

ANALELE
UNIVERSITĂȚII
BUCUREȘTI

ESTETICĂ

EXTRAS

AMBIGUITÉ ET CONTRAINTE

MIHAI NADIN

Quel que soit son domaine d'occurrence l'ambiguïté garde un caractère relatif. Elle se réalise par rapport à un sens, lui-même réalisé; l'ambiguïté représente une valeur variable alors même qu'il s'agit d'une œuvre donnée.

Aussi surprenant que cela puisse paraître nous sommes loin de nous douter de la portée de principes tels que la contrainte et la limitation qui sont ceux de notre époque. Les énoncés comportent une note restrictive marquée, le *perpetuum mobile* est impossible, la vitesse de la lumière défie toute concurrence, la création de l'énergie est un problème insoluble etc., chacun de ces avatars témoignent de ce niveau contre lequel bute définitivement l'emprise réelle de l'homme sur la nature, en général, et partant, sur lui-même. Les restrictions comme telles ne sont pas ambiguës mais elles peuvent le devenir. L'histoire des dépassements succesifs de certaines représentations est l'histoire même de leur passage à l'ambiguïté.

A travers la contrainte qu'elle a découverte la science épuise un sens. A l'autre pôle l'art peut admettre n'importe quelle vitesse et poser la possibilité de n'importe quoi; en s'y refusant il serait incapable de justifier son idéalité. En l'admettant il engendre déjà l'ambigu parce qu'il le fait dans un contexte donné, il s'y rapporte et en est *défini*. Si, durant leur évolution historique les arts sont devenus plus ambigus, c'est le contenu concret de cette ambiguïté qu'il faut sonder. Elle s'exprime relativement à la position que l'art tient dans la société, aux idéaux qui l'animent, à la finalité complexe qu'il réalise progressivement.

Ce n'est pas — du moins ce ne devrait pas être — une ambiguïté en soi, amorphe, signe de l'évasion et du désengagement, quoique précisément certains aspects en revêtent l'apparence ou s'exercent dans ce sens. L'art en soi est déjà ambigu. L'œuvre d'art qui exprime le général par le particulier, l'universel par l'individuel, l'abstrait par le concret, le contenu par la forme, le signifié par le signifiant, le sens par la réalisation de la structure à travers la chaîne cybernétique de la forme dont l'aboutissement est l'œuvre même, renferme une ambiguïté d'ordre logique qui en constitue un trait générique. Sans doute l'ambiguïté d'une œuvre non-figurative, moderne ou non, est-elle plus marquée que celle d'un paysage de Corot, de certains

portraits de Velasquez ou des toiles de Rembrandt. Mais ce n'est pas l'ambiguïté extérieure, apparente qui vaut qu'on s'y attarde. Car dans ce cas-ci nous ne tarderions pas à redécouvrir que l'ambiguïté, organique à l'art, y est surtout cantonnée dans certaines formes (la musique d'abord) et la tentation nous viendrait peut-être de parler d'un genre suprême qui serait, suivant le critère en question, celui de l'ambiguïté maximum ou minimum.

Partant de l'idée dialectique suivant laquelle le sens, dans la mesure où il existe, ne se réalise pas de soi, le jeu entre l'univocité (qui déborde de plus en plus l'art), la plurivocité (consommée en une grande mesure dans l'art défini classique ainsi que dans la succession des moments vers la modernité) et l'équivoque (qui définit son mouvement) nous constatons, en discutant des coordonnées de l'art moderne, qu'il se constitue comme réaction aussi vis-à-vis de l'univoque de plus en plus marqué des représentations du type des principes restrictifs.

