

Contemporary philosophy

A new survey edited by G. Fløistad

Volume 9

Aesthetics and Philosophy
of Art

 Springer

**Institut International de Philosophie
International Institute of Philosophy**

La philosophie contemporaine

Chroniques nouvelles

par les soins de
GUTTORM FLØISTAD
Université d'Oslo

Tome 9
Esthétique et Philosophie de l'art

Contemporary philosophy

A new survey

edited by
GUTTORM FLØISTAD
University of Oslo

Volume 9
Aesthetics and Philosophy of Art

 Springer

A C.I.P. Catalogue record for this book is available from the Library of Congress

Aesthetics and Philosophy of Art / edited by Guttorm Fløistad
p.cm. – (Contemporary Philosophy, a new survey; v. 9)
English, French, and German
Includes bibliographical references and index.

ISBN-10 1-4020-5068-2 (HB)
ISBN-13 978-1-4020-5068-8 (HB)
ISBN-10 1-4020-5069-0 (e-book)
ISBN-13 978-1-4020-5069-0 (e-book)

Published by Springer,
P.O. Box 17, 3300 AA Dordrecht, The Netherlands.

Published under the auspices of the International Council of Philosophy and Humanistic Studies and of the International Federation of Philosophical Societies, with the support of UNESCO.

Publié sous les auspices du Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines et de la Fédération Internationale des Sociétés de Philosophie, avec le concours de l'UNESCO.

Printed on acid-free paper

All Rights Reserved
© 2007 Springer

No part of this work may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, microfilming, recording or otherwise, without written permission from the Publisher, with the exception of any material supplied specifically for the purpose of being entered and executed on a computer system, for exclusive use by the purchaser of the work.

TABLE OF CONTENTS / TABLE DES MATIÈRES

Preface.....	vii
Introduction.....	1
GUTTORM FLØISTAD	
Extending Meanings of Aesthetics and the Ethical Moment.....	25
MASAHIRO HAMASHITA	
Ancient and Medieval Concepts and Theories of Art in India.....	41
D. P. CHATTOPADHYAYA	
Aesthetics and Religion from the Indian Perspective.....	67
ANAND AMALADASS	
L'esthétique des arts négro-africains: Pluralité et historicité des imaginaires et pratiques.....	83
JEAN-GODEFROY BIDIMA	
Fondements théologiques et esthétiques de l'architecture islamique. Une réflexion philosophique sur l'espace et le lieu en Islam.....	111
SOUÂD AYADA	
La calligraphie dans le monde musulman.....	141
FRANÇOIS DÉROCHE	
Interprétation phénoménologique d'une calligraphie figurative ottomane du musée de Raqqada (Tunisie).....	157
VALÉRIE GONZALEZ	
Two Visions of Architecture and the Problem of Representation.....	187
BEATA SIROWY	
The Art of Clive Bell's <i>Art</i>	217
S. P. ROSENBAUM	

The Concepts of Referentiality and Possibility in the Context of Art.....	237
ABDULLAH KAYGI	
Objective Aesthetic Experiences.....	253
PETER MCCORMICK	
Bild und Begriff als Gleichnis der Schöpfung. Philosophie der Kunst und Philosophie der Natur im Bildwerk Paul Klees.....	267
REINER WIEHL	
Another Go at the Meaning of Music: Koopman, Davies, and the Meanings of « Meaning ».....	285
PETER KIVY	
Creative Ascent. Creativity through Creataphors.....	303
HANS LENK	
Les catégories esthétiques de stimulation.....	331
EVANGHÉLOS MOUTSOPOULOS	
Grandeur et misère de l'homme, thèmes de l'art contemporain.....	347
EVANGHÉLOS MOUTSOPOULOS	
Le fond doré. À propos des <i>Cahiers de Malte Laurids Brigge</i>	353
MARIA FILOMENA MOLDER	
Via Esthética. De l'esprit transcendantal à l'esprit de diathèse: l'alternative esthétique.....	363
JACQUES-BERNARD ROUMANES	
Value, Values and Literature.....	385
IOANNA KUÇURADI	
INDEX.....	403

PREFACE

The present volume is a continuation of the series *Contemporary Philosophy*. As with the earlier volumes in the series, the present chronicles purport to give a survey of significant trends in contemporary philosophy.

The need for such surveys has, I believe, increased rather than decreased over the years. The philosophical scene appears, for various reasons, more complex than ever before. The continuing process of specialization in most branches, the increasing contact between philosophers from various cultures, the emergence of new schools of thought, particularly in philosophical logic and in the philosophy of language and ethics, and the increasing attention being paid to the history of philosophy in discussions of contemporary problems, are the most important contributing factors. Surveys of the present kind are a valuable source of knowledge of this complexity. The surveys may therefore help to strengthen the Socratic element of modern philosophy, the intercultural dialogue or *Kommunikationsgemeinschaft*.

So far, eight volumes are published in this series, viz. *Philosophy of Language and Philosophical Logic* (Volume 1), *Philosophy of Science* (Volume 2), *Philosophy of Action* (Volume 3), *Philosophy of Mind* (Volume 4), *African Philosophy* (Volume 5), *Medieval Age Philosophy* (Volume 6/1 and Volume 6/2), *Asian Philosophy* (Volume 7), and *Philosophy of Latin America* (Volume 8).

The volumes are, for various reasons, of unequal length. The obvious shortcomings, especially of Volume 5 on African and Arab philosophy, are to some extent compensated for in the present volume on *Aesthetics* (Volume 9), and in the forthcoming volume on *Philosophy of Religion* (Volume 10).

The present volume on *Aesthetics*, containing nineteen surveys, shows the variety of approaches to Aesthetics in various cultures. The close connection between aesthetics and religion and between aesthetics and ethics is emphasized in several contributions.

The chronicles are as a rule written in English, French and German. In the present volume eight surveys are written in French, ten in English and one in German. The bibliographical references, with some exceptions, follow the pattern introduced in earlier volumes. The bibliographies themselves usually follow at the end of each chronicle

arranged in alphabetical order. The bibliographies are selected and arranged by the authors themselves.

I am most grateful to a number of persons who in various ways have assisted in the preparation of this new series. My thanks are first of all due to the Secretariat, especially to Ms. Catherine Champniers, at the *Institut international de philosophie*. They have done the final proof-reading as well as put up the indices. My thanks are also due to Mrs. Kari Horn, who has greatly helped me in my correspondence with the contributors. « No » does not seem to exist in her vocabulary, even when my requests are presented on holidays.

My thanks are also due to the *Centre national de la recherche scientifique* (Paris), and to the *Conseil international de la philosophie et des sciences humaines* (UNESCO), and to the staff at Springer (Dordrecht).

University of Oslo, December 2005.
Guttorm FLØISTAD.

INTRODUCTION

GUTTORM FLØISTAD

(University of Oslo, Norway)

What is aesthetics? If you put the question to philosophers in the Western tradition, you are today likely to get the following answer: Aesthetics is the philosophical study of our aesthetic experiences, involving studies of the aesthetic objects, of the bodily disposition and mental faculties enabling us to have such experiences, and a study of the language used to express and convey these experiences.

If you go to other continents you will find the same type of studies. However, the primary focus in Asian, Arab and African aesthetics and moreover in Latin-American philosophy, is rather different: they hold that the most important aspect of aesthetic experiences lies in their effect on the recipient and their contribution to communal values. They may liberate the individual from his selfishness developed in a growing culture of money, technology, media and consumption, leading to a moral enlightenment. Certain aesthetic experiences may even, as in India, introduce him to a religious experience. In Arab culture, the artistic writing of the Arab languages, serve as a legitimate picture of Allah: calligraphy is supposed to be a reminder of the revelations in the Qur'an. In Africa, art is tribal art and a necessary requisite for strengthening social ties. The arts, in a variety of forms, serve as a major contribution to the tribes' cultural identity.

Latin-American philosophy is presented in Volume 8 of *Contemporary Philosophy*. The majority of the contributors to the volume think that the main task of philosophy, aesthetics included, is to reconstruct a Latin-American identity following the withdrawal of colonial powers.

Similar effects of aesthetic objects and experiences are by no means unknown to readers of European history of philosophy either. For the sake of comparison between the cultures it may be useful to give a brief sketch of both ancient and modern European aesthetics, with a view to clarifying the various notions often used in the *Chronicles*. A few remarks on the literary aesthetics in European realism and naturalism in the 19th century will be included.

The philosophy of *beauty* has a central place in history. The history of the philosophy of beauty goes far back. In the Western tradition, and it reaches down to Plato and the *Prima philosophia* in the Middle Ages. In Indian philosophy it is even older.

A brief presentation of aesthetics in Indian, Arab and African philosophy presented in the volume follows. The chronicles on modern European aesthetics are presented at the end. I apologize for not being able to read Sanskrit as well as Arab and African languages. The common purpose of aesthetics in various cultures may, however, make the introductory presentations tolerable.

That modern aesthetics may function as a source for a harsh socio-cultural criticism should come as no surprise.

AESTHETIC IMPERIALISM

Aesthetics in all parts of the world, as noted by Masahiro Hamashita, has been strongly influenced by European imperialism. Military, political and economic colonization also involved language, religious beliefs as well as customs and manners. Today the centre of colonization has moved to the United States, given the « attractive » name of *Global Free Trade*. Culture is defined as a commodity, subject to export and import.

A main problem is that aesthetic products, especially American, are exported almost all over the world in ways that are utterly insensitive to local cultures. The recent refusal of the Americans to sign an agreement concerning the right of every country to promote its own culture is just an announcement that the earlier European imperialism continues in full scale.

The destructive effects on the local cultures are felt everywhere, although the strongest effect is seen in The United States and the European countries themselves. Here the socio-cultural erosion has created masses of people suffering from loneliness, depression and violence. Some of the main reasons are easily detected: one is that most cultural productions in the West have often been reduced to superficial entertainment, mainly stimulating the senses of the individual, irrespective of any geographical location. Ethical components of such aesthetic experiences, characteristic of much traditional aesthetic in all cultures, have been lost in the technological money-oriented life. A second main reason is no doubt to be found in the view that economic growth and material culture is prior to caring for cultural identity based on communal values.

This volume on aesthetics may be a contribution to our cultural awareness.

ORIGIN OF EUROPEAN AESTHETICS

Aesthetics as a philosophical discipline is sometimes said to have emerged from the European Enlightenment, in Kant and Baumgarten. In his *Critique of Judgement (CJ)* Kant shows in what way aesthetics is to be conceived as a discipline. He also shows, however, that his conception of aesthetics by no means is a discipline on its own. As a free play of imagination our aesthetic creations and experiences are dependent on metaphysics and ontology, epistemology, logic and moral philosophy. A key notion in his aesthetics is beauty. Kant stresses the difference between personal, private judgements about beauty of things (often related to « I like it »), and intersubjective or *a priori* judgements without any personal interest. The latter has the character of a disinterested appreciation and is concerned with the pure form (*CJ* § 8, § 11).

The *a priori* character of a judgement of beauty (*pulchrum*) and the close relationship with other disciplines recalls the medieval concept of *prima philosophia* – despite differences with the usages of a philosopher of the 18th century. The basic notions of *prima philosophia*, one will recall, are *unum, verum, bonum, pulchrum, aliquid, re* (the nature of reality). The difference with Kant is, of course, that in the earlier philosophy the notions are integrated in an overall system (*unum*). Kant may be called a reduced leftover in modernity. The further isolation of beauty and the establishing of aesthetics as a discipline on its own, inspired by Baumgarten, were left to some of Kant's followers, Schiller, Shaftesbury, Schelling and Schlegel.

Baumgarten modified the traditional view that art imitates nature. The artist, he held, must have the opportunity to colour his work with his feelings and personal perception of reality. Schiller, inspired by Rousseau, related aesthetics to education (in his *Letters on the Aesthetic Education of Man*). Aesthetic education, he held, is an education to the enjoyment of « living forms ». This leads to the discovery of beauty, which in turn leads to freedom. And freedom arises when the forms are abstracted from the object to which they are tied. This happens in playing and in art. In this (almost Kantian) sense Schiller's theory is transcendental and idealistic.

In his *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* Shaftesbury offers a passionate description of his experiences of beauty. Beauty can be seen everywhere in nature, in its great variety of forms. Animals are not interested in the forms of things, only in things in so far as they satisfy their needs. It is the privilege of man to enjoy the forms. However, he does not enjoy them by way of his senses. The experience of beauty is related to the infinite creative forces of nature

producing ever new forms, and these can only be grasped through man's spirit and reason. Shaftesbury marks the beginning of romanticism, clearly inspired by Platonic ideas, in opposition to the English empirists.

In German idealism *poetic fantasy* is a central notion. Poetic fantasy does not only express itself in art, it is the key to understanding reality. In his *System of Transcendental Idealism* (1800) Schelling declared that art is the fulfilment of philosophy. In relation to nature, morals and history we are still living « in the halls of philosophy »; in art we enter « a sacred place ». The distinction between poetry and philosophy is not as sharp as we thought. Philosophy should enter the realm of poetic fantasy.

According to Friedrich Schlegel literature should transform itself into a new type of poetry, which he called « transcendental poetry ». The true piece of art is not the work of the artist; it is the work of the universe itself, a universe that is constantly evolving towards perfection.

Poetry, declared Novalis (Friedrich von Hardenberg), is what is absolute and real. This is « the core of my philosophy ». That is what makes poetry « the highest truth ».

This type of idealism and romanticism may be interpreted in at least three ways. Firstly, it is a reaction to the Enlightenment's specific concept of reason, the growing position of natural science, technology, professionalism, and materialism, and to the suffering of huge classes of people in the 19th century as a result of industrialization. (« There is no complete man any longer », says Hölderlin. Another German moralist and dramatist, Heinrich von Kleist, is said to have committed suicide on the ground of this growing distance to « real life »). Secondly, it is a final attempt, it seems, to continue some main ideas in the history of European philosophy, like « road to perfection » and « absolute unity and truth », at the cost, however, of losing its integrative power in the culture and society at large. Finally, the ideal aesthetics in the 18th century, it may be said, marks the beginning of privatisation of aesthetics and religion.

The idealist and romanticist aesthetics show both similarities and differences to aesthetic movements in the Indian, Arab, and African cultures. In these cultures major parts of aesthetics, it seems, are still united to religious beliefs to the effect that aesthetics still has retained its integrating power in society at large. However, the « arrogant Europeans », and now especially the Americans, exercise a constant pressure on these culturally more integrated societies, forcing them to adopt the idea of economic growth as more important than cultural identity. The effect of this disintegrating pressure on other cultures is already noticeable.

AESTHETICS AND ETHICS

According to Plato and moreover to the later *first philosophy* aesthetic experiences are intimately related to ethics. One « secular », modern way of explaining this may simply be: if an aesthetic experience is shared by a group of people, the experience is likely to strengthen the interpersonal relationships and thereby contribute to the communal values in the group. And that is what ethics is about. If aesthetic experiences are to have this effect, however, they should presumably display themselves over some time. The Aristotelian *katharsis* cannot be achieved without being based on a sequence of actions over some hours. The Greek drama lasted sometimes several days. Gustav Freytag, German novelist and *Privatdozent* in Breslau, wrote in the 1880s a standard textbook (*Die Technik des Dramas*) in which he describes the five stages needed to call forth *katharsis*, or a liberating effect on the mind. The rules are all derived from the classical drama. It goes without saying that it is the slow, gradual build-up of the plot that gives the effect. The aesthetics of drama is thoroughly dealt with in the chronicle by *D. P. Chattopadhyaya*.

A promising attempt to bridge the gap between idealism and the « real world » is made in the aesthetics of realism and naturalism. The new trends represent a radical change of objects: from beauty as pure forms and as a spiritual source of knowledge of the universe as a whole to particular things in nature and in ordinary life. The purpose of great art is to make us see ordinary things and ordinary people's daily living in a genuine way, and appreciate them as they are. Balzac, for instance, wrote about the most insignificant traits of what he calls « the human comedy ». Flaubert made detailed analyses of the lowest characters. In some of Zola's novels we find extensive descriptions of the construction of a locomotive. Earlier on Goethe was most admired by Novalis because of the poetic passages in the opening chapters of *Wilhelm Meister*. The admiration changed, however, into disgust when Novalis discovered that Goethe, in later chapters, turned into a realist. The arts, according to Goethe, do not pretend to show the metaphysical depth of things. They stick to the surface. This surface is, however, not immediately given. The great works of art are needed to make us *see*. Thus, realism and naturalism lead to a deeper understanding of artistic creation – at the same time as they enhance our aesthetic experience and, due to the literary context, also the ethical relevance of our reading. The chronicle by Ioanna Kuçuradi further explains, how.

Heidegger gives western aesthetics a new turn, relating his interpretation both to his phenomenology of *Dasein* and to ancient Greek philosophy. In a way he renews the intimate relation between being, ethics, truth, and aesthetics. His favourite example is van Gogh's shoes. The pair of shoes clearly belongs to a farmer. They are field shoes, telling a long story in that they present a world of hard labour. In the painting, Heidegger would say, entire lifeworld comes into being. It shows itself in the painting. And this « showing itself » and « coming into being » are to Heidegger closely related to the pre-Socratic term for truth, *alétheia* (« removing our forgetfulness »). An aesthetic experience may to him be more or less « truthful ». In his essay, *The Origin of Artwork (Der Ursprung des Kunstwerkes)*, Heidegger further relates a piece of art to a larger world of which we ourselves are parts. As every student of Heidegger knows, his philosophy remained incomplete. He shows, however, how knowledge, or understanding, involves an ethical component, also in understanding art.

A relevant question is, what happens to the « slow » ethico-aesthetic experience in the age of information technology (IT). In principle, it should be perfectly possible to take care of it, and moreover, to reach out to many more people. This is also what to some extent has happened. In addition, IT has made possible a great variety of new arts and new ways of creating art works. IT, however, took for the most part a different turn. It speeded up the sequences of pictures in that the emotions involved were hardly even allowed to rest and mature. IT, as Masahiro Hamashita remarks, created a flood of images and representations to the effect that « we were forced to accept » pictorial turn-away from conceptual language. We were « forced » into a virtual, illusionary world with its own aesthetic rules. A main difference between the aesthetics of the real and the virtual world is that the latter in many cases lost its ethical dimension. Ethics is the theory of values of communal life. The new aesthetics of the illusionary world is with some qualifications purporting to stimulate the individual senses only.

The point was nicely illustrated in the discussions in the American Senate back in the 1950s about the effect of the new media on the public. They all thought that the new media would again gather families together in that they all would be sitting together viewing the same program. Within a short period of time the scene changed. The family members split, sitting alone in their own rooms viewing programs more attuned to their individual interest.

AESTHETICS AND CULTURAL IDENTITY

« Cultural identity » means belonging to a group of people, to their beliefs, their customs and manners, to their history and geographical location. « Belonging to » means being part of, caring for and paying respect to. They are all core values in ethical considerations. They are communal values. Aesthetic objects are culturally and historically determined. Even nature and natural objects differ – although the forms or the beauty of the various objects may be enjoyed trans-culturally. No culture is culturally « pure ». European languages, for instance, have adopted a number of words from Arabic and from Sanskrit. However, most cultures have so far kept their (relative) original profile. Whether European and American cultures still have a clear cultural profile, apart from their individualism and materialism, remains to be seen. The tragedy of people today, Christian Norberg-Schulz, professor and philosopher of architecture in Oslo, says, is that most of them have lost their belonging to other people, to religion and their places. Under the pressure of materialism people have lost their homes (cf. Beata Sirowy on Heidegger).

Religion and art are essential constituents in the shaping of people's cultural identity. In Anand Amaladass we read:

Religion and art go together almost in all cultures. Religion uses music in rituals and liturgies and develops architecture to suit their liturgical needs. Visual art depicts their religious history. Art shapes religion, affection, beliefs, memories, and provides symbols. Religion without art could become some ethereal spiritualism, and art without religion would turn into direction-less subjectivism, devoid of proper orientation.

Religion expresses itself in a variety of art forms, in ritual performances, in dance (Shiva) and architecture, and in calligraphy. All art forms announce the presence of God. In Islam architecture ranks as number one of the arts. Calligraphy, inspired by rhythm in music, shows how beauty transcends itself towards God. Souâd Ayada's topic is a philosophical reflection on the space and localisation of sacred buildings in Islam.

The relation of a building and its surroundings is increasingly a topic also in Western architecture, often as a reaction to a visual chaos, both in the cities as well as in the countryside. Functionalism, a dominant school of architecture in the West since the second quarter of the 20th century, paid more attention to human needs (and to the needs of the architects) than to the interplay of a building and its environment.

« A house is a living machine » (Le Corbusier). In addition to neglecting the physical environment, the architectural profession, J. Till holds (in his article « Last Judgement », referred to by Beata Sirowy), also attempts to exclude social and cultural aspects to the effect that it loses « the relation with the user and the real world's problems ». This raises ethical problems for the profession – often owing to the general fragmentation of disciplines and in the modern society at large. The ethical problems are problems of the quality of a building's manifold relationships, taking care of people's life.

Beata Sirowy introduces the notion of existential *space* and quotes both Christian Norberg-Schulz and the French philosopher Gaston Bachelard: A home is the primary existential space, is « one of the great integrative forces in life »; here man finds his identity. The concept of man's dwelling plays a central role in the discussion. The key ethical concept is presumably « taking care » of the environment and thereby of himself. A house gathers in a way its environment.

The ethics of « taking care of » is evidently more perspicuous in the case of a temple, a mosque or a church. The beauty is not one of the building alone; it is the beauty of the building in its relationships. Of such buildings it may be said that they gather their members and their places in a great community pointing to God. Anyone who has visited, for instance, the churches in Rome will know that the paintings like the artistic writing in Islam announce a divine presence.

JAPANESE AND INDIAN AESTHETICS

After contrasting the postmodern aesthetic of IT and its virtual world and traditional aesthetics, *Masahiro Hamashita* goes on to reflect upon the situation in Japan. It is paradoxical: Japan has developed one of the most advanced technologies in the world. At the same time Japanese families entertain traditional rituals in many areas of life, and Japanese firms have placed the holy shrine on the top of a building or in special rooms.

The tension created by the contrast of the two types of aesthetics is well known from other countries. Traditional aesthetics is usually local and national and sometimes continental. The virtual aesthetics of IT knows no border. Combined with the idea of global free trade the respect for local cultures is non-existing. « McDonaldization » has long since invaded most food cultures in the entire world (Hamashita). This is just a fraction of the Euro-Americanization of the world. In service of the global free trade in all areas, information technology, disrespecting local traditions, becomes a powerful instrument of an all-out dehumanisation of the world.

The tension in Japanese society may be part of the explanation of the eagerness with which Japanese scholars introduced Western philosophy in Japanese higher education.

To replace Shintoism, Confucianism and Buddhism by way of importing ideas from the West may work for an intellectual elite. A far more difficult task is whether ideas from the outside would enable the society at large to cultivate new customs and beliefs. Ideas, both from England, France, the United States, and Germany, were introduced in the period after the Meiji Restoration (1868). Hamashita mentions a number of Japanese scholars, some of whom studied at European universities. After much appreciation, the intellectual elite experienced a crisis. The idea that survived among some of the most important philosophers was the idea of individualism inspired by political philosophy together with Rousseau and Nietzsche. The European Enlightenment with its epistemological aesthetics, however, gave no answer. « Morality and knowledge have only relative value », holds Chogyu, one of the best known philosophers in the middle of the 20th century in Japan. They control instinct. The true aesthetic life is the life where instinctual needs are satisfied. That gives you a sense of absoluteness. Instinctual needs are, however, satisfied in a variety of ways, by « intuitive, passionate and natural expressions such as running water, singing birds, blooming flowers, children's affection for their mothers and faithful warriors' offers to their lords or mother country ». Here, the new individualism meets with traditional Japanese values.

D. P. Chattopadhyaya draws attention to the views of the ancient Indian people. They did not recognize any sharp division between the aesthetics of « music, poetry, philosophy, and science ». The point is that the « musical articulation of philosophical and scientific themes » gave everyone some aesthetic enjoyment.

Drama and rhetoric are essential to most cultures. They are both natural expressions in the life of people. The most important work on Indian aesthetics appears, according to *Chattopadhyaya*, to be the *Nāṭyaśāstra* of Bharata. Bharata stands for a long tradition « spanning from the pre-Vedic to the Vedic period ». Drama appeared around the 2nd century BC, but is supposed to have its roots in earlier traditions. It may also be influenced by Hellenic traditions and by the Sanskrit drama. Drama together with dance and music belong to rituals in all cultures.

Rasa is a key word in the explanation of aesthetic expressions. It is usually translated as feeling or emotion, but an exact translation of the Sanskrit word is hardly possible. As an aesthetic expression it is divided into a variety of emotions such as love, grief, pity, humans, heroism, fearfulness, disgust, and tranquillity.

A broad experience of the meaning of *rasa* enables the poet to create « a magical spell » with his use of language. Without the *rasa*-driven experience of the poet he will not reach the highest level of poetic-linguistic creativity.

The term *rasa* was also applied to rhetoric, that is, to the figures of speech (the *alankāra school*). The many famous rhetoricians, like Vamana, Daṇḍin, Bhāmaha, Uṇḍin and Rudraṇḍin (in the centuries after the Christian era) described a variety of figures of speech, some of them up to 36 different ways of using language.

The Greek and Roman rhetors were not the only ones who at that time cultivated the spoken word.

Aesthetics and religion are not identical from the Indian point of view. They are, however, closely related, in that the arts all have a divine origin. The arts, that is, the performance of rituals, music, dance, sculpture, and architecture, « recapitulate a cosmic creative process ». It becomes « a mode of worship ». *Rasa* as an aesthetic experience will bring you out of « the preoccupation of the limited ego » to an experience of repose (*visrānti*) and bliss (*ananda*). In Kashmir, Shiva is conceived as the original artist, representing the one true Reality. The way to achieve liberation from the ego and unification with the true reality is by way of a variety of rituals. The dancing Shiva plays a major role in the transition. He became the unifying factor in the history of Indian religion.

According to several Sanskrit texts, the God in Hindu religiosity has both masculine and feminine aspects. The Goddess is praised for her beauty. And people are asked to meditate the sublime glow of the beauty as another way of being liberated.

Drama may assist in the same process of transition to the higher self. Not the drama that lasts a few hours, but the life-long drama of emotional refinement. An advanced aesthetic sensibility will approach the depth of religious emotion.

AFRICAN AESTHETICS

The interpretation of Negro-African art, according to *Jean-Godefroy Bidima*, most often centres on religion, both by African and European writers. Religion is the final foundation of African aesthetics (Engelberth Mveng from Cameroun). Others speak about the style: in the longer perspective the style does not change. The reason may be that all Negro art purports the same: to transfer the sacred to the social sphere guided by the vision of the collective (Jean Gabus). Leopold Senghor, the former president of Senegal and the author of several books of poetry, holds that rhythm is the ultimate foundation of African aesthetics.

Rhythm is « the architecture of African being »; it is the vital force and dynamism behind the variety of forms.

At the same time the vital force expresses itself at several levels, social, geographical, contextual, mythical, historical, and artistic. That is to say, the vital force, the One, which in all forms and levels is identical with itself, diversifies itself in a manifold – a clear reminder of Platonism.

African art is even more complicated. It expresses itself in a dynamic dualism. African art of whatever type is always in a state of transition. It changes its appearance, depending on place and context, everywhere trying to liberate its hidden essence, the vital force.

In the musical arts the melodic texts are composed of, and move between, a variety of elements, from mere playing to the sacred, political and pedagogical.

The art forms are never at rest. They are living forms. They change between the visible and invisible, between what may be said and the unsayable, between the audible and the inaudible. Hence there is always an element of uncertainty in African art. The uncertainty derives basically from the need to take care of their traditions combined with the need to create something new. African aesthetics displays itself in the realm of the possible. That gives *beauty* the character of transition as well. Beauty is an event and an achievement. It displays itself in contrasts, not only between past and future, but between what may be beautiful and what is not, and between harmony and disharmony. That is how the arts contribute to a living community.

ISLAMIC AESTHETICS

Islamic aesthetics is taken care of in three chronicles. The authors all present and discuss aesthetics in relation to the history of Islam. *Souâd Ayada* clarifies the theology and aesthetics of Islamic architecture. *François Déroche* takes up the history of calligraphy in the Islamic world; and *Valérie Gonzalez* offers a closer interpretation of the religious meaning of calligraphy and other pieces of art.

Souâd Ayada's view on Islamic architecture gets support from Hegel in his work on aesthetics: architecture is the primary discipline of all the arts. Architecture is first in that it more clearly than anything else makes visible the invisible. The visible temple represents the invisible. The localisation of the mosques is most important. The place is sacred in that, together with the mosque, it announces the presence of God. The mosque is the messenger between God and man. The first temple was, for obvious reasons, placed at the site near *Kaba, the black stone*, facing both Jerusalem and Mecca. The temple, announcing the presence of Allah, calls upon and gathers the community of believers. The

temple becomes a centre for the entire site. The same applies to sacred buildings and sites in general. Aesthetics is turned into theology and ontology.

Christian Norberg-Schulz speaks in much the same way of buildings and houses in general (as described by Beata Sirowy). They are placed on a site with its specific *genius loci*. A site's *genius loci* is its character that is an integral part of the house as a *dwelling*, a home. It is the tragedy of postmodern man, Norberg-Schulz holds, that he does not belong to any place any more. His restlessness leaves family, personal friends and sites behind, a major problem in the age of « people on the move ». (The topic of the homeless man is well-known both in social philosophy and sociology: cf. for instance Peter Berger *The Homeless Mind* (1973).

Calligraphy, like the mosque, announces the presence of God in aesthetic writing. Aesthetics and theology belong together. That is no doubt a major reason why the Arabic language is written primarily for recitation. *François Déroche* writes on the history of calligraphy and the variety of types developed since the 10th century. It appears that to the same extent the type is dependent on geography, that is, on the site of the mosque. He draws attention to the striking fact that the first letter of the alphabet, *alif*, also is the initial of the divine name, Allah.

Ayada describes a variety of mosques and their sites. They all, in addition to announcing the presence of God, also represent God as the transcendent *One* and the unifying dimension of all mosques and sites. A number of the mosques carry inscriptions, mostly quotations from the Qur'an. Some are dealing with political and business matters, showing that man's life belongs to the one God. Similar instances of local integration can also be found, *mutatis mutandis*, in various types of Christian pietism in the 18th and 19th centuries. These traditions within Christianity have long since become the victims of the ongoing secularisation.

Man's appropriation of the presence of God is profoundly demanding. It is not just to listen to a recitation of the Qur'an. Belief in God is rather a never ending exercise. Valérie Gonzalez gives an in-depth analysis of what is involved. She approaches a variety of ways in which man may encounter God's presence, from pieces of art in museums, to calligraphy. In her interpretations she draws both on traditional sources and on methodological viewpoints in Husserl's phenomenology and Wittgenstein's philosophy of language.

God does not give himself easily away, as it were. A key Arab notion is *dhikr*, meaning an act of piety. Essential to the act is the memoration of God's existence by repeatedly pronouncing his name,

or, whenever you encounter the name God in texts or elsewhere, you should perform the same act. The mere reception is not enough. The utmost fulfilment of *dhikr* even requires that you engage yourself in the commemoration both physically and spiritually, both with your senses and your intellect. That may deepen your aesthetic experience of calligraphy and your attachment to the presence of God in the finite world.

It is in the interpretation of this process that some remarks by Wittgenstein (in his *Philosophical Investigations*) may be illuminating. If you recall, he says, the visual image of a word, you are also familiar with the sound of the word. Or, in reading, the letter and the sound form a unity or an alliance. Husserl's theory of the *noesis*, the intentional act, and the corresponding *noema*, the intentional object (*geistige Leiblichkeit*), confirms the mental constitution of any object. In its theological application this means that the presence of God (in whatever material) is reconstructed in consciousness in a finite mode. The ultimate objective of all ritualized behaviour involved in *dhikr*, in the act of piety, is the total dedication to Allah.

This experience of wholeness and unity is apparently not something merely imposed on people. I take it to be a manifestation of our innermost need, the need to belong to and to have a fuller identity. In the ongoing secularization and fragmentation process of all areas of life, on the other hand, we appear to counteract ourselves.

EUROPEAN AND AMERICAN AESTHETICS

Returning to recent European and American aesthetics, the climate is changing. Obviously inspired by the Enlightenment and the culture of science, aesthetics became subject to the epistemological turn. A whole range of new challenges and questions arise: a disinterested judgement is a most complex notion, and hard to achieve.

Do works of art have a meaning and a reference? Are they true or false and just an imitation of a state of affairs in the real world? Or are they merely self-referential and constitute just a possible world, a world of fiction on their own? And what is the being of that which is just possible? Works of art are usually about something, and what is the relation between « being about » and « referring to »? And do works of art really embody ethical values – a question raised in some of the chronicles and sometimes answered affirmatively?

These are some of the problems that arise when epistemological issues are applied to works of art. *Abdullah Kaygi* offers a nearly complete review of the difficulties discussed in the philosophy of art.

A lot of the great names in the philosophy and history of art are mentioned, Ernst Gombrich, Sir Philip Sidney, Nelson Goodman,

Dante, Roman Ingarden, Paul Ricœur, and George Lukács. It goes without saying that commonly accepted solutions hardly ever can be found. The fault is hardly to be found in the works of art themselves, most probably in the application of different, or wrong, or insufficient criteria of judging art. Even the present collection of articles contains contradictory views.

Clive Bell, a prominent member of the Bloomsbury group in England, insisted on the irrelevance of representation in sculpture and painting. He coined what for him was essential in experiencing art: its significant form. A significant form causes an aesthetic emotion. It even opens up for religious experiences. This does not mean that it involves an experience of God, just that Clive Bell held that spiritual life is much more important than material life.

