Il emploie la parole comme un instrument qui reproduit fidèlement une réalité établie avant le langage. Il croit que la distance entre ce qu'il dit et ce qu'il voit et entre ce qu'il voit et ce qui est appartient seulement au reflet linguistique de la signification. De cette façon, la parole s'avère *mimesis*, miroir du monde pour la conscience.

Il se pourrait peut-être qu'à l'origine du langage il en ait été ainsi. Mais, il faut en convenir, la parole a depuis bien longtemps perdu son pouvoir de saisir l'être. Le discours provient le plus souvent de signifiants durcis sous lesquels la réalité palpite encore à peine. La catégorie du «réel» est transférée au concept en tant qu'universel, et on n'est que très rarement capable de récupérer, dans sa singularité, la présence authentique des choses. Souvent, aussi, la parole perd même la valeur de médiation qu'elle avait acquise après avoir abandonné sa fonction spectrale; alors, le discours se construit sur d'autres discours dont les concepts sont supposés représenter déjà une réalité dont on ne doute pas.

Il existe pourtant un mode d'expression par lequel la parole récupère l'immédiateté. Ce mode d'expression surgit lorsque le regard prend contact avec ce qui demeure toujours caché en toute chose. Celui qui parle de cette façon sait que sa parole est une arme et il l'utilise avec précaution. Créer un monde, instaurer le temps est une opération délicate que seuls

les êtres au coeur fort peuvent entreprendre sans périr: la mort par la parole, c'est la perte de la vision de l'éternité des choses et la chute dans le temps.

La parole poétique est parole vraie quand la poésie se conçoit en tant qu'attitude intérieure qui, par une intense communion avec l'objet qu'il contemple, porte le sujet à capter le corps éternel de cet objet. Non pas son être fait de temps, mais bien l'éternité de son corps, l'éternité dans le corps. Lorsque le sujet est capable de transmettre par le langage cette expérience essentielle avec la plus grande simplicité, alors l'image fixée par la parole communique non pas la chose, mais l'événement (tout est événement; le moindre objet, même apparemment immobile, «a lieu», advient en concordance avec le monde).

J'appelle «poésie phénoménologique» l'acte poétique qui donne lieu à l'expression minimale capable de manifester l'instant, et j'étends cette expression à l'oeuvre poétique qui se développe à partir d'un tel acte. Expression immédiate, simple, cet acte poétique appréhenderait l'objet entre sa retenue spectrale et son mouvement essentiel, entre sa temporalité et son éternité, entre son être-objet et son non-être. Et dans l'objet-en-état-d'être, l'expression saisirait aussi le regard qui objective, le regard de celui qui parle, le regard qui est, presque simultanément, la serre et le vol, la serre qui saisit et possède les choses, et le vol de l'oiseau qui, tout en planant, lâche sa proie et la voit se brûler dans sa chute par le frottement de l'air.

Le temps est multiple; l'éternité, unique. Pénétrer dans le temps, c'est se réaliser, se faire réel d'une certaine façon : selon un certain rythme. Si le temps était le même pour tous les êtres, il n'y aurait entre eux aucune différence et, donc, aucun rapprochement possible. Si des êtres se ressemblent, s'ils peuvent se mettre en rapport et se comprendre, c'est bien dans la mesure où ils partagent *un* temps : un rythme semblable. Découvrir le rythme d'un être — ses intervalles et sa résonance — et la pénétration de son intimité sera possible, la connaissance de son espace et des limites de sa réalité pourra être obtenue.

C'est à ces limites que se trouve la clef de l'harmonie qui fait qu'un être est ce qu'il est et rien d'autre que ce qu'il est. C'est pour cela aussi que l'approche de ces limites peut être dangereuse, car leur contemplation met en contact avec l'énergie éternelle par laquelle toute énergie procède. Elle donnerait non seulement accès à la connaissance de l'harmonie de cet être, mais aussi à la connaissance de la source de toute harmonie, de son infinitude — car l'origine est un point (d')infini — et, donc, à la connaissance de l'infinie possibilité d'être.