Les époques révolues n'ont subi que peu de contraintes semblables ; l'avenir, bien qu'il confirme l'ascendant du sujet sur l'objet, en consacra un nombre accru. Face à l'univocité de chacune des représentations, la réaction n'est autre que la prolifération de l'équivoque, de l'ambiguïté. Quand le fervent qu'était Ensor condamnait Malebranche et Descartes c'était au nom de son amour pour la richesse plénière de l'univers. Car il s'était aperçu que le processus de la connaissance en était un de dépouillement aussi. Retranché dans le mystère, ce n'est pas contre la science qu'il s'insurgeait, mais contre la radiographie de l'univers. Bizarre condition que celle de l'artiste moderne qui balancera entre l'éloge de la science, mieux encore l'application directe ou mentale de ses conquêtes et le refus obstiné de la rationalité dont la beauté, l'inéffable et le poétique se seraient retirés. Les vers de Blaga — *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* (Je n'écrase pas la corolle de merveilles du monde) — la malédiction que Vlaminck fait peser sur „la barbarie scientifique de l'espèce humaine civilisée“ („Testament“) le cri angoissé de Valéry („Pythia“) — et ce n'est pas tout ! — vont rejoindre l'éloge du machinisme fait par Marinetti, l'oeuvre de Fernand Léger, celle des constructivistes russes et de Mondrian qui prédisait un art transcendant non dans la philosophie (comme Hegel ou Vico), mais dans la science-même. Il y en aura qui conserveront l'ambiguïté en tant que résistance, qui l'accumuleront et s'en feront un abri ; chez les autres, elle témoignera de leur impuissance à équivaloir sensiblement l'univoque de l'expression scientifique. Mais, pour une raison ou pour une autre, l'équivoque s'étendra à des zones qu'il n'avait fait qu'effleurer tout à fait accidentellement. Le surréalisme, tout en conservant le figuratif, acquiert son autonomie en aspirant à la dimension de l'équivoque, et trouvera son salut précisément dans les représentations spontanées et les associations redevables à une détermination sous-consciente. Il videra de tout univoque jusqu'aux relations et aux personnages. L'arbitraire-même, dont il se réclame suppose l'ambigu, l'indétermination, et implique un choix. Parce que, une fois de plus, l'oeuvre se soumet au choix, en tant que signification, elle polarise donc une masse de spectateurs qui se définiront par rapport à elle. L'oeuvre peut jouer le rôle d'un motif social, politique, moral, son désengagement reste toutefois relatif, à savoir vis-à-vis de la stagnation. Ambiguë,

au temps présent, puisque parfois elle n'est pas un choix engagé, elle cesse de l'être, dans le contexte de tout le mouvement social, en manifestant la capacité de s'inscrire dans le sens du mouvement; peut-être devrions-nous spécifier que l'art du passé n'a pas eu cette capacité bien souvent. Le réalisme de la peinture religieuse est, par rapport à son objet et à son sujet, univoque; c'est par le symbole illimité qu'il peut accéder à sa plurivocité. Bien qu'au-delà cette peinture soit un fait accompli. Son ambiguïté est restée relativement la même. L'ambiguïté de l'œuvre moderne, qui exprime la conscience de sa propre existence, possède un degré de variabilité surprenant même pour une œuvre accomplie. La principale raison en est que l'œuvre est ouverte *une fois* en tant que réalisation esthétique en soi, pour soi et pour d'autres (elle est soumise à une valorisation dans le champ idéologique); *une seconde fois* parce que, malgré sa particularité, expression d'un certain genre, elle est ouverte en tant qu'art aussi, c'est à dire dans le cycle de l'évolution historique de celui-ci (ouverture qui échappe d'ailleurs à l'analyse d'Umberto Eco).

Jamais encore le progrès de l'art ne s'était réalisé avec une telle acuité par le progrès des arts, par la masse d'œuvres qui prennent corps à un rythme vertigineux. L'inflation artistique du moment présent, dont il est si souvent question, est le fait de cette manière spéciale de réalisation de la dialectique dans le progrès de l'art. Ainsi que le faisait remarquer un exégète de la désintégration des formes (Erich Kahler, *The desintegration of form in arts*, Brasiller, 1968), „l'effort destiné à aboutir à une nouvelle appréhension de la forme“ semble en effet faire défaut, les disjonctions analytiques prévalant sur l'effort créatif proprement dit. Sans doute une des sources du processus moderne de désintégration relative des formes, et partant du passage à l'ambiguïté, est-elle la relation du conscient et de l'inconscient. Elle va de l'antagonisme à l'interaction et à l'entrelacement. Elle fait passer le centre de gravité de la créativité moderne depuis l'expression de la suprématie de la pensée à celle de l'inconscient, c'est à dire depuis la cohérence à l'incohérence. Nous ne discuterons pas pour savoir si Goethe (dans son entretien avec Riemer, en 1810) avait ou non raison d'affirmer que „l'homme ne peut demeurer longtemps dans un état de conscience, il doit s'évader encore et toujours dans l'inconscient car c'est ici qu'il a ses racines“; mais nous ne manquerons pas de constater que l'histoire récente de l'art semble le confirmer et que, en outre, l'origine de l'ambiguïté de l'art moderne y est expliquée. Les portraits de Van Gogh, Kokoschka, Beckmann, Nolde, par exemple, ne rendent plus l'immédiat, l'apparence physiognomique, „du pont du visible, disait Beckmann, ils regardent vers l'invisible“. L'appel du sous-sol psychique évident dans l'art moderne — de ce sous-sol où regne le *homo absurdus* est en fait synonyme de la dilatation du champ perçu de l'existence. L'équivoque des représentations qui en résultent et auquel la littérature, la musique et les arts plastiques modernes concourent également a l'avantage de sonder un univers dilaté, amplifié. Cependant, ayant constaté ce mérite, nous ne saurions ignorer le très réel danger de l'incompatible esthétique, de l'incongruence, de l'hermétisation. La littérature de l'absurde ou l'image plastique à laquelle aboutit la vision philosophique de l'absurde se situe, en grande, exactement sur la ligne de dé-