Art is an undogmatic religion that may even « assist man in the redemption from 19th century materialism » (*S. P. Rosenbaum*). The experience of art is an experience of what is good, which is much better than issuing a moral law. A major part of his book deals with postimpressionism and its history.

Aesthetic experiences are usually subjective. That may be one reason for the difficulty in locating ethical values in aesthetics. Ethical values apply to the real world and are inter-subjective. *Peter McCormick* asks: do all aesthetic experiences have to be subjective, or, is it possible to find objective elements in works of art? As to the latter question, McCormick thinks definitely, yes, and relates his argument to the notion of the *negative sublime*. The expression is inspired by, but not taken, from Kant.

The negative sublime is defined as an aesthetic experience of pleasure and displeasure « *in an exorable and endlessly repeated moment of having to strive and having to fail to articulate rationally the unthinkable magnitudes of innocent suffering and the unthinkable magnitudes of evil* ».

Having lived in the 20th century we all know the amount of suffering and misery have undergone people – in contrast with the joy of life. We are therefore well equipped to understand corresponding features in literary works of art. McCormick takes us to an interpretation of the old poem *Beowulf*, to the death of the hero. He focuses on two expressions, one from the messenger announcing the hero's death: « *the raven swinging darkly over the doomed* », and one from the poet's interjection, « *it remains a mystery where life may end* ».

McCormick lifts the interpretation of two expressions to a higher level, roughly to a contrast in *Beowulf* between the old European paganism and the Christian culture.

The constitution of this contrast between two cultures may certainly be said to establish an objective aesthetic experience. The constitution of cultural contrasts involving experiences of evil can only be personal. And a common, personal constitution of evil and its opposite may rightly be called a constitution of common values, involving both values and commitment.

The relation of art works to the world is notoriously a difficult problem in aesthetics. Paul Klee, in the presentation by *Reiner Wiehl*, turns the usual way of understanding the problem around: « *Kunst gibt nicht das sichtbare wieder, sondern sie macht sichtbar.* » (*Art does not imitate what is seen, but makes visible.*) Instead of reflecting or copying something in the world, art opens our eyes to reality. Due to this principle, Klee's philosophy of art, Reiner Wiehl holds, may be related to Whitehead's philosophy of nature: philosophy of nature has a similar function. It does not describe nature as it is given before us. We discover nature through philosophy. Some key notions in understanding nature are « organism », « rest » and « movement ». Nature, as well as Klee's paintings, are organisms. Peculiar to organisms is that they never rest; they are living and constantly changing. That is why Klee attacked Lessing in his *Laokoon*. Art should never present resting or fixed motives. Paintings are, as it were, living and acting. To grasp these movements, Wiehl holds, Whitehead's philosophy of nature may assist us in acquiring a proper understanding – in accordance with what we ourselves are.

The central theoretical starting point in both Whitehead's and Klee's philosophy of nature is an « organism ». An organism carries with it both an aesthetic and a religious dimension. Whitehead's mathematically derived cosmology is not itself organic, but contains all the elements out of which the wide spectrum of actual organisms are created – just as Klee's paintings show the elements on the basis of which creation takes place. Art was to him a symbol of creation, in much the same way as the earth is a symbol of the cosmos. As Klee was an accomplished musician, there is reason to believe that his paintings have a likeness to musical compositions.

What are the relation of his theories and ethical values? I cannot come up with any other answer than that anyone who entertains the model of organism has no need to. Ethics is part and parcel of his « organic » knowledge, related to the principle of self-preservation.

Does music have meaning? The answer appears to be yes and no. Constatijn Koopman and Stephen Davis say, yes, music has meaning in a broader sense. *Peter Kivy*, who refers to these music reviewers in his present article, argues, no. In a most general sense the word « music »

does of course have meaning, in the sense that everything that is being understood has meaning. But it has not automatically a « semantic meaning », which he thinks is the only proper meaning of « meaning ». The « meaning for the subject » is of no interest to him. Koopman and Davies argue for the application of « meaning » to music by way of the principle of coherence.

Now, to sort out the conflict between the two positions may have little chance of success. There are strong arguments in favour of both. The semantic sense of meaning, the *adequatio intellectus ad rem*, has a fine standing in the history of philosophy since Aristotle. The idea of coherence is just as old, although it is best known from theories of literary interpretation and above all from philosophical hermeneutics. It is a fact that a great deal of our use of language has no external reference. It is self-referential just as a great many art works, in the discussion by Kaygi, may be said to have a self-referential meaning.

Peter Kivy would agree, except that he wants to restrict the use of the term meaning to « semantic meaning ». The language contains a number of other expressions for coherence meaning.

The best solution to the conflict lies in Kivy's own self-declaration: he himself is a generous man, allowing other people to go on with their use of « meaning ».

A volume on aesthetics certainly requires a chronicle on creativity. To be creative in some way or another is part and parcel of our daily living. Without self-renewal we all suffer stagnation. In all cultures, not only the Western cultures, creativity in the fields of education, products, development, services and marketing is sometimes a question of life and death. Recently, design has become the passport to success. That is to say, aesthetics is everywhere to be seen. Beauty in nature is supplied with cultural beauty. Cultural beauty has always existed in a continuous process of creativity, but hardly to the extent we know it today. You may of course hold that this has happened at the cost of the creation of great art and perfect beauty. That is, however, a different story.

I take this to be part of the background for the intense activity both in the liberal arts and in business today. I do not know how many « Centres for studies in creativity » there are in the world; there are many, almost as many as the theories of how the creative mind is to be fostered. *Hans Lenk* offers a presentation and discussion of some of the main theories developed in recent years, sometimes with reference to Kant's idea of unconditional transcendental freedom. Philosophical, psychological and brain-physiological theories are mentioned. D. K. Simonton, A. Koestler, F. Cramer, and Hans Lenk himself are among the dozens of names referred to.

The chronicle begins with an idea of creativity that in one version is familiar from the hermeneutics of Gadamer: no act of creativity is free. It is always conditioned by what has been experienced and created before. An act of creativity results from an « optimal mix » between « iconoclasm and traditionalism » (Simonton). Lenk further draws attention to the idea, entertained by many, that creativity results from a « fructification between different areas and disciplines ». (A similar idea may be found right back in the famous teacher of rhetoric, Quintilian, in his *De institutione Oratoria*.)

Koestler draws attention to humour and jokes, and for instance analogies, comparisons, and crossway interpretation and their significance for lifting the creative processes to higher levels. Creativity in art is not entirely different from being creative in for instance science.

Creativity needs chaos, something to be brought in order, to be given new forms. Cramer draws on fractal geometry and the mathematics of chaotic systems to describe a new aesthetics: the beginning of ordering of chaos. True beauty can only be conceived as a living, fragile system – as a living *Gestalt* (Goethe).

To denote creative processes that reach ever higher levels through changing of perspectives and a wide variety of other stimulators the word « reflectaphors » is used. Lenk coins the word « *creataphor* », and defines human beings as both « creative and creataphoric beings ». The definition points to human beings as being creative by nature as well as being able to lift themselves to ever higher levels. In that way creativity is the source of ever new ordering and of experiences of beauty.

In the Bible this is sometimes called being the servant of nature and of humanity. In view of the way the world develops, it seems necessary to conclude any theory of creativity with the question: are we on the right track? (Cf. Molder and Roumanes below.)

The rest of the chronicles deal with both the greatness and the misery of man (*Grandeur et misère de l'homme*). *Evanghelos Moutsopoulos* writes about the categories in aesthetics, and introduces a whole set of new categories. Categories are usually a system for classification and conditions for knowledge, especially in epistemology. Aristotle, Duns Scotus and Kant are usually associated with a theory of categories. Heidegger, in phenomenology, outlines a list of categories for knowledge of man and his relation to the world, called *existentialia*.

In aesthetics the Kantian categories of *the beautiful* and *the sublime* (*die Erhabenheit*) are well known. Other categories are *the grotesque* and *the sweet* (*Hübsch*). Charles Lalo lists altogether nine categories, not all of them belonging to aesthetics.

Moutsopoulos' starting point is the observation that both works of art and natural objects stimulate our senses, thereby creating an aesthetic experience. He distinguishes between a number of different stimulations, ordered in eight classes, for instance the categories of greatness, of exaltation, oppression, revelation, seduction, of reprobation, and others. These classes encompass, I take it, all of our emotions that are affected in different, sometimes overlapping and complex, ways. Spinoza, in the early Enlightenment, distinguished between altogether 48 different ways, all of them defined in terms of their affection.

Moutsopoulos goes on to illustrate the use of his categories applied to the present situation.

The *greatness* and *misery* of man have always been themes in works of aesthetics. Ancient Greek tragedies and the perfection of Greek sculptures, representing, as Hegel saw it, absolute Beauty, are both part of Greek culture. The development and improvement of man's condition over the centuries should, as philosophers and scientists of the renaissance envisaged, reduce misery.

Material conditions have certainly improved 800 millions however, still grapple with poverty and suffering, and the number, it seems, still grows. Artists and poets are in the course of the 20th century left with miseries as never before.

Moutsopoulos contrasts the happiness connected with being born and growing up, so beautifully presented in poems, with the misery that follows the life of others, involving a « premature death in the arms of the mother ». Picasso's *Guernica* recalls of the classic *Pietà*. Every experience of happiness knows the opposite experience: famine, persecution, exile, violence, maltreatment, to mention just a few.

The experience of misery extends to social and political realms. Moutsopoulos observes that artists in the Western world very often favour topics from this realm, both in writing, in music and in painting.

We are living in a corrupt civilisation, the « human genius is producing crust on crust of iron armour », denying our contact with everything, also the basic forces of life, because « our pores are all closed ». The « atmosphere of civilisation is wrapped in cheap cellophane, even isolating ourselves from God » (quoting Wittgenstein). *Maria Filomena Molder* continues Moutsopoulos' description of misery, and shows that the misery is reflected in novels and poetry. Her choice is Rainer Maria Rilke, especially his *Carnet de Malte Laurids Brigge* (*Aufzeichnungen von Malte Laurids Brigge*).

A barking dog and its death play an important role in the (autobiographical) novel. Living in a small room just under the roof in Paris, Malte's loneliness is unspeakable. In the middle of the night he was for a while comforted by a dog's barking from somewhere in the city. He

was no longer alone. The death of the dog forced him to accept death, something that transformed itself into an earthly fear of the unintelligible and unacceptable death. We are powerless in our attempt to rescue what we loved: the dog – just as we ourselves run away from those who loved us. The story of the lost son becomes for Rilke the legend about him who was unable to be loved. He had no window towards the world, which to him meant that instead of losing himself in each individual, he lost each of them.

However, we continue to paint the « golden background » in our understanding of humanity. But this ideal is not working any more. In our world of corruption and deception we are no longer capable of creating a common spirit and restoring the old bridges between us. In so far as art still practices the divine love, it merely shows that it is impossible. Love in the old sense has left the world, replaced by confusing noises. As long as we remain in darkness, we will never encounter perfect beauty and true love, not even in those who are happy. No face will « be enlightened by the light of God », calmed by his never ending contemplation.

The hasty and noisy world we are living in, and which we ourselves have created, has bereaved us of what we want. Art finds itself in a confusing situation. The poet, therefore, should walk slowly through life, without ever « making a halt ».

Much has gone wrong in the West. This seems to be an appropriate summary of the previous chronicles. *Jacques-Bernard Roumanes* has chosen a different, perhaps more thorough-going approach in his description of our « misery ». His diagnosis is: the Western intellectual culture in particular has, in the course of its history, destroyed the full notion of *a person*. What we are left with, is the *individual*. The difference is that a person is someone who is part of a community and ideally speaking, « a universal communication ». A person is someone who has succeeded in integrating his faculties, his intellect, will and sensibility. He and she are thereby carrying an aesthetic consciousness. This consciousness is a participatory consciousness that relates to other persons. Thus, the aesthetic consciousness points directly to democracy and to universal communication.

Aesthetics, as well as ethics, may be defined as the philosophy of human relationships. That is to say, human relations are built into a person. Or, as Kant would say, on his premises, humanity is an integrated part of each person. An individual is someone who has a split consciousness, is isolated from community and whose aesthetic consciousness expresses itself in isolated aesthetic creations and enjoyment. The Cartesian « I think » is a case in point. It is isolated from the body as well.

This has consequences for the development of democracy. The Athenian *polis*, according to Roumanes, appears to be an assembly of individuals. True democracy, however, should be a community of persons. According to others (for instance Habermas) modern society appears to disintegrate. Selfishness is incompatible with community.

The main reason for the devaluation of the person (if it has ever existed) lies in the transcendental foundation of knowledge and morals. This foundation has served the individualizing processes in history, often called the liberation of humanity. According to Roumanes, this has led to altogether three « ontological mistakes », all of which lower our self-knowledge.

True democracy requires a community of persons, owing to the relational capacity of aesthetic consciousness. «We are still not there, » Roumanes concludes his chronicle. Some philosophers like Habermas will add that the public today is subject to individualising forces stronger than ever.

The reasons are complex. To mention but a few: historically speaking, our knowledge and morals are usually given a transcendental foundation. This creates a hierarchy where some are subordinated to others; our way of thinking and acting, knowingly or not, are dominated by the hierarchical mode.

Self-knowledge is derived from our knowledge of things (as in Kant, Husserl and others). This is what Roumanes calls an « ontological mistake ». The effect is that our aesthetic consciousness is ruled out of our self-knowledge. The purely rational self is a lonely self. A subsequent mistake is that moral values are excluded from our vast field of cognition. We know a lot, but do not know where we are going.

The favourite notion in the chronicle is *diathese*. A diathese is a dialogical mode of communication that has escaped any transcendental foundation and subordination.

Whether or not *Ioanna Kuçuradi's* anthropological value-oriented approach to literary interpretation may help to improve our cultural conditions remains to be seen. What is certain, however, is that the value-oriented approach in literary interpretation needs to be strengthened, also in the tradition of phenomenology, philosophical hermeneutics (Ingarden) and ontology (N. Hartmann). Reading literature is by itself a major source in developing a conceptual language, decisive for learning and communication in any situation. In a culture dominated by pictorial messages, this is in itself a most valuable contribution to our socio-cultural climate. This is the source of what every society needs in order to be a society, the *sensus communis*. In an age dominated, especially in the West, by the idea of global free trade, the national languages and general education are continually

shrinking to the effect that we in the end have nothing of common interest to say.

Ioanna Kuçuradi takes a different approach in her value interpretation of novels. She focuses on the heroes and their choices in difficult situations. The heroes act as moral advisors to every individual in societies at risk. Her choices are novels by the French writer Albert Camus, the Greek poet Zoe Karelli and the Turkish writer Bilge Karasu. The heroes are heroes in different situations. The young doctor in Camus' *La peste* is able to fight the plague because his fear « takes from love to people » to « consciousness of the strength of man which is in himself ». Karelli's Antigone goes to bury Polyneikos as a protest, not against Kreon, but against living in a society with « Hades' unwritten laws ». Her message is that « in our merciless age the glow of love is still in effect in our world ». The monk Andronikos in Bilge Karasu's novel *The Evening in a Too Long Day*, in confrontation with Pope Leo's decision to forbid « icons in the Orthodox rite in Byzantium about 730 », wants to uphold old traditions. He is brought to reflect upon his own position, knowing that a *No* most likely will bring him torture and death. He says, no, defending not only older traditions, but himself.

To quote Kuçuradi:

Heroism today is to fight against pressure exercised in the name of bringing order to society or happiness to the oppressed, against premeditated and logically justified killings, so that today's women and men may be allowed to live and also to do what in every case has to be done; so that those who are able to teach people how to live do not perish.

Her message is, partly quoting Zoe Karelli:

In our age in which various pressures and cross-pressures push us into utter bewilderment in which calculated oppression and crime spread out more and more, if you wish to find an outlet, you have no other way than to know yourself and ... dare to live your own self. We have to realise that you carry man's possibilities in yourselves.

The task of literature is to tell us what these possibilities are.

CONCLUDING REMARKS

In view of the diversity of approaches to aesthetics in the chronicles, each chronicle should first of all speak for itself. There are, however, certain main differences and common features among some of them that deserve to be underlined.

First: the remarkable differences between Western and non-Western aesthetics. The first may be characterized as an externalized, epistemological type of aesthetics. Aesthetic experiences are something that have to be analyzed, classified and explained. Non-Western aesthetics is an inner-directed moral and religious discipline. The main purpose is to strengthen the ties to a religious community.

The explanation of the differences is most likely to be found in differences in cultural development. The epistemological turn in aesthetics, I take it, corresponds to the transition from ontology to epistemology in the European Renaissance and Enlightenment. In the *prima philosophia* and earlier, aesthetics is an ontological and moral theory of beauty.

Secondly: That aesthetics serves as a basis for social criticism is in our time well known from the Frankfurter school. Max Horkheimer and Theodor Adorno introduced the notion of *culture industry*. Cultural expressions had gradually become a part of the free capitalist movement, irrespective of the fact that most cultural expressions were deeply rooted in local, national and continental traditions. Horkheimer and Adorno and the other members of the School (Walter Benjamin, Jürgen Habermas, and others) worked from a Marxist-Hegelian perspective.

Most of the chronicles in the present volume are critical of developments in present-day societies. The criticism, sometimes very harsh, is usually directed against free market capitalism. The criticism may not have the theoretical foundation like that of the Frankfurter school. It has, however, an equally justified foundation in the defence of the author's own culture.

There is a clear difference in the type of criticism between Western and Asian, Arab, and African chronicles. The former are for the most part describing the growing social isolation and corruption in the Western communities. Their epistemological approach to aesthetics, however, hardly allows the authors to look into the causes of the destructive processes.

The criticism offered in the non-Western chronicles serves the purpose of strengthening the attachment to traditional religious and cultural traditions.

Thirdly: Aesthetics, in its variety of forms, is a major contribution to communal values, including religious values. Values keep people together. Among the chronicles of Western philosophers, Ioanna Kuçuradi takes a clear stand against the social, cultural, and religious disintegration in the West. She thinks that literature offers models for actions.

Fourthly: If the volume has any overall message, it should be derived from some of the chronicles on Western aesthetics (Moutsopoulos, Molder, Roumanes, and Kuçuradi) and all of the non-Western chronicles. The message is this: that local and national cultural identity based upon communal values is prior to global free trade and economic growth. The mistake of the West headed by the Europeans and now the United States is to believe that poverty can be eroded by global free trade combined with the destruction of local and national communal values. Loneliness is just another poverty.

Cooperation between states is necessary. The condition for success is that cooperation on the basis of equality, mutual respect and justice is possible only on the basis of strong local and national cultures.

EXTENDING MEANINGS OF AESTHETICS AND THE ETHICAL MOMENT

MASAHIRO HAMASHITA
(Kobe College, Japan)

INTRODUCTION

Most people on the earth today seem to aim for money, property, privilege, status and power, never being interested in listening to Socrates when he says that the really important thing is not to live but to live well (Plato, *Crito* 48B). We know the fact that in ancient Greece there was both an aesthetic and ethical idea of *kalokagathia* and that through a line of modern aesthetic thinkers such as Shaftesbury, Hutcheson, Schiller, etc., aesthetics tried to promote an ethico-aesthetic tendency to claim the range of taste to be wide enough to cover not only in arts but also in morals. Modern aesthetics after the eighteenth century seems to have lost interests in ethical aesthetics or aesthetic ethical thoughts, presumably because of decaying imperative ideas of value¹ and because of the autonomy of each discipline. In this paper, I will search for the possibility of ethico-aesthetic moments in a contemporary way.

Between aesthetics and ethics, the predominance of the former may be obvious in many ways current, in particular, due to IT (information technology). Through IT, our world seems to become more aesthetic in its every facet.

Today we can talk about the aesthetics of IT. The IT aesthetics implies a contradictory situation. Historically, aesthetics has discussed the matter of sensibility that is very humane and against a mechanist and rationalist system of technology. In contrast, IT is the supreme accomplishment of technology. It has produced very innovative tools

¹ Hermann Broch, deploring the collapse of values in his time and writing about how the kitsch arts emerge in such a value-lost society, writes: « *Das Wesen des Kitsches ist die Verwechslung der ethischen mit der ästhetischen Kategorie, er will nicht >gut<, sondern >schön< arbeiten, es kommt ihm auf den schönen Effekt an* » (Broch, 150).

for communication on the global scale and realized many kinds of virtual reality simulations. By making use of IT, a variety of new arts has evolved. Formerly, technology only meant the improvement of human life, leading to the prosperity of a nation. Now, IT can take us to another world. IT products, from computers to multi-media, are turning anything conceptual into existence as objects or images, forcefully exciting our senses almost to confuse between reality and illusion. Surrounded by a flood of images, pictures and representations, we are forced to accept « pictorial turn » (Mitchell²) away from « linguistic turn » (Rorty, 1967). Thus, we can experience two types of aesthetics: an aesthetic experience of a real, existing life world and that of a virtual, illusionary world, which is very similar to life world on the surface. We need to distinguish between the two different types of aesthetics. Modern aesthetics, while arguing about illusionism through imitation, based its substantial concept on a tangible, concrete reality; contemporary aesthetics is required to argue about representations by virtual reality.

Aesthetics, as long as it continues, is concerned with human aesthetic experiences, whether the object is real or virtual. Reason could clearly distinguish the differences conceptually. Though it may be difficult to find some common ground concerning the two different types of aesthetics, it may be the idea of enlightenment that is related to both.

A. AESTHETICS WITHIN A RANGE OF ENLIGHTENMENT

1. Modern Aesthetics at the Age of the Enlightenment

Modern aesthetics, which defines the domain of aesthetics as a discipline derived from the rationalist system of German philosophy, first emerged in Baumgarten's *Aesthetica* (1750). His thought consists of the inquiry into the epistemological status of sense perception against the background of the decline in the authority of reason. His *Aesthetica* inherited the rhetorical tradition to establish the formula of aesthetics. Modern aesthetics suggests a revolt against the reason which was associated with the Catholic regime in religion, the despotic monarchy in politics, and classicism in art styles. Thus modern aesthetics can be called a product of the Enlightenment, eventually claiming the universality of human beings and the belief of progress

² Pictorial turn: I make use of W. J. T. Mitchell's phraseology in his book *Picture Theory* (The University of Chicago Press, 1994): «“The Pictorial Turn” looks at the way modern thought has re-oriented itself around visual paradigms that seem to threaten and overwhelm any possibility of discursive mastery. » (p. 9).

toward civilization through industrialization, commerce, science, technology and art. Here, we should take notice of the arrogant spirit of Eurocentrism in Enlightenment thought. The Enlightenment, with its idealism, was a paradox in essence. On one hand, there was such a humanistic challenge for the aesthetic education of people as Schiller conceived. On the other hand, it was devised as a model for universalism with total reference to the European mind. To other people outside Europe, the Enlightenment only meant another type of intervention.

2. IT Enlightenment and Contemporary Aesthetics

Parallel to the eighteenth century Enlightenment, our contemporary information society, through IT, seems to be a second Enlightenment in that it implies the primitive belief in the progress toward globalization and further development of technology. Now the center of the world has shifted from Europe to the USA with its unilateralist hegemony. Whether we admit or not, universalism of the American standard goes on all over the world through free market capitalism, internet communication, and the linguistic imperialism of American English. Still, IT has created new aesthetics around the concepts of representation, virtual reality, ocular centrism, and information-computer aesthetics, etc. The problem is whether we can even call contemporary aesthetics a part or version of the humanities. If not, then aesthetics may be only a part of everyday entertainment, dominated by the media, commercialism and the politics of aesthetization.

Curiously enough, against its initial idealism, both the enlightenments of Eurocentrism and globalism eventually lead to imperialism and colonization, including a self-colonizing mentality of copying nations, if not in terms of military, or political hegemony, then in terms of culture. Either enlightenment tries to deliver its values without trying to understand other cultures from within.

The IT Enlightenment promotes communication through the internet and thus has made the world smaller. While it helps accelerate globalization, the interconnectivity between different hemispheres, and importing diversities into a traditional society, it also requires unification of hard- and software to further efficiency. As a result, the IT Enlightenment has needed a *de facto* standard, of which the principle has been utilitarianism with the view to cost reduction, mass sales, and a unified way of life. « McDonaldization » indicates an example of the universalism thus actualized in the field of food (Ritzer). Mass production and the labor system are based on thorough manuals, showing economic rationalism and dehumanization.

As the eighteenth century produced « aesthetics » in the context of the Enlightenment, the new Enlightenment of our age needs an aesthetics exclusively for us. Of course, we see a lot of artists using computers and IT devices. Their accomplishments are so amazing and their contributions to education and enlightening the young are great. The IT Enlightenment promotes the belief that we all will be happy through ubiquitous use of IT and the internet, and that progress and prosperity will also be ubiquitous by following globalization. However, globalization does not mean cosmopolitanism with an egalitarian view of all nations. Instead, it is leading to the monopoly of a superpower, which holds the *de facto* standard in society from economics, politics, and the military, to everyday life. Then, from the aesthetic point of view, the resistance to this situation is controlled by the *raisons d'état* and violence would only be possible through aesthetic disinterestedness in politics and other worldly affairs (Fujita).

3. The Aesthetic with Regard to Aesthetics as a Philosophical Discipline

What is needed is to recover the meaning of aesthetics through its contribution to humanism and the humanities. However, the logic of aesthetics as a philosophical discipline might have the inevitable effect we see now. I will mention here the original meaning of aesthetics.

Evaluating the emergence of the modern aesthetics formulated by Baumgarten, we need to be reminded of the philosophical context of his aesthetic thought. Baumgarten conceived of aesthetics as an independent discipline which is « *scientia sensitivae cognoscendi et proponendi* » [cognitive and expressive science of senses] (*Metaphysica*, 1739, sec. 533) and « *logica facultatis cognoscitivae inferioris* » [logics of faculty of inferior cognizance] (*Metaphysica*, 2nd ed, 1742). Namely, modern aesthetics was originally intended to be a kind of epistemology that was concerned with the faculty of senses. Though knowledge by sense perception had been regarded as inferior to that of reason, aesthetics still tended to inquire into the perfection of sense perception through works of art and the beautiful. Epistemology, i.e. theory of knowledge, is concerned with the qualitative aspect of knowledge of ideas. I will trace it back to Leibniz's epistemology.

In *Discourse on Metaphysics*, Leibniz states:

In order to understand better the nature of ideas it is necessary to touch on the varieties of knowledge. When I can recognize one thing amongst others, without being able to say in what its differences or properties consist, my knowledge is *confused*. It is in this way that we sometimes know *clearly*, without being in any kind of doubt, if a poem or a picture is good

or bad, because there is a *je ne sais quoi* which satisfies us or displeases us. But when I can explain the marks which I have, my knowledge is called *distinct*. Such is the knowledge possessed by an assayer, who distinguishes true from false gold by means of certain tests or marks which constitute the definition of gold. Distinct knowledge has degrees; for normally the notions which enter into the definition are themselves in need of definition and are known only confusedly. But when everything which enters into a definition or into distinct knowledge is itself known distinctly, right up to primitive notions, I call this knowledge *adequate*. (Sec. 24.)

Here we can see Leibniz's distinction in mode of ideas. The recognition of the truth is produced by clear and distinct ideas as Descartes claimed. Only clear and distinct knowledge is relevant to philosophy, while aesthetics does not require such ideas, only clear and confused ideas. To Baumgarten, aesthetics is meaningful on condition that an object has the effect of giving a vivid impression and that the beautiful is more positive in value than deformity. In other words, what is important in aesthetics is vivid perception rather than the clearness of ideas (*Aesthetica*, sec. 14). Thus, aesthetics in its origin implied disregard for the content of an idea and never cared about reality in so far as some ideas emerge as the aesthetic.

In addition, the concept of disinterestedness in Kant is noteworthy in terms of the logic of aesthetics. The title of section 2 of *The Critique of Judgement* reads: « The delight which determines the judgement of taste is independent of all interest ». The aesthetic disinterestedness of Kant implies two points: it is without interest in acquisition or appropriation of the aesthetic object, and without interest in the existence of the object. The former conception of disinterestedness means an aesthetic experience that is different from an ordinary experience with self-interest. The latter is concerned with emphasis on representations or images without regard to the reality of objects. We can see an image even if there is no corresponding reality to it. Aesthetics is possible anywhere in so far as there is a phenomenon of representation. Virtual reality is exactly such a situation, where an image produced by highly developed electronic technology. This may be a paradox of aesthetics. From the beginning it anticipates that the coming age will be full of representations and virtual reality. The IT age is really the prime time of aesthetics. Presumably, aesthetics relevant to modern epistemology was destined not to be engaged in ethico-aesthetics.

However, the idea of aesthetics has been discussed and enlarged. Modern European aesthetics is not the only one we have to stick to. It

would be meaningful to consider other aspects of aesthetics, especially from the viewpoint of other aesthetics rather than an authentic epistemological one. Below, I refer somewhat to Asian aesthetics and two cases of ethico-aesthetics.

4. Aspects of Asian Aesthetics

During his studying days in London in 1926, Laoshe (1899-1966), a distinguished Chinese novelist, wrote a piece titled *Zhao Zjye*, comparing Chinese and Western cultures. According to him, « Chinese civilization retains an ancient state of barbarism such as noisy sounds emitted from gongs and drums which only barbarous people and Chinese still enjoy » (Laoshe, 158). We should appreciate the aesthetic mind expressed here, which never divides the rational and the sensitive, the civilized and the primitive, nor avoids the low and complicated. Also we are reminded that during the Enlightenment, J.-J. Rousseau claimed a « return to nature », and in the 1950s and 60s in USA there appeared the Beat Generation (beatniks) that aspired to be « men of a sacred savage ».

Still in contemporary Japan, which can be called a post-modern society, we can easily find a mixed situation of highly sophisticated technology and a traditional mind: e.g. on the roof of a skyscraper building there exists a small shrine to guard spiritually and symbolically the building and the business offices in it; Japanese people like raw food like *sushi* or *sashimi* (raw sliced fish) which represent the appreciation for the uncooked in spite of representing a high grade of civilization.

In most areas in Asia, we can see folklore related events such as traditional rituals and festivals, which testify against Western rationalism.

Though aesthetics as a discipline was originally established in the modern European academic world, the importance of non-Western aesthetics needs more attention to reflect on the meaning of the aesthetic in depth, as an alternative to the European conception of aesthetics.

As well as ethnic aesthetics, what we seek is a type of aesthetics different from an exclusively epistemological one, especially with regards to ethics. For that purpose, I will choose two samples: the one is from thinkers in modern Japan and the other is from those in post-modern age.

B. POSSIBILITIES OF ETHICO-AESTHETICS

5. Chogyu on the Aesthetic Life

After the Meiji Restoration in 1868, modern Japan experienced an unprecedented violent change in every field from the constitution, the law system, ideas and morality to ways of life. The course of change could be summarized as « away from the Asian order into the Western one » for the purpose of enlightening people to make them get rid of the feudalist order and mentality. Even in the area of the humanities, many disciplines were imported from the West to displace some Chinese and Japanese teaching.

In the Japanese history of philosophy, no other scholar would be comparable to Inoue Tetsujiro (1855-1944) in his contribution to the historiography of Japanese philosophy and as an ideologue in modern Japan, similar to Hegel in Germany and Cousin in France. He wrote a paper titled « The Retrospect of the Philosophers' World in the Meiji Era », in which he explains: « In our country there has been a tradition of Shintoism, Confucianism and Buddhism; however, due to the import of Western civilization there emerged another line of thought during the Meiji era, which is absolutely different from the traditional Eastern philosophy » (Inoue, 53).

As a result, two questions surface. The first is whether or not such a new way of thought cultivated new customs and beliefs among Japanese people as traditional Eastern thoughts did. The second question is whether it only promoted another curiosity in the field of ideas without any regard to a new way of living like a new morality or system of ethics.

Takayama Chogyu (1871-1902) was a philosophical thinker of the second generation of intellectuals in the Meiji era. The first generation consisted of Nishi Amane, Nakae Chomin, Nishimura Shigeki, Kato Hiroyuki, Toyama Masakazu and others who made utmost efforts to translate Western philosophical terms into Japanese and to transplant the system of higher education of Western countries into Japan. The second generation, following the first generation in producing accomplishments in research works and education, then tried to appropriate the Western humanities in Japan.

During the epoch-making events were the Sino-Japanese War (1894-1895), the Russo-Japanese War (1904-1905) and the period between the two wars, the young generation of intellectuals experienced difficulty in sustaining a sound mental life. To tackle such dilemma, at first, British and Anglo-American ideas of liberty and independence as well as the utilitarianism such as Bentham, Mill and Spencer, and the French thoughts of civil rights were introduced. While

knowledge, learning, fine arts and literature were fully imported both in quantity and in quality, « traditional morality and religious beliefs were destroyed and neglected, and many people were at a loss for ideas of good and bad, right and wrong » (Inoue, 57).

In the second stage, education of philosophy was based on German philosophy, mostly under the influence of Raphael Koeber (1848-1923), a visiting professor at Tokyo University, and under the direction of Inoue who studied in Germany. In the next period, « the Russo-Japanese War and the First World War were effective in promoting ideas of individualism which liberated narrow-minded nationalism and led wider interests in world-wide views and in social problems » (Inoue, 58).

Along with divisions of stages, Inoue classified thoughts into two types according to William James, both of which were not to be found before the Meiji era: one is a tough-minded philosophy which comprises material, economical, objective, practical and utilitarian ideas; the other is a tender-minded philosophy which tends to be spiritual, transcendental, subjective, moral and religious (Inoue, 59), to which Chogyu's way of thought may have belonged.