Le danger, c'est l'extase. L'infini s'approprie toute tension qui se dirige vers lui. Tel un trou noir, il aspire les limites de celui qui s'en approche et les détruit : l'infini procède à la déréalisation de tout ce qui le touche. Le danger, c'est l'extase, parce qu'un état extatique est une tension : désir de dissolution, attraction vers l'Absolu. Et parfois la connaissance éblouit d'une telle façon qu'elle devient extase. C'est pourquoi, il arrive de temps en temps que le chemin de la connaissance devienne désir de mort. La mort : terme d'une existence, d'une façon d'être, dévolution d'un être à sa puissance d'être.

Un instant est un point, un simple point d'intersection entre l'horizontalité du temps et la profondeur de l'éternité. Unité de temps et unité d'espace s'y identifient. L'instant semble une retenue, à peine perceptible, du mouvement éternel. Mais cette retenue n'a lieu, en fait, que pour la vision et, donc, dans le temps, car rien ne peut être vu si ce n'est dans le temps, dans un temps spécifique. Pour que la vision s'établisse, il est besoin que l'objet suive en son être un rythme complémentaire de celui du sujet qui le contemple.

La parole peut dessiner des réseaux, tracer des cartes géographiques, établir des stratégies utiles pour nous introduire dans les lieux proches des limites. Là, fugitivement, se dresse parfois dans l'âme une certitude que la parole ne parvient pas à définir : la pure sensation d'être en mon être sans que cet être m'appartienne; un élargissement : l'évidence de l'instant. Et la sensation simultanée de ce que l'écoulement de moi-même ne modifie en rien l'éternité de chaque instant.

Comment dessiner ces cartes? Comment faire pour que la parole, au lieu de nous enchaîner à la temporalité (procédant, comme à son habitude, à une perpétuelle révision des circonstances) devienne voie de sauvetage, limite du monde créé?

Un mode possible, à part celui de l'humour et de l'ironie, serait de sacraliser l'espace dans lequel les mots doivent s'assembler, de telle façon que ce qu'ils construisent acquière les caractéristiques d'un temple, ou, mieux encore, d'une pierre sacrée. Ils seraient l'expression minimale et originelle qui indiquerait la présence de l'éternel au sein même de la temporalité. Le discours, ainsi conçu, serait symbole élémentaire, simple; moins qu'un temple et plus qu'un temple, la parole dirait la vision de l'instant : l'appartenance à l'éternel de tout ce qui est temporel. La parole poétique doit pouvoir dire l'oiseau, le vent, l'eau, la peau, non pas comme concept mais bien comme immédiateté incommensurable de l'acte, quand l'oiseau pénètre dans la brume, quand la goutte d'eau brille sur le museau d'un chien, quand l'ombre d'une branche frôle, rapide, le bloc de granit. Elle doit exprimer le *quand*, qui signifie toujours le lien, la synthèse qui élimine la distance entre deux ou plusieurs façons d'être. À part la fonction indicative d'une unité de temps et de lieu que ce mot accomplit en tant qu'adverbe, le *quand* constitue l'union effective et réelle des éléments qui entrent en jeu. *Quand* est l'Acte perpétuel de la création. La vision d'un tel Acte est expérience esthétique.