marcation emportant la réalité humaine à un niveau imaginaire. C'est ce qui lui permet de sublimer et de concentrer tout ce que la condition humaine a d'exceptionnel, bien qu'envisagé unilatéralement. L'ingénuité, rarement saisie comme telle — elle aussi génératrice d'ambigu, dans son horizon spécifique, fournit la parabole (forme tellement fréquente de l'absurde contemporain) en substance d'une solidarité aussi secrète que profonde, entre le personnage fictif et le spectateur réel. Moins chez Marcel Duchamp ou chez les frères Gabo, davantage chez Dali et Pollock, l'œuvre échappe, beaucoup plus que jusqu'ici, au contrôle total de l'auteur. Combien parmi les créateurs modernes, n'ont-ils pas déploré cette valeur d'aliénation dont l'ambiguïté investit l'œuvre au moment de sa naissance? Si un „peintre peint pour échapper à lui-même“ (Picasso) ne nous étonnons point que l'emprise de l'équivoque se traduira parfois non seulement par le bannissement du motif figural, mais aussi par le gâchis de ce type d'art en tant que domaine idéal de l'essence humaine retrouvée.

Dans la conception des esthéticiens de la direction de la *transposition sympathétique* (Einfühlung) aussi bien que dans celle de la visualité (Sichtbarkeit), l'ambiguïté ne constitue pas un motif d'analyse mais une réalité qui va de soi. En tant qu'existence en soi, dévoilée par l'artiste (alethea, en termes Heidegger) elle est chargée d'ambigu au fur et à mesure de la révélation du mystère, à la différence des compositions délibérées (orthotes) univoques, dénuées, *inauthentiques*. D'autre part, la visualité „qui suppose la production de réalités nouvelles réclame la transcendance comme source d'ambigu“ (cf. Morpurgo — Tagliabue Guide).

Si tant est que la sensibilité esthétique prend corps à travers quelques plans successifs — depuis l'intuition, sous le signe de l'univoque, des successions nécessaires ou de la possibilité de leur négation, selon un code et un langage, à la programmation intime, il reste qu'elle si exerce organiquement, selon une dynamique continue. On interprète ainsi, par une activité continue l'information affective et rationnelle; la prédominance relative, à notre époque, du rationnel correspond en quelque sorte aussi au sens unique de l'accès à l'affectif que déchiffrent les stimulus (proches ou éloignés) de l'œuvre. Lorsqu'il tend à conserver l'affectif jusque dans ce désert d'affectivité qu'est le géométrisme, l'artiste moderne compte, en effet, avec l'ingénuité psychologique du consommateur. *Ce homo significans* qu'il entend affirmer, il en est redevable à son orgueil; en fait le *homo ludens* ne manque jamais de s'y joindre.

L'acceptation du fait que des changements survenus dans le champ de la sensibilité esthétique ont ébranlé — peut-être pas autant que le pense Max Bense — la primauté de l'affectivité indique un consensus presque; ils ne sont pas allés toutefois jusqu'à éliminer sa nécessité, jusqu'à remettre en question la condition même de l'existence de l'art. L'affectif s'est replié; l'impuissance, relative, dont il a fait preuve lors des circonstances social-historiques données l'ayant compromis par rapport à l'efficacité du rationnel. Quelles que soient les distinctions que nous puissions faire, suivant la théorie esthétique des typologies de la sensibilité qui est celle de Worringer, nous ne saurions récupérer l'affectif et tous nos efforts finiraient pas constater son entrelacement, d'aspect parfois parasitaire, avec le