In his short life of 32 years, Chogyu changed his beliefs in Romanticism, through Japanese nationalism, to individualism. Chogyu's conversion was caused mainly by his inquiry into the solutions to the existential problems of life. Chogyu's autonym was Rinjiro, and the *nom de plume*, Chogyu, is composed of two words « cho » and « gyu ». The former means a useless kind of wood with leaves that have a bad odor. The latter « gyu » means « cow » which suggests dullness; in short, the name, Chogyu, shows his intention to be a man who is « good-for-nothing ».

In the year of 1900, when Nietzsche died after having gone mad, Chogyu went to hospital after spitting up blood. Converting from a fanatic ultra-nationalist, he maintained the value of an individual before everything and admired Nietzsche for his idea of the « over-man » (*Übermensch*) character, writing a paper entitled « *biteki seikatsu wo ronzu* » (I argue for the aesthetic life) in 1901.

Chogyu's paper on the aesthetic life provoked a debate on the meaning of reception of Nietzsche among Japanese intellectuals and eventually there appeared Mori Ogai's cynical criticism that Chogyu's idea of an aesthetic life may be « that of Nietzscheism without a claw and a fang » (Mori, 269f.). In fact, Chogyu himself didn't mention explicitly Nietzsche's influence on his idea except for an appreciation of Nietzsche's *Observations against Times* (Shigematsu 1953/5; 1953/6). Nietzsche and Chogyu faced the similar situation; i.e. a sense of blockage in modern Europe and that of modern Japan. Presumably

Chogyu was keenly aware of the mental crisis of Japanese intellectuals caused by uncritically studying Western ideas. Chogyu was asking for the possibility of subjective and spontaneous mental development that would detach himself from mere imitation of the West. Then, his idea of the aesthetic life could suggest a break-through of a rational, formal way of thinking.

In his essay on the aesthetic life (Takayama, 763-777), Chogyu discusses how beauty reflects the natural expression of biotic phenomena, and not a product of moral intellectualism. Namely, beauty is concerned with mental and emotional facts, not relevant with goodness as a means to an end of supreme goodness. The latter is moral and practical, while beauty and the aesthetic are objects of appreciation. Though the intellect is a symbol of human beings as lord of creation, we must become aware of its vanity, deny moral knowledge, and evaluate instinct above anything else. Sexual desire must be superior to desire for knowledge in greatness of pleasure. Instinct and habits are results of blood, tears, life, among other things and indifferent to moral ideas invented from speculations of moral preachers. Thus, Chogyu also negates a utilitarian way of thinking about a means-end relation. In a sense, he claims end-absolutism, not in the sense of teleology.

He starts the paper with a thesis and a question: « Life is superior to food, body to clothes ». « What is an aesthetic life? It means that life and body are the first priority to food and clothes » (763).

According to him, every moral theory has the same logic: morality presupposes the supreme goodness, the ultimate object of human actions. Actions which work on behalf of the supreme goodness are regarded as good, and those that hinder it as bad. Then, we can ask such a question as whether a faithful servant or worrier who dedicates his/her life to the master or country really has in mind the idea of the supreme goodness. Does it mean that to serve the master or to die for the country is the ultimate ideal and to serve or to die is means to the end? In Chogyu's view, « When Kusunoki Masashige [1294 – 1336; a self-sacrificial worrier loyal to Emperor Godaigo who was against the Shogunate government] fought and was killed in the battle of Minatogawa river, he must not have had any idea of the supreme goodness, nor any idea of means and end; he only cherished a desire to sacrifice himself for his lord to express his sincere gratitude to the lord's consideration for him. To die for his lord satisfied Masashige's heart completely. The satisfaction he felt did not derive from some theory of morality but absolutely from his heart and passion » (764).

Chogyu rejects metaphysical arguments on morality and evaluated direct expression of passion and feelings produced from the vitalist sense of values. The beauty of flowers in bloom in fields are

compared to the actions and faithful passion of samurai warriors for their lords, even though their actions could not be called moral for lack of an idea of the supreme goodness and motivation. Chogyu disregards the point of view from morality and adopts the aesthetic point of view, thinking the former to be artificial and different from the real value of life.

« The end of my life after birth is nothing but happiness, while I am not concerned with the meaning of my birth. And happiness is nothing but to satisfy instinct » (766-7). Instinct here means desires of life and human nature. What satisfies desires from instinct and human nature is called the aesthetic life by Chogyu's definition.

Though morality and reason are the most essential powers that make human beings superior to any other animals, those capacities that will make us happy are neither morality nor reason, but instinct. Pleasure of life lies, in the last analysis, in fulfillment of sexual desire.

Chogyu's tone sounds like simple biologism or vitalism, differing from intellectualism that seeks knowledge, goodness and virtue. Human arrogance's claim to be the lord of creatures due to possession of intellect and morals has led to hypocritical life that hides the beastly nature of human beings.

Morality and knowledge have only relative values. Chogyu does not think morality and knowledge possess their own intrinsic values. Instead, their utility lies in the fact that they control instinct and manage to make its pleasure linger.

In short, instinct is the master; morality and knowledge are servants, advisors and subjects. They never bring happiness to life.

Morality recommends good behavior, and demands effort. This effort presupposes ideas of evil that stand against morality. However, Chogyu appreciates morality without efforts, i.e., intuitive, passionate and natural expressions such as running water, singing birds, blooming flowers, children's affection for their mother and faithful warriors' offers of their lives to their lord or mother country. It is a kind of habit and instinct to disregard consciousness, speculations and arbitrary efforts. Instinct is an effect of national tradition and customs through many centuries costing much blood, tears, and time, and it is beyond the moral ideas invented by moralists at their study desks.

In contrast to the relative value of morality and knowledge, « aesthetic life itself has the absolute value in life because it is possible where human nature's desires are fulfilled » (770). The aesthetic implies absoluteness in Chogyu's mind. Our peace and welfare exist in a situation where there are original spirits with subsistent power. If there is *raison d'être* of morality and knowledge, their utility is to

control happiness. Moralism and intellectualism are only means, relative and negative in their role.

Thus, one of the most essential elements of the aesthetic is, in Chogyu's ideas, absoluteness. As well as instinct, anything that is valued as absolute is aesthetic. Therefore, as well as satisfying desires of instinct, any other things that hold value as absoluteness are related to the aesthetic life. If morality is regarded as an absolute value, i.e., if it can be the end of life, then it is not moral but aesthetic.

Fine anecdotes of faithful samurai worriers and chaste wives are often told in terms of morality, but in fact, their actions were something aesthetic. There is no relationship between an end and its means in them. When scholars' attitude to their research works for the purpose of attaining the truth itself and for the sake of nothing, it can be called aesthetic.

Chogyu is obviously against utilitarian attitudes that always seek gains and profits, evaluating purified mind with no regard to self-interest. Love affairs, artistic and poetic creations are among the most beautiful in the aesthetic life. Self-supporting students or ascetic monks are referred to as happy in that they aspire after things other than wealth, power, and fame. Chogyu says, « We should speak about the aesthetic life only when we establish our kingdom in our mind, claiming that we cannot always be wealthy with a lot of money and that we cannot always become ennobled through power » (775).

Chogyu censures moralists who confuse human-made precepts with God-made nature. Scholars are also to blame for their scholarship that is unfamiliar to common people's ordinary life. That is why, out of morality, knowledge and instinct, Chogyu rejects the first two and evaluates the last, though he admits repeatedly the first two are peculiar to human beings. « Today, if we wish for the happiness of human nature, our morality and knowledge are so complicated and irrelevant » (776). « Those who are to be pitied are not hungry, beggars or poor people, but those who don't know anything else but wealth and power » (777).

Chogyu seems to have recognized that moralists' idealistic, minute discourses cannot tackle the tendency of utilitarianism and mammonism. Instead, he sets instinctism and vitalism as alternative ideas. « What to regret are those who cannot conceive the value of life but only anxious for food, not body but only clothes. That is because they don't know what to do with life in this world » (777).

Modern Japan's national policies during Chogyu's time were in total support of westernization with a few exceptions; progress, enlightenment and civilization following the model of Western countries. The end was supposed to be westernization of state and

nation, while the means was civilization. Eventually centralization was enforced with the initiative of the Satsuma-Chosyu ally, to realize national enrichment and strong armaments. Such passion and tactics of utilitarian ideals were seen in dominant leaders from every field from politics to culture. Against such utilitarianism, in particular in terms of moral ideas, Chogyu argued for his vitalism, rejecting an end-means relation of ideals and actions.

Also he was against Japanese contemporary thinkers who never thought of the meaning of their own speculation but only eagerly engaged in importing Western ideas. To them, those Western philosophies were due to be received as « only established, completed ones without a process of evolvement and logical development » (Shimomura, 13). On the contrary, Chogyu wished to inquire into the spontaneous growth of thoughts originated in the Japanese context. His aesthetic ideas must have emerged against the enlightenment current in modern Japan to restore an endogenous thought by way of aesthetics. While Arendt writes « at the turn of the century (with Nietzsche and Bergson) life and not labor was proclaimed to be “the creator of all values” » (Arendt, 117), Chogyu insisted on life and not theory. Ethico-aesthetics in his case meant a radical break from rationalism.

6. Foucault on the Aesthetics of Existence

Chogyu's conception of the aesthetic life easily reminds us of Foucault's interest in the aesthetics of existence.

As one of our contemporary thinkers, Michel Foucault (1926-1984) discussed the aesthetics of existence to suggest a type of aesthetics closely combined with ethics. He referred to the society and culture of ancient Greece not only as a substitute for Christian ethics but also as continuity of European civilization.

Summing up the path of his ideas, we can come across a few of his noteworthy concepts. His *The Archaeology of Knowledge* (1969) rejected the idea of « the history of ideas » in that such concept often has the aim to unify partial aspects of the past and the present into an overview and a total system of knowledge that sometimes plays a role in ideology. In addition, he revised his earlier idea that presupposes « the general subject of history » in his book *Madness and Civilization* (1961). Then, after proposing the concept of « episteme » as « discursive formation », he focused on « institutions » which should need discursive explanations. Another object of his analysis was to reveal political « power » which permeates from outside in any field of discourse. Thus his accomplishments cover various fields and it would be difficult or impossible to trace exactly his journey to ethical interests, in the last days of his life. Faced against fanatic ideologies

and terrifying powers as well as diverting attempts by a lot of pseudo-philosophical discourses destitute of a sense of responsibility, he must have conceived of the ultimate meaning of individual existence. What matters will be how he encountered the concept of the individual.

His interest in ethics is shown in *The History of Sexuality* (vol. 1, 1976-vol. 3, 1984), in particular related with our research, in vol. 3, the title of which is « The Care of the Self ». Through examining texts of ancient Greek and Latin in terms of sexuality, he found that sexual austerity implies individualism, the positive valuation of private life, and « the intensity of the relations to self, that is, of the forms in which one is called upon to take oneself as an object of knowledge and a field of action, so as to transform, correct, and purify oneself, and find salvation » (Foucault, 1988, 42). Then, he devised concepts of the conversion to self and the care of the self.

Seemingly, *The History of Sexuality* appears to us only as a specified research in the field of classical literature or as that of sexology. However, Foucault's standpoint is very clear. So far, in my view, Foucault's idea of the aesthetics of existence seems to be best explained in an interview. In giving an answer to a question about why his idea of aesthetics of existence appeared from the extension of his book on sexuality, Foucault says: « I must confess that I am much more interested in problems about techniques of the self and things like that rather than sex » (Dreyfus, 229). In his interpretation, ethics of ancient times in Greece and Rome was an aesthetic one. « First, this kind of ethics was only a problem of personal choice. Second, it was reserved for a few people in the population; it was not a question of giving a pattern of behavior for everybody. It was a personal choice for a small elite. The reason for making this choice was the will to live a beautiful life, and leave to others memories of a beautiful existence » (Dreyfus, 230). He enumerates four aspects of the relationship to oneself: 1. ethical substance; 2. mode of subjection; 3. self-forming activity; 4. telos. Concerning the second, i.e., the mode of subjection, he explains « It is that we have to build our existence as a beautiful existence; it is an aesthetic mode » (Dreyfus, 240).

CONCLUSION: « NIETZSCHEAN MOMENT »

Chogyu whole-heartedly affirms instinct of sexual desires, and Foucault suggests caution against it, implying that sexuality never leads to self-cultivation. Chogyu is rather simple and straightforward in claiming liberation from ascetic spiritualism, while Foucault argues not for liberation of desires but for creation of new pleasures without fear of such transgression as homosexuality, sadomasochism, drugs, etc. (« A

Preface to Transgression »). Thus, their concepts of pleasure are different. As far as the attitudes to epistemology is concerned, in Chogyu's case we can easily understand his simple realist stance and his claim lies in the instinct and life rather than recognition and theory. Foucault tried to dissolve facts into text, and perception into existence, as an alternative to the idea of accuracy of representation (Rorty, 1986). Then his consciousness of ethics is worthy of notice. According to him, self-care is, on one hand, toward our bodily health through medicine; and, on the other, toward our mind and cultivation. That is why Foucault requires ethics of the aesthetics of existence.

Is there something common between Chogyu and Foucault when both thinkers dared to conceive an idea of an aesthetic life? The bibliographical and textual evidence would prove that they highly appreciated Nietzsche's thought. In fact, Nietzsche signified « the dawn of counter culture » (Deleuze, 78) and Nietzsche's attitude of « counter-ideals » (Owen, 188ff.) must have surely impressed both Chogyu and Foucault. Still, there is a difference between them in that Chogyu eagerly read *Observations against Times* and Foucault was influenced particularly by *Beyond Good Evil* and *On the Genealogy of Morals* as well as by the method of genealogy. Chogyu's fondness for Nietzsche must have been caused by an attitude against theory that suffocates life and instinct, while Foucault refused the established morality. But both men struggled to get over the difficulties around them in terms of new ethics that were fighting against the then current, dominant norms of morality. Chogyu seems to have adopted vitalist and instinctist ideas as Nietzsche did, and Foucault's approach to history was « a philosophical "style" à la Nietzsche » (Flynn, 38).

With relation to enlightenment, Chogyu could be placed in history of thought as a person who struggled against rationalism and the theoretical tendency of enlightenment in order to recover human sense of the aesthetic leading to his ideal of aesthetic life. Foucault himself thought much of the Enlightenment, talking in his « What is Enlightenment? » of « the "blackmail" of the Enlightenment » that « constitutes a privileged domain for analysis » (Foucault, 1997, 312) and claimed « to avoid the always too facile confusions between humanism and Enlightenment » (313). He was also against the current in a post-modern society with affluent representations everywhere, emphasized the importance of care of the self, which will lead to aesthetics of existence. Thus, another common attitude will prove to be that of counter-enlightenment, which will preach « that one and only one type of life is good for all human beings » (Nehamas, 157).

How and when does a person encounter an idea of the aesthetic life or aesthetics of existence? When a person searches for ethics and

then finds a lot of ethical discourses disgusting, and his/her interest becomes isolated from prevailing normative ideas and theories, he/she may try to recover something of primitive sensitivity and appeal to aesthetics. This moment can be called an aesthetic moment and, I dare to say, « Nietzschean moment³ ». Of course, the direction of ideas differs between Chogyu and Foucault. Here « Nietzschean moment » implies a skeptical attitude to rationalism, metaphysical thinking and superfluous discourses with crafty representations, then converts us to aesthetics other than that of epistemology and representations.

Chogyu's idea of aesthetic life will remind us of the conception in brain physiology that primitive sense data maintain activity in the frontal lobe, which is evidence of human dignity (Oshima). On the other hand, as Foucault's idea of aesthetics of existence suggests, human dignity needs a beautiful life.

REFERENCES

- ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1958.
- BAUMGARTEN, A. G., *Metaphysica*, Georg Olms, 1982.
- BAUMGARTEN, A. G., *Aesthetica*, Georg Olms, 1986.
- BROCH, Hermann, « Das Böse im Wertsystem der Kunst », in *Schriften zur Literatur Theorie 2*, Suhrkamp, 1975.
- DELEUZE, Gilles, « Nomad Thought », in Daniel W. Conway, ed., *Nietzsche: Critical Assessments*, vol. IV, Routledge, 1998.
- DREYFUS, Hubert L., RABINOW, Paul, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Second edition, The University of Chicago Press, 1983.
- FAAS, Ekbert, *The Genealogy of Aesthetics*, Cambridge University Press, 2002.
- FLYNN, Thomas, « Foucault's mapping of history », in Gary Gutting ed., *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge University Press, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *The Care of the Self. The History of Sexuality*, 3, Penguin Books, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *Ethics. Subjectivity and Truth (The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, vol. 1), Allen Lane The Penguin Press, 1997.

³ Nietzschean moment: I have found the same terminology in Faas' book (Faas, 182), but here I conceive of the term as the similar paradigmatic usage as Pocock writes about a « Machiavellian moment ». See J. G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition* (Princeton U.P., 1975), pp. VII-VIII.

FUJITA, Junichiro, « Kyodo-sei heno kanshin to Biteki-Mukanshin » (Interest in Community and Aesthetic Disinterestedness) [in Japanese], *Kantogakuin Hogaku*, vol. 10, no. 3-4 (2001).

INOUE, Tetsujiro, « Meiji tetsugakukai no kaiko » (Recollections of philosophical society in the Meiji era) (1932), *Gendai Nihon Shiso Taikei* 24. Tokyo: Chikuma Shobo, 1965.

KANT, Immanuel, *The Critique of Judgement*, translated by James Creed Meredith, Oxford, 1978 (e.p. 1928).

LAOSHE, *Zhao Zjye* (1926), translated by Michiko Nakayama, in *Laoshe Shosetsu Zensyu*, vol. 2, Tokyo: Gakusyu Kenkyusha, 1982.

Leibniz Philosophical Writings, ed by G. H. R. Parkinson, translated by Mary Morris and G. H. R. Parkinson, JM Dent & Sons, 1973.

MORI, Ogai, *Ogai Zensyu*, Tokyo: Iwanami Shoten, vol. 25, 1973.

NEHAMAS, Alexander, *The Art of Living: Socratic Reflections from Plato to Foucault*, University of California Press, 1998.

OSHIMA, Kiyoshi, *Kairaku Shinka-ron* (The Theory of Evolution of Pleasure), Tokyo: Kadokawa Shoten, 1994.

OWEN, David, « Modernity, Ethics and Counter-Ideals: *Amor Fati*, Eternal Recurrence and the Overman », in Daniel W. Conway, ed., *Nietzsche: Critical Assessments*, vol. III, Routledge, 1998.

RITZER, George, *The McDonaldization of Society*, Sage Publications, 1996.

RORTY, Richard, ed., *The Linguistic Turn*, The University of Chicago Press, 1967.

RORTY, Richard, « Foucault and Epistemology », in David Couzens Hoy, ed., *Foucault: A Critical Reader*, Basil Blackwell, 1986.

SHIGEMATSU, Yasuo, « Chogyu no kojinsyugi – “biteki seikatsu-ron” wo megutte » (Chogyu's Individualism – an Essay of « On Aesthetic Life »), *Kokugo Kokubun*, 1953/5.

SHIGEMATSU, Yasuo, « Chogyu to Nietzsche – “biteki seikatsu-ron” wo chusin ni site » (Chogyu and Nietzsche – focusing on « On Aesthetic Life »), *Bungei Kenkyu*, 1953/6.

SHIMOMURA, Torataro, « Introduction » to *Gendai Nihon Shiso Taikei* 24, Tokyo: Chikuma Shobo, 1965.

TAKAYAMA, Chogyu, *Chogyu Zensyu*, vol. 4, Tokyo: Nihon Tosyo Senta, 1994.

ANCIENT AND MEDIEVAL CONCEPTS AND THEORIES OF ART IN INDIA

D. P. CHATTOPADHYAYA
(Jadavpur University, Kolkata)

I. – PRELIMINARY OBSERVATIONS

Aesthetics, as a theoretical discipline, presupposes aesthetic use of language in different forms. Prose, poetry and drama are among the three main recognized literary forms. Within one of these forms several other sub-forms are available. Besides, theatre, painting, sculpture, architecture and music are among the aesthetic forms which have been extensively discussed in the Indian tradition. It is very interesting to note that among the traditionally recognized 64 forms of art (*kalā*) one finds such diverse subjects as (i) floral beautification, (ii) beautification by gems and jewellery, (iii) hair-dressing, (iv) laying bed, (v) perfumery, (vi) house-designing and (vii) designing fire-works.

In India the term «literature» has been used in a very comprehensive sense comprising such subjects as epics, religions, *purānas*, scientific, poetic, lyrical, narrative, dramatic and didactic poetry. The Brahmins in their Veda, Buddhists in their *Tripitaka* and various other religious sects have left different types of works – hymns, sacrificial songs, myths and legends.

It will not be out of place to mention that the ancient Indian people never drew a sharp line of demarcation between artistic creation and scientific activities. Nor did they recognize any distinction between the realms of music, poetry, philosophy and science. For example, the vast Vedic literature, to start with, was oral in character and tradition. The Vedic hymns, metrically articulated, used to be sung both for religious and sacrificial occasions. Often symbolic in character, these hymns contained in them the highest principles of philosophy and the deepest scientific [«science» as understood then] truths. It is therefore not surprising that these seminal utterances have been differently interpreted and systematized by successive generations. The interesting

point to be noted here is this: in the musical articulation of philosophical and scientific themes they did enjoy aesthetic satisfaction.

For the purpose of this paper I will confine myself only to a few forms of literature and the aesthetic concepts extracted therefrom. In this connection I would refer to some outstanding writers. Naturally my approach will be typical and selective, not comprehensive or chronological.

In the contexts of literary criticism and poetics the work which is very frequently cited as the most ancient is *Agnipurāna*. The concepts of *rīti* (style), *rupak* (metaphor), *dhvani* (sound) and some other concepts, which have been developed later on, are traceable to *Agnipurāna*.

II. – *NĀṬYASĀSTRA* OF BHARATA

The most important work on Indian aesthetics is perhaps the *Nāṭyaśāstra* of Bharata. Though the title of the book suggests that it is devoted only to dramaturgy, different *angas* of dramatic literature, it is concerned with various other forms of aesthetics, *viz.*, dance, music, acting, choreography and different kinds of *rasa* (feeling). The English translation of *rasa* as « feeling », like many other translations of seminal aesthetic words, is somewhat indefinite or inexact. The letter « *ra* » here stands for « seed of fire » and « *sa* » for « with ». In brief *rasa* means that which goes with fire. But this etymological way of interpreting or understanding *rasa* cannot be taken in a strict way.

In the *Nāṭyaśāstra* the details in which Bharata has discussed everything pertaining to the conception and enactment of drama are really amazing and show his erudition and imagination. But it must be added here that Bharata is much more than a proper name: it is a symbol of a very long tradition, spanning from the pre-Vedic to the Vedic period. Therefore, in his work one finds a cumulative perception and wisdom of not only his own age but also of the preceding ages.

On the origin of dramaturgy in India, there are different views. First, some writers are of the view that drama like dance is natural expression of the incomings of the human mind. Collective singing and dancing are found in every culture, even in its most primitive stages. At the time of harvesting and on the occasion of eating the yield of first harvest, dance and music are very common. Secondly, within the corpus of Vedas one finds many hymns referring to dialogues between different characters, sages and gods. Many commentators on Veda maintained that these dialogues used to be enacted during the time of sacrifices. These were believed to be ritual places. Thirdly, it has been suggested that drama is rooted in the tradition of Puppet dance. Fourthly, some are of the view that it is a fall-out of shadow play. There is still another view which suggests that Sanskrit drama appeared only

around the 2nd century BC and in connection with the recitation of the worship of कृष्णा as found in the Mahābhārata. Reference has been made also to the influence of the Hellenic settlers and the Scythians on the emergence of the drama as a form of art in India.

Perhaps a more plausible account of the matter would be like this. Poetry, drama and dance are such basic forms of art that for ascertaining their origin one need not study in depth and details the related foreign origin and theoretical roots. The inevitability of cultural intermixture is a truism. In fact these forms of art are praxis-rooted and joyous expressions of the human life itself. The dramaturgy attributed to Bharata is evident in the Vedic tradition. But it would be wrong to suppose that in the non-Vedic and the pre-Vedic tradition there was nothing like drama and its such different constitutive elements as dance, music and acting. All these are humanly very natural. The availability of the dramaturgy in the non-Vedic tradition had to be gathered from the concerned oral tradition.

In the case of Vedic tradition it is referred to in both the epics, the Rāmāyana and the Mahābhārata. At times, the name Vedavyās [strictly speaking, it may not be a datable proper name] is credited to have classified different vedas into four parts. There is also an extant meaning of the word denoting the legendary person, believed to be a descendant of Parāśara, having vast knowledge enabling him to author both the epics. Those who have carefully studied the epics and the Vedas from both philological and sociological points of view are inclined to maintain that these works are basically in the nature of compilation and should not be ascribed to any single author. Its various recensions, which have appeared over the centuries, lend credence to this hypothesis.

Coming close to the time of datable Indian tradition, scholars find that the term *naṭa* (actor), with which the term *nāṭaka* (drama) is clearly related, is found in the famous work (*Aṣṭādhyāyī*) of Pāṇini. About the exact date of Pāṇini scholars are not unanimous. The general consensus is that the work was written some time between 700 BC and 500 BC. From the internal evidence of the book it is clear that the author liberally draws upon the works of his predecessors, both literary and grammarian. In the two of the *sūtras* (aphorisms) of Pāṇini (4.3.110 and 4.3.111) he speaks of two scholars, Śilāli and Krśāśv, who had spoken of *naṭa*. Patañjali, the famous commentator on Pāṇini's work, is believed to have flourished in the 2nd century BC. He also referred to the nominal root *naṭa*. It seems that Bharata, the author of *Nāṭyaśāstra*, appeared after Patañjali. According to him, he is an actor who can act and express the popular stories in an enjoyable form.

During the second half of the 1st Millennium BC when the influence of Buddhism started reaching the people of the country and the royal courts, records and literature show that drama was gaining increasing recognition as a special form of public entertainment. It had also its religious and ceremonial significance. In those days both Sanskrit and Prakrit languages were in vogue; the former was the language of the literati and the latter of the laity. In many areas of the then Bihar-Uttar Pradesh the rural folk used to converse in Ardha-Māgadhi. It is very difficult to say definitely when Sanskrit drama came of age. At the initial stage what was the form and features of drama in India cannot be reliably ascertained and stated.

It is difficult to determine the exact date of composition of *Nāṭyaśāstra* of Bharata. Many scholars are of the view that it has been written between 200 BC and AD 200. The work is encyclopaedic in its scope and consists of 36 or 37 chapters. The two main concepts of aesthetics, *rasa* and *Bhāva*, receive deep attention of the writers. *Rasa* has been truly translated into English as feeling form of feeling, and sentiment. The sense of *rasa* is too complex and delicate to be translated into another language without some loss of meaning. Love, grief, pity, humor, heroism, fearfulness and disgust are some of the recognized *rasas*. Some writers think that *Śānta rasa* (tranquility) is also a distinct *rasa*. Etymologically speaking, the word *Śānta* does not go well with the meaning of *Ra* (i.e., fire) of *rasa*. But from the psychological standpoint it may be pointed out that no *rasa* can perhaps be absolutely pure in character and quite unrelated to other *rasas*. In human consciousness no state of mind, no disposition, no attitude or sentiment can be, strictly speaking, static, fixed and permanent. The relation of every state of mind to its implicit or explicit content and object is bound to be affected by the preceding, succeeding and neighbouring states of mind. This affectivity is not linear. It is situated within the *gestalt*, an environing whole. The whole itself is fluxist in character. It is complex and composite, consisting of many elements, each of which itself always remains in a state of transition. Given all these factors and forces, pulls and pushes, it is difficult to show absolute purity of any *rasa*. Even then it is to be admitted that the concept of *rasa*, like that of the ideal type, serves a very useful heuristic purpose in aesthetics discourse.

The early writers on *rasa* speak of only eight *rasas* as referred to before. Kalidasa and Daṇḍin, following Bharata, speak of only eight *rasas*. In this connection all of them referred to Brahman, a legendary name, as their authority. According to Rajaśekhara, Nāndikeśvara is the original exponent of different *rasas*. Also there is a view that Vātsyāyana, the writer of *Kāmasūtra* is the first exponent of this theory.

Kāma, i.e., desire, is in the nature of fire. The word *kāmāgni*, i.e., fire of desire or love, is a very common expression. It has been mentioned by some writers that *kāma* is the primitive *rasa*. All other *rasas* are its derivative forms.

Interestingly enough, the ninth *rasa*, *śānta rasa*, not universally recognized as a *rasa* at all, has also been credited to be the base of all other *rasas*. *Śānta rasa* finds its place in Bharata's famous work. Whether it is an interpretation of Bharata's view or it is really due to Bharata himself cannot be definitively established. But it is true that Bharata does recognize a quietistic element in his *Nāṭyaśāstra*. At the same time, he hastens to add that the drama itself is autonomous by character, i.e., this view seems to be rooted in a separate, almost opposite, interpretation of *kāma*. As distinguished from sensuous love-related *kāma*, there is another superior kind of *kāma*: it is, *mokṣakāma*, desire for freedom or *mukti*. Knowledge of reality, meditation, contemplation and action with inner purity are believed to be the matrix of *mokṣa-kāma*.

From the contrary views and their supporting arguments one is led to the conclusion, though tentative, that no *rasa* (in the aesthetic sense) can be claimed to be strictly pure or exclusively original. *Rasa* as an experience, projective or perceptive, is mixed up with many factors, internal or external. Some of the internal factors have already been indicated above. If those factors are phenomenologically further reflected upon, one will find various other nuances which are not ordinarily discussed and recognized. The external factors which influence the experience, designation and expressions of *rasa* are also numerous. Among these the role of the tasteful and trained observer and intended objects is very important. The social context of the enactment of the *rasa*-based theme is also to be taken into account. Time has also a say in the matter. To decide which musical tune (*rāga*) or *rasa* is to be played at what time of the day or night or in which season of the year a particular drama is to be staged one needs to have in him a trained sense of aesthetic discernment. The enactment of drama is also related to the mood and situation of the audience. For example, before a bereaved audience a humorous drama must not be staged. For, in that case, it can *not* be appreciated.

There is every reason to take the *Nāṭyaśāstra* attributed to Bharata as the most basic and authoritative work on the Indian theory, numerous in numbers, on aesthetics. As said before, this source treatise seems to be the outcome of long cogitation and handed-down compilations on the subject of many generations. The comprehensiveness of this seminal book is really amazing. It is extremely well

structured and the texture of its exposition and the sequence of themes dealt with make it evident that the aesthetic tradition of India had been long-living and, therefore, it could be developed, later on, in very many ways, keeping the tradition updated in different areas of arts.

In Chapters I, II, III, IV and V of *Nāṭyaśāstra* various subjects are discussed. Subjects are derived from mythology, sociology, theology, dramaturgy and various other related issues. Instead of being unduly critical of them we should try to understand their symbolic meanings and how the ancient people used to think. Every age has its own way of understanding and interpreting what is available within it and believed by the concerned people: that is why commentaries on the ancient is found to be very important and informative. In the first Chapter, the origin of the drama as a science, *Śāstra*, has been traced to Brahmā. This is basically a mythological-cum-theological account. Drama, *Nāṭya* has often been regarded as a Veda, a text of very high order. Its originary reason, it is said, is to provide visual and auditory delight, *ānanda*, to the people afflicted by various types of sufferings from unpleasant experience. *Ānanda* has been described as a blissful state of mind in which the wrong propensities of the psychic being is controlled.

It may be mentioned in the passing that since the masses of the relatively low [plebeian] origin are prohibited to have access to the main four Vedas, the science of drama, *Nāṭya*, was authored for catering delight as well as knowledge to them. The elements of these five Vedas are said to be derived from other four Vedas. The people felt so happy with the *rasa* (feeling) of drama that they demanded very gifted persons like Bharata and his [legendary 100] sons to develop this science [*śāstra*]. It seems that the so-called sons of Bharata are his mental sons, *mānasaputra*, the accomplished followers (belonging to different groups of peoples) of the science of drama and its different aspects. Subsequent writers on the subject like Abhinavagupta and Sānringadeva are inclined to believe that several of the named sons of Bharata have left important treatises on the subject propounded by Bharata. From the body of the text, *Nāṭyaśāstra*, one gets reference to many peoples or tribes of the time and also about the times, rather seasons, and places when drama of different kinds should be enacted.

What is more, Bharata, quoting Brahmā, states the details of ideal types of actors, actresses, singers, dancers, instrumental musicians and the details about how theatre stage has to be constructed. It is claimed that in and through the science of drama not only the knowledge of Veda but also that of *itihāsa*, narratives, good conduct

and the remembered past, become almost experientially available to the people. This implies that historical, social and ethical orientations of drama are abundantly recognized by Bharata. He also emphasizes the necessity of worshipping the God of drama-related branches of knowledge. Since *Nāṭyaśāstra* has been given the status of Veda the name of God associated with it has been *Rangadeva*. *Ranga* is the event or place of drama or theatre. The worship of the God of drama is said to be a kind of sacrifice, a kind of self-effacement.

Brahmā states in details the characteristics of theatre and of the worship to be performed in this connection. Three types of theatre have been referred to, viz., (i) extended, broad and wide, perhaps oblong, (ii) four-sided or square and (iii) three-sided or triangular. Their exact measurements have also been indicated by Bharata. From the details provided by Bharata about theatre one gets the impression of the importance he attaches not only to the size and shape of the theatre stage but of its special relation, *vis-à-vis* spectators. What is really interesting is to note that Bharata goes into the minute details of the foundation and the architectural design of the theatre. The decoration of the ideal theatre has also not escaped Bharata's insightful attention. In addition, he speaks of the greenroom or the backside of the theatre stage and how it is to be constructed has been stated very precisely by Bharata.