J'appelle «poésie» la forme verbale qui, à partir de cette vision, parvient à dire l'unité du temps et de l'éternité. Et j'appelle cette poésie «phénoménologique» parce qu'elle essaie de rendre aux choses l'être, leur être tout entier, extirpé depuis trop longtemps de leur chair périssable, exilé de leur peau. L'être de l'oiseau, c'est l'oiseau et plus que l'oiseau : c'est la brume et l'effort de son corps tendu pour la percer, et le monde sous ses ailes, et l'oeil qui le contemple, et plus encore. «Retour aux choses mêmes», avait dit Husserl, mais la valeur essentielle des choses est une question *esthétique*. Ce n'est qu'esthétiquement que les choses elles-mêmes apparaissent

parce que ce n'est qu'esthétiquement qu'elles se montrent au-delà d'elles-mêmes. Les phénomènes sont l'acte d'être des choses qui, lorsqu'elles s'accomplissent, apparaissent. Et ce qui se montre à nos yeux par cette apparition, c'est précisément cela : l'acte *d'être en état d'être soi-même* .

Aucun don plus élevé que celui de pouvoir assister, en pleine conscience, à l'embrassement unique des êtres. Celui qui jouit d'une vision de ce genre participe de l'infinitude de l'instant.

La poésie phénoménologique ne peut être ni mémoire ni prospection. Ni le passé ni le futur ne sont des lieux d'apparition; seul le présent peut l'être puisque lui seul est à même de se transformer, dans les lieux sacrés, en présent perpétuel, unifiant ainsi en lui-même tous les temps. Les poétiques de l'évocation, tant celles de la mémoire comme celles de l'imagination, sont des arabesques du désir, des formes de convoitise. Les regrets expriment le désir de retour en arrière ou bien le désir de continuation. Les projets, le désir de changement. Tous masquent un certain degré d'insatisfaction en ce qui concerne les circonstances présentes. Le poète qui écrit au passé ou au futur est débiteur du désir, et le désir instaure le temps et l'histoire plus encore que ne le fait la parole — ne serait-il pas plausible que la parole ait été engendrée par le désir?

La poésie conçue phénoménologiquement devrait pouvoir transformer l'énergie du désir. Il s'agirait de transmutation et non d'élimination. La transmutation du désir, c'est-à-dire de son énergie, fut matière d'étude (pratique) de toutes les écoles de pensée orientales, sans exception. Platon, qui, selon toute apparence, ne comprit pas très bien, prétendit simplement à l'élimination du désir, contribuant ainsi à asseoir les fondements de l'histoire de la répression. Selon la pensée orientale, le désir serait une accumulation énergétique dont on pourrait, grâce à un entraînement rigoureux, dévier la trajectoire pour l'utiliser à d'autres fins. Pour cela, elle doit suivre d'autres canaux que ceux qui la mènent à l'accomplissement de son but, c'est-à-dire la jouissance de l'objet désiré. L'énergie du désir

versée sur l'objet fortifie ce dernier; restituée à elle-même, par contre, elle se condense pour permettre l'ouverture de l'espace sacré.

La poésie phénoménologique réduit les souvenirs (nostalgie des circonstances passées, désir de les revivre ou de les exorciser) et les projets (besoin d'accorder notre destin avec nos aspirations) à un moment unique : maintenant. Lorsque l'extension temporelle s'annule, la condition «désireuse» de l'énergie disparaît; cette dernière se maintient alors seulement comme une force, un pouvoir neutre, et lorsque cette force se concentre, ne cherchant plus à se projeter sous forme de désir, elle permet l'accès à ce point où toutes les limites convergent : l'éternité de l'instant.

De même que le temps ne diffère pas de l'éternité, l'être des phénomènes ne diffère pas non plus de leur être-en-état-d'être¹. Mais seule la fugacité de l'instant, sa quasi inexistence, peut nous rapprocher du grand mystère de la simultanéité, qui est une expérience aussi fugace que l'instant même. Ni l'instant ni l'acte intuitif qui l'appréhende n'ont d'extension temporelle, bien qu'on puisse dire qu'ils aient de l'intensité. Il faut donc, pour que l'ordre de la simultanéité se manifeste, que le sujet cesse d'être conscience-de-l'objet et que l'objet devienne présence. Le sujet comprend alors que la goutte d'eau sur le museau d'un chien n'est pas une goutte d'eau, ni le museau sa circonstance locale, ni une partie du corps du chien touchée par un phénomène externe, ni la relation qui s'effectue entre les yeux et le cerveau du sujet qui perçoit le fait, mais bien tout cela ensemble. Et bien plus encore, il comprend le regard participatif du sujet qui s'ouvre à l'objectivité compréhensible. L'événement, chaque événement, est l'univers tout entier sans pour cela cesser d'avoir lieu individuellement. L'oiseau qui pénètre dans la