rationnel, c'est-à-dire ses nuances. Le caractère ambigu de l'attitude sensible ne mène pas tant à un type contemplatif et à un autre dit expressif, selon la démonstration de Worringer. Remarquons seulement que le modèle se voit infirmé une fois de plus dans les conditions où l'art s'universalise ; il n'en reste pas moins qu'il surprend des champs possibles de la sensibilité. Il est pourtant peu probable que l'esthétique moderne se propose des distinctions plus efficientes. La sensibilité phanique („penchant pour des régions de clarté“, „disponibilité à envisager tout a fait abstraitement les formes et les familles de formes“) et celle nictique („nostalgie du quotidien faisant l'éloge du concret“) distinguées par un esthéticien roumain (Titus Mocanu) ne recouvrent qu'une aire limitée de l'art moderne, plus profondément problématique, peut-être, que d'autres, mais pas nécessairement la plus significative. Quel que soit le projet de nos distinctions, quels que soient les types de sensibilité proposés, ils ne doivent pas retenir le seul caractère ambigu de la sensibilité qu'ils reproduiront dans l'aborescence des attitudes contradictoires mais établir avant tout l'unité *affectif-rationnel* et à partir de là, du modèle concret de cette unité distinguer les types. Ils découlent du mode fondamental d'articulation intime de l'acte d'emprise, par les moyens propres à l'art, du monde objectif et comme tels ils concernent à vrai dire la nécessité qui régit cette prise de possession.

Si le simple fait qu'au point de vue logique une œuvre est ambiguë ne suffit pas à situer celle-ci en dehors du champ de l'art, ainsi que le prouvent les œuvres de l'art moderne, — puisque l'image artistique n'est pas censée doubler l'image logique, scientifique — reste à savoir si l'ambiguïté esthétique ruine ou non l'œuvre.

Tout notre système de pensée et d'appréciation est construit comme un système axiomatique. Il repose sur la prédicativité. L'esthétique même, réunissant logique, sociologie, psychologie, éthique a pour prémisses l'axiome de la prédicativité. C'est comme dans la syllogistique aristotélicienne, *prédire de quelque chose*, prédire des choses, faire la conjonction entre un verbe et son sujet. Dans cette aire, l'ambiguïté se définit par rapport à la dualité ou à la pluralité de la prédication. Prédire de, a la valeur de l'axiome d'Euclide et l'art ainsi conçu est l'art de cet axiome, tout comme la géométrie des parallèles qui ne se rencontrent jamais. Mais lorsque les parallèles se croisent dans le nouvel axiome, le monde ne s'écroule pas, il n'y a pas d'effondrement dans le néant, c'est à peine si le bon sens pâlit voyant que l'espace riemanien se dérobe, mais un autre bon sens capable, lui, d'intuire au-delà de l'évidence, d'accepter le triangle dont la somme des angles dépasse 180°, de transposer dans un espace que la géométrie connaît et qu'elle représente mieux que notre intuition et que notre aperception. Cependant les axiomes ne tombent pas de même qu'ils ne se constituent pas arbitrairement. Ce sont des signes du royaume et, à l'intérieur des acceptations, comme réflexions de la réalité objective, ils présenteront des relations nouvelles à notre compréhension et à notre sensibilité.

L'art moderne a porté à l'expression, dans le processus de sa réalisation comme expression de sa propre existence, la *non-prédictivité*, c'est à dire la forme de l'action en soi signifiant comme telle (celle qui, dans la grammaire roumaine, pour parler d'un genre proxime, est exprimée par

l'infinitif, le participe, le gérondif et le supin — qui ne peuvent point constituer le verbe d'une phrase). Si prédicatif signifie prédire des choses, non-prédicatif signifie *être en tant que quelque chose* (sujet, objet) dont on peut prédire. Ni l'art cinétique, ni l'expressionnisme abstrait non plus que la série dodécaphonique, le roman objectuel, la poésie dada ou celle fonctionnelle (Ponge) ne prédisent de quelque chose mais *existent*. Ce sont la réalité à un des modes non-prédictifs du verbe *être* ou *exister*; leurs interprétations au moyen des concepts de l'esthétique prédictive sont — sinon forcées — du moins forcées à l'apparence. L'ambiguïté esthétique qu'ils reflètent aboutit à ce paradoxe: bien qu'ils ne doivent pas exister comme art — ils ont même été pris pour tels et condamnés — ils n'en ont pas moins une réalité certaine, une force d'impression indiscutable, l'accès réel à leur essence est impossible à travers l'angle de la sensibilité esthétique par les moyens de la pensée prédictive. Car le nouvel empire supprime les lois de celle-ci. Ce qui nous apparaît comme ambiguïté — logique ou esthétique — dans le nouveau système est, en fait, une modalité de donner sens ou de s'instituer comme sens, spécifique à une autre exigence que celle d'exprimer le jugement prédictif. L'œuvre signe, l'œuvre objet, l'œuvre langage sont mieux que de simples dénominations, exercices onomatiques parodiant la terminologie des nouvelles théories; ce sont des modalités de l'art-nonprédictivité. Sans insister, nous dirons seulement que des observations expérimentales scientifiques entreprises soit par des psychologues, soit par des physiologues, soit par des linguistes ont prouvé que la non-prédictivité se rattache à certaines populations à une certaine phase de leur développement, qu'elle est typique aux enfants aussi, aux formes ingénues. Le cadre narratif temporel est aboli, le principe de la pertinence est suspendu, l'action se rapporte au sujet et se réalise à travers lui. La non-prédictivité n'est pas l'abandon du privilège et de la capacité de réflexion mais un reflet des nuances du repli sur soi et l'hypostase du moment même de cet auto-réflexissement. L'acte même de la constitution de cet art — choix de mots ou „commencez la peinture par rien et laissez-la se développer“ (Okada, adepte de Rothko) appartient encore au prédictif. D'où l'explication du fait que sentant la création échapper au domaine de leur propre jugement habituel, certains des créateurs de ces orientations font remarquer le processus (action painting) qui conserve une valeur de prédication. Une esthétique applicable au domaine non-prédictif ne signifie pas ipso-facto, une théorie de la validité de celui-ci mais un moyen réel de pénétrer plus avant dans une zone de la réalité de la pensée et de la création humaine.