The necessity of renovation of theatre has been meticulously referred to. How exactly the worship of the God of drama is to be performed has also been carefully narrated. The details of the puja give one the impression that the organizers of theatre are expected to create such a favourable atmosphere in the place of theatre that the spectators' appreciation is optimally deepened and maximally heightened.

Brahmā is credited by Bharata to have authored the first *nāṭaka* and also arranged its enactment. The God Śiva or *Tanḍu* was persuaded to dance at that theatre and stated of the jewels to be used on his (or the dancer's) body before dancing. Bharata states in details how the body of the *Tānḍava* dancer is to be decorated and exercised for producing the most beautiful effects on the spectators.

It is to be noted that Bharata speaks of science of drama not in a very light-hearted manner but in a serious, both philosophical and religious, vein. Every step of the performance of drama including dance, music and the musical instruments to be used, have received his most careful attention and accordingly mentioned by the author of *Nāṭyaśāstra*.

In brief, it may be said that in the first five Chapters of his works Bharata concentrates his attention on the details and implications of the

spatial and temporal relations in the context of theatre and all its different aspects.

Having dealt with the concrete matters like what is spatial and what is temporal Bharata deals with the basic theoretical concepts like *Rasa*, feeling or emotion, and *Bhāva*, i.e., which makes one thoughtful, contemplative or reflective in some way or other. As already mentioned, Bharata speaks of eight *rasas*, viz., (i) love or amor, (*śṛṅgāra*), (ii) humor (*hāsya*), (iii) pathos (*karuṇa*), (iv) fury (*raudra*), (v) valor (*vīra*), (vi) fearful (*bhayānaka*), (vii) disgusting or repulsive (*bībhatsa*), (viii) wonder, marvel, surprise or strange (*adbhuta*).

Under the *Bhāvas* are mentioned (i) love, attachment or sexual intercourse (*rati*), (ii) laugh or smile (*hās*), (iii) grief or pathos or mourning (*śoka*), (iv) anger, wrath, rage or indignation (*raudra*), (v) inspiration or enthusiasm (*utsāha*), (vi) fearful, horrible or awful (*bhayānaka*), (vii) repulsive or horridly shaped (*bībhatsa*), and (viii) astonishment, wonder or amazement (*vismaya*).

In the subsequent six Chapters from VIII to XIII in Bharata's *Nāṭyaśāstra* different aspects and characteristics of body-language have been explicated in particular. How every part of the body is to be used in acting has been stated in minute detail. In the process the author shows how with the abstract concept of space as extended and fixed body concrete concepts of flexible human body and its parts are to be related. This conceptual excursion has several implications – philosophical, aesthetic and dramatic.

Later on, in Chapters XIV, XV, XVI, XVII, XVIII and XIX one finds detailed discussion on verbal, sonic, prosodic aspects of the enactment of drama. When I say « the enactment of drama » I must mention that various other related and aesthetically required embellishment minutiae have also been introduced by Bharata in his *Nāṭyaśāstra* (science of drama). It must be added here that the word « *śāstra* » needs much explication. When one goes through these details, one is bound to feel surprised by the learned mastery of the author or authors on the subject in all its aspects [*vide* Chapters XX and XXI].

Engaged in stating the particulars of the dramatic enactment and the methods necessary to heighten its effect, it is interesting to note, *Nāṭyaśāstra* does not neglect in the least the necessity of discussing the structure of drama, types of plays and the mutual embeddedness of different sub-plots of the drama within its main plot. In this connection the operational concept of time has been very imaginatively introduced. By introducing time-embedded aspects of drama the author lends pulsating life to the dramatic enactment itself. The particulars of the subject are found in Chapters XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, and XXVIII.

Several other ways and means like (a) expression, (b) costuming and (c) *décor* have also been brought into the practical (*prayoga*) aspects of science or *sāstra* of drama. In order to put the particulars in perspective Bharata discusses different but related issues of general nature like styles [*vrttis*] and types of acting and even gender relationship.

The practical perceptiveness of the authors is evident from their attention to the factors necessary to contribute to the success of dramatic performance. In this connection his reference to musical instruments, their types, desired functions and the types of different kinds of dramatic characters are notable. These issues have been carefully dealt with in the Chapters between XXVIII and XXXIII.

In the process one notices the influence of the contemporary time on the mind of the writers about human beings and gods and their roles in this generic *sāstra* or Veda. I say «generic» because so many branches of fine arts like music, dance and choreography have been included in it. Every individual musical instrument has received specialist attention of the authors. Though this may appear odd to the modern reader but he is expected to keep in view the time and social milieu amidst whom the classical writers had to bring to bear their prevalent beliefs and values on the theory and practices of the *sāstra* in question [*vide* Chapters XXXIV, XXXV and XXXVI].

But what is very interesting is that in the conclusion of his great work [be it authored or compiled] Bharata reverts to the relation between the so-called divine origin of drama and its earthly character, i.e., how it is and should be enacted successfully for the much needed public delight and good.

III. – SOME EXPANSIONS OF *NĀṬYASĀSTRA*

Before I speak about some fundamental concepts of dramaturgy and poetics I think it will be in order to refer to few famous commentators on the work of *Nāṭyaśāstra*. The Indian tradition of aesthetics, generally speaking, has evolved mainly out of the commentaries on Bharata's work. Several other basic concepts have been dealt with by the successive commentators on *Nāṭyaśāstra*. Of these numerous concepts, to start with, I would like to mention only a few.

Besides *rasa*, the concepts which deserve special mention are *Bhāva*, emotion or feeling, *vibhāva*, excitant or stimulant, *anubhāva*, resultant or consequent. Some other concepts also deserve mention, *viz.*, (i) *avidhā*, designation, denotation or primary meaning, (ii) *alankāra*, ornament or figure of speech, (iii) *artha*, meaning or sense, (iv) *aucitya*, propriety, (v) *dhvani*, sound, suggestion or suggested sense, (vi) *doṣa*,

error, flaw or fault, (vii) *kāvya*, poetry or literature, (viii) *lakṣana*, definition or character, (ix) *lakṣanā*, secondary sense or connotation, (x) *pratibhā*, genius or imagination, (xi) *rīti*, style, (xii) *śabda*, sound or word, (xiii) *tatparya*, import or sentential meaning or intention, (xiv) *vācya*, denoted or expressed sense, (xv) *vrtti*, gloss or function or mode and (xvi) *vyñjanā*, suggestion. Needless to add, this list is certainly not exhaustive. More importantly speaking, many of these words may be or have been used in conjunction with other words to expand their meaning-horizon.

For example, conjoining the words *abhidhā*, denotation, and *dhvani*, we get the word *abhidhāmūladhvani*, denotation-based suggestion. Similarly, by conjoining *alankāra*, figure of speech, and *dhvani*, suggestion, we obtain the word, *alankāramūladhvani*, figurative suggestion. *Mūla* in Sanskrit means root. Extending this grammatical strategy of obtaining new words by conjoining more than one word we can have many other words. This grammatical strategy is widely used in some Indo-European languages like Sanskrit and German. Examples are readily available. *Bhāvānvyaṅyāpāra* (*Bhāvnā* + *Vyāpāra*) which means productive process or operation or generalization. From *vyañjanā* and *vrtti*, we get *vyañjanavrtti*, suggestive mode or function; from *tatparya* and *vrtti*, we get *tātparyavrtti*, i.e., suggestive mode or function; from *vācya* and *artha*, we get *vācyārtha*, which means denotation or literal sense.

Extending, explicating and modifying the fundamental aesthetic concepts available in *Nāṭyaśāstra* innumerable commentaries and sub-commentaries, *bhāṣya*, *tikā* and *vārttika*, have been written. It must be remembered that though designated as commentary or sub-commentary many of these works contain very original and creative ideas. But, for obvious reasons, constraint of space, I am obliged to refer only to the very leading ones and also for the same reason I propose to restrict the scope of my presentation to the early part of the medieval period and also refer only to some leading schools, which mainly emphasize the importance of (i) *dhvani*, sound or suggested sense, (ii) *alankāra*, figure of speech, (iii) *kāvya*, poetry or literature and (iv) *rīti*, style. It must be added here that the exponents of every school, for understandable reasons, are required to draw upon the conceptual resources of other schools. Consequently the leading schools of aesthetics in the Indian tradition are mixed in nature. Their main difference consists in the varying degrees of emphasis which they lay on some preferred concepts central to their main themes. The point is most clearly illustrated by Bharata's *Nāṭyaśāstra* itself, which

directly or indirectly makes use of a wide range of concepts which, later on, have been developed more or less selectively by other theorists.

Among the experts on the school of *kāvya*, the names of Bhāmaha and Daṇḍin have evoked lot of controversy regarding their relative historical priority and mutual dependence. Daṇḍin was alive and active nearly after a century of Kalidasa. It has been argued on examining literary and historical data that Bhāmaha and Daṇḍin flourished before the middle of the eighth century. But the exact dates of Bhāmaha and Daṇḍin cannot be decided definitively. Some authorities are of the view that Daṇḍin flourished before Bhāmaha, while others place Bhāmaha before the former.

Both of them were masters of *kāvya*. In some of his writings Daṇḍin criticizes Bhāmaha. This leads some writers to maintain that the latter was prior to the former. But there are other considerations for supposing that Bhāmaha lived after Daṇḍin. In many places Bhāmaha criticizes other authors' views on poetics. Daṇḍin is found to be the propounder of some of these views. For example, Bhāmaha differentiates two styles or *mārgas* followed in two different parts of India, Vidarbha of Central India and Gauḍa of Bengal. The reference of both Bhāmaha and Daṇḍin to the Bengal style is not complimentary. Apparently they lived in the central parts of India. And it is widely held that the Gauḍī style is marked by pomposity and circumlocutoriness.

Bhāmaha is believed to be the oldest known exponent of the *alankāra* school of poetics. His work, *kāvyaalankāra* earned him name and fame. Daṇḍin's main work is said to be *kāvyaadarśa*. This work partly defends the maxims of the *rīti* school, which highlights the principles of style. But at the same time, he also defends partly the *alankāra* school, which attaches special importance to figures of speech. This book has been written in a very persuasive and mellifluous style. In terms of poetic excellence Daṇḍin is often rated above Bhāmaha. As we know, emphasis on embellishment or beautification of language tends to compromise the substance and precision of the content of presentation. From this point of view Bhāmaha is more praised than Daṇḍin. From *Kāvyaadarśa* it is evident that Daṇḍin was very familiar with the then Maharashtra area and its language and literature. P. V. Kane maintains that Daṇḍin's *kāvyaadarśa* was written before AD 750. He is of the view that whatever may be the evidence for and against the relative priority of Bhāmaha and Daṇḍin, it seems certain that « they are separated only by a few decades and not by centuries. »

One important problem that is encountered in solving the problem of relative priority of Daṇḍin and Bhāmaha is the appearance of

identical passages in the writings of both these great authors. Bhāmaha and Daṇḍin, like Bharata in *Nāṭyaśāstra*, speak of ten *doṣas* or defects of poetry. *Doṣas* may pertain to *artha*, *rasa*, *alankāra*, levels of sophistication or lack thereof (*grāmyta*), doings, dress, country, caste, culture, wealth, age and rank. However, Bhāmaha speaks of an additional, eleventh *doṣa* of *kāvya*. But this point does not appear to be a clinching evidence for placing Bhāmaha after Daṇḍin. Daṇḍin speaks of ten *gunas* (qualities) and they are found also in Bharata's *Nāṭyaśāstra*. Though authorities like Max Müller, Macdonell and Jacob are inclined to the view that Daṇḍin flourished in the sixth century, Kane tries to defend the view that his literary activity lay between AD 660 and 680. Bhāmaha appears to have flourished after AD 700.

Bhāmaha is believed to have authored many books on the subjects like prosody. But the only book of his available at present is *Kāvyaalankāra*. In it, to start with, he discusses, among other things, the nature, use and categories of the poetry. Thereafter, in the second and third Chapters he offers exposition of about 40 figures of speech. In the fourth Chapter he refers to ten defects of poetry, some of which are logical [discussed in the fifth Chapter]. The question of purity of diction is discussed by him in the sixth Chapter. The last two Chapters are basically concerned with logic and grammar.

Bhāmaha's main task is the exposition of figures. His concern for *rasa* is obviously not extensive and primary. He argues that even *rasa* like *śrngāra*, love or amor, closely perused and appreciated, seems to be *alankāra*-like. He maintains that all types of poetry, epic or lyric, must have oblique expression [*vakrokti*] in them. The figures of speech which are hyperbolic, *atisayokti*, or oblique, *vakrokti*, used in poetry, take the poetic language beyond the bounds of ordinary language or common usage. The expressions of bare facts, natural or cultural, are merely informative and have little or no poetic flavor.

It is interesting to note that Daṇḍin, unlike Bhāmaha, maintains that even naturalistic, factual and informative expressions of the descriptive type, imaginatively configured, may assume poetic excellence. He speaks of two types of literature – plain or naturalistic, oblique and suggestive. Daṇḍin in his major work, *Kāvyaadarśa*, initially discusses the difference between the two poetic styles, one prevalent in Vidarbha, a part of the then Central India, which used to be called Madhyadeśa, and another in Gauḍa, the Northern part of Bengal, Vanga. We have already mentioned this difference before. In the Vaidarbhî style emphasis used to be laid on such qualities or characteristics as irony (*śleṣa*), simplicity (*prasāda*), balance

(*samatā*), sweetness (*mādhurya*), finesse (*sukṣmatā*), clarity of expression (*arthavyākti*), loftiness (*udāratva*), spiritedness (*ojas*), beautiful (*kānti*) and meditateness (*samādhi*). To the Gauḍī style the opposites of these ten characteristics are attributed. This shows Danḍin's critical orientation to the latter style. Compared to Bhāmaha, Danḍin has deeper respect for *rasa*. He discusses all *rasas* separately and does not try to assimilate *rasas* under *alankāra*.

To start with, the difference between the two schools, the Vaidarbhī and the Gauḍī, was not geographical but qualitative. For Danḍin frequently refers, in the context of discussing the Gauḍī school and its *rīti*, to the people of the East and the South. The history of the concept of *rīti* had undergone three stages. Initially, it was a geographically delimited mode of literary criticism. Later on, it got delinked from its geographical association and became stereotyped and standardized with reference to the subject dealt with. Subsequently Kuntaka, the famous writer on *alankāras*, related *rīti* to the character of the poet himself displacing the old *rītis* by the new ones.

It may be recalled here that Bharata himself states that the world might be understood and represented in very many ways and in this connection he made use of the concept of *pravṛtti*, disposition or propensity as part of the writer's world-view or complete understanding of the world. *Rīti* is literary manner or style of presentation. Bāna in *Harṣacarita* observes that different parts of the country produce literature marked by different characteristics. He noticed that the people of the Northern region write nothing but *double entendre*, while those of the Western parts state the bare idea without embellishment. The people of the Southern region are criticized for their inclination towards imaginative conceits. The Easterners, as indicated before, are prone to verbal tumult. The opposite of bare idea (*arthamātratā*) is said to be *pallavatā*, unnecessary adornment. Bare or bald idea is known as *apuṣṭa doṣa*, the fallacy of non-fulfillment. Its opposite is also another fallacy, *pallavadoṣa*, stating more than what the idea and context call for. This shows, among other things, the culture-embeddedness and language-rootedness of literary works.

Some literary commentators like Ratneṣvara states that beautiful *pallava* is the essence of poetry. Differing from Bāna, he affirms that the Northerners, the people of Udicya, show their disposition to give the bare idea without any embellishment whatsoever. The bare branches of tree without foliage and flower are certainly not beautiful.

The question is who would be the right judge to decide correctly the *guna* (quality) or *doṣa* of over-ornamentation or under-ornamentation, of pomposity, i.e., verbosity, or appropriate austerity.

The writers like Ratneṣvara maintains that the Vaidarbhīs seem to be the best qualified and fit to sit in judgement on aesthetic and literary subject. From this it would not be wrong to infer the sociological and psychological orientation of the writers and their critics.

IV. – SOME BASIC CONCEPTS

The basic concepts of Indian aesthetics may be profitably studied and represented in two broadly different ways, *viz.*, concept- or theme-wise and author- or school-wise. But it so happens that in very refined and many-sided subjects as aesthetics, to follow exclusively one particular approach, remaining quite indifferent to the contrary or other approaches, is likely to prove inadvisable, if not barren. This methodological wisdom is perhaps paradigmatically illustrated by Bharata's *Nāṭyaśāstra*. Therefore in my short presentation in this essay I am following a dual and intertwined approach using both (i) important concepts like *rasa*, *rīti*, *alankāra*, *Bhāvā*, *vibhāva* and *anubhāva*, on the one hand, and (ii) drawing upon the writings of most famous authors on the subject. Consciously I am avoiding the historical or chronological approach.

It seems that from the beginning of AD 800 to the middle of AD 1150 the Indian tradition of aesthetics did undergo a very creative phase of its development. It is during this period, among others, two great writers, Ānandavardhana and Abhinavagupta appeared on the scene. Ānandavardhana's most famous work, *Dhvanyāloka*, proved extremely influential. Such basic concepts of aesthetics as *rasa*, *guna*, *dosa* and *alankāra* have been insightfully discussed in this work on poetics. The concepts discussed by Ānandavardhana were taken up and painstakingly delineated by Mammata in his book *Kāvyaḍarśa*. This commentator, it appears, appeared around AD 1100. He followed the path of Ānandavardhana. Many commentaries were written on *kāvyaḍarśa*. The famous theorists like Ruyyaka, the author of *alankārasarvasva* and Viśvanātha, the author of *Sāhidyaḍarpana* wrote commentaries on *kāvyaḍarśa* making not only Ānandavardhana's *Dhvanyāloka* but also, perhaps more so, Mammaṭa's *kāvyaḍarśa* extremely popular all over the country.

Because of its importance, *Dhvanyāloka* has been extensively discussed by many contemporary writers on *alankāraśāstra*. It has been deemed to be as important in *alankāra* literature as Pānini's *Aṣṭādhyāyī* in grammar and Śankarā's *Vedāntasūtrās* in Vedānta literature. It shows the writer's admirable scholarship, originality, analytic acumen and critical insight. Many experts in the field regard this work as very definitive in character.

The various aspects dealt with by Ānandavardhana cannot be summarized within the space available in the paper. Therefore I propose to take up only few important items which, to my mind, deserve special mention. The writer draws distinction between a poetic language and ordinary language (not poetic in the strict sense). He may be taken to have followed the semantic approach to language. Ānandavardhana draws a distinction between the referential use of language and its indirect use. The former can be successfully used only by those language-users who are conversant with the conventions of the concerned language. In the latter case meaning is either metaphorical or implicit. In this case also convention has a role to play. The initial level of meaning is characterized as *vācyārtha* (denotation or literal sense) and second as *bhakta* (differentiated). These two levels are there in poetic language. But the essence of and peculiar to poetic language is *dhvani* (sound or suggestion or suggested sense). When *dhvani* is said to be the essence of poetry, Ānandavardhana does not deny that *rasa* is its soul. He does not deny the received view that *śabda* (sound), *artha* (sense), *alankāra* and *guna* have also their contribution to make for imparting excellence to poetry and literature. But none of these components, he maintains, can usurp the essential or the most fundamental role of *dhvani*. In all sorts of use of language, scientific, literary, *alankāra*, and *guna* do have their say. But by themselves they cannot make language that much suggestive as the *dhvani* can and does.

How the logic of poetry and literature creates a magical spell can hardly be explained without taking into account both the subjective background of *dhvani* and its objective and conventional articulation. The actuating experience of *rasa* works in the literary writer's or poet's mind enabling him to choose that sort of use of language which is really appropriate to convey the subjective experience. Without the *rasa*-driven experience of the poet the poetic creativity cannot reach the level of its intended excellence. But the inner drive of *rasa*, interestingly enough, has freedom in it to be articulated by the poet. It is this free element of and in creativity which makes it possible for others, in this case readers and connoisseurs, to share the poet's or the creator's inspiration and intended suggestion. This is how poetic creation assumes the dignity and scope of universality or inter-subjective shareability.

Ānandavardhana and his followers are of the view that *dhvani* is the quintessence of poetry and that *rasa* is the quintessence of *dhvani*. Whatever resources are available in languages, viz., *alankāra*, *guna* and *rīti* or *vṛtti*, which heighten the aesthetic effect of *rasa* are fully exploited by *dhvani*. The word *dhvani*, thus, found to be a complex poetic process and its translation as suggestion may at times fail to

convey the plenitude of its meaningfulness. The conventional power of language is found to be inadequate to convey the complexity and nuances of the word suggestion. Even the entire range of poetic meaning, comprising the beauty of explicit meaning and implicit meaning, cannot exhaust the fulsomeness of *dhvani*. Neither *alankāra* nor *guna* nor *rīti/vrtti*, taken in isolation or even in conjunction, can wholly communicate what the fully committed *dhvani* theorist wants to say.

Unless the comprehensiveness and the subtlety of *dhvani* is understood, one is sure to fail to realize the full import of Ānandavardhana's *Dhvanyāloka*. Beauty is to be found in various ways and at many levels. For example, the ordinary uses of word and its expressed or literal sense (*vācyārtha*) certainly have their own hidden beauty and quality (*guna*). But that beauty and quality need to be level-wise distinguished from their suggested sense (*vyangyārtha*). This however does not imply they are not inter-related. One might well say that the expressed aspect (*vācya*) of beauty and its suggested one (*vyangya*) are inter-penetrated and therefore cannot be sharply demarcated. The truly qualified critic or connoisseur is expected to understand and indicate the relative weight and worth of these two aspects of beauty. If the *dhvani* aspect proves clearly supervenient the concerned art work is rated as high grade. On the other hand, if the literal aspect of meaning is found to be primary in an art work, e.g., poetry, the latter is rated as low grade. If the poet totally fails to convey *any* non-ostensive sense of the language used by him, he is criticized as a third-rate poet.

On the contrary, when the word *suggestion* succeeds in drawing the reader's or critic's attention to all the characteristics of poetic beautification like *alankāra*, *guna*, *rīti* or *vrtti*, his work is bound to be highly appreciated and praised because of the convergence of all these qualities of good poetry or literature in the work of the successful writer, fully conveying the intended *vyangya* effect. But it must be recognized here that it is not always easy for the connoisseur to ascertain the relative superiority of *alankāra* and *rasa*. Another related issue is that the effects of the *rasas*, singly or collectively, the *rasa*-theorist points out, may be primary or secondary in producing the optimal effect on the reader. The writers who accord primacy to *alankāra* (embellishment) for the beautification of their poetic creation berate, by implication, the role of *rasa* and their work will not be recognized as an example of the best type of literary work.

Ānandavardhana and his followers are of the definite view that the primacy of *suggestiveness* is more important than the ornate

character of language used for poetic composition. In this connection a controversy has been raised by the writers on the subject, many of whom point out that subsumption of *dhvani* under *rasa* creates a queer situation. If *dhvani* itself can impart beauty to poetry then *rasa* is practically sidelined. In that case the claim, mainly due to Bharata, that *rasa* is the essence of excellence of all forms of literature, gets downgraded. Moreover, it is also reiterated, following the *alankāra* school, that what is beautified in literature, the substance, *vastu*, of literary work, lends itself basically to embellishment or ornamentation and not for heightening or evoking the effect of *rasa*. The defenders of Ānandavardhana are emphatic on the point that comprehensive *dhvani*-theory does recognize the due importance of all the main three components of a literary work, i.e., its subject matter (*vastu*), its embellishment (*alankāra*) and its underlying *rasa*. Exclusion of *vastudhvani* and *alankāradhvani* from the exercise of beautification of poetry lands the poet in very many difficulties. One of the main difficulties in that case would be his inability to communicate and share his subject matter and its intended suggestion with all like-minded readers and connoisseurs. Even after this defence of the *dhvani* theory on the ground of comprehensiveness many of his commentators point out that Ānandavardhana's attempted integration of *rasa* with *dhvani* and the scholarly refinement of the concept of *dhvani* do not succeed in demolishing the main pillar of Bharata's basic view regarding the sovereignty of *rasa*, feeling or sentiment, in the field of aesthetic discourse.

Dhvanyāloka of Ānandavardhana written perhaps in the early part of the 9th century in Kashmir, a land of learning at that time, breaks new ground. For it painstakingly contests the basic thesis and many ancillary doctrines of the orthodox *rasa* school traceable to Bharata. Moreover, it was written in a polemical vein and in an argumentative style. This is not to suggest in the least that its substantive thesis lacks in originality. Though it is an eclectic, rather synthetic, work trying to interweave the orthodox schools of *rasa* and *alankāra*, it goes into the issues with admirable detail and with commendable clarity. The basic rhetorical concepts like those of *alankāra* and *doṣa* received his pointed attention on the subjects of *alankāra* as expounded by Bhāmaha and Udbhaṭa.

Ānandavardhana, as we have noticed, recognizes the beautifying contribution of such concepts as *gunas*, *rīti* or *vṛtti* and *sanghaṭana* (collocation of letters and/or words). But this recognition is qualified or conditional. The main condition insisted on is that these elements must be consistent with and subsidiary to the demands of the primacy of *dhvani* or suggestion. It is clear that the learned author of *Dhvanyāloka* was

fully conversant with grammar and logic. But the main aim of his work is to interweave the strands of traditional theories on rhetoric and sentiment/feeling.

Ānandavardhana came under various kinds of criticism from his contemporaries and successors. For example, Bhaṭṭanāyaka, a leading commentator on Bharata's *Nāṭyaśāstra*, tries to show that *rasa* is necessarily substantive in its character. The followers of the school of *alankāra* tried to show that *dhvani*, rightly understood, falls under some or other *alankāra*, figure of speech. Logicians like Jayanta Bhaṭṭa and Mahima Bhaṭṭa also were critical of the Ānandavardhana's view on aesthetics. Mahima Bhaṭṭa expounded his view at length in order to rebut the thesis of *dhvani*. Kuntaka, Viśvanātha and Jagannātha criticized, in different ways, Ānandavardhana. Even Mammaṭa, otherwise sympathetic to Ānandavardhana's view, seems to be critical, of the thesis of *dhvani* and maintained that the very concept of *dhvani* should be advisedly avoided. Jayaratha refers to a dozen of critical views raised against Ānandavardhana's *Dhvanyāloka*. It must be added here that Ānandavardhana was not without defenders of his views. Manoratha, a poet of Ānandavardhana's time, supports the main thesis of *Dhvanyāloka*. Perhaps the most strong defence, more than a defence, a creative reformulation, of the *dhvani* school comes from Abhinavagupta who in his works like *Abhinavabharatī* and *Dhvanyālokalocana* offers a stout and studied defence of the *dhvani* theory.

Among the numerous followers of Ānandavardhana and his aesthetic school of *dhvani* there is no doubt that Abhinavagupta, often referred to simply as Abhinava, is the most outstanding. His scholarship was encyclopaedic. About his ancestry, range of scholarship, names of the books authored by him and about his own life, fortunately, reliable information is available. It is this follower of Ānandavardhana, who himself, according to *Rājataranginī*, the equally famous history of Kashmir's royal dynasty written by Kahlana, Abhinavagupta lived in the second half of the 9th century. From several collateral evidences of some of the works left behind by Abhinava and others this hypothesis is reliably confirmed. It seems that Abhinava was born between AD 950 and 960. He was a polymath and authored numerous books on a wide range of subjects like literature, rhetoric, dramaturgy, metaphysics, logic, tantra, Buddhism, Jainism and Vaiṣṇavism. Personally he was an ardent follower of Śiva.

About his ancestry it is believed that one of his forefathers, because of his scholarship, was brought to Kashmir from Kānyakubja by Lalitāditya, the king of Kashmir around AD 740. From his learned father, Narasimhagupta, he learnt *bhāṣasāstra* or grammar. He combined in

his personality both profound scholarship and intense spirituality. It is said that his double pursuits explain his decision to live a life of celibacy.

He took lessons from the masters of different disciplines. He studied *Dhvanyāloka* under the guidance of Bhaṭṭenduraj. His most famous book on the school of *dhvani* is *Dhvanyālokalocana*. Evidently he studied the previous literature on the subject. Many of those books are now lost. Except against the background of *Dhvanyāloka* an in-depth study and understanding of Abhinavagupta's own views and many of his predecessors' views would have been quite impossible. In his books many authors like Bhaṭṭanāyaka have been quoted and criticized. Several other authors prior to the composition of *Locana* are also quoted and critically commented upon by him.

In the history of dramaturgy in India Abhinava's treatise titled *Abhinavabhāratī* proved extremely famous and influential. Sometimes it has been referred to as explication of *Nāṭavedā*. In several parts this comprehensive book has been brought out. The views of the past masters like Udbhata, Lolloṭa, Śankuka, Bhaṭṭanāyaka and Śrīharṣa have been quoted and discussed, appreciatively or critically. He was a scholar in the fairest sense because before he used to criticize any view he used to take pains to present the concerned writer's views as objectively as possible. That in the process he had to rely on and learn from many other famous scholars has been frankly acknowledged by Abhinava himself. This, apart from his other things, shows the transparency of his nature both as a person and as a scholar.

There is no doubt, besides Ānandavardhana, Abhinavagupta is the most well-known defender of the theory of *dhvani*. But it would be less than fair to this great scholar if it is not clearly stated and appropriately highlighted that, in spite of the towering genius of Ānandavardhana, his successor and follower, Abhinava succeeded in carving out a very important place for himself and his views. His mastery of very many subjects and books written on them, elucidation of *tantra* in *Tantraloka* and defence of Kashmir *śaivism* have placed him very high in the history of philosophy of arts. It has often been rightly said that the credit of founding Indian aesthetics on a sound and comprehensive philosophical basis goes mainly to Abhinavagupta.

Though Abhinava, like Ānandavardhana before him, expounded and refined the composite theory of *rasa-dhvani*, in one respect he has a special claim to the fame he enjoys in aesthetics. Consistently with his devotion to Śiva, he tried to argue extensively and successfully that *śānta rasa* is the basic *rasa* and all other *rasas* are derivable from it. This is, as we know, a very controversial view. In *Nāṭyaśāstra*, eight *rasas* recognized by Bharata have already been mentioned before and he did

not recognize *śānta rasa* as a separate or additional *rasa*. But Abhinava with his defence of śaivism came to the conclusion that Śiva, the main Godhead, is the paradigm of tranquility and that every other *rasa* is derivable from and a modification of his nature.

In *Nāṭyaśāstra* Bharata mentions four *rasas*, viz., love, valor, disgust and anger or rage, and claims that these are the basic or natural four *rasas* and that the rest are derived from the same. Time and again the rhetoricians remind us that the most natural or fundamental *rasa* is one and undifferentiated. It is, like the experience of the supreme reality, Brahman, one and undifferentiated. The question has been repeatedly raised how that original *rasa* gets differentiated and modified.

Some aestheticians have tried to answer this question in terms of *sthāyī* (permanent) *Bhāva* or *vyabhicāri* (temporary) *Bhāva*, *vibhāva* and *anubhāva*. Some others like Dhananjaya are of the view that it is in terms of such psychological dispositions as expression, expansion, tumult and projection that individuation and differentiation of *rasa* have to be explicated. There may be two possible approaches to the issue – one metaphysical and the other psychological. The first may be deemed to be objective and impersonal and the second subjective and dependent upon the connoisseur's *sanskāra* (accumulated impression) and projective *vṛtti* (propensity).

Here also arises another problem: how to distinguish, if it is distinguishable at all, the metaphysics of *rasa* from the psychology of it. It is difficult to conceive that *rasa* has a being-in-itself, independently of its being perceived by some or other connoisseur. From the other end, one may raise the question: how possibly can we define a *rasa* only in terms of its reference to and association with the psychological make-up of this or that connoisseur. If the metaphysical view smacks of aesthetic absolutism, the psychological approach seems to be vitiated by highly volatile relativism, making objective aesthetic judgment extremely difficult, if not impossible.

In the context of Abhinava the main question that is being raised is how can we be justified in proclaiming *Śānta rasa* as the ninth *rasa* and, what is more, affirming that it is the most primitive.

V. – MORE ON SOME BASIC CONCEPTS AND CONCLUDING REMARKS

Before I conclude the paper, I think, it would be advisable to recapitulate, in brief, the basic theses of the main schools of the aesthetic theories, particularly poetics, available in the Sanskrit tradition. As I said before, to restrict the scope of the paper and also because of the limitation of space, time and my own ability, I will take up only the period from

Bharata to the 11th century. Bharata, it may be remembered, is believed to be partly an author and partly an interpretative summarizer of the long Indian tradition of the subject before him.

It is generally agreed that the *rasa* school defended by Bharata in his *Nāṭyaśāstra* and followed substantially, not literally, by many other subsequent writers, is the most influential school of the Indian tradition on the subject and it has been discussed and analyzed at great length by the leading writers from Bharata to Abhinava, from the former's *Nāṭyaśāstra* to the latter's *Abhinavabhāratī*. Bharata maintains that *Nāṭyaśāstra*, rightly understood, is concerned with all *rasas*, of course in an uneven extent and way.

The literal meanings of *rasa* are taste and flavor. The most common usage of the word is found in some such sentences as « he enjoys the juice of fruit ». Metaphorically speaking, *rasa* is the matter of emotional experience or enjoyment of poetic beauty or dramatic excellence. Some writers use the word as the effect of a literary or musical or pictorial or dramatic work on the connoisseur.