1. L'auteur traduit par cette expression la forme verbale espagnole *estar siendo* qui réunit les deux verbes qui traduisent, en cette langue, le verbe *être* : *estar* et *ser*, le premier s'appliquant aux états de chose passagers, le second dénotant la permanence.

brume n'est pas un oiseau mais bien *cet* oiseau *quand* il traverse *cette* couche de brume. Il ne s'agit pas d'universel : l'oiseau ne représente pas n'importe quel oiseau; il ne s'agit pas de concept : le singulier ne force pas à la répétition. Ce genre de poésie sauvegarde précisément l'individualité de l'objet, la totale exclusivité de son geste. Elle suppose que le geste est tout ce qu'il y a. En tant qu'intégration des états d'être auxquels le mouvement donne lieu, le geste est la possibilité de la vision du mouvement. Sans cesser d'être en mouvement, l'individu est perçu — donc séparé de la totalité qu'il forme avec son entourage — de par le geste. Le geste est événement : résultat et projection. La trajectoire entière du mouvement est contenue en chacun de ses moments, et aucun geste ne se conclut sans qu'un autre ne commence. La différence : rupture mentale de la continuité. Le geste n'isole pas l'individu. Au contraire, il trace des liens, il communique. Le geste est la dynamique du *quand*.

Il ne s'agit pas non plus de voir l'universel (idée ou essence) dans le particulier. Il s'agit de voir le particulier en toute son ampleur et de récupérer ainsi l'unité de tout ce que nous avons distingué. Dans l'oiseau — cet oiseau — il y a tous les oiseaux mais aussi tous les nuages et tous les gestes de propulsion, la loi du vol, le son et l'effleurement, le battement, l'eau et la couleur, et le hasard aussi, qui fraie tous les chemins, qui guide le regard, le hasard qui est notre façon de nommer les lois de la simultanéité. Chaque événement invente l'univers tout entier; chaque événement recèle, tout en le décelant par la présence, le mystère de tout ce qui est possible.

Prendre conscience de cela est déjà suffisant pour éprouver la plénitude de l'être. Mais le poète qui sait le dire ouvre un espace sacré. Le voyageur qui passerait par là pourrait recueillir la pierre sacrée, et peut-être se mettrait-elle à brûler dans sa main. Le feu non seulement purifie, mais il détruit également toute détermination, toute identité. Il purifie précisément parce qu'il détruit. Et les cendres invitent le regard à se purifier. Renaître de ses cendres, c'est recommencer à être sans mémoire, sans la reconnaissance que le concept procure et,

donc, être sans désir. Les cendres, par leur indétermination, préparent le regard pour l'acte essentiel. La pierre sacrée doit se consumer pour être symbole élémentaire. Si elle ne brûle pas, sa matière opaque renverra à quelque chose de connu bien que partiellement oublié. Le voyageur réfléchira alors, essayant de retrouver dans sa mémoire les traces du passé pour le reconstruire. Il abandonnera les lieux sans s'être consacré.

En un mot, donc, la poésie conçue phénoménologiquement devra suivre les injonctions suivantes : a) elle devra prétendre à la simplicité de l'expression et à celle du rythme; b) elle devra observer la non-mémoire et la non-prospection et, en conséquence, situer l'action au présent; c) elle procèdera à la captation des formes en leur singularité, fuyant tout genre d'abstraction; d) elle devra veiller à ne pas induire chez le lecteur une attitude réflexive, mais bien à ouvrir les voies qui guident vers les limites (limites de son temps avec son éternité); e) le poème devra être un *mudra* : un geste dont le sens sacré repose sur la récupération (tant de la part du poète que de la part du lecteur) de l'éternité dans l'acte, c'est à dire, dans la réalisation temporelle.