Le *type prédictif* de sensibilité (et de création) correspond au penchant de prédire et d'écouter (ou bien de montrer et de regarder) du monde, avec la conscience de démiurge moderne. L'affectivité s'exerce et est stimulée par la responsabilité; son exercice est surtout rationnel. Le type possède un sens marqué du temps et de l'espace, son intuition et sa compréhension ne perdent rien de ce qui se soumet à sa perception extérieure. Le *type non-prédictif* correspond au penchant vers le concret de l'existence, il tend à se laisser soumettre et écouter (à se laisser montrer et regarder) avec la conscience qu'il existe en tant qu'élément de ce monde vis-à-vis

duquel il est responsable toujours par l'appartenance. L'affectivité s'exerce et est stimulée par la participation ; la rationalité est ultérieure en quelque sorte, censure de l'acte et justice de sa valeur. Le type possède le sens du moment et du lieu, celui de son intuition et de sa perception, rien de ce qui se soumet à sa perception interne coordonnée ne lui échappe. La nécessité d'insister sur ces types, leur interférence réelle dans le type de sensibilité humaine concrète s'impose dans l'ordre d'une analyse nécessaire. L'une des prémisses de cette analyse est, entre autres, que ces types, ainsi que tous les autres proposés, sont en quelque sorte idéaux, que dans la réalité de l'art — et de la pensée humaine en général — ils se rencontrent, connaissent l'unité de leur manifestation, tout comme sa contradiction, génératrice du mouvement progressif. C'est là d'ailleurs la source de leur efficacité. Parce que la synthèse des autres types proposés jusqu'aujourd'hui n'offre pas un modèle d'unité et de contradiction.

Nous ne sommes pas indifférents vis-à-vis du type d'ambiguïté qui s'accumule dans l'œuvre artistique moderne, ni vis-à-vis de sa signification. La connaissance écarte l'ambiguïté existente à un moment donnée mais en provoque une autre. Aspirant au général humain — qu'il ne peut atteindre, on le sait, qu'à travers le concret historique — l'homme tend, à travers l'art, à un modèle idéal et ressent la tentation de son amélioration. Cette aspiration est, par elle-même, pleine d'ambigu et génératrice d'équivoque. Le progrès comme mouvement inépuisable, porte en soi la certitude de l'inachevé ; celui qui aspire n'est pas l'homme abstrait, mais cet homme-ci, réalité finie dans l'éternité de l'espace. La conscience du lieu réel occupé dans le monde, rapportée à la conscience de l'appartenance à l'espèce n'engendre pas tant le tragique des existentialistes que l'ambigu. En renonçant aux orgueils successifs à travers lesquels il s'est manifesté au long de l'histoire ce n'est que maintenant que l'homme, en sa qualité de créateur de l'art moderne, accède au plus exaltant orgueil. Par la projection idéale de l'œuvre il se découvre comme conscience du monde où il vit et non seulement de sa réalité existentielle. Par l'art il établit un nouvel anthropocentrisme en instaurant ainsi l'art — et toute son activité — comme mesure du progrès du monde dont l'unique, jusqu'ici, conscience il s'avère être. Tend, à travers l'art aussi, à l'essence, à l'universalité, à l'unicité, il semble instaurer le principe le plus convaincant, le plus restrictif (mais plénier sous rapport humain) : l'art n'est possible que par la compréhension rationnellement affective de la nécessité, par la liberté. L'ambiguïté et la contrainte s'y rejoignent en un noyau indivisible.