Correct analysis of *rasa* makes it clear that in the enjoyment of *rasa* there are at least three discernible elements – the contemplative aspect of the connoisseur (*rasika*), the content of contemplation and the enjoyment of that contentual contemplation. Thus, *rasa* has diverse components, both subjective and objective. All these elements are copresent in their effect on the connoisseur's mind: this effectivity itself is partly dependent on the quality of receptivity and partly on the active nature of the concerned mind. It has been observed by certain writers that the sympathetic connoisseur, who substantially identifies himself with the art object experienced by him, partially forgets about his surroundings, place and time and about his egoism (*asmitā*). There are many recorded cases in history when the spectator of an excellently enacted drama gets angry at the sight of an extremely unfair scene of war on the stage or is moved to tears at the sight of a touching and tragic action on the stage.

It may be mentioned here that all art works are not perceivable by eye or ear. For example, several kinds of literature, particularly the abstract and scientific ones are enjoyable only by the specially qualified persons capable of following the complex formula and the concerned train of reasoning. Here arises the questions of validity and the range of effectivity of *sphoṭavāda*, defended by some exponents of *rasa* school, according to which language is naturally self-disclosive. The beauty or even the meaning of an abstract principle of grammar or mathematics can hardly be appreciated by a person not duly initiated and inducted in those areas. The grammarian or the mathematician can and does enjoy and experience the *rasa* of mathematical and

grammatical languages. Some of the writings of Bertrand Russell and Einstein clearly illustrate the point.

Similar arguments and related problems may be raised also in the context of inter-cultural communication and inter-linguistic translation. For example, even the gifted connoisseur of very good poetry composed in Sanskrit language is bound to experience difficulty in enjoying its English and German translation. The full depth of *rasa* of Kalidasa's *śakuntalā* or *Meghadūt* cannot perhaps be fully appreciated in their translated version. Conversely speaking, Shakespeare or Goethe in Bengali translation is sure to sound somewhat unflavored. Every bilingual person has this inescapable feeling. Translation invariably involves semantic loss.

Similarly, those who are used only to the European styles of music are sure to fail to enjoy the full richness of those of Indian music. The meaning of language, as such, does not appear to be self-disclosive. One has to understand its meaning in some or other or interpreted version. There are certain features of Indian *mārga sangīta* (classical music) which do not have their corresponding European counterparts. Therefore, the connoisseur of Indian music is likely to fail to appreciate the full excellence of the work of an European concert or song. Unless this aspect of *sphoṭavāda* is sufficiently analyzed its affinity with *rasavāda* may go unappreciated.

There is one big problem about fully appreciating the works of those authors which in their original form are lost and their views are available only from the reference to the same from the writings of other writers who are critical of those views. For example, the works of Lolloṭa and Śankuka are now lost and it is only from their critics like Abhinavagupta and Mammaṭa we have some ideas, rather glimpses, of their views. This reference and interpretation, understandably, fail to convey the intended meaning of the original writers. It is in this sort of contexts that we often hear that some writers say in a complaining vein, « I have been misunderstood and therefore criticized unfairly » or « the critic misses my point or argument or both. »

This point opens up a larger question. Whether in any form of language, abstract or concrete, musical or pictorial, the author's intention can be transparently or unmistakably expressed enabling the reader, viewer or critic to appreciate it « unerringly ». If every understanding, or even perception, is interpretative in character, the problem of what is called intentional fallacy continues to persist and the autonomy claim of the art work is compromised.

In relation to some special forms of *rasa* one encounters some problems. For example, it has been argued that if a person, because of

his spiritual exercise, becomes totally indifferent to attachment, anger or grief he is not likely to be affected by any outburst of, i.e., expression of anger, or words and gesture of love, or moved by anything « naturally » tragic and objectively evocative of grief or sorrow. By implication the critic suggests that the objective, or at least seemingly objective, content of *rasa* by itself fails to exercise any force or cast its spell on one unless the concerned one's subjective factors are of appropriate nature. A similar argument has been critically raised against the claim of the defender of the *bhakti* (devotional) *rasa*. If a person is extremely stoic in nature, i.e., impervious to delicate feelings and such dispositions as humility, devotion and surrender, he, in all probability, is unlikely to be devoted to or a worshipper of any God or even a superior person.

Let me now say a few words on the *alankāra* school. The emergence of this rhetoric school was due to the felt difficulty in applying different *lakṣanas* (definitional characteristics) of *kāvya*, enumerated number 36 in *Nāṭyaśāstra*. With the passage of time many of these definitions became obsolete. Only some of them like *hetu* and *leśa* were retained as figures of speech by such rhetoricians like Daṇḍin. One of the important definitional characteristic of poetry was known as *bhuṣana*. Many of the figures of speech like analogy and metaphor, on analysis, were found to be both *alankāra* (figure of speech) and *guna* (quality). *Alankāra* or *bhuṣana* were recognized as both beautification and ornamentation.

The famous rhetoricians like Vāmana, Daṇḍin, Bhāmaha, Udbhaṭ and Rudraṭ, though closely associated with the *alankāra* school, were deeply aware of the association of *alankāra* with *rasa*. But, as said before, they were not sure how to apply this theory to poetry in general. This was perceived almost as an intractable problem. Quite conscious of the role of *dhvani* in *kāvya*, most of them were not prepared to recognize it as the soul of poetry. On the contrary, their emphasis was on *alankāra* or embellishment of language in the context of beautification of poetry.

For Bhāmaha and Daṇḍin did not believe that *dhvani* or *vyangya* (suggestion) is essential to the life of poetry. Rather, according to them, *vakrokti* (oblique statement) or *atiśayokti* (hyperbolic statement) are the heart of all poetic figures of speech. Rudraṭ defined *alankāra* (figure of speech) as *Bhāva* involving some matter of fact marked by *vyangya* (suggestion). Mammaṭa, otherwise a follower of Ānandavardhana, was committed to the theory of *dhvani* and enumerates more than 200 *alankāras*.

I have already referred to the problematic aspects of the relation between *gunas* and *alankāras* with reference to *rasa* and *dhvani*. This

problem gets compounded by the difference between *alankāras* pertaining to words and those pertaining to sound. For example, it is only in the context of *arthālanakāras* that figures of speech like *ślesā* (irony) make sense. But in the context of *śabdālanakāras* *ślesā* makes little or no sense. It has been pointed out by writers like Rudraṭ that *śabdālanakāras* like *anuprāsa* and *yamaka* have too many bases of classification to enable us to ascertain their clear-cut sense. Bharata himself mentions four *alankāras* and ten *gunas*, whereas Daṇḍin subsumes *gunas* under *alankāras*. Vamana thinks that *gunas* are eternal and enumerates and defines ten *gunas* of *śabda* and ten of *artha*. But writers like Mammaṭa hold that the *gunas* are three and they, as the soul of poetry, are always associated with *rasa* and *alankāra*.

About the number of *alankāras* experts differ widely. Some ancient authors thought that the figures of speech or *alankāras* are between five and eight. Bharata himself speaks of only four. Vaṭṭi, Daṇḍin, Bhāmaha, Urbaṭ and Vamana refer to thirty to forty *alankāras*. Mammaṭa refers to sixty-one, Ruyyaka mentions seventy-five. In some other books their number goes up to as high as seventy-five to one hundred fifteen.

This creates a problem which is not merely numerical, but substantial. These too many number of *alankāras*, on analysis, are found to be almost indiscernible or hardly distinguishable. This, in turn, raised an old fundamental question regarding the advisability of resorting to unnecessary classification in the discourse of aesthetics. It seems that many classifications were motivated by the concerned writer's intention to show their independent or original thinking without adding new points of substance to the discourse.

The same question may be raised in the discussion of different type of styles (*rīti*). I have already referred to the main three schools of *rīti* of the ancient and medieval India, viz., *Vaidarbhī*, *Gauḍī* and *Pāñcālī*. This classification for obvious reasons could not be recognized as exhaustive because the northerners and the southerners already had their own styles. In a country like India which is continental both in size and diversity, this clear-cut distinction reflects more the convention of a particular time than the ground reality obtaining in the country as a whole. If a reliable linguistic survey of the time would have been available to the writers on the subject, it can be safely assumed that they would have been compelled drastically to revise their bases and theories of classification.

It is true that in many works on the subject of the time, *Vaidarbhī rīti* has been rated highest, the *Pāñcālī* lowest and the *Gauḍī* in between. One wonders whether the northerners like Kashmiris and the southern scholars of *Dākṣhinātya* would have endorsed this classification. It is known that the students who from Bengal used to go to Kashmir for study in the early medieval period used to be jeered at by the scholars and local people on the ground of the pomposity and verbosity of their language. Somewhat analogically, the language of Tamil people used to be referred to as rough and harsh. But, as we know, they themselves were rightly very proud of the antiquity and originality of their language. This problem persists even now in other countries as well. For example, linguists point out that the speakers of the numerous dialects of the « same » Chinese language can hardly follow each other. Even in the relatively small countries like England the people of Scotland, or Northern parts of Britain, often wonder why the « Oxbridge » language should be taken as their ideal language.

It may be said in this context that if we recognize the distinction between language and speech and maintain that literature is concerned mainly with the written, not spoken, language, much of this problem tends to get dissolved.

This proposed way of tackling the problem does not appear very convincing because the writers themselves may be writing in the language understandable only by the literati. But, as we know, every literature has many forms and means for appreciation of all, different groups of people, including the laity. Folk literature and oral tradition had been always there.

The main ingredients of literature and several other forms of art, namely, *rasa*, *alankāra* and *rīti*, admittedly have their own universality claim, which is stoutly defended by their propounders. But if, in effect, this claim turns out to be unsustainable, we are obliged to fall back upon some or other theory, perhaps theories, of art.

This is a point of view which has been forcefully argued by many writers on the subject in this century. It has been plausibly argued that aesthetic judgment and even art appreciation are more or less determined by diverse forms of life. And that explains both the necessity of interpretation and explanation of the loss of meaning in the process of translation.

A SELECT BIBLIOGRAPHY

Manmohan GHOSH, *Nāṭyaśāstra: A Treatise On Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics, ascribed to Bharatamuni*, Sanskrit Text and English Translation, Vols. I and II, Asiatic Society, Calcutta, 1951.

K. KRISHNAMOORTHY, *Ānandavardhana Dhvanyāloka*, Text with English Translation and Notes, Motilal Banarsidass, Delhi, 1974.

Abhinavagupta, Abhinavabhāratī (Vol. I, II & III), *Dhvanyālokalocana* I-III (Nirmayasagar Press, 1911); IV Canto (Journal of the Department of Letter, Calcutta University, Vol. IX, 25-42).

BHĀMAHA, *kāvyaḷamkāra*, edited by B.N. Sarma and B. Upadhyaya, Chowkhambha Sanskrit Series, Varanasi.

BHARTRHARI, *Vākyapadīya*, Kanda 1, edited with the *Vṛtti* and *Paddhati* commentary of Vrsabhadeva by K. A. Subrahmanya Iyer, Deccan College Monograph Series, Poona, 1966.

Danḍin, *Kāvyaśāstra*, edited by N. Sastri, 1980.

K. C. PANDEY, *Abhinavagupta, An Historical and Philosophical Study*, Chowkhambha, Varanasi, 1966 (second edition).

V. RAGHAVAN, *The Number of Rasas*, Second edition, Adyar Library and Research Centre, Madras, 1942.

VĀMANA, *Kāvyaḷamkāra*, edited by K. P. Parab and V. Pansikar, Bombay, 1976.

VĪSVANĀTHA, *Sāhityadarpana*, edited by Ramacharana Tarkavagisa Bhattacharya, with the commentary *Vivṛti* and *Vivṛtipūrti* of Durgaparasad Dwivedi by Srinivasa Venkatarama, Nirmay Sagar Press, Bombay, 1915.

P. V. KANE, *History of Sanskrit Poetics*, Motilal Banarasidass, Delhi, 1971.

S. K. DE, *A History of Sanskrit Literature*, University of Calcutta, Calcutta, 1947.

A. B. KEITH, *A History of Sanskrit Literature*, Oxford University Press, Delhi, 1973.

Ramaranjan MUKHERJI, *Literary Criticism in Ancient India*, Sanskrit Pustak Bhandar, Calcutta, 1966.

Kapila VATSYAYAN, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, Sahitya Academy, New Delhi, 1996.

G. W. F. HEGEL, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Vols. I & II, Oxford University (Clarendon) Press, Oxford, 1975.

Joseph MARGOLIS, *Philosophy Looks at the Arts*, Charles Scribner's Sons, New York, 1962.

Harold OSBORNE, *Aesthetics and Art Theory*, Longmans, London, 1968.

AESTHETICS AND RELIGION FROM THE INDIAN PERSPECTIVE

ANAND AMALADASS
(Chennai, India)

Religion and art go together almost in all cultures. Religions use music in rituals and liturgies and develop architecture to suit their liturgical need. Visual art depicts their religious history. Art shapes religion, affection, beliefs, memories and provides symbols. Religion without art could become some ethereal spiritualism and art without religion could turn into direction-less subjectivism, devoid of proper orientation.

In general aesthetics is not identified with religion in the Indian tradition and there was great resistance to any attempt to erode this distinction. Literature (*kāvya*) is different from scripture (*āgama*), and history and philosophy (*itihāsa*, *sāstras*). But still the close link between religion and aesthetics is very clear.

What has been described by the scholars as « religious » in the Indian art history stems from two models of experience: first of all, there is the notion of art making as ritual, that music, dance, sculpture or architecture recapitulates a cosmic creative process. Performances are accompanied by rituals and prayers for success and so on. Thus in course of time this ritual quality of art making has become a mode of worship. Secondly, the « tasting » or appreciation of art is from the beginning viewed as an experience of ecstasy or « immersion », the notion that profound and knowledgeable communion with art lifts one out of the particularity of one's own time and place. This model seems to be that of the phenomenal personality giving way to the knowledge of the Self (*ātman*), which is eternally pure consciousness and bliss. As a result aesthetic experience has been declared to be the analogue of mystical experience, while at other times it is said to be a preparatory stage for the fullness of mystic union (David Gitomer, 1998).

In fact, the basic text on all arts *Nāṭyaśāstra* speaks about the divine origin of the arts. This text describes the myth how Brahma created the dramatic art taking *elements* from the four Vedas. The performance of this art is considered to be the fifth Veda which means

that the goal of the four Vedas could be reached through this dramatic performance. It is explicitly said that this performance is like a vedic ritual (*yajña*), (Amaladass, 1999).

ABHINAVAGUPTA

Abhinavagupta (10 cent. AD) was not the first in India to use the term *rasa* in a religious sense. Already the Taittirīya Upanishad had identified *sat* (being) the ultimate reality in the universe, with *rasa*, adding that when one attains this essence (*rasa*) one becomes blissful (*ānandī*). Already Bhaṭṭanāyaka draws the seminal analogy between *rasāsvāda*, the tasting that occurs in aesthetic experience and *Brahmāsvāda*, the tasting of ultimate reality. Abhinavagupta articulated this relation most effectively bringing out the transcendent quality of *rasa*.

In Kashmir Saivism, Śiva is conceived as the original artist. Utpaladava says that the plain wall on which this multi-coloured fresco of the universe is painted is the Lord himself. The Lord traces the picture of the world with the brush of his own Self, and contemplating in his own Self, Paramesvara rejoices, is an oft quoted verse. The metaphors in Kashmir Saivism move from aesthetics to theology easily. Thus it is not by chance that Kashmiri Saivism has made significant contribution to the aesthetic theories of classical Sanskrit tradition. The concept of *krīḍā* (play) is one such example. It belongs to the sphere of aesthetics, the *rasa* experience being the core of an art-form. The divine play leads to a spiritual *rasa* experience and just as a human drama can only be enjoyed by a *sahrdaya* (an appreciative spectator), the divine drama of the three worlds equally requires the spiritual sensibility or *sahrdayatvam*.

For Abhivana, the aesthetic experience prefigures and prepares one for ultimate realization primarily through its transcendence of the limited vision and hindering preoccupation of the limited ego, in a state that is characterized by repose (*visrānti*) and bliss (*ānanda*). Thus for him the two goals of poetry identified in earlier texts, *vyutpatti*, discerning ability, and *prīti*, delight, are not strictly separable. They are two sides of the same coin.

In the worldview of Abhinava dramatic performance is regarded, like the universe itself, as a display of fleeting and unreal forms which can help attain final liberation through participation in the consciousness that is Śiva, the one true Reality. The state of ultimate realization is a blissful experience in which the devotee is totally absorbed into the fullness of the divine being, the luminous intelligence (*prakāsa*) of Śiva himself. This is simultaneously the revelation or

discovery of one's own true nature (*svarūpa prathanam*), for one's highest consciousness (*samvid*) is identical with Śiva.

Now how does one make the transition from the ordinary mundane consciousness with the manifold egocentric limitations to the universal and unmediated (*anupāya*) consciousness that is absolute freedom? Various practices, including tantric rituals, that use objects in the world, are meant to weaken the narrow ego-consciousness and to bring about a more universal vision. For Abhinava aesthetic experiences bring about this stage and hence they have religious significance. The aesthetic delight or bliss is akin to the ultimate liberative experience. In fact in the Kashmiri Śaiva worldview, as Abhinava formulates in his *Locana*, the happiness resulting from both seen and unseen objects or even that transcendent joy which consists in relishing an aesthetic experience, is accompanied by a bliss that derives from finding rest in God alone. That aesthetic pleasure is only the reflection of a drop (*viprus*) of ultimate mystic bliss. Even the ordinary worldly happiness is seen as of a piece with the bliss that issues from the ultimate bliss. That is why the Saivas highlight the transcendent dimension of the ordinary human experience of light or enjoyment.

What is *rasa* then? Literally it is juice, taste. *Rasa* or *camatkāra* is «an uninterrupted state of immersion in an enjoyment (*bhogāvesa*), characterized by a sense of inner fullness (*trpti*).» The nature of *rasa* or aesthetic experience is said to be supermundane – *alaukika* or *lokottara*; it takes place at an apperceptive level. It is not restricted by space and time. It is essentially a sense of astonishment which exceeds ordinary experience (*camatkāra*). Now why is it that an unhindered, generalized emotion (*rasa*) is experienced as joy? It is because the aesthetic experience leads us down to the profoundest layers of our being and the innermost state of our being is bliss. When we experience *rasa* it is not an experience of an object but of something that is identical with our being.

Thus for Abhinava aesthetic and religious experiences are closely linked and the terms used to denote this reality are common to both: *camatkāra* (inexpressible state of consciousness or complete surrender of one's self in wonder), *visrānti* (repose of the limited ego in consciousness of its original plenitude), *vikāsa* (the state of the expansion coinciding with the attainment of pure consciousness), *Pratibhā* (Indian equivalent of inspiration, an active creative force that dwells in the heart of the poet), *nirvesa* (immersion), *rasana* (relish), *āsvādana* (tasting), *bhoga* (enjoyment), *samāpatti* (accomplishment), *laya* (lysis) and so on.

In fact Abhinava places *sāntarasa* (aesthetic experience of peace) to be the most fundamental of all *rasas*, for knowledge of the truth,

which is another name for *ātman*, is the canvas behind all emotions and so it is the most stable of all the *sthāyibhāvas*. The other *rasas* such as erotic love, the comic, the pathetic, the heroic, the terrifying, the disgusting and the wonderful arise and disappear due to the emergence and disappearance of their respective causes and their fundamental states of mind (*sthāyibhāvas*) are given this status in so far as they attach themselves for some time to the canvas in the form of the *ātman* which is of an unchanging nature relative to them. Thus by making the *sāntarasa* which has the foundation in *ātman* itself Abhinava highlights the transcendental nature of the aesthetic experience.

SAIVITE THEOLOGY OF DANCE

The image of Śiva is presented as a god of ambiguity and paradox. He is described as celibate *yogin* and erotic ascetic. He is the three-eyed god who has burned *Kāma* (Desire) with his third eye, who dances in the cremation ground and yet who seduces the sages' wives in the pine forest. He is the wild matted-haired ascetic, yet he is also the ideal householder with his wife Pārvati and their two sons Ganesa and Skanda. He contains all opposites within him and is even half-male and half-female (*ardhanārīsvara*). Śiva is described as the god of destruction, part of the Hindu trinity with Brahma as creator and Viṣṇu as sustainer. But for his devotees he is the supreme Lord who creates, maintains and destroys the cosmos.

But the dancing aspect of the Lord Śiva (*Naṭarāja*) is quite significant as presented in the Śaivite theology. The theology of dance could be studied from the iconography of Śiva tradition down the centuries how it started and how it developed, etc. That requires a different approach to the question of understanding and interpretation of the symbols involved. But the text of Tirumūlar (800 AD) where he has devoted some 84 stanzas (out of 3000 verses) in his *Tirumantiram*, could be taken as examples.

The Śaiva theology of dance is later than the classical literature on dance for example the text, *Nāṭyasāstra*, by the sage Bharata. Bharata defines carefully the various gestures or bodily movements (*abhinaya*) which evoke an aesthetic experience. The Saiva tradition uses this dance motif in order to explain the history of revelation, to explain the fivefold divine functions of creation, maintenance, destruction, concealing and granting favour (salvation).

WHAT DOES TIRUMŪLAR WANT TO CONVEY THROUGH THIS SECTION ON DANCE ?

First of all he wants to communicate that the dance of Śiva is the symbol of God's presence, which is all pervading. Everywhere is Śiva's presence which is His grace. That is itself His sport, His play. And this play is expressed in the form of dance. This divine form as expressed through the dancing pose is the grace, knowledge, wisdom, love and also salvation to all.

Then Tirumūlar classifies the dance of Śiva into five sections, though the number varies as five, seven or nine depending on the way of classification, corresponding to the Saiva siddhānta philosophical theories. The five sections are: *Śivānanda* dance, *Sundara* dance, *porpati* dance, *porrillai* dance and *arputa* dance.

1. The *Śivānanda kūttu* (dance) is said to be the dance of Śiva united with Śakti. He danced in boundless space, beyond the frontiers of *jñāna*. When this dance occurs, the *vedas* and *āgamas* all dance with Him. Out of this dance emerges His five-fold acts of creation, preservation, destruction, concealing and revealing (salvation).

2. The *Sundara kūttu* is the dance of compassion. It has eight variations representing different aspects of the fivefold functions.

3. In *porpatikūttu* Śiva dances with five faces (*Isāna*, *tatpuruṣa*, *aghora*, *vāmadeva*, *sadyojāta*) and in three stages – form, formless and form-formless. This dance takes place separately on each of the five elements. Those who witness it experience certain physical emotions such as sobbing, trembling, and loss of consciousness.

4. *Porrillaikūttu* (Golden Tillai Dance), the dance performed in the golden Hall of Tillai (Cidambaram).

5. *Arputakūttu* (The dance of wonder). When Śiva dances *arputa* dance, He is formless and his consort is mingled with Him as Tripurai (or Uma). This dance is beyond the comprehension of ordinary human cognition. It can be witnessed only by those who are rid of *māyā* and *māmāyā*. In this dance His partner, Umā, first separates from Him during the dance and then later mingles with him. The visualisation here is that of Śiva dancing before His consort wearing on His body, fire, drum, beads, noose, goad, spear, skull, etc.

ŚIVA'S CHOSEN PLACE OF DANCE

Cidambaram in South India (about 270 km from Madras) is the chosen place of Śiva's dance. Its socio-political implications as found in the *Cidambaramāhātmyam* cannot be ignored. Kulke (Kulke, 1970) analyses the text in detail and makes some interesting observations in the process

of Cidambaram becoming the centre of Śiva's dance in the South. The text itself is a collection of several independent myths relating to Śiva worship. But then they were rewritten in the context of the then existing socio-religious situation of South India. After the bhakti saints have established their position and won the respect of the followers, several temples became important because of their visits to those temples and their hymns related to those temples. Their reaction and criticism against the ritual worship have played down the role of the priests in the temple. Hence it was necessary then to re-establish the position of the priests. So the text *Cidambaramāhātmyam* is a way of restoring back the temple worship among the *bhaktas*.

Secondly, the major Sanskrit tradition of Hinduism does not give importance to the South. Even the epics like *Rāmāyana* and *Mahābhārata* do not mention much of the South Indian temples and their traditions. Hence it was a felt-need to emphasise the role of the temples in the South for the Śaivites. Cidambaram was one of the temples of Śiva worship. Hence it is said that Śiva would dance only in Cidambaram and hence all the gods and sages rush from the Mount Kailash to this place and wait for Śiva's *tanḍava* dance.

The Text *Tirumantiram* says that no one has seen the original dance of Śiva at the pine forest (Dāruvanam). But the sages have seen the dance of Śiva in Cidambaram. Patānjali and Vyāgrapāda legends are brought in to justify this importance of the place. Hence the ancient Tamil village Tillaivanam or Puliyūr is sanskritised as Vyāgrapura.

This process also helped to bring about a unity in Indian tradition (Zvelebil, 1985). The Dance of Śiva has become the unifying factor in the history of Indian religion. The very ancient *linga* worship which is found already in the Harappan culture, and the mother goddess worship which was dominant in the early history of Cidambaram temple are replaced by the dancing Śiva. The Dance of Śiva is a symbol of unity integrating the earlier Harappan culture, the Tamil Tradition of dance related to God Murukan, the tribal dance, the sanskritic tradition of dance motive, etc.

WHY DOES ŚIVA DANCE?

It is said that joy or bliss is the arena of dance.

Everywhere is the Holy Form, everywhere is Śiva - Śakti,
Everywhere is Cidambaram, everywhere is Divine Dance,
As everywhere Śiva is, everywhere is Śiva's grace,
All, all is His Sport Divine. (2674)

Bliss is His Dance arena, bliss the song's melody;
 Bliss the music's refrain, bliss the musical organ,
 Bliss for the entire creation,
 Bliss too for the Lord,
 Who dances the *ānanda* dance. (2679)

It is said that Śiva dances as Saviour of the world. For all those who are veiled by confusion and other hindrances the Lord stands dancing as redemption.

My Lord and His Sakti that occupies half of the Lord,
 stood dancing and that I witnessed;
 For the countless Jīvas that are veiled by Māyā
 He stands as redemption
 Dancing, dancing eternal. (2722)

It is the dance that leads one to the realm of Śiva:
 There in the Holy Hall the Lord danced,
 for the Jīvas to adore;
 the dance He dances is the cosmic dance;
 it is the dance that takes you to the Truth of Śiva's realm;
 there verily is the limit of *mauna jñāna* bliss. (2706)

One no more hankers after the world,
 no more bewildered are one's thoughts,
 sorrows harass not one's body within,
 one's breath will be trained in the yogic way,
 one's senses controlled from straying away,
 all desires are rid,
 the heart elates in bliss-seeking.
 Thus it is when the holy dance is witnessed. (2699)

WHERE DOES ŚIVA DANCE?

Śiva dances all over. In other words, through his dance he is present everywhere. Still the Lord's preference to dance in the South is clear. The original dance took place in the pine forest in the Himalayas. But then we are told that the Lord would dance only in Tillai and the gods and sages rushed to this place and waited for the vision of this dance. Patanjali and Vyāgrapāda are among the sages who witnessed this dance in Tillai.

At the land's End is Kanyakumari;
 And then the Kaveri and other holy waters,
 which comprise the nine *tīrthas*,
 and the nine hills too;
 in that land are born the *Veda-āgamas*,
 thus blessed is the South the Holy Land indeed. (2709)

« I am the Lord of Six Ways to God,
I am the Guru Supreme, religions speak of »,
Thus saying,
He chose the Holy Temple in the South;
And there in resplendence dances,
with peer none to compare. (2712)

Seven crores are the universes vast,
seven crores are the life forms varied,
seven crores the continents of the sea-girt world,
seven crores the *lingas* in directions eight,
these are the temples where His cosmic dance is
performed. (2727)

In the five elements, in the five senses,
in the five sense organs,
in the *vedas* and *āgamas* together five,
in all arts and *kāla* (Time's eternity)
in the higher five *Śiva tattvas*
(*suddha vidyā, Isvaran, sadākyam, sakti, Śivam*)
In all these intermingling the great Siddha-Lord dances.
(2684)

THE IMPACT OF SEEING THIS DANCE

The vision of the dance of the Lord Śiva is salvific. His grace is mediated through his dance. This vision is itself a gift. Not all had this privilege to see the Lord dancing. Those who see this dance go through process of transformation within, a process of conversion, which is manifested at times through visible physical movements.

At the sight of tamarind, water wells up in the mouth,
so too are all those who witness the Holy Dance;
they shed tears of joy,
they melt in love of the Lord,
in their hearts ambrosial bliss of Divine Light wells up.
(2732)

They stagger, their sense lost,
drunk of *Sivānanda* bliss;
they who still are in their senses become frenzied,
thus are they who witnessed the divine dance,
in the holy arena praised by all;
even those who hear of it are like those who witness it-
all rapture is theirs too. (2733)

When the creator dances, the worlds He created dance,
 To the measure He dances in our knowledge,
 our thoughts too dance,
 when He in our hearts endearing dances,
 the several elements too dance;
 flaming as divine fire He dances.
 That we witnessed in rapture surpassing. (2740)

« Bliss, Bliss », they say; witless are they;
 none knows the Dance of Bliss;
 Having witnessed the Dance of Bliss,
 The *Jīva* ends its separateness,
 and in Divine Bliss unites. (2750)

SYMBOLISM OF FIVE-LETTER *MANTRA* IN ŚIVA DANCE

The theology of Śaiva siddhānta is connected with the dance form. Each of the gestures or bodily movements of the dancing Śiva is identified with a particular syllable of the Śaivite sacred *mantra-sivāya nama* (salutation to Śiva).

« Leave this, be reformed »,
 thus to *Jīvas* gestures one hand in letter « *si* »,
 « come like me, be united in me »,
 thus to *Tapasvins* gestures another flower-like hand in
 letter « *vā* »,
 « be in, Deva, fear not »,
 thus to Celestials gestures, the golden hand in letter
 « *ya* »,
 The hand that holds fire gestures the letter « *na* »;
 The foot on earth planted in dance gestures the letter
 « *ma* »;
 [Thus in the entire Five-Letter Mantra « *si vā ya na ma* »
 is Divine dance denoted]. (2751)

The hand that holds the drum, (*si*),
 the hand that sways, (*vā*)
 the hand that offers refuge, (*ya*)
 the hand that holds the blazing fire, (*na*)
 the lotus-foot, firm, on *ānava mala* planted, (*ma*)
 [thus of the Divine Dance Form *si vā ya na ma* denotes].
 (2751)

Hara's drum is creation,
 Hara's hand gesturing protection is preservation,
 Hara's fire is dissolution,
 Hara's foot planted down is concealment,
 Hara's raised foot in dance, is grace abiding (redemption).
 (2752)

DANCES OF KRISHNA

In Hinduism it is not only Śiva and Pārvati who are presented as the divine dancers. Also Vishnu is powerful in the art of dance in human form (*avatāra*) of Krishna. According to *Vishnu Purāna*, Vishnu incarnates as Krishna in response to the prayers of the other gods in order to kill the terrible demon Kamsa. The victory over this demon is danced out by Krishna. It is a victory dance, which is similar to that of Śiva and Kālī.

The young Krishna is not only a divine conqueror over the dragons and killer of demons. He is also an attractive and charming youth, who plays erotic games with the cowherds, the *gopis*, who fall in love head over heels with him. He dances with them. It is a different dance from the destructive dances.

THE FIVEFOLD FUNCTIONS OF THE GODHEAD

Two major aspects of the Nādānta Dance of Śiva are two poles: creation and destruction (Ulrich Wössner, 1981). The pole of creation expresses itself on a dynamic side as creation of the world. Creation takes place outside through the first act of Nādānta dance, through the creation dance of vedic gods and so on.

The second function of the godhead is maintenance, protection, support of the created. There are three dances of competition, which Śiva undertakes with His *Śakti*, a peaceful one with Pārvati and the other two are, wild and aggressive, with Kālī. In all three it is concerned with maintaining the right order between God and Goddess, between man and woman and finally about the restoration of the world order, about the support before a destructive power of chaos.

The negative aspect of threat which is at work in the Śiva-Kālī dances is not to be overlooked. Between creation and maintenance move the dancers Indra and Maruts who contribute by their dance to make life possible and to promote life. Granting fuller life, i.e. supporting, preserving and maintaining the creatures is the goal of the war-dance. This dance can however turn into negative side, since in the process of supporting there is a threat underneath and it effects resistance along with maintenance.

Maintaining and supporting the existential order, strengthening and confirming, are the diverse dances of victory which are also of ambivalent nature, since they occur after the destruction or conquest of an enemy and support out of it. This threatening and destructive and to some extent frantic dances are connected with the maintenance aspect of the divine dance only through the fact that they follow a victorious struggle against world-threatening demons. In themselves they belong to the negative side between threat and world destruction.

There are also other aspects in the original function of creation and maintenance, which vary and emphasise something else. Creation occurs or originates on the dynamic side also through new birth, transformation, renewal and on the static side that this life is actually lived and its possibilities are exhausted. For example, the Nādānta dance has its fifth function. It promises salvation and freedom and reveals thereby a dynamic transformation aspect of the divine dance. Even the heretical sages experience a change and conversion as a result of the fascinating experience through Śiva's dance. Pacifying, enlightening and renewing Kāli dances with her group of spirits before the weeping child Śiva. The gods Asvins, Usā, and Sūrya bring again and again light into darkness and they embody the aspect of first creation before this aspect of rebirth and renewal.

The dance of Krishna with the cowherds draws our attention to the third aspect of the positive side. They show us once the dynamic aspect of union with and the vision of the respective gods. The mystic union of Krishna with his *gopis* now reaches itself in the form of *mandala* dance, that is, in concentric circles of *gopis* – or the disciples around their God. In the place of the form of closed circles remains here the spirals. The vision of Śiva and his truth in and through the divine dance leads the sages to the spiritual conversion and union with Śiva. The separation from Him and of His teaching is thus removed.