II. Le monde comme objet esthétique.

La poétique exposée ci-dessus ne se propose pas seulement comme formulation d'une certaine écriture poétique, mais aussi comme une théorie de la perception qui pourrait s'appliquer de façon bien plus large.

La parole poétique, telle qu'elle a été décrite ici, est parole essentielle devant provenir d'une vision également essentielle. Cette forme de la parole renvoie donc, tout comme la phénoménologie elle-même, à la question ontologique : que sont les choses, que sont les autres, que suis-je en tant qu'autre face à moi-même, que suis-je, moi qui questionne?

Et ce que l'on attend, comme réponse, ce n'est pas tant une explication qu'une plénitude compréhensive. La question de l'être doit se répondre à partir de l'être et pour l'être.

Naturellement, proposer, comme je le fais, une poétique de la perception, en prétendant en faire un modèle de la connaissance en général, mène à la confusion de la phénoménologie en tant que philosophie de la connaissance et de l'esthétique ou à la transformation de l'une en l'autre. Ce qui présente quelques problèmes. Le plus important d'entre eux est que, étant donné que le monde est l'un des objets principaux de la phénoménologie, le monde comme objet de connaissance se transforme en objet esthétique. Cette question n'est qu'un problème de nuance. Objet de connaissance «commune» ou objet de connaissance esthétique, le monde est simplement la totalité de ce qui s'offre à nos sens. Mais ce n'est pas si simple. Notre concept du monde dépendra de la notion que nous aurons de l'objet esthétique. Or, celle-ci pourrait se limiter à la notion de représentation. Dans ce cas, bien sûr, l'expérience esthétique devrait s'entendre comme l'expérience d'une fiction. La représentation, comme telle, est une imitation d'un objet original dont la connaissance appartient à un autre genre d'expérience : la connaissance quotidienne, la connaissance «réelle». Ce qui nous est offert dans l'expérience esthétique n'est jamais l'original, ce monde réel dont notre corps fait partie, mais bien une fiction, un ordre des faits dicté par l'imagination et autorisé par l'intelligence pour le plaisir de la récréation. Ainsi, le monde esthétiquement perçu est un monde fictif. Son irréalité est la base d'un songe, d'un état de rêve dans lequel nous sommes plongés depuis notre naissance. La conclusion idéaliste est dans ce cas inévitable.

Trois objections sont à apporter aux considérations précédentes :

a) La définition de l'objet esthétique ne peut absolument pas se limiter à la fonction représentative. S'il en était ainsi, seule l'oeuvre d'art fabriquée à partir de certaines données que la réalité procure serait susceptible d'être esthétiquement perçue. Ni l'oeuvre non figurative ni les formes naturelles ne pourraient être considérées sous cet angle. Or, il est certain que l'être humain peut se sentir esthétiquement touché par une

oeuvre abstraite aussi bien que par une oeuvre figurative, par une forme naturelle aussi bien que par une oeuvre d'art. Il n'est donc absolument pas nécessaire de considérer le monde en tant qu'oeuvre d'art pour le croire apte à être esthétiquement perçu.

b) La valeur esthétique d'un objet est externe à l'objet lui-même. Il n'y a pas d'«objet esthétique» en soi. L'esthéticité d'un objet dépend de l'attitude esthétique du sujet, et celle-ci est indépendante de la condition naturelle ou fabriquée de l'objet. N'importe quel objet peut devenir objet esthétique lorsque l'attitude du sujet est esthétique. Qu'entendons-nous alors par «attitude esthétique» et comment voir et percevoir le monde de cette façon? Voilà la question qui se pose.

c) L'attitude esthétique est une réception attentive, une ouverture de l'être par laquelle l'objet se présente. Il ne s'agit donc pas de *représentation* mais bien de *présentation*. Le monde se présente, se rend présent à nos yeux, à nos sens, dans l'actualité du geste. Nous ne le sentons pas, nous le présentons, nous le sentons avant de le reconnaître, avant que les concepts ne déplacent la qualité et l'intensité de la force structurée qui nous parvient. L'attitude esthétique est un élargissement de la conscience perceptive. Les limites s'effacent, les éléments séparés se joignent, la profondeur gagne la surface.

Et cette *présentation* du monde se renouvelle sans se reproduire : le soleil se lève chaque jour, nous le *savons*, mais nous ne *vivons* pas ce savoir lorsque nous le disons. Que le soleil se lève chaque jour, c'est un savoir conceptuel, une abstraction. Nous avons abstrait le fait du lever de l'astre, délaissant ce que nous appelons «les détails», la couleur par exemple, la formation naturelle de l'endroit, la consistance de l'air. Or, sans les détails, le soleil ne se lève pas. Et ce que nous vivons, dans la présence, ce sont les détails; nous ne vivons jamais le fait dans son abstraction.

Seul le concept peut se reproduire en égalité absolue avec lui-même; l'expérience, par contre, se renouvelle : cha-

cune de ses présentations est une *représentation*, une nouvelle présentation. (La nouveauté, bien sûr, est une catégorie de la mémoire, mais la mémoire fait partie, inévitablement, de l'acte intentionnel.) On peut dire, dans ce sens, que le monde est une représentation parce qu'il est un spectacle. Le crépuscule représente chaque soir le spectacle des ombres. Le monde est un spectacle puisqu'il s'offre à la vision; il est «représentation spectaculaire», mais représentation originelle. Le monde n'a d'autre référent que lui-même; il n'est jamais en dehors de son actualité. Comme signe, il est symbole de ce qui se montre à nous dans la présence; le geste signifie l'être-en-état-d'être des choses dans leur ensemble: l'être-en-état-d'être du monde.

L'attitude esthétique est une façon d'être-au-monde, une façon de se constituer soi-même essentiellement par l'élargissement des sens, non seulement de la vision, mais aussi de l'ouïe, du toucher, même du goût et de l'odorat. Et la subjectivité se constitue elle-même de par l'action essentielle de la perception esthétique parce que le sujet prend conscience de lui-même comme présence-au-monde, en simultanéité.

Une application de la méthode transformative du monde en objet esthétique à partir de la perception conventionnelle.

Il s'agirait simplement d'élargir le regard, de le prolonger dans l'espace et dans toutes les directions.

L'objet esthétique, écrit Dufrenne, «esthétise ses alentours en les intégrant à son propre monde²»; il s'annexe le monde sur lequel il se détache et l'esthétise. Le monde est normalement vécu comme l'expérience de l'horizon de tout objet réel, le monde est le fond, garantie de toute forme, et l'objet non seulement ne le renie pas, mais il le confirme. L'objet présente donc, vis-à-vis du monde, l'ambivalence de son indépendance — sans laquelle il ne se présenterait pas comme «objet», c'est-à-dire comme une forme qui attire le regard en

2. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. I, Paris, PUF, 1967, p. 205.

3. *Ibid.*, p. 202.

dehors du reste — et sa liaison. Mais l'objet esthétique est un objet privilégié qui refuse l'intégration au monde quotidien³. Son indépendance est plus forte, semble-t-il, que sa liaison, et les conditions de celle-ci sont choisies par lui-même pour se rehausser en tant qu'objet autonome. Le fond sur lequel se détache l'objet esthétique est appelé par Dufrenne le «milieu spirituel». Ce milieu appartient à l'objet et, dès lors, il cesse d'appartenir au monde.