ŚIVA IS THE EROTIC RASA (ŚRNGĀRA)

Umāpati Śivācārya (c.1300 AD) wrote a poem of 313 verses in Sanskrit, *The Hymn of Praise to the Dancing Feet [of Śiva] (Kuñcītānghrīstava)*, which is an amalgam of philosophy, mythology, art, architecture and ritual from a Śaiva viewpoint. Each verse ends with the refrain « I worship Him whose foot is curved » – (a technical term for the dance step). Here Śiva Himself is the first *rasa*, i.e. *srngāra*, the erotic *rasa*,

Conquering the circle of rays from the young disc of the sun,
with the colour of His lower lip –
for it was reddened by the betel served with longing

by the Daughter of the Snow Mountain
 in her eagerness for play –
 in His keenness to display His skill in music
 He's playing the veena, His moving hand never quits,
 Him who is made of the first *rasa*,
 Whose foot is curved, I worship. (212)

Śiva's foot plays a large part in this poem. Human beings regret not worshipping Śiva's holy feet. Umāpati declares that he continually drank in the wine of the lotus of Śiva's foot in the assembly; and as an afterword he adds that those who read his verses will ultimately attain the holy foot, the foot that has been present throughout in the poem's refrain (David Smith, 1998).

THE LAUGHTER OF ŚIVA

Humour is one of the nine rasas in the classical Indian aesthetics. Laughter means perception of the incongruous and the well-known comic figures are the traditional *vidūṣakas* of the Sanskrit dramas and Nārada and this tradition continues later in the stories connected with Tenāli Rāman. But what is significant is that in the Bhakti tradition laughing at the gods has been understood as sign of love, intimacy. So the poets make fun at the ambiguous nature of Śiva « whose ornament is human skull that scares people; his attendant is *Bhrngi*, a skeleton; and all he owns is a very old ox. If this is the shape that Śiva – the most venerable of all the gods with the crescent moon upon his forehead – is in, what can we expect for ourselves »? (*Subhāṣitaratnakoṣa* 40,12).

The devotees have such freedom to speak about their gods, speak a familiar language which smacks apparently of irreverence and disrespect. The devotee is not awed by the omnipotence of the godhead. He can treat God as he would a servant, madman, wife and friend and so on and employ a language that does not suit the realm of the « sacred ». Thus for instance a comic poet, contemplating the mythological tradition, comes to a mock-theological conclusion:

David « *Lakṣmī* sleeps on a lotus,
 Śiva sleeps on the Himalayas,
 Viṣṇu sleeps on the Milky ocean –
 the gods must be afraid of the bedbugs. »
 (*Subhāṣitaratnabhāṇḍāgāra* 364.13)

According to Ramakrishna that God laughs when we assume to do ultimately anything. The revelation of the final futility of human action or possession inspires laughter in heavens. All human endeavours, when seen from the heights of Mount Kailāsa, become comical. And so

Ramakrishna taught a way of laughter – to see the world as the gods see it without forsaking one’s own humanness. Laughter was for him a mirthful expression of freedom-in-bondage, detachment without disinterest, and transcendence-in-being (Lee Siegel, 1987, 381).

Śiva’s laughter is well known in the Indian religious tradition. It is said that in the twentieth cycle of the ages Śiva will be known by the name Aṭṭahāsa, the « Loudly Laughing One », a form that people will adore. The poet Sāgaradhara invokes the protection of Śiva through his laughter and each of the poem ends with the phrase: « May Śiva’s laughter protect you » (*saduktikarnāmṛta*). These invocations mean that it is the power of God at work in laughter that can transform and strengthen. Laughter redeems bitterness and skepticism and helps to face the reality of time and death (Amaladass, 1997).

The devotional texts gave a new life to the body of poetic literature. Bhakti expressed the nature of the mind’s communion with the divine in metaphors of the body and senses. The marriage between religion and aesthetics thus has many faces, amalgamating the sacred and the secular eros. In Sanskrit drama and poetry the erotic love became the principal theme. In the Vaishnava circles *mādhurya* or *madhura rasa* (the *rasa* of sweetness) was considered as the highest form of *bhakti* from early Tamil devotional hymnology (7th Cent.), (Nancy Ann Nayar, 1992), to the 10th book of the *Bhāgavatam* (9/10th Cent.) culminating in Jayadeva’s *Gītagovinda* (12th Cent.) and finally in Rūpa Gosvāmin’s (16th Cent.) erotic love for Krishna.

BEAUTY PERSONIFIED IN THE FORM OF THE GODDESS

Goddess worship is part of the Hindu religiosity. The concept of God in Hinduism includes the feminine aspect of the divine. There are several Sanskrit texts dealing with this aspect like *Devīmāhātmyam* (the Greatness of the Goddess), *Saundaryalahari* (The Ocean of beauty), *Lalitasahasranāma* (thousand names of the Goddess), *Abhirāmi Antāti* (100 verses in Tamil written in *antāti* style to the Goddess). One of the salient features of these texts is the praise of the exquisite beauty of the Great Goddess. There is a head-to-foot description of the goddess: her crown, her hair, her face, eyes, her colour, neck, breasts, waist, legs, gait and anklets and so on. Each part of her body is lustrous and the rays of her beauty, the effulgence, splendour, radiance, lustre, supreme glow of her beauty bathe the whole cosmos. The devotees are invited to meditate on these forms of the goddess as a way to be liberated.

Meditating on these forms of beauty and reciting her names belong to the most popular devotional practices of Hinduism. Litanies

are poetical theologies and liturgical texts are recited and this is how *bhakti* and aesthetics mingle and an aesthetic religion finds its place.

DRAMA AS MODE OF WORSHIP

Rūpa Gosvāmin, a prominent disciple of Caitanya in the first half of the 16th century, used the term *rasa* in a religious sense. He developed a theory to include *bhakti* in an aesthetic sense. He appropriated the entire structure of the classical *rasa* theory. *Bhakti* (loving devotion) is the ultimate religious goal of the Bengali Vaishnava and in the hands of Rūpa it has become a classical aesthetic theory.

Rūpa's general analysis of *bhaktirasa* follows the classical model closely. The basic emotion is love for Krishna and it is transformed into a *rasa*. The major stimulation (*vibhāvas*) are Krishna and his associates, Krishna's flute and the beauty of Brindhāvana; the minor stimulants (*anubhāvas*) are words, gestures and involuntary physical reactions; and finally there are the transient feelings (*vyabhicāribhāvas*) that may temporarily accompany and color the major emotion.

But still there are basic differences from the classical understanding of *rasa* realization. First, the process outlined is not limited to a single dramatic performance lasting only a few hours, but is conceived as existing through a devotee's entire life time. Secondly, Rūpa includes only two of the classical nine rasas, the *rasa* of erotic love (*sṛṅgāra*, here called *madhura*) and *śānta*, peace, is among the five *bhakti rasas*. Besides this, Rūpa's theory refers not simply to earthly dramas, but to a cosmic play, the eternal *līlā* (sport) of Krishna with Rādhā and other inhabitants of Brindhāvana. The devotee is to live each day in a state of constant absorption in this eternal drama which is the ultimate reality for the Bengali Vaishnava. Here it is not primarily aesthetic experience but religious experience, *bhakti*, towards the Lord conceived largely through the categories of dramatic analysis (Donna Wulff, 1986).

Rūpa enumerates five main *bhāvas* which could be experienced by the devotees. *Śānta*, the « peaceful » mode, is the least intimate in which one contemplates the Lord in his eternal nature. The second is the relation of *dāsyā*, that of a servant to a master, is expressed through the attitudes of humility and obedience. The third is *śākhya*, friendship, characterized by mutuality. The fourth is *vātsalya*, parental affection where the devotee experiences Krishna as an adorable child. Finally the highest relation, *madhura bhaktirasa*, is a transfiguration of *sṛṅgāra rasa*, the mode of erotic love which is the most important one in the classical Sanskrit aesthetics. The gopis of Vraja are the exemplars of

this *rasa*. In fact this *rasa* is treated elaborate in history as *Ujjvalanīlāmani*.

It is significant that Rūpa's theory of *bhakti rasa* is the highest ideal of the religious life. Witnessing the performance of a classical drama need not be a religious experience or even an experience as preparation for final realization. His conception of devotion is fundamentally aesthetic one, in which development of *bhakti* towards the Lord involves a gradual refining emotion and through repeated encounters with the eternal drama of Krishna and his close associates. This *līlā* and all its components are described as beautiful and the highest form of *bhakti* in his view involves developed aesthetic sensibility as well as depth of religious emotion.

BIBLIOGRAPHY

AMALADASS, Anand. «Kavya as Theology: Aesthetic Experience as Quest for the Ultimate», in *The Dharma of Jesus*. Ed. Francis X. D'Sa, Pune 1997. pp. 362-391.

– «Die sakramentale Dimension des Schauspiels. Die schauspielerische Darbietung (*natya*) als Opfer (*yajña*)», In *Raum-Zeitliche Vermittlung der Transzendenz*. Gerhard Obberhammer, Marcus Schmücker (Hrsg), Wien. 1999. pp. 131-150.

– *Introduction to Aesthetics*, Satya Nilayam Publication, Chennai, 2000.

– (Ed.) *Thinking Aesthetically. 10 Years of Sahrdaya*. Satya Nilayam Publications, Chennai, 2002

GITOMER, David L., «Indian Aesthetics», in *Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly. Vol. 2. 1998. pp. 482-490.

GNOLI, Raniero, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*. Chowkhambha, Varanasi, 1968 (2nd Edition).

KULKE, Hermann, *Cidambaramahatmyam. Eine Untersuchung der religionsgeschichtlichen und historischen Hintergründe für die Entstehung einer südindischen Tempelstadt*. Wiesbaden, 1970.

NAYAR, Nancy Ann, *Poetry As Theology. The Srivaisnava Stotra in the Age of Ramanuja*. Wiesbaden. 1992.

SIEGEL, Lee, *Laughing Matters. Comic Traditions in India*. The University of Chicago Press, 1987.

SMITH, David, *The Dance of Siva. Religion, Art and Poetry in South India*, Cambridge University Press, 1998.

Tirumantiram (one of the 12 Tirumarai canonical texts of the Saiva Tradition in Tamil) translated by B. Natarajan and edited by N. Mahalingam. Ramakrishna Math Edition. Chennai, 1991.

WÖSSNER, Ulrich, *Zur Deutung des Göttertanzes in Indien und Griechenland*. Eine religionsphänomenologische Betrachtung. Köln, 1981.

WULFF, Donna M., *Drama as a Mode of Religious Realisation. The Vidagdhmadhava of Rupa Gosvami*. Scholars Press, Chico, California, 1984.

– « Religion in New Mode: The convergence of the Aesthetic and the Religious in Medieval India », *JAR*, Vol. 54, 1986. pp. 673-87.

ZVELEBIL, Kamil V., *Ananda Tandava of Siva-Sadanrttamurti*. Institute of Asian Studies, Madras, 1985.

L'ESTHÉTIQUE DES ARTS NÉGRO-AFRICAINS: PLURALITÉ ET HISTORICITÉ DES IMAGINAIRES ET PRATIQUES

JEAN-GODEFROY BIDIMA

(Université de Tulane, Nouvelle-Orléans)

Même si, pour les besoins du titre, on peut lire « L'Esthétique africaine », à vrai dire, il n'existe pas *une* esthétique africaine conçue comme la manière unique de réfléchir et de produire des formes artistiques en Afrique; en revanche, il y a des esthétiques africaines, raison pour laquelle un propos ou une esquisse sur l'esthétique en Afrique renvoie obligatoirement à la situation particulière des arts africains. Les dispositifs par lesquels nous saisissons ces arts indiquent que leur appréhension ne se fait que de manière *abymée*¹. Veut-on ramener du point de vue de leur réception aux arts occidentaux² qu'on escamote leurs lieux de diction et d'émergence³. S'en tient-on à la structure propre des objets artistiques africains que nous retrouvons en creux le sujet producteur avec ce rapport particulier qu'il a avec l'art à travers la perception, le geste et la manière de manipuler. Autrement dit, *la structure de l'objet d'art* sédimente en elle l'agir et le pâtir de l'homme, et surtout dans le cadre de l'Afrique, de sa communauté. Si, en dépliant – par notre regard ou par notre écoute – l'objet d'art (qui n'est pas que visible mais aussi sonore !), nous rencontrons *les affects* et surtout le *corps* en ce qu'il est à la fois, selon la belle expression de Merleau-Ponty, regardant et regardé, nous devons regarder les objets d'arts africains comme des *composites* qui disent à la fois plusieurs pratiques et plusieurs langages. Veut-on les considérer comme

¹ Les arts africains ne sont très souvent évalués qu'au travers de multiples déterminations: la conception des arts en Occident, le lieu et la culture de production, le sujet producteur, la dimension symbolique, etc., le discours sur ces arts n'apparaissant ainsi que comme discours enchâssé dans d'autres récits. Sur la mise en abyme, voir par exemple Lucien Dallenbac, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977.

² Alain-Michel Boyer, « L'art africain au Louvre: une entreprise "néocolonialiste" ? » in *Arts d'Afrique Noire. Arts Premiers*, n° 105, 1998, p. 6.

³ « L'art nègre dans les ateliers de l'École de Paris » (1905-1920), in *Arts d'Afrique Noire. Arts Premiers*, n° 71, 1989, pp. 21-28.

simplement visibles que la dimension symbolique nous rappelle déjà que l'invisible est constitutif du visible et que la présentation factuelle n'est là que pour pointer du doigt l'invisible et surtout plusieurs temporalités⁴. Or, l'interprétation des arts africains est souvent assez unilatérale avec des tics d'écriture et un lexique herméneutique dont la vérité est à trouver dans l'histoire coloniale récente. Le grand paradigme avec lequel on interprète souvent ces arts reste l'ethnologie coloniale. Celle-ci a enfermé l'explication des arts africains dans plusieurs types de raccourcis. a) Le *raccourci tribal* en premier lieu est celui qui explique l'objet d'art africain en fonction de la tribu. On a édifié ainsi des styles propres à chaque tribu en donnant d'ailleurs à chaque tribu une psychologie particulière⁵. b) Le deuxième raccourci est la *notion de communauté*. Réduit souvent à la sculpture et à la peinture traditionnelle, l'objet d'art est expliqué en fonction de la communauté, raison pour laquelle on efface souvent les noms des auteurs pour ne conserver que la tribu. En gommant ce moment important de l'œuvre d'art qu'est la *signature*, on cède à l'immédiateté en faisant comme si l'œuvre d'art n'était pas un processus au sein duquel le moment subjectif importe. L'œuvre d'art est une manœuvre au sein de laquelle le sujet créateur dit à la fois *la continuité* d'une pratique ou d'une tradition, et l'originalité d'un style et d'une touche qui, eux, expriment souvent une discontinuité. À la fois fidélité et trahison, telle est l'aporie de l'œuvre d'art.

L'étude d'une esthétique africaine rencontre aussi les partisans de la *pureté* de l'objet et du style des arts africains. Le problème pour cette tendance étant de savoir si on peut parler d'une esthétique « vraiment africaine » qui n'aurait pas été influencée par des éléments étrangers. D'ailleurs, pourquoi parler d'esthétique au singulier? Norbert Elias remarque dans ce sens, ce sentiment paradoxal consistant pour les Européens à défendre à l'art africain de se transformer au contact avec le neuf: « Rien ne pouvait être plus fallacieux et plus agaçant pour les peuples africains eux-mêmes que le regret exprimé par certains Européens quant à la disparition de l'ordre ancien en Afrique⁶. » L'esthétique africaine telle que nous l'entendons ici, n'est pas au service de la conservation de *l'ayant été*, elle se veut une saisie immanente des objets d'art et de l'activité artistique comme moments intensifs et pourtant fortuits d'une histoire en mouvement. Ce qui implique qu'on ne fera pas attention à la pureté des objets et des styles

⁴ Alain-Michel Boyer, « Miroirs de l'invisible, la statuaire baoulé », in *Arts d'Afrique Noire. Arts Premiers*, n° 44, 1982, pp. 30-46 et n° 45, 1983, pp. 21-34.

⁵ Adolphe Basler, « Opinions récentes sur l'art et la psychologie nègres », in *Arts d'Afrique Noire. Arts Premiers*, n° 93, pp. 21-28.

⁶ Norbert Elias, *Écrits sur l'art africain*, Paris, Kimé, 2002, p. 11.

en se posant la question métaphysique de leur « *africanité* », nous nous interrogerons plutôt sur leur *traversée*. Comment les œuvres, les styles, les pratiques artistiques et l'histoire se rencontrent et s'influencent-ils? L'esthétique ne serait pas, dans ce sens, l'application des philosophèmes – conçus *a priori* – à l'histoire africaine, mais l'autoréflexion d'une histoire de l'art qui vit dans l'impossibilité de se constituer ni à partir du haut seul, ni à partir d'en bas, ni à partir de la subjectivité de l'artiste ou du spectateur, ni à partir de l'objectivité de l'œuvre, mais par la *coalescence* de ces différents niveaux. C'est une « esthétique dialectique » (dirait Adorno) qui « ne veut être ni réglementation sans nécessité artistique interne, ni classification impuissante des œuvres existantes⁷. »

Il faut clarifier les relations entre les arts et l'esthétique car elles ne vont pas de soi, encore plus en Afrique où les catégories qui servent à désigner certains termes esthétiques n'existent pas tel quels. Bien que les uns présupposant les autres, les esthétiques et les arts dans leurs développements respectifs se distinguent quand ils ne s'accusent pas. Il est de bon ton aujourd'hui d'associer l'art au cognitif et de par le fait même de mettre l'esthétique au service du cognitif. Adoptons la définition de Chateau; par cognitif, entendons: « notre savoir sur les modes de savoir⁸ ». On tire souvent la conclusion d'une esthétique qui serait soudée au cognitif: « l'expérience esthétique est logique⁹ ». En faisant de l'art un domaine purement cognitif et en transférant ce cognitivisme dans l'esthétique, ne tue-t-on pas l'esthétique qui, à côté du cognitif et à travers lui, convoque l'affectivité. L'esthétique aussi à son tour fut accusée de tuer l'art. L'esthétique apporterait ainsi une philosophie toute faite, une justification *a priori* qui se plaque sur l'œuvre d'art négligeant ce qu'il y a en elle d'intempestif.

En élaborant des esthétiques africaines, que veut-on privilégier? Une *lecture des formes* comme le voulait Wölfflin? Celui-ci ne s'attachait pas aux contenus de l'art (les sujets et les motifs), mais aux procédés et à ses possibilités visuelles. Pour lui, il ne s'agissait pas de mettre en évidence la « Beauté », mais de voir comment cette beauté a trouvé sa forme à travers les oppositions (le linéaire et le pictural, les plans et les profondeurs, la multiplicité et l'unité, etc.¹⁰). Privilégierait-on « *l'âme de l'artiste* » qui se manifeste dans les œuvres comme le

⁷ T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 475.

⁸ Dominique Chateau, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 129.

⁹ Roger Pouivet, *Esthétique et logique*, Liège, Mardaga, 1996, p. 157. Le même type d'idée est soutenu par Jean Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 156.

¹⁰ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952.

voulait Hegel¹¹? Va-t-on faire *une lecture iconologique* comme Panofsky¹² en dégagant à la fois les motifs, les allégories qui incarnent les thèmes et concepts et le contenu de base des images? Insistera-t-on sur une *lecture symptomale* de la culture africaine à travers ses images, ses continents noirs, ses résidus, ses retours du refoulé comme le fait Didi-Huberman¹³? Ces quatre lectures auraient pu avoir leur importance à travers leurs spécificités seulement: la première relève de la sémiologie de l'art, la deuxième de l'esthétique spéculative, la troisième de l'histoire de l'art et la dernière de la psychanalyse que nous n'appliquons pas ici exclusivement. Nous allons, quant à nous, privilégier une méthode qui croise ces perspectives sans les isoler, c'est cette approche *chiasmatisique* qui nous permet de poser d'abord les *préalables épistémologiques* (I) dans la lecture de l'esthétique africaine, ensuite d'examiner les *paramètres de la création* (II) ainsi que *les expressions* (III) et enfin d'évoquer quelques *catégories esthétiques* (IV).

I – PRÉALABLES ÉPISTÉMOLOGIQUES: D'OU ET DE QUOI PARLE-T-ON?

Cette question du lieu de l'examen de l'esthétique africaine se justifie ici par les habitudes prises dans la formulation de l'esthétique africaine. Habitudes devenues au fil du temps une véritable tradition et par conséquent de véritables obstacles épistémologiques. D'abord la *séparation* arbitraire de l'*objectif* et du *subjectif* dans l'analyse des œuvres d'art africain, ensuite une alliance entre le style artistique et la géographie (surtout le climat) et enfin la métaphysique unifiante des arts africains en une substance ayant des caractéristiques *propres*, constitueront le préalable critique qui éclaire mieux la création et l'expression.

1. L'objectif, le subjectif et les médiations: pièges du dualisme et du schématisme

On a assez insisté sur l'objectivité de l'œuvre d'art en la référant à un certain passé des techniques. Cette tendance insiste sur les faits qui entourent l'œuvre d'art et sur celle-ci comme fait historique. Si cette

¹¹ Hegel, *Cours d'esthétique*, Paris, PUF, coll. des Grands textes, 1967. Dans ses cours, Hegel affirme que « c'est la vitalité et l'animation de la conception et de l'exécution personnelle, c'est l'âme de l'artiste qui se reflète dans son œuvre et qui offre, non pas une simple reproduction des objets extérieurs, mais lui-même et sa pensée intime », p. 62.

¹² Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975.

¹³ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

insistance sur l'historique et la société est importante pour évaluer à quel « régime d'historicité » appartient l'œuvre d'art, les esthétiques dites objectivistes oublient que l'œuvre d'art est un produit qui n'est pas tout à fait comme les autres produits de consommation de masse. Elle dépend de la société mais en même temps elle essaye de produire des écarts qui l'éloignent¹⁴ de celle-ci, d'où l'importance de revenir à la dimension subjective, à la sensibilité qui président souvent à la création, à la contemplation et à la critique des œuvres d'art. Dans tous les cas, en étudiant l'esthétique des arts africains, il faut insister sur le fait que celle-ci échappera à ce débat entre subjectivisme/objectivisme, débat qui semble bien cohérent dans une optique d'un certain pan de la pensée occidentale trop habitué aux dualismes (sujet/objet, esprit/matière, corps/âme, visible/invisible, le fond et la forme), mais qui serait bien insolite dans d'autres cultures qui n'ont pas privilégié ce mode d'appréhension du réel. « L'esthétique (africaine) du reste n'a pas à être ou à rester déchirée entre l'objectivité de l'œuvre d'art et la subjectivité de la sensibilité créatrice [...] précisément parce que l'esthétique a pour objet propre l'étude des relations entre les deux termes, parce que ces deux termes ne sont pas séparés dans la réalité¹⁵. » Ce qui veut dire qu'en plus du *dualisme* (esthétique objective/esthétique subjective), nous éviterons le *schématisme* « qui revient à effectuer directement le passage d'une forme objective à un épisode subjectif et réciproquement¹⁶. »

Une esthétique des arts africains telle que nous l'envisageons ici tiendra compte des *médiations* qui sont à la fois des intermédiaires et des instruments, des dispositifs et des procédures, des figurations et des abstractions qui se glissent entre l'œuvre d'art et son producteur, et entre l'œuvre et la réalité environnante (*Umwelt*). L'esthétique n'est pas ici une articulation des catégories et des styles bien définis qu'un tissage des fibres faites des moments de créativité. L'image ou une musique se définissent d'abord comme nœuds de relations. Relations entre l'individuel et le collectif, relations entre l'œuvre et ses réceptions, relations entre la structure de l'œuvre et l'imagination créatrice, l'œuvre d'art est un relais qui supplée à la parole humaine quant celle-ci atteint ses limites.

¹⁴ Adorno souligne très justement que « l'art est social, ni à cause du mode de sa production dans laquelle se concentre la dialectique des forces productives et des rapports de production, ni par l'origine sociale de son contenu thématique. Il le devient plus par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome ». *Théorie esthétique*, traduction Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 287.

¹⁵ Olivier Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

2. Le sociologisme: l'esthétique et la géographie tribale

Il faut aussi souligner l'obstacle sociologiste qui, à partir d'une prédominance d'un type d'art ou de style dans une région, déduit des identifications et classifications hâtives. Gabus, par exemple, admet pour la sculpture de l'Afrique occidentale et centrale trois types de styles. En effet, la notion de style rejoint ici la simple géographie¹⁷. Pour Gabus, il y a d'abord l'*école soudanaise* « avec des styles concaves et rectilignes... comme chez les Dogon, Baoulé, Malinké, Bobo, Mossi, Lobi, Moba... », « ... des styles de transitions, comme chez les Baoulé, Gouro... Malgré les libertés sociales des Dan, les limites (de) l'innovation restent relativement étroites, enfermées dans une esthétique collective, qui fait toujours reconnaître le style baoulé plutôt que celui de l'individu¹⁸. » Dans l'*école soudanaise*, il énumère aussi les styles concaves et curvilignes (Mangbetu, Azande, Bangala du Congo, les Pongwe, les Bakota et les Pahouin du Gabon, Congo et Cameroun). L'*école atlantique* ensuite avec les Yoruba du Nigéria/Bénin, les Bapende du Congo. L'*école orientale* enfin avec les Bakuba et Baluba du Congo. Michel Leiris n'hésite pas, quant à lui, à unifier l'art africain sous une catégorie unique. « L'art nègre est un art anti-idéaliste, tandis que l'art grec est un art idéaliste qui part d'une individualité concrète et puis qui essaye de l'idéaliser. L'art africain... part d'une idée générale qu'il concrétise¹⁹. » D'ailleurs, le terme « d'Art nègre » qui est utilisé au même titre que l'art chinois, français ou italien, repose sur une méprise. Pour les autres, l'art est lié à la géographie et pour l'Afrique il est racialisé: « parler d'art nègre est aussi vain que de parler d'art blanc, d'art jaune ou d'un art prétendu aryen. C'est associer un substantif et un qualificatif qui n'ont aucune commune mesure, la pigmentation de l'épiderme ne pouvant déterminer un comportement esthétique spécial²⁰. » La modification de l'art nègre en art négro-africain ne donne pas de réponse à ce racialisme rampant dont l'alliance entre un style et la géographie est l'un des préludes. Paudrat et Kerchache, dans leur volumineux « L'art africain », qualifient le style des Baoulé de Côte d'Ivoire de réaliste²¹. Mais dans

¹⁷ « La notion de style ne devrait pas se contenter des formes, mais parler en même temps technique, matériaux, histoire, fonctions, éthique d'une société car le style s'élargit jusqu'au social dont il est issu ». Gabus, *Art nègre*, Paris, A. La Baconnière, 1967, p. 14.

¹⁸ Gabus, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ M. Leiris, *Au-delà d'un regard, Entretien sur l'art africain*, par Paul Lebeer, Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1967, p. 80.

²⁰ F. H. Lem, « Variété et unité des traditions plastiques de l'Afrique noire », in *L'Art nègre*, Balandier, Howlett (eds.), Présence africaine, 1951, p. 35.

²¹ Paudrat, Kerchache, Stephan, *L'Art africain*, Paris, Mazenod, 1988, p. 526.

les faits, un groupe culturel répand toujours une variété de styles différents. « Ainsi la société Poro utilise en Sierra Leone des masques en cuir, mais une grande diversité de masques en bois en Guinée... Sans influence externe apparente, les Dogons comptent trois styles distincts, les formes très simplifiées sur leurs masques, les figures cubistes des ancêtres servant de motifs décoratifs, par exemple sur les portes, et le style fusiforme bosselé de leurs statuettes d'ancêtres²². » Non seulement il y a pluralité de styles dans un groupe, il peut aussi y avoir croisement de styles dans une même sculpture « ... il arrive qu'une statuette exécutée dans ce troisième style soit assise sur un tabouret dont les pieds seront gravés dans le second style²³. » Vouloir réduire les styles aux peuples en fabriquant pour chacun une identité revient à obturer le possible et surtout à vouloir donner à l'activité de création un fond métaphysique.

3. Fondation ultime: les pièges des « essences de la manifestation »

Pour évaluer les arts africains, identifier les styles et évidemment insister sur leurs fonctions sociales, les analystes d'art ont voulu trouver un critère explicatif unificateur. L'histoire de l'art n'échappe pas à cette tendance, l'esthétique platonicienne – si on peut parler d'esthétique – s'appuyait sur une essence qui était le Bien. Le beau comme manifestation sensible renvoyait à un fondement ultime – le Bien – qui était lui-même à la fois une essence et un principe justificatif et légitimant. Ce réflexe de l'esthétique idéaliste a hanté ceux qui, parmi les ethnologues occidentaux, se sont occupés de l'art africain; on a voulu lui trouver une fondation ultime, une essence qui rende compte de la diversité et de l'éclatement des manifestations. Selon les uns, c'est le sacré qui est la vérité explicative et le fondement premier (ou dernier) des arts et attitudes esthétiques. Jean Gabus, parlant du style dans les « arts nègres », dira que « Dans ses grandes lignes, le style ne change pas. C'est le transfert du sacré au social... la liberté d'interprétation des formes est toujours soumise à des automatismes de métier, à une vision collective des choses²⁴ ». En Allemagne, Leuzinger estime que « la religion est la génératrice de tout l'art nègre²⁵. » Au Cameroun, Engelbert Mveng fait reposer l'esthétique africaine sur un schéma linéaire mais qui a comme justification ultime la religion²⁶.

²² Frank Willett, *L'Art africain*, Éd. Tharnes et Hudson, Paris, 1994, pp. 192-193.

²³ *Ibid.*, p. 194.

²⁴ Jean Gabus, *Art nègre*, Paris, A La Baconnière, 1967, p. 54.

²⁵ Elsy Leuzinger, *Afrique, l'art des peuples noirs*, traduction de D. Meunier, Paris, A. Michel, 1962, p. 24.

²⁶ Pour Mveng l'art africain suit dans sa création une loi qui va de l'objet (o) au thème (th) pour aboutir à la composition (c). Cet art suit le divin et se fonde sur lui, in *L'art d'Afrique noire*, Yaoundé, Ed. Clé, 1974, pp. 52-55. Lire la critique que lui a adressée

Senghor trouve le fondement ultime de l'esthétique négro-africaine dans « la notion de rythme ». Allant de la parole en passant par l'image jusqu'à la musique et la poésie, le rythme est ce trait spécifique qui unit les arts africains. « Qu'est-ce que le rythme? C'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres, l'Expression pure de la force vitale²⁷. » Il n'est pas sûr que le rythme soit *l'invariant universel* dont parle Senghor qui confond les rythmes biologiques, des émotions du sujet; les premiers se font sans le concours conscient et les second se répandent avec les jeux de miroir entre l'état inconscient et l'intentionnalité. En plus, Senghor qui reprend la théorie de la force vitale élaborée par des ethnologues comme le belge Placide Tempels, ne nous explique pas, sur les plans épistémologique et esthétique, comment se conjuguent les formes esthétiques et les forces. Même si des historiens de l'art comme René Huyghe pensent que l'esthétique oblige à considérer simultanément les formes et les forces²⁸, toujours est-il que l'art consiste à représenter les forces par les formes. Dans cette assimilation forme-force, René Thom pose une question intéressante à laquelle le réductionnisme d'un Senghor ne répondrait pas: « lesquelles, des formes ou des forces, doivent être considérées comme premières, et lesquelles comme dérivées ou secondaires²⁹? »

Dans cette démarche qui s'évertue à déterminer une essence à l'art, se trouve la hantise d'une explication des diverses manifestations par l'Un. L'expressivité de la présence (de l'objet d'art) et l'expressivité de l'acte (de fabriquer ou de recevoir cette œuvre) loin de se fragmenter, trouvent une synthèse originale dans une seule instance, qu'elle soit théologique (Dieu) ou une entité métaphysique (le rythme). Certaines tendances de l'art pictural n'échappent pas aujourd'hui à ce glissement essentialiste où l'objet d'art devient lui-même un *en-soi*. En effet, la destitution par quelques courants de l'art pictural de toutes les formes de représentation visait à prendre l'art lui-même comme sujet. Le peintre peignait afin de retrouver une essence de la peinture. Toutes

Jean Gabus qui n'est « guère convaincu (par les schémas de Mveng) car les lois de la création esthétique (reposent) sur un ensemble socio-culturel infiniment plus compliqué. Dans ses formes humaines, l'Art africain paraît rechercher d'abord une action humaine sur l'au-delà... », *op. cit.*, p. 13.

²⁷ L.S. Senghor, *L'esthétique négro-africaine*, in *Liberté I*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 211. D'ailleurs, on ne peut parler de « l'esthétique africaine », on ne peut le faire qu'au pluriel, raison pour laquelle notre titre massif sur « l'esthétique africaine » précise qu'il s'agit d'une pluralité des pratiques.

²⁸ René Huyghe, *Formes et forces, de l'atome à Rembrandt*, Paris, Flammarion, 1971.

²⁹ René Thom, « L'art, lieu du conflit des formes et des forces », in *La création vagabonde*, Jean-Louis Binet, Jean Bernard, Marcel Bessis, eds, Paris, Hermann, 1986, p. 61.

ces démarches impliquent toujours des dualismes: a) d'un côté l'objet d'art africain et de l'autre la métaphysique du rythme vital qui le fonde; b) côte à côte l'objet d'art et la religiosité qui le légitime, et c) superposées la peinture et la réalité extérieure. Cet essentialisme oublie souvent que l'objet d'art est d'abord et surtout une œuvre avec plusieurs niveaux d'expressivité. Ce qui implique que dans l'approche esthétique des arts africains, il faudrait reconsidérer leurs *relations transesthétiques*. En prenant la métaphore du texte, une sculpture, une peinture et une musique africaines renvoient à d'autres textes. L'œuvre y est *intertextuelle* en ce qu'elle articule toujours en elle « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes³⁰. » Dans les arts visuels, certains dispositifs comme le cadre indiquent que l'œuvre a une valeur de citation; un texte dans un texte. Dans l'art musical, les textes mélodiques se composent à la fois des éléments ludiques, sacrés, politiques ou pédagogiques. Ces considérations *transesthétiques* n'isolent pas l'œuvre d'art, elles la placent dans un *univers* où il y a des *croisements de temporalité*. L'essentialisme ne croise pas, il cherche à libérer l'essence cachée du visible et l'audible alors que, pour nous, affirmer l'essentialité du visible et de l'audible revient à lire l'*image* et la *sculpture* africaines dans des multiples traversées entre le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible, le figurable et l'infigurable, le simulacre et le fantasme. Une forme n'est pas adossée à une essence, elle est toujours *forme-événement*, c'est-à-dire une forme en formation. Pourquoi? Tout simplement parce que, au fond, « l'image n'est pas une chose, ni son simple reflet, mais une relation qui transporte une chose dans une autre pour l'exprimer³¹. »

II – CRÉATION: IMAGINAIRES ET PRATIQUES

Dans les arts africains, on fait souvent référence à la situation de l'artiste et parfois à la structure de l'œuvre en oubliant qu'entre les deux se situe *l'acte de créer*. Qu'est-ce que créer? Comment l'acte de faire surgir des formes à partir d'un matériau, l'habileté de réunir sous une même représentation des éléments épars, conduit notre jugement esthétique à parler soit de l'imitation, soit de la création? Pour répondre à cette question, nous n'examinerons pas d'abord les rapports entre reproduction/imitation et transgression, ni même le statut de l'image dans la sculpture ainsi que le caractère généalogique du rapport de l'image au modèle, ni enfin l'articulation spéciale de l'imaginaire à la

³⁰ G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, p. 8.

³¹ Patrick Vauday, *La matière des images, poétique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 22.

création plastique et musicale, nous allons plutôt analyser les rapports entre mythologie, oralité et création artistique.

1. Le rapport entre l'oralité et la création artistique: les mythologies

Les mythes, au-delà de leurs structures narratives, ont eu un impact certain dans la création artistique africaine. Le mythe part d'une histoire imaginaire pour fonder, imiter, renforcer et souvent corriger le réel. L'avantage du détour par les mythes tient au fait qu'ils sont des *réservoirs d'images*. Parlant de l'anhistorique pour légitimer l'historique, le mythe met ensemble ces deux dimensions du monde et semble dire à l'invisible qu'il ne doit sa consistance qu'au visible, et à l'histoire qu'il y a en elle une dimension de l'anhistorique qui surveille l'histoire à ne pas devenir prisonnière de l'immédiateté. Si les mythes sont des réserves d'images, les contes et épopées sont, quant à eux, des *foyers d'énergie* pour la création artistique. Dans le cas des mythes, la notion de Héros civilisateur a joué un grand rôle dans l'inspiration des sculpteurs. Il était question pour le sculpteur de représenter le *point d'origine* afin de lui donner une présence efficace au sein de l'histoire. Cette *présentification de l'origine* a pour but de placer la perfection dans le *passé*, dans l'archétype qui devient ainsi l'idéal. Ce procédé rétroactif permet une critique permanente du présent qui, lui, n'égale jamais l'archétype. C'est ce qu'on remarque dans l'art des Tchokwé du Congo et de l'Angola. Le Héros civilisateur Tshibinda Ilunga, d'origine royale Luba, avait acquis le pouvoir chez un autre peuple, les Lunda, grâce à ses dons et à son union avec la princesse Lunda. La forme caractéristique de ses mains puissantes, la forme particulière de ses orteils et de son regard ont fait de ce chef un modèle imité par la sculpture Tchokwé. La création doit ici aller au-delà du modèle mythique pour briser le cycle de la répétition et créer³². Non seulement le héros créateur, mais aussi les astres qui peuplent les récits mythiques jouent un rôle important dans le lien qui existe entre l'art et le mythe. Dans les masques secrets des Tschokwé appelés *Cikungu* qui surgissent souvent lors des investitures des chefs, le soleil et la lune se retrouvent aux deux extrémités du front. Le rapport de la création artistique au cosmos *via* le mythe suggère que dans ce cas qu'il y a une identité de substance entre la nature extérieure et l'homme. Souvent, et dans une perspective dualiste, les ethnologues (et certains Africains) ont interprété les rapports entre l'Africain et la nature en termes d'animisme et de participation à la force vitale. Ce qui a été mis de côté, c'est l'identité entre sujet et nature. Le sujet participe de la nature,

³² *Art et mythologie, Figure Tschokwe*, Paris, Fondation Dapper, 1998, pp. 21-22.

car il y a une *identité de substance* et une *diversité de dimension d'expressivité* de cette substance. Ce monisme ontologique ne se décline pas en termes monothéistes, mais insiste sur le fait que même les dieux ne peuvent souvent rien faire sans la nature.

Après les héros civilisateurs, les astres, les animaux vont donner une touche particulière à la figuration. La fameuse figure Tschokwé dite *lenge lya Kumbi*³³ « se réfère à la vipère du Gabon (*yenge*) qui représente sur le dos “une double frise de triangles ou de losanges juxtaposés”. Cet animal établit un lien direct entre le grand masque *Cikungu* et le puissant royaume *Lunda*, dont se réclament les chefs de terre Tschokwé³⁴. » Souvent les animaux sculptés ou représentés dans le cadre des scarifications, des tatouages, ou des peintures corporelles appartiennent à ces mythes. Les épopées comme celle d'*Akomo Mba* (Fang-Gabon), et de *Sundjata Keita* (en Guinée et au Mali) ont influencé la plastique des *byeri* (statuettes Fang) et les sculptures du Mali.

2. L'ordre et l'incertain: une esthétique du vide et de l'indétermination

L'incertitude première dans les arts africains est celle *du lieu*. Comment un lieu devient-il incertain, brouillant les identités et déjouant les assignations? La sculpture traditionnelle africaine avait des lieux certains, orthonormés par la tradition et tout un habitus dans le geste. Le parcours y était maîtrisé, de l'apprentissage à la reproduction. Avec des nouvelles écoles de peinture moderne, par exemple celle de Poto-Poto au Congo avec Pierre Dodds, la peinture africaine a trouvé un moyen de montrer l'incertitude des lieux. Cette peinture accomplit toujours *un parcours* initiatique qui puise aussi bien dans la modernité européenne que dans le fonds des archétypes de l'Afrique traditionnelle. Les peintures aboutissent ainsi, malgré les dénégations de leurs auteurs, à réaliser des synthèses ouvertes; ce sont des œuvres incertaines « situées entre »: entre deux cultures, deux mondes, deux espaces géographiques. Une autre illustration nous est donnée par les peintres du groupe *Bogolan* (Mali): « Bien sûr, ils ont suivi une formation en art... ils ont pu subir des influences, admirer les œuvres des grands peintres du monde entier... mais leur originalité est d'abord de fuir la peinture, le chevalet, la perspective... la toile *bogolan* est une mosaïque de fantasme et de réalité³⁵... » Cette *indétermination du lieu* est le contre-exemple par excellence à objecter à ceux qui posent le

³³ *Ibid.*, p. 21

³⁴ *Ibid.*, p. 21

³⁵ Fallo Keita, Lucette Albaret, *Bogolan et arts graphiques du Mali*, Paris, ADEIAD, 1990, p. 10.

problème de l'esthétique des arts africains en termes d'*identité* en évitant leur *complexité*.

À l'*incertitude* du lieu s'ajoute celle de l'*identité du motif*. Là où l'art épouse et se met au service de l'ordre, par exemple dans l'art de cour, nous remarquons une indétermination de l'identité véritable des motifs. Au moment de la mise en place d'une nouvelle dynastie, le roi en place fait reconnaître des regalia, preuve irréfutable de sa dignité. La plupart du temps, des regalia comme des récades ont des motifs qui n'étaient pas souvent issus de l'art du lieu. Les souverains s'inspiraient des motifs de l'art étranger. Les récades des rois du Dahomey puisaient dans l'art portugais des commerçants de la côte³⁶, de telle sorte qu'à la fin on ne savait plus ce qui relevait de l'art dahoméen ou de l'art portugais.

L'*incertitude de la forme plastique* marque aussi l'art traditionnel dans ses hésitations. Une même forme change de configuration selon le changement de position d'un objet. Chez les Bwaba du Mali, le masque *Kurumba* en forme de tête d'antilope change de figure si on le retourne d'un quart de tour. À l'envers, cornes et oreilles du masque de l'antilope « se transforment en pattes d'une monture sur laquelle était juché un chevalier³⁷. » Il y a à ce niveau une *ambivalence figurative*: nous avons à la fois l'antilope et une monture qui peut être l'âne ou le cheval. La même chose se trouve dans les sculptures des poteaux qui soutiennent les vérandas de certaines maisons en Afrique de l'Ouest. À l'endroit, les sculptures représentent les humains et à l'envers les animaux. Deux registres figuratifs s'affrontent ainsi sans se confondre: les figures anthropomorphes et zoomorphes. Ce qu'il faut remarquer, c'est la possibilité à la fois d'une *double lecture* et d'un *renversement*.

L'*indétermination est aussi chromatique*; il arrive en pays Kasséna du Burkina Faso que les femmes qui s'occupent des peintures murales laissent une place au hasard. Les peintures murales ont plusieurs motifs venus des signes des objets. Un triangle renversé sera le morceau de calebasse (*zimboré*)³⁸, deux triangles soudés à la verticale symbolisent le tambour d'aisselle (*goumgonga*) et ainsi de suite. Quant au principe décoratif, il « repose sur la répétition des signes, dans des registres horizontaux développés dans un espace frontal... Ainsi des

³⁶ Josette Rivallain, « Œuvres d'art et source d'inspiration en Afrique noire », in *De l'art nègre à l'art africain*, MAAO, Paris, 1990, p. 18, affirme que « dès le XIX^e siècle, les sultans de la côte orientale de l'Afrique étaient accompagnés de trompes en ivoire. Le roi du Mali en avait aussi à la même époque, et aux XVIII^e et XIX^e siècles, on en trouve chez l'Asantahene de l'Ashanti, à Kumasi. Il en est de même du parasol, emblème de pouvoir également chez les souverains Fon d'Abomey ».

³⁷ Luc Régis, *Le monde à l'envers, essai d'iconologie africaine*, in MAAO, 1996, p. 2.

³⁸ Jacques Pibot, *Les peintures murales des femmes Kasséna du Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 27 et s.

registres du visible, par une modalité répétitive occupant plusieurs bandes d'inégales hauteurs³⁹... » Mais il arrive que les décoratrices *introduisent du hasard*, par exemple « une trace visible d'un raccord d'enduit réalisé trois jours auparavant par des grandes plaques juxtaposées entre elles au hasard du travail du groupe des femmes⁴⁰. » Sur le plan purement technique, on « superpose à l'axe longitudinal virtuel de la construction, un trait vertical noir qui, dans un deuxième temps, à mi-distance, va se dévier de la verticale engagée pour suivre finalement la trace non rectiligne du raccord⁴¹. » Cette *fantaisie* et cette *déclinaison de la ligne* défient les canons esthétiques de la décoration Kasséna, en mettant un désordre dans l'ordre.

L'incertitude par la notion de vide dans les graphismes des tissus en écorce d'arbre des pygmées Mbuti du Congo Zaïre est l'une des principales illustrations de cette esthétique du vide. À partir de l'écorce d'arbre battue (*murumba ou lengbe*), on enduit un colorant (le *kangay* tiré du gardénia) et on trace des figures sur le tissu. « Le graphisme (y) est constitué par des traits parallèles, séparés par des zones ombrées et représentant de jeunes arbustes... des bandes qui se plient et se déplient en accordéon⁴². » De cette disposition, on peut dire que l'esthétique privilégie ici la *dissymétrie*, car les bandes admettent des coupures abruptes, « ensuite elle se veut une esthétique... anti-substantialiste admettant des variations aléatoires, car la progression des traits n'est pas logique⁴³. » C'est une esthétique qui admet l'inachèvement par la place qu'elle accorde à l'omission et au vide. Cette esthétique « privilégie la multiplicité de l'iconographie au détriment d'un concept de Beauté univoque et harmonieux. Le Beau est ici dissymétrique aléatoire, inachevé, vide et multiple⁴⁴. »

En insistant sur l'aléatoire, nous voulons démentir l'opinion qui voudrait que le geste de l'artiste africain soit sous le régime de la nécessité de reproduire le geste archétypal. Les mains des artistes africains « sont guidées et tenues par leur tradition. Leur ambition n'est pas de créer une forme ou un modèle qui soit différent de ce qui a été créé auparavant, mais plutôt de créer les mêmes formes et les mêmes modèles que leurs ancêtres et leurs maîtres⁴⁵. » L'esthétique africaine est dans le régime du possible et non dans celui de la nécessité. Le possible tient les deux bouts de l'œuvre d'art: la tradition et

³⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

⁴² R. F. Thompson et S. Babuchet, *L'art pictural des pygmées*, Paris, Musée Dapper, 1991, p. 31.

⁴³ Jean-Godefroy Bidima, *L'art négro-africain*, Paris, PUF, Que sais-je? 1997, p. 68.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵ Norbert Elias, *Écrits sur l'art africain*, Paris, Ed. Kimé, 2002, p. 20.

l'innovation, le réel et le virtuel, l'immanence du propos et la transcendance du projet et de l'expression.

III – L'EXPRESSION: PLURALITÉ ET CROISEMENTS

L'esthétique convoquant le toucher au sens général de « *aisthêsis* », nous ne nous occuperons que de deux manières d'être touché: *l'ouïe* et la *vue* afin de les croiser à leur antithèse immédiate.

1. L'audible et l'inaudible

L'écoute est à côté du voir, du sentir et du toucher, la manière par laquelle nous abordons l'esthétique africaine. Il ne s'agit pas ici de faire une analyse des œuvres musicales, mais d'examiner d'abord généralement la dimension esthétique des instruments de musique; ensuite, d'étudier les formes sonores sans oublier la dimension de la voix et enfin d'analyser à côté de l'audible la valeur esthétique et anthropologique de l'inaudible par excellence qu'est le silence.

Pour parler de la *dimension esthétique*, nous réunissons toutes les musiques qui dérivent de la classification habituelle, des *cordophores* (instruments dont le son est produit par une corde, comme la harpe Mvet chez les Beti Bulu, Fang, Ntumu), des *membrophones* (ceux dont les sons sont produits par une peau, comme le *ngoma* des Kongo), des *aérophones* (ceux qui produisent le son par le passage du souffle ou de l'air comme les sifflets en cornes d'antilope du Congo, *nsiba*) et des *idiophones* (les cloches en bois, madibu du Kongo, le *nken* des Beti du Cameroun et les clochettes de chasse des Fang, *angôn emgbássá* du Gabon. Tous ces instruments conjuguent les deux langages que sont l'audible et le silence. De même les chants improvisés des femmes Beti du Sud Cameroun sont illustratifs de cette duplicité du silence et de la musique. La danse traditionnelle « Bikut-si » est à ce titre éloquente. Chaque danseuse, après avoir psalmodié un couplet improvisé – qui traduisait souvent les problèmes qui la tracassaient – faisait chanter l'autre. Et on ne savait pas, quand une personne se levait, ce qu'elle allait dire; il arrivait parfois qu'une danseuse/chanteuse commence une phrase, mais ne sache plus ce qu'elle devait dire... d'où un « blanc textuel » qui provoquait le rire des autres. Nous sommes dans ces chants improvisés dans un processus d'*indétermination* par excellence. Le sujet producteur de l'œuvre d'art (ici le chant), le sujet émetteur, ne sait pas souvent ce qu'il va émettre, le sujet récepteur ne sait pas s'il recevra une parole ou un silence; *l'indétermination du son* et *du sens* se conjuguent ici. Cette expérience corrige le point de vue qui consiste à attribuer à la chanson africaine une codification rituelle très forte.

La voix, quant à elle, a plusieurs variantes, mais ce qui nous intéresse ici c'est de savoir comment les Africains conçoivent l'inaudible. Par celui-ci, nous entendons d'une part une voix non perçue auditivement de manière claire, une voix en quelque sorte brouillée, et d'autre part l'absence de voix qu'est le silence et qui n'est pas l'absence d'expression. L'inaudible est comme la voix un « entre-deux ». Prenons l'exemple de *l'écho* – il manque des études sur la dimension sémantique et pragmatique de l'écho en Afrique – qui nous éclairera. Une vieille tradition Beti au Sud Cameroun consistait, quelques semaines après le décès d'un notable, à déclarer ce dernier comme étant déjà un fantôme, c'est-à-dire celui qui jouit du privilège de voir sans être vu (*ékulu kon*: sortie du fantôme). Les personnages se plaçaient au sommet d'une vallée et appelaient le défunt par son petit nom formulé sous forme d'onomatopée (*ndán*). Si, de l'autre côté de la vallée, il y a une réponse – en fait un effet acoustique du simple écho! – on saura que le défunt qui répond est déjà au pays des fantômes et que ses parents peuvent dorénavant compter sur lui. Dans le cas contraire, on considère qu'il s'est réincarné en un gnome (*nneme*). Cet écho qui *lie* les vivants aux morts, montre que par la voix, on peut *transgresser* les frontières du monde des vivants pour atteindre celui des morts. Lien, transgression, mais aussi brouillage des registres et défi à la clarté: l'écho est à la limite de la clarté et de l'obscurité. Produisant de l'audible pour nous suggérer l'inaudible, jouant avec l'interprétation et l'irruption, l'écho dans ce cas réactive la mémoire du disparu, excite l'écoute et tel un éclair, traverse notre horizon auditif. C'est une modalité de la voix qui rencontre une modalité du temps qu'est l'*instant fugitif*. Le grand défi reste aujourd'hui de voir comment la sculpture et la peinture africaines peuvent, par analogie, intégrer l'écho. Comment peindre et représenter l'*entre-deux*? Comment l'esthétique cinématographique en Afrique peut-elle analyser non seulement l'oralité, mais aussi cette forme d'oralité qui relève du surgissement; un *non-encore* qui, à l'instant, devient un *jamais plus*? Avec l'écho, l'esthétique africaine suggère là une sorte d'esthétique de l'impasse; car peindre la voix obéit à des modes d'énonciation qui sont fondamentalement différents. L'écho est cette voix *lacunaire*, dès lors qu'elle serait l'objet et surtout le mode d'énonciation d'une esthétique qui s'occupe du lacunaire.

Le silence est aussi une autre modalité de l'inaudible qui ne relève pas du brouillage mais plutôt de *l'intensité du sens*. En effet, le silence est utilisé en Afrique lors des rites d'initiations et lorsqu'un aîné s'adresse à un cadet. L'intensité du sens veut dire dans les deux cas – et ce ne sont pas les seuls – que le silence pour un Africain exprime l'accueil de la parole de l'autre. Les processus argumentatifs des

discussions tels qu'ils se font en Occident conçoivent souvent la parole comme l'instance de *réversibilité par excellence*; une parole d'un interlocuteur qui a horizontalement le même statut que son vis-à-vis est remplacée par celle de l'autre. Le silence est ici un *intervalle* qu'offre une parole avec elle-même et avec les autres, il n'exprime ici le plus souvent qu'une absence de son. Cette conception horizontale du silence se retrouve dans la palabre africaine, le silence ne sert qu'à relancer le débat avec l'écoute. Dans les cas des silences imposés à l'initié et aux cadets, il s'agit d'un silence qui est non pas *conquête d'un sens* devant un autre, mais *l'accueil du sens* et c'est cette *hospitalité qu'on donne au sens* que le silence a toute une esthétique. Le silence n'est pas ici référé au seul dire, il n'est pas un complément du mot, mais il est défini en fonction de l'expression. Il n'est pas une absence de mots ou de sons, mais le fondement nécessaire à toute signification et l'horizon du dire. Le silence dans l'immanence signe l'imminence de ce qui va arriver. Le silence est à la fois accueil du sens et conjugaison des possibles, dès lors, comment, à partir de l'audible et de l'inaudible, le mettre au service de l'imagination créatrice? À travers le silence se profile le rôle de l'aléatoire et de l'indétermination dans ces arts de l'audible. Au courant des années 50, apparut en Occident la *musique aléatoire* qui faisait appel à un certain degré d'indétermination dans la composition et l'exécution. Ce rôle de l'indétermination du hasard se retrouve dans les chants du groupe Mvele du Sud Cameroun. Les Bikut-si⁴⁶ devenus avec l'instrumentation une musique industrielle furent au départ des mélodies d'occasion que les femmes, réunies pour telle ou telle circonstance, improvisaient séance tenante.

2. Le visible et l'invisible: réversibilité et incarnation du regard

C'est sans doute Merleau-Ponty qui met en garde contre l'aplatissement que nous pourrions faire en réduisant la « chose artistique » à l'objet d'art présent devant nous. Il existe selon lui un versant de la chose non-encore constituée en objet que l'artiste transforme ou plutôt dévoile. La chose qui devient objet d'art se détache du « pré-monde » (Merleau-Ponty) par la temporalisation que l'artiste imprime à la chose en la rendant visible. Qu'on ne se trompe pas, l'hypothèse du « pré-monde » ne veut pas dire ici la consécration d'un monde métaphysique et théologique qui légiférerait sur la création artistique. Merleau-Ponty conçoit ce « pré-monde » comme un monde naturel sur le fond duquel

⁴⁶ On les définit comme des « danses rythmiques et énergiques des femmes Beti, comprenant des battements des mains et des pieds ainsi que du balafon... », Jacques Siron, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Édition Outre-mesure, 2002, p. 40.

se détache nos expériences⁴⁷; c'est un monde qui montre le sens à l'état naissant. C'est un monde qui ne pourra jamais se plier à l'explicitation définitive parce qu'il présente un horizon de latence qui enveloppe les corps humains et les choses du monde. La visibilité est ainsi une marque de la transcendance, car « chaque aspect de la chose qui tombe sous notre perception n'est encore qu'une invitation à percevoir au-delà... si la chose elle-même était atteinte, elle serait désormais étalée devant nous et sans mystère. Elle cesserait d'exister comme chose au moment même où nous croirions la posséder. Ce qui fait la réalité de la chose est donc justement ce qui la dérobe à notre possession. L'*aséité* de la chose, sa présence irrécusable et l'absence perpétuelle dans laquelle elle se retranche sont deux aspects inséparables de la transcendance⁴⁸. »

Du visible à travers l'art baoulé de Côte d'Ivoire: la culture visuelle.

Pour illustrer notre propos, prenons l'exemple de la *culture visuelle*. Par celle-ci, nous entendons « la manière dont les individus d'une civilisation spécifique apprennent à interpréter ce qu'ils voient et à construire des images mentales en utilisant des pratiques du regard encouragées par leur environnement⁴⁹. » On construit le regard sur la base d'interdits. Le regard est menaçant et peut être contagieux, les objets puissants sont capables de contaminer ceux qui les voient. Autrement dit ne regardez jamais les objets dont la nature vous est inconnue, raison pour laquelle on a conçu certaines règles *pour gêner la vision claire d'une sculpture*. Un exemple est donné par le regard du masque *goli glen*; aux femmes et aux enfants il est interdit de voir l'intérieur de la bouche grande ouverte de ce masque. En fait, cette interdiction est faite pour gêner ceux qui seraient tentés d'identifier à travers cette bouche ouverte le porteur du masque. Au contraire des Baoulé, les Vagla du Ghana, si on dirige son regard sur les objets interdits, on ne risque rien puisque le non initié, le non averti ne verra jamais le fond des choses. Mais dans les objets d'art utilisés lors des consultations des devins ou lors des visites aux sanctuaires chez certains Baoulé, on ne regarde pas l'objet fixement (*nyin Kpa*), on ne fait que « jeter le regard » (*nian klekle*). Là aussi il faut revoir *le rôle joué par l'obscurité et l'ombre dans la sculpture baoulé*. L'histoire européenne des Lumières a toujours donné une connotation péjorative à

⁴⁷ Merleau-Ponty affirme que « le monde naturel est l'horizon de tous les horizons, le style de tous les styles, qui garantit à mes expériences une unité donnée » *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, p. 381. Et « l'artiste est celui qui fixe et rend accessible aux plus "humains" des hommes le spectacle dont ils font partie sans le voir ». *Sens et non-sens*, p. 31.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Suzan Vogel, *L'art baoulé : du visible à l'invisible*, Paris, Éd. Adam Biro, 1999, p. 108.

l'ombre et à l'obscurité. Celles-ci véhiculent l'ambiguïté, la non netteté. Or chez les Baoulé, et certainement chez la plupart des peuples africains, l'ombre et l'obscurité ne sont pas des réalités négatives ou le simple manque ou une insuffisance de la lumière, elles relèvent d'un autre registre. À la fois terrifiantes (comme la nuit) et thérapeutiques (on passe souvent dans l'obscurité pour certaines thérapies), pédagogiques (le rôle de l'obscurité dans certains rites d'initiation) tout autant que sacrées, l'ombre et l'obscurité rejoignent ici ce domaine de l'*entre-deux* où la visibilité n'est atténuée (le cas de l'ombre) et abolie (le cas de l'obscurité) que pour qu'elle naisse à autre chose. Le manque de netteté et l'imprécision ajoutés à la théâtralité à laquelle est soumise notre vision, réactive notre imagination et favorise la création⁵⁰.

« *Executio in effigie* »: l'art, le politique et l'invisible.

En Afrique contemporaine, le rapport de représentation sur une analogie entre le visible et l'invisible sur base de défoulement fantasmatique s'est fait observer au moment des « exécutions in effigie » (pendaison ou exécution de l'effigie dans la réalité). Lors des prises de pouvoir, et c'est une vieille pratique, le souverain s'illustre (devient un lustre) dans l'espace en multipliant ses images et grandes sculptures. Nkrumah du Ghana, Haïlé Selassié d'Éthiopie, Bokassa de Centrafrique édifièrent une sorte d'inscription particulière dans l'espace à travers le gigantisme de leurs portraits. Quand ces dirigeants perdirent leur pouvoir on condamna leurs effigies soit à la lapidation, soit à la pendaison, en tout cas à l'éclatement. La signification politique de la multiplication de ces images dans des lieux publics et administrations était d'établir un lien entre la *visibilité de l'image* et l'*invisibilité et l'ubiquité du pouvoir* qui vous surveille partout. L'intégrité, on dirait même la vie de ces images, servait à rappeler l'intégrité et l'unicité du pouvoir du souverain. La dislocation de ces images, la mise à mort et l'étranglement des effigies rappellent de manière invisible l'étranglement et la dislocation du pouvoir. Ces peines infligées aux images renvoient aux relations que le pouvoir tisse en Afrique entre un *visible représenté* et un *invisible qui n'est pas métahistorique* puisque le pouvoir invisible qui surveille est de l'ordre de l'historique: les États africains pourvoyeurs des images des souverains n'ont pas de

⁵⁰ Il faut signaler qu'avant les Lumières, la peinture occidentale a eu des peintres comme Masaccio qui a fait de l'ombre une valeur positive et thérapeutique. En 1427 il réalise la fresque *Saint Pierre qui guérit les malades*. En s'inspirant des actes des Apôtres « Par les mains des apôtres il se faisait de nombreux signes et prodiges parmi le peuple... à tel point qu'on allait jusqu'à transporter les malades dans les rues et les déposer là... afin que tout au moins l'ombre de Pierre, à son passage, couvrit l'un d'eux... ». Lire Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 54.

fondement théocratique. Ce qu'il faut aussi souligner dans *l'executio in effigie*, c'est la dimension affective qui s'installe entre le visible, l'invisible et l'image. Cette pratique courante en Afrique contemporaine se passait déjà en Europe avec les deux notions que furent « *l'image infamante* » et le « *crimen lagge majestatis* ». L'image infamante était non seulement celle qui blessait à la fois la foi et l'ordre du souverain, mais surtout celle des hérétiques, apostats et subversifs. François I^{er} avait déjà introduit *l'exécution par figure* dans l'ordre militaire. En 1660, les images de Cromwell et de Bradshaw furent exposées dans le Dorset. « Les juges demandèrent aux images inanimées si elles acceptaient de se soumettre au jugement de la cour; et comme elles ne répondaient pas, elles furent accusées de haute trahison pour l'assassinat de Charles I^{er} [...] sur quoi elles furent condamnées à être pendues à deux gibets⁵¹... » Ce qui est important pour la compréhension de l'esthétique africaine, c'est qu'à travers cette dialectique du visible et de l'invisible, on sonde la charge et le pouvoir dont est investie la représentation.

IV – LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES

Angelica Bersano se posait la question « existe-t-il une conception africaine du Beau⁵²? » Elle a répondu en disant: « un masque beau est un masque vrai⁵³. » À la question y a-t-il une conscience esthétique africaine, Pauvert affirmait: « l'Africain qui crée un objet que nous jugeons beau ne se réfléchit pas en faisant cet objet⁵⁴. » Ce genre de questions nous conduit à ne pas examiner le beau comme harmonie mais en rapport avec un contexte.

1. Beauté entre concordances et discordances

La beauté et le contexte semble être deux entités séparées. N'y a-t-il pas d'un côté *l'objet d'art* à travers lequel s'exprime la beauté et de l'autre *le milieu social* (musée, nature, espace commercial) dans lequel s'appréhende la beauté. L'interrogation consisterait ici à se poser la question des déterminations de la beauté: la beauté consiste-t-elle ou existe-t-elle par un milieu qui la promeut en définissant ses contours? Posée ainsi, cette question participe d'un vieux réflexe qui consiste à consacrer les dualismes où *la beauté serait différente du contexte*. Si on pose la question sous une forme non dualiste en donnant *une étoffe*

⁵¹ Döpler, *Theatrum poenarum suppliciorum et executionum criminali um oder Schauplatz derer Leibes und Lebens-Straffen*, Leipzig, 1697, II, 629 et suiv.

⁵² *Arts d'Afrique Noire. Arts premiers*, n° 91, 1994.

⁵³ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁴ Pauvert, « Approches de l'art africain noir », in *Art nègre*, Balandier, Howlett (éds.), 1951, p. 82.

commune à la beauté et au contexte, on verra que les deux sont inséparables. La beauté et le contexte *naissent* l'un à l'autre. *Naître pour l'autre*, c'est viser l'autre dans cette naissance. La beauté en Afrique et le contexte *co-naissent* et leur rapport est celui de « déhiscence⁵⁵ ». Les divers mouvements écologiques ont bien saisi ce sens: il n'y a pas d'un côté *la beauté* et de l'autre *le contexte*, c'est le contexte qui est beau ou non. Il faut donc penser la beauté et le contexte comme *les deux faces* d'une même feuille: que serait une beauté sans son mouvement d'incarnation? Qu'on prenne l'incarnation ici non pas au sens biologique ou écologique mais – à la manière de Merleau-Ponty – comme ce qui unit dans *une même trame* le sujet créateur/récepteur et l'objet. Le *corps phénoménal de l'objet* (l'œuvre d'art) et le *corps voyant et visible qu'est le sujet* sont liés par la même *chair*. C'est celle-ci qui, allant du sujet à l'objet et de celui-ci au contexte, et de ce dernier pour remonter vers le sujet, indique que la beauté ne peut avoir quelque pertinence qu'inscrite dans la *chair du monde*. Que vaut une beauté du sujet devant la déliquescence de l'objet/contexte? Que vaut un contexte qu'on voudrait beau devant l'avilissement du sujet? La *Beauté en Afrique ne peut être qu'un mouvement total* qui, comme le tisserand, ne travaille qu'à l'envers.

Walter Benjamin dans ses thèses sur la philosophie de l'histoire voulait que l'histoire fût broyée à « rebrousse-poil », autrement dit, elle doit casser la vision du devenir historique *très continuiste* qui rattache toujours une production artistique à une tradition qui la soutient en lui donnant à la fois le fondement et l'élan. Benjamin pense que l'introduction d'une vision discontinuiste de l'histoire permet, au-delà des justifications et rationalisations, de scruter les maillons de l'histoire qui furent mis de côté. « Il n'est point d'artiste qui ne s'inscrive peu ou prou dans une continuité. Mais la même œuvre se veut aussi discontinue, car tout auteur se voulant original avec son génie propre, se situe lui-même comme point d'origine, point de départ de l'œuvre. Dès lors l'œuvre d'art africain se situera dans l'aporie et l'indécidabilité d'une origine qui marque à la fois la continuité historique et la discontinuité poétique⁵⁶. » Pourquoi la discordance/discontinuité est-elle essentielle pour appréhender la beauté en Afrique? Tout simplement

⁵⁵ En botanique, cette notion désigne l'ouverture d'un organisme parvenu à la maturité. Le philosophe Merleau-Ponty utilise cette notion dans un autre sens pour dire tout simplement que le dualisme sujet/objet n'est pas pertinent, car l'expérience ne doit pas être perçue comme *accouplement* (d'un sujet avec un objet comme si les deux étaient vraiment si étrangers) mais comme *fission* faisant naître l'un pur l'autre (le Sujet et l'objet, le sentant et le sensible) sur fond d'unité de la chair. Il ne s'agit ici de penser le « deux » sur fond de « un ». Cette notion de déhiscence nous amène à exclure toute perspective dualiste dans l'appréhension des rapports entre la beauté et le contexte.