Dufrenne se pose alors la question suivante: «Où s'arrête l'influence magique de l'objet esthétique⁴?», qu'est-ce qui décide de l'étendue de l'esthétisation du monde par l'objet? Et sa réponse : «Tout simplement là où s'arrête le regard, parce que l'objet esthétique, avec ses dépendances, est solidaire du regard. Est esthétique ce qui compte esthétiquement pour le regard⁵.» C'est le regard qui établit les limites, qui dessine les contours, qui construit l'encadrement et situe l'objet dans un espace où il pourra obtenir une signification. Les limites de l'objet sont les limites du regard. Ces limites, assure Dufrenne, ne sont pas objectivables, car l'objet esthétique se sépare du monde surtout en le niant, «en niant même comme monde ce qu'il intègre du monde⁶».

Mais pourquoi penser que l'objet nie le monde qui l'entoure? Le regard n'est-il pas contraint de l'extérieur à cette négation? N'est-il pas contraint à établir *certaines* limites, celles que l'artiste a voulues, celles qui sont conventionnellement correctes, celles qui conviennent à l'espace naturel, ou simplement celles que le regard a apprises et auxquelles il est habitué? L'encadrement de la pièce de théâtre : les rideaux et la scène; celui d'une sculpture : l'espace qui lui est consacré; celui d'une composition musicale: les images ou l'ordre structurel qui accompagnent sa réception.

Pour maintenir la cohérence de nos suppositions, selon lesquelles il n'y aurait pas d'objet esthétique sans attitude

4. *Ibid.*, p. 206.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

esthétique, il faut admettre que les limites, posées comme frontières ou établies comme négation, proviennent du regard et non pas de l'objet lui-même. Cette donnée rend plus nette l'implication de la responsabilité personnelle du sujet en ce qui concerne l'esthétisation volontaire du monde.

Car, en effet, il y a lieu de penser à faire du regard un instrument d'esthétisation volontaire. Pour cela, il faudrait procéder à une transgression des limites; non seulement de celles de l'espace physique consacré à l'objet en question mais, aussi et surtout, des limites que nous attribuons par coutume aux différents objets.

Pour effectuer cette transgression, profitons de ce débordement naturel de l'objet esthétique. Puisque le regard assigne à l'objet esthétique ses limites, élargissons le regard. Agrandissons, sur le mur du fond, l'encadrement du tableau qui s'y trouve, prenant dans notre perspective le mur tout entier : l'objet esthétique n'est plus, dès lors, le tableau seulement, mais bien le mur avec le tableau. Agrandissons ensuite les limites du mur : reculons jusque sur le pas de la porte et faisons de la chambre toute entière notre objet esthétique; sortons-en et, laissant la porte grande ouverte, situons-nous au milieu de la chambre précédente et, ainsi de suite, toujours à reculons, embrassant successivement des perspectives toujours plus amples : la façade de la maison, la maison et ses alentours, la rue débouchant sur la maison, le village ou la ville toute entière... Et enfin, puisque nous nous serons suffisamment exercés au regard esthétique, retournons-nous et mettons-nous en marche avec un regard neuf : le regard capable d'embrasser le monde comme objet esthétique. Alors, les encadrements, les embrasures, les supports, rien de tout cela n'est plus nécessaire. Le monde entier se transforme en un «lieu esthétique»; les synesthésies se succèdent, la réception est instantanée, aucune différence ne persiste entre réalité quotidienne et matière esthétique. L'objet quotidien s'esthétise, ce qui veut dire que la valeur des choses, leur importance, ne leur est plus attribuée par leur contexte; la relativité disparaît avec la différence;

l'admiration change de tournure : elle n'a plus de cause hormis le monde en lui-même, cette manifestation perpétuelle, ce mutuel consentement de l'être à la vision par laquelle le sujet se présente au monde à l'instant même où le monde se présente à lui.

Chantal Maillard

Université de Malaga, Espagne