⁵⁶ Jean-Godefroy Bidima, *L'art négro-africain*, Paris, PUF, 1997, p. 25.

parce qu'on a souvent oublié dans la présentation des œuvres d'art africain, que l'art est un « martyr » au sens de *témoin*. Il témoigne d'une histoire advenue, consacrée et entretenue, mais aussi de cette autre *histoire là* que nous refoulons et que nous expulsions hors des tiroirs de notre mémoire. La discontinuité dans les arts africains insiste sur les aspects de cet art qui ont été oubliés. En reposant le problème de la beauté en termes de discontinuité, nous voulons insister sur le fait que ce qu'on a (parfois) présenté aux yeux du monde comme art (traditionnel) africain est une partie de cet art (l'art des dignitaires tribaux) et de la société « normale ». Il manque sa « part maudite » (G. Bataille). C'est-à-dire qu'il manque dans l'histoire des arts africains traditionnels, l'art des « sans espoir », de ceux-là qui furent exclus de ces sociétés traditionnelles. Quelle a été la conception de la beauté chez les exclus des sociétés traditionnelles?

2. le Beau dans l'incertitude et la coupure: l'écart esthétique

Le Beau doit aussi s'évaluer à partir de la notion *d'incertitude*, incertitude aussi bien de l'objet d'art que de l'histoire. L'objet d'art a une part d'incertitude liée à ses critères formels qui ne peuvent être définis une fois pour toutes. Après avoir expliqué une peinture ou une sculpture à partir de ce qu'en dit l'auteur ou à partir des déterminants sociologiques et symboliques, on croit avoir cerné la signification de l'œuvre. On oublie que le lieu par lequel est *produit* une œuvre, le lieu à travers lequel *on regarde* ou *écoute* une œuvre d'art est d'abord un *espace*. Et l'espace implique toujours un *espacement*, une *mise à distance du lieu par lui-même*. La mise à distance indique que là où se dirige un regard contemplatif du beau, là où on prête une oreille attentive pour écouter, il y a la *hantise de l'ailleurs*. Notre regard est un regard de croisement devant une peinture ou une sculpture, notre écoute elle-même à la croisée du *silence* et du *son*. La singularité et la créativité d'un lieu ne se manifestent pas seulement dans ce qui est purement natif de ce lieu, mais bien davantage dans le choix et la *mise en liaison* des éléments hétérogènes pris en charge par le sujet. Le lieu est l'espace de représentation par lequel s'insèrent les images et à ce titre, c'est une instance qui secrète les possibles. On peut faire la typologie – sommaire – de ces lieux: on peut citer les « lieux-symboles », les « lieux affectifs », les « lieux utopiques » et les « lieux de pouvoir ». Toutes les fois que notre regard croit assigner un lieu à une œuvre d'art (qui est de toute évidence de l'ordre du visible), il faudrait tout de suite opérer un *déplacement* et considérer que, en Afrique, dans une même œuvre d'art les lieux se contredisent. Le *lieu symbolique* qui tisse la signification d'une œuvre en fait quelque chose d'institué. L'œuvre d'art devient *institution*: elle dit un ordre, un

agencement, une logique et une espèce de cohérence, mais tout d'un coup ce lieu symbolique est comme démenti par *les lieux utopiques*. Par ceux-ci, l'œuvre d'art n'est pas seulement de l'ordre de l'institution, elle devient *instauration*. Elle instaure non pas un *temps linéaire* qui va du milieu social (le contexte) en passant par le matériau et le travail de l'artiste jusqu'au spectateur, mais *un contretemps*, un temps de nulle part qui, dans son irréalité, tire la réalité vers son éclatement. La brisure de ces lieux compacts avec leurs systèmes de signification bien polis serait peut-être l'acte par lequel la relation entre la Beauté et le lieu s'instaure en Afrique. Cette relation est multidirectionnelle et incertaine. La Beauté ne s'appréhende aussi qu'à travers la *disjonction* des lieux et l'écartèlement qui les constitue.

Revenons-en à la notion *d'écart esthétique*. Notre hypothèse de travail est que la Beauté en Afrique peut se jouer dans les *interstices* et dans les *écarts*. Mais pour comprendre ceux-ci, il faut considérer l'habitude du regard ou de l'écoute qui caractérisent *l'horizon d'attente* tissé autour de l'œuvre d'art⁵⁷. La réception de la beauté, la construction de notre jugement sur ce que nous estimons beau ne sont pas seulement des actes purement individuels et subjectifs, elles s'inscrivent dans un horizon d'attente, autrement dit, par le regard et l'écoute, l'œuvre prend place dans le système et les automatismes de référence du récepteur. L'œuvre est vue ou entendue dans un environnement constitué par tout un ensemble de règles du jeu avec lesquelles le spectateur a été familier. Ce dernier, en abordant une nouvelle œuvre, ne peut la percevoir que dans « l'attente » qu'elle sera, soit une « suite », soit un aménagement d'un « *Même* » dont l'œuvre présente ne serait *qu'une variation*. Évaluer la Beauté consistera justement à lire l'œuvre d'art avec en tête la *notion d'écart esthétique*. Une œuvre belle selon cette perspective sera celle qui produit un écart entre les horizons d'attentes préexistants et ses nouvelles formes. Cette discontinuité introduit une *vision non téléologique* de l'œuvre d'art. Celle-ci ne sert pas à faire plaisir ou – dimension purement esthétisante – à faire prendre conscience tout simplement – dimensions pédagogiques et politiques – elle est *indéterminée* quant à ses buts, car produisant dans son dispositif formel des variations, elle dit de quels pluriels elle est faite. Cet écart esthétique « qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est approuvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité, peut s'effacer pour des lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenu objet

⁵⁷ Lire Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 50-51.

familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience à venir⁵⁸. »

3. La beauté prisonnière de l'harmonie: interprétations africaines

Un théoricien congolais, Mabilia Mantumba Ngoma, dans son étude sur *La méthodologie des arts plastiques en Afrique Noire*⁵⁹, livre quelques idées concernant la beauté. Après avoir affirmé qu'on peut très bien étudier l'esthétique africaine avec les critères utilisés ailleurs qu'en Afrique, Mabilia énumère huit méthodes par lesquelles l'objet d'art africain peut être appréhendé. 1) *La méthode dite production niste* dans laquelle on analyse les matériaux de production, l'identité et le statut de l'artiste. 2) *La méthode morphologique* qui traite de la quantité plastique et de la position du corps et des proportions. 3) *La méthode iconographique* qui énumère les différents symboles que les peintures et sculptures africaines représentent. 4) *La méthode de sémiotique* qui indique le geste, la mimique, la posture et les couleurs. 5) *La méthode pragmatique* qui examine les rapports avec la religion, la médecine et l'éducation. 6) *La méthode visuelle* qui redéfinit les notions de ligne, de couleur, de composition et d'expressivité. 7) *La méthode encyclopédique* qui répartit les arts selon leurs rapports à l'écosystème. 8) *La méthode historique* enfin qui brasse à la fois la question des sources et celle de la datation. Dans ce parcours se trouve en filigrane la question de la beauté. Dans la section qui traite de la méthode visuelle, l'auteur reprend sans discussion la réduction de l'esthétique à une simple théorie du beau, suivant en cela Baumgarten⁶⁰. En faisant référence à la sculpture Kota du Gabon, l'auteur étudie la question de la ligne et privilégie dans celle-ci les notions de « calme » et d'« équilibre⁶¹ » et en ellipse se profile une conception de la beauté comme *Harmonie, Consonance et accord*. S'agissant de la couleur, l'auteur affirme: « Comme pour la ligne, les couleurs peuvent provoquer chez l'observateur des sentiments divers: joie, peur, froideur... c'est surtout dans les arts royaux que l'on trouve les œuvres colorées les plus captivantes dont les couleurs sont combinées avec un grand goût d'harmonie⁶²... » Et comment définit-il la composition d'une figure? « La composition d'une figure est l'agencement habile et harmonieux

⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁹ Mabilia Mantumba, *Méthodologie des arts plastiques de l'Afrique noire*, Cologne, Rüdiger Koeppel Verlag, 1994.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁶¹ *Ibid.*, p. 101.

⁶² *Ibid.*, p. 103.

des éléments formels comme les lignes, les formes décoratives, les volumes et les couleurs dans une œuvre d'art⁶³. »

Dans cette optique, la beauté est liée à l'idéologie de l'*Harmonie*: est beau ce qui ne choque pas. Nous trouvons ce point de vue unilatéral. Si on considère, selon notre hypothèse, que Sujet, objet et environnement participent à la même « chair du monde » (Merleau-Ponty), dès lors, la beauté ne se réduirait plus à l'harmonie. La beauté serait ce qui *indique, incite, pointe le doigt* vers les *disproportions* qu'il y a entre les diverses modalités de « la chair du monde ». La beauté serait dans cette perspective non pas un *état*, un *signe figé* dans son harmonie – et que la laideur ambiante de la violence sociale entretient comme un petit coin de paradis –, mais un *signal* qui indique de tourner le regard non pas vers le seul objet d'art, mais vers son contexte, car l'objet n'est rien sans ce contexte.

4. Le sublime, l'ineffable et l'irreprésentable

Le rôle de la dissymétrie, du déséquilibre, de la disproportion, de l'irrégularité, de la dysharmonie et de l'imperfection dans la fascination qu'exercent certaines sculptures et peintures africaines est enfin à évaluer⁶⁴. Ces caractères introduisent dans les œuvres d'art africain une dimension du beau qui relève de l'excès, de l'exagération, et qui atteint le sublime grâce à une confusion qui s'installe entre le *beau* et le *laid*. S'il existe une conception africaine du beau⁶⁵, il y a lieu d'envisager le sublime comme en étant un trait fondamental. Dans une exposition intitulée « corps sublimes » au Musée Dapper, la difformité des êtres représentés en sculptures diverses atteint le sublime par l'excès qui engendre simultanément laideur et beauté: l'excès de scarifications, de disproportion des membres, de la tête, de certaines parties du corps par rapport au reste de la silhouette (cf. par exemple une cloche-pendentif yomba sculptée en forme humaine ou encore une tête scarifiée en terre cuite⁶⁶). Chez les Fang du Gabon, par exemple, la beauté (*mbeñ*) rejoint le sublime, la pitié (*engongoe*) quand elle atteint le point où elle se confond avec la laideur. On dira ainsi d'une très « belle » femme qu'elle incarne la pitié tout comme on le ferait de celle très « laide ». Le sublime dans les arts africains réside dans ces excès (dans l'hybris) mais aussi dans cette coïncidence des opposés. L'œuvre d'art africain est à la fois excès et limite, et relève simultanément du sensible et de l'intelligible, de l'ordre et du désordre. De même, sa coexistence avec

⁶³ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁴ Voir par exemple Adolphe Basler dans l'article cité.

⁶⁵ Angelica Bersano, « Existe-t-il une conception africaine du beau? », *Arts d'Afrique noire. Arts premiers*, n° 91, 1994, pp. 40-42.

⁶⁶ *Idem*, pp. 44-45.

l'ineffable et l'irreprésentable est de nature à laisser libre cours à des tentatives de légitimation de cet art par l'Un, que celui-ci soit la religion, le rythme ou tout simplement l'esprit des ancêtres.

La laideur devient dans ce cas non plus le synonyme du mal comme le voudraient certaines langues africaines, mais ce qui indique le passage hors et à travers les limites. La laideur – ou ce que la société veut bien qualifier comme tel est *franchissement* et *affranchissement*. Franchissement des limites du dicible et du représentable et affranchissement des codes de la simple présence. L'apparition dans l'art occidental des silhouettes monstrueuses se faisait déjà chez Bosch qui avait en arrière-fond le divin. « Chez Bosch, le monstrueux apparaît comme l'envers exact du divin. Ainsi créer des monstres est une manière apophatique de décrire la divinité. Aussi bien, n'y a-t-il aucune raison de transgresser le monstrueux, puisqu'il indique, dans son essence même, la puissance de ce qui vient, comme naturellement transgresser⁶⁷. » En Afrique, l'artiste (sculpteur, peintre) Seyni Camara du Sénégal renoue avec cette tradition de représenter les monstres et la difformité. Si la laideur est transgression, franchissement des limites, on ne peut transgresser ce qui transgresse et là la laideur est l'image suprême du sublime en Afrique.

CONCLUSION

Plusieurs points n'ont pas été développés dans cet article – le rapport du son musical à la voix, les liens entre les arts (avec l'exemple de la sculpture et la poterie), les problèmes d'apprentissage et de transmission, le passage du religieux au laïc, les rapports entre pouvoir et représentation, etc. Mais ce qui nous a semblé utile était de montrer que l'esthétique en Afrique est à la croisée des chemins. Elle est à *la croisée des arts* car plusieurs arts obéissent à des démarches diamétralement opposées au niveau de l'imagination créatrice et sur le plan de l'exécution des gestes artistiques. L'esthétique est à *la croisée des histoires*; à la fois de l'histoire de l'Afrique passée et sa réfraction sur l'Afrique présente, et surtout au niveau des inventions des formes nouvelles avec la mécanisation des arts en Afrique. Cette esthétique est à *la croisée des niveaux de réalité*, représentant le visible pour suggérer l'invisible et l'irreprésentable, cette esthétique se veut *traversière*. Elle est à *la croisée des expériences*. Comme *expériences reçues*, les arts en Afrique disent une histoire africaine passée en insistant sur les continuités et discontinuités. Ces derniers suggèrent à travers les formes figées, les sédimentations à la fois de l'histoire des vainqueurs et de

⁶⁷ Murielle Gagnebin, *La fascination de la laideur*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, p. 266.

celle des vaincus de l'histoire de l'Afrique traditionnelle. En tant qu'*expérience vécue*, l'esthétique africaine privilégie, non le secret des essences et des mystères, mais le mystère de la question par excellence de la création artistique; comment ce qui n'apparaît pas encore mais qui est déjà là (dans l'imagination de l'artiste et dans le matériau) et qu'on nomme le *non-encore* (*nondum*) prend forme? Comment l'esthétique africaine dit-elle son possible? Peut-être en disant d'abord qu'elle est éclatée et par conséquent plurielle.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO Theodor W, *Théorie esthétique*, traduction Marc Jimenez, Paris, Kincksieck, 1995.

Art et mythologie, Figure Tschokwe, Paris, Fondation Dapper, 1998.

Arts d'Afrique Noire. Arts premiers, n° 91, 1994.

« L'art nègre dans les ateliers de l'École de Paris » (1905-1920), in *Arts d'Afrique Noire. Arts Premiers*, n° 71, 1989.

BASLER Adolphe, « Opinions récentes sur l'art et la psychologie nègres », in *Arts d'Afrique Noire. Arts Premiers*, n° 93.

BERSANO Angelica, « Existe-t-il une conception africaine du beau? », in *Arts d'Afrique noire. Arts premiers*, n° 91, 1994.

BIDIMA Jean-Godefroy, *L'art négro-africain*, Paris, PUF, Que sais-je? 1997.

BOYER Alain-Michel, « L'art africain au Louvre : une entreprise "néocolonialiste" ? » in *Arts d'Afrique Noire. Arts Premiers*, n° 105, 1998.

BOYER Alain-Michel, « Miroirs de l'invisible, la statuaire baoulé », in *Arts d'Afrique Noire. Arts Premiers*, n° 44, 1982, pp. 30-46 et n° 45, 1983.

CHATEAU Dominique, *Epistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DALLENBAC Lucien, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

DÖPLER, *Theatrum poenarum suppliciorum et executionum criminali um oder Schauplatz derer Leibes und Lebens-Straffen*, Leipzig, 1697.

ELIAS Norbert, *Écrits sur l'art africain*, Paris, Éd. Kimé, 2002.

GABUS Jean, *Art nègre*, Paris, A. La Baconnière, 1967.

GAGNEBIN Murielle, *La fascination de la laideur*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

GENETTE Gérard., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1985.

HEGEL G. W., *Cours d'esthétique*, Paris, PUF, coll. des Grands textes, 1967.

HUYGHE René, *Formes et forces, de l'atome à Rembrandt*, Paris, Flammarion, 1971.

- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KEITA Fallo, ALBARET Lucette, *Bogolan et arts graphiques du Mali*, Paris, ADEIAO, 1990.
- LEIRIS Michel, *Au-delà d'un regard, Entretien sur l'art africain* par Paul Lebeer, Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1967.
- LEM F. H., Variété et unité des traditions plastiques de l'Afrique noire, in *L'Art nègre*, Balandier, Howlett (eds), Présence africaine, 1951.
- LEUZINGER Elsy, *Afrique, l'art des peuples noirs*, traduction de D. Meunier, Paris, A. Michel, 1962.
- MABIALA Mantumba, *Méthodologie des arts plastiques de l'Afrique noire*, Cologne, Rüdiger Koeppe Verlag, 1994.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
– *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1965.
- MVENG, *L'art d'Afrique noire*, Yaoundé, Éd. Clé, 1974.
- PANOFKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975.
- PAUDRAT, KERCHACHE Stephan, *L'Art africain*, Paris, Mazenod, 1988.
- PAUVERT, Approches de l'art africain noir, in *Art nègre*, Balandier, Howlett (eds.), 1951.
- PIBOT Jacques, *Les peintures murales des femmes Kasséna du Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- POUVET Roger, *Esthétique et logique*, Liège, Mardaga, 1996.
- RÉGIS Luc, *Le monde à l'envers, essai d'icologie africaine*, in MAAO, 1996.
- REVAULT D'ALLONNES Olivier, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Kincksieck, 1973.
- RIVALLAIN Josette, Œuvres d'art et source d'inspiration en Afrique noire, in *De l'art nègre à l'art africain*, MAAO, Paris, 1990.
- SCHÄEFFER Jean Marie, *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.
- SENGHOR L. S., *L'esthétique négro-africaine*, in *Liberté I*, Paris, Éd. du Seuil, 1964.
- SIRON Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Édition Outre-mesure, 2002.
- STOICHITA Victor I, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.
- THOM René, L'art, lieu du conflit des formes et des forces in *La création vagabonde*, Jean-Louis Binet, Jean Bernard, Marcel Bessis (éds), Paris, Hermann, 1986.
- THOMPSON R. F., BABUCHET Serge, *L'art pictural des pygmées*, Paris, Musée Dapper, 1991.

VAUDAY Patrick, *La matière des images, poétique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

VOGEL Suzan, *L'art baoulé: du visible à l'invisible*, Paris, Éd. Adam Biro, 1999.

WILLETT Frank, *L'Art africain*, Éd. Tharnes et Hudson, Paris, 1994.

WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952.

FONDEMENTS THÉOLOGIQUES ET ESTHÉTIQUES DE L'ARCHITECTURE ISLAMIQUE. UNE RÉFLEXION PHILOSOPHIQUE SUR L'ESPACE ET LE LIEU EN ISLAM

SOUÂD AYADA

Parmi les arts de l'islam, l'architecture occupe sans conteste une place de choix. Pour le commun des amateurs, comme pour nombre de connaisseurs et de spécialistes, elle serait même la forme d'expression esthétique privilégiée de l'islam. Le propos, qu'il soit naïf ou instruit, se réclame d'une position théorique qui a toute sa légitimité: l'islam, comme religion et culture, a historiquement élu l'architecture comme l'art le plus adéquat à signifier sa puissance, sa grandeur et son rayonnement mondial. La nature spécifique de l'art architectural, ainsi que sa destination propre, justifieraient sa valeur centrale en islam.

Dans son *Cours d'esthétique*¹, Hegel élabore une conception philosophique de l'architecture qui éclaire ces affirmations. Du point de vue de l'existence, c'est-à-dire à l'échelle de l'ensemble des manifestations esthétiques qui rendent visible l'invisible, l'architecture est le premier des arts. Au premier chef elle exprime la posture contre-nature dans laquelle l'humanité s'affirme, différenciée en peuples et cultures. Plus que tout autre art, elle soutient le refus de l'immédiateté où se scelle le destin d'hommes liés par des croyances et formant des communautés. De manière privilégiée, elle manifeste la violence de l'esprit qui souffle sur la matière. C'est pourquoi l'architecture peut être qualifiée, en termes hégéliens, de forme artistique symbolique. Elle se sous-tend d'une décision spirituelle qui exige des symboles, autrement dit qui enjoint de donner un sens à ce qui d'abord n'en a pas, d'imprimer une forme et une signification à l'autre que soi, le sol naturel, l'environnement extérieur.

Religion venue d'Arabie, l'islam s'étend très vite et s'impose à nombre de peuples. Au gré de conquêtes fulgurantes, celles menées notamment par le second calife, Omar, les fils du désert dominent un

¹ Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. J. P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1996, t. 2, p. 255 *sqq.*

vaste empire et font de l'islam une force historique de premier plan. Devenu un maillon fort du devenir mondial de l'humanité, l'islam peut se prévaloir d'une position objective importante qui, pour une grande part, est tributaire d'une domination remarquable de l'espace. L'architecture, tant civile que religieuse, s'inscrit incontestablement dans ce dispositif de mainmise sur l'espace et participe, au titre de pratique essentielle, à l'effort d'expansion de l'islam. Elle est un instrument précieux de marquage de l'espace, une sorte de miroir objectif de la domination géographique. L'architecture islamique est bien, comme le suggère Henri Stierlin², la figuration spatiale d'une foi soucieuse de s'énoncer dans les termes du pouvoir et de la domination.

La thèse est juste et trouve dans le destin historique de l'islam de nombreuses illustrations qui la valident. Pourtant, elle est partielle, unilatérale, voire réductrice. C'est qu'elle tient peu compte du fait que l'islam, avant d'être cette puissance de domination et de conquête si remarquable, est une religion, une révélation qui porte témoignage d'une inquiétude, une force de déliaison qui suspend toute entreprise objective. En tant que religion, l'islam ne saurait se réduire à l'effort de domination de la réalité objective, au souci d'établir un ordre régi par la loi révélée. Il ne se résout pas dans les termes de ce que nous appelons aujourd'hui « islam politique ». Il est aussi, et essentiellement à nos yeux, un pôle spirituel, une aspiration suprasensible qui défait, interroge et conteste tout attachement à l'ordre historique et au monde fini.

Rappeler cela conduit à interroger à nouveaux frais l'architecture islamique, à méditer l'ambition spirituelle qui donne vie aux constructions. Sans doute l'art de bâtir, de concevoir et d'élever édifices et monuments, nous apparaîtra-t-il alors comme ce qui donne le mieux à voir, non la maîtrise de l'espace opérée par une religion toute dominée par le souci d'asseoir un pouvoir politico-religieux, mais l'ensemble des données qui déterminent la réalité religieuse et qui font de l'islam un message irréductible aux préoccupations objectives, historiques et politiques.

Ces données sont autant de croyances, de symboles et d'intentions qui trouvent à s'énoncer dans les textes fondateurs de la foi et de la spiritualité islamiques. Elles sont seules en mesure d'assurer aux créations architecturales islamiques une certaine unité, s'il est bien vrai que domine en la matière une grande diversité, voire des différences profondes. À ne considérer que les édifices religieux, qu'y a-t-il en effet de commun entre une mosquée marocaine et une mosquée construite en Inde? L'intuition de l'unité, qui s'appuie sur l'impression subjective, mais indiscutable, de répétition de schèmes majeurs,

² Henri Stierlin, *L'architecture de l'Islam. Au service de la foi et du pouvoir*, Paris, Découvertes Gallimard Arts, 2003.

s'affronte au constat non moins indiscutable de la très large gamme de matériaux, des multiples techniques, et de la grande variété des formes. L'unité de l'architecture islamique est éminemment problématique. Elle ne peut s'atteindre qu'au terme d'une approche théorique et philosophique qui, mettant à jour les dimensions spirituelles de la révélation islamique, nous révélera un art sous tension, fortement travaillé par la puissance de division. L'architecture, comme les autres manifestations esthétiques de l'islam, est porteuse d'une scission interne qui exige que l'apparente rigidité et simplicité des édifices soit rapportée à des éléments spirituels cachés qui sont autant de fondements métaphysiques garantissant une possible unité.

1. – LA QUESTION DU TEMPLE

Soutenir, comme Hegel, que l'architecture est le premier des arts, c'est suggérer qu'elle prend en charge, plus que toute autre pratique, l'inscription culturelle de l'homme, son élévation à l'ordre de l'esprit. C'est dire aussi qu'elle exprime au mieux la commune vision du sacré ou du divin autour de laquelle des hommes s'assemblent et constituent des communautés spirituelles. Les musulmans, unis par une même foi en un Dieu unique et en la précéllence de son prophète Muhammad, ne dérogent pas à la règle. Leurs premiers édifices s'élèvent sur l'horizon que délimite la nouvelle religion. Ils ont pour ambition d'être les symboles des principes et croyances propres à l'islam. L'architecture islamique se définit d'emblée comme pratique reliant la communauté des croyants à Dieu. Sa fonction première est de rendre un culte à Dieu tel qu'il s'est révélé à son envoyé.

La destination culturelle de l'architecture est établie par le Coran. Le Livre saint fournit aux représentations et aux pratiques de l'espace et du lieu un fondement théologique qui est aussi une inscription symbolique:

Et Nous avons fait de la Maison une place où l'on revient souvent, et un lieu de paix pour les hommes.

Prenez la station d'Abraham comme lieu de prière.

Nous avons enjoint à Abraham et à Ismaël de purifier Ma Maison pour ceux qui voudraient tourner autour, s'y retirer, s'incliner et se prosterner. *Coran*, 2: 135³

Le verset, pour le moins énigmatique, mérite quelques explications littérales⁴. Il rapporte une parole divine qui a tous les traits

³ Nous proposons une traduction originale.

⁴ Nous les trouvons dans les précieuses indications fournies par Gaudefroy-Demombynes. Voir son remarquable *Mahomet*, Paris, Albin Michel, 1957.

d'une injonction faite aux hommes. Il s'articule tout entier à la question du temple à laquelle il accorde une valeur fondamentale. À l'instar du temple de Jérusalem, le temple de la Mekke ici décrit est la Maison de Dieu (*bayt Allah*). Au VII^e siècle, avant l'avènement de l'islam, il était destiné au culte des quatre divinités, objet de la croyance des arabes de la région. Selon Muhammad, le temple existait antérieurement au déluge et fut reconstruit par Abraham, Ibrâhîm pour les arabes. Une tradition populaire rapportée par Tabari va même jusqu'à associer l'origine du temple de la Mekke aux débuts de l'aventure humaine: Adam en serait le fondateur et l'aurait édifié à partir de matériaux apportés du paradis. Le temple reconstruit par Abraham en la ville de la Mekke s'élève sur trois pierres sacrées: la Pierre Noire qui se trouve à l'angle sud-est et qui est la plus sainte, la pierre de l'angle yéménite qui plus tard sera abandonnée, la pierre quelque peu isolée et désignée sous le nom de *maqâm Ibrâhîm*, de station d'Abraham. La Maison de Dieu, ainsi élevée, est un cube de pierre. C'est la Ka'ba, qui doit son nom à sa forme cubique, et qui est entourée d'un *Haram*, un espace délimité et sacré qui fait figure d'enceinte protectrice et sécurisante, de lieu d'asile. Ce *Haram* est constitué par une mosquée qui acquiert, par là même, un caractère particulier et devient *al masjid al-harâm*, la mosquée sacrée.

Le récit des traditions prophétiques, ce qu'on nomme le Hadîth⁵, rapporte que c'est Dieu lui-même qui enjoint à Abraham de bâtir un temple en un emplacement précisément indiqué. Pour mener à bien cette tâche et exécuter l'ordre divin, Abraham sollicite l'aide d'Ismaël: il maçonne les pierres que son fils lui apporte. Pour la construction des assises supérieures du temple, Abraham ne peut compter sur sa seule taille. Il lui faut une estrade de fortune pour continuer et achever l'ouvrage, un marchepied. C'est une pierre fournie par Ismaël qui fera office de marchepied et sur laquelle le pied d'Abraham aurait laissé une empreinte. Telle est la station d'Abraham citée dans le verset, le *maqâm Ibrâhîm*.

Le Coran et la tradition islamique soutiennent que Dieu a envoyé sa *sakîna* à Abraham. La notion de *sakîna* joue un rôle décisif dans la métaphysique coranique⁶ et fournit à l'architecture un repère symbolique fondamental. Elle appartient au registre théologique constitué par les mots *qawl* (le dire), *rûh* (l'esprit), *nûr* (la lumière), *amr* (l'impératif), plus précisément au vocabulaire servant à désigner les

⁵ Voir notamment le recueil d'El-Bokhâri. Une traduction française est disponible. El-Bokhâri, *Les traditions islamiques*, Paris, Maisonneuve, 1977, tome deuxième, p. 477 *sqq.*

⁶ Voir l'article de I. Goldziher, « La notion de *Sakîna* chez les mahométans », in *Sur l'islam. Origines de la théologie musulmane*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 75 *sqq.*

forces émanées d'Allah. Il s'agit d'un terme emprunté par Muhammad au judéo-christianisme, puis arabisé, qui rend possible une représentation des relations entre Dieu, être transcendant et invisible, et les hommes. La *sakîna* désigne d'abord, dans l'islam primitif, une qualité propre à Dieu qui lui permet de se manifester aux hommes, d'intervenir puissamment dans leurs affaires en se rendant visible, en devenant accessible aux sens. C'est une réalité objective qui émane directement de Dieu, une manifestation qui, prenant l'apparence d'une chose naturelle, atteste la présence concrète de Dieu.

La notion de *sakîna* va occuper une place de choix dans les textes des spirituels et des philosophes de l'islam. Elle sera une pièce maîtresse dans les entreprises spéculatives soucieuses d'articuler l'affirmation de la transcendance et du retrait radical de Dieu en laquelle s'énonce la singularité du monothéisme islamique, et les nécessaires apparitions de Dieu sans lesquelles le fait prophétique, visions d'outre-tombe qui forment l'eschatologie, ou encore l'expérience mystique, n'auraient aucun fondement théologique et seraient de simples hallucinations. Mullâ Sadrâ Shîrâzî⁷, philosophe iranien du XVII^e siècle, convoque en ce sens la *sakîna*. Il l'inscrit dans le partage fondamental du Dieu caché et du Dieu révélé qui forme le foyer générateur de la spiritualité de l'islam. Ce partage commande les représentations du monde divin qui toutes font place à deux ordres principaux, celui constitué, d'une part, par le degré supérieur de l'essence divine, celui que forment, d'autre part, les différentes strates de la manifestation. Mullâ Sadrâ nous offre le schéma suivant: au sommet de la hiérarchie des êtres se trouve l'essence divine cachée, le secret insondable de la divinité, le degré du *Lâhût*. La transcendance absolue, quoique retranchée dans sa solitude, se manifeste dans les noms divins, dans les intelligences immatérielles; elle s'apparaît à elle-même dans la vision du Trône, comme Maître de l'ordre qui régit toute chose. Ce premier degré d'apparition de Dieu est le niveau du *Jabarût*, le monde de la souveraineté et de la majesté divines. Il gouverne l'ensemble du processus de la manifestation constitué par les deux niveaux du *Malakût* (le monde des âmes et des natures angéliques) et du *Molk* (le monde sensible).

Si la *sakîna* est bien la présence de Dieu qui se manifeste aux hommes, elle ne saurait désigner l'apparition de l'essence divine laquelle, radicalement retranchée et inaccessible, ne saurait apparaître. Elle correspond à la manifestation du *Jabarût* et dévoile les noms, la souveraineté et le Trône de Dieu. Elle désigne le plus haut degré de proximité avec la divinité, celui auquel aspire le gnostique, celui que la

⁷ Mullâ Sadrâ Shîrâzî, *Mafâîth al-ghayb*, éd. M. Khâjavî, Téhéran, 1984, pp. 54-55.

rétribution *post-mortem* rend accessible au croyant juste et fidèle. Rien d'étonnant dès lors à voir la *sakîna* présente au titre d'élément dynamique et de cause finale dans les conceptions spirituelles et les représentations iconographiques du paradis. Le paradis y prend, en effet, la figure d'une vaste demeure comportant plusieurs étages. Le sommet de cette demeure qui, à lui seul, justifie l'ensemble de l'édifice, est réservé à Dieu en majesté sur son Trône, à la *sakîna*.

La notion de *sakîna* prend place dans une configuration symbolique complexe qui explique pour une grande part son destin. Elle va, tout au long du cours historique des interprétations, s'étoffer de multiples sens, pour désigner tout à la fois le repos, le calme et la sérénité, mais aussi un lieu de présence divine, une demeure fixe, un endroit consacré inspirant le respect. Ces sens se réfèrent, de près ou de loin, au Coran qui présente la *sakîna* comme une émanation divine qui descend sur les envoyés et les croyants, une apparition qui s'adresse tout particulièrement aux hommes porteurs d'une révélation et attachés à un peuple qu'il leur faut éclairer. Abraham, à partir des révélations mekkoises de Muhammad, va s'imposer comme l'ancêtre de l'islam. Le Coran en fait le *hanîf* par excellence, le vrai croyant qui, ni juif ni chrétien, atteste absolument de l'unité de Dieu. La vraie religion est la *Millat Ibrâhîm*. Abraham est le premier *muslîm*, le premier à se soumettre à Dieu. Il est l'Ami de Dieu, le *khalîl Allâh*, celui qui obéit au Seigneur et rend visible son autorité sur terre en construisant le temple. D'entre les prophètes, Abraham est – nous disent les récits coraniques – le plus proche de Dieu: alors qu'il s'apprête à construire avec Ismaël la Ka'ba, il aperçoit, en effet, un nuage qui contient la *sakîna*. Cette apparition trace sur le sol un cercle qui indique, et l'emplacement dévolu à la Ka'ba, à la maison sacro-sainte que Dieu se destine à lui-même, et le circuit que doit emprunter le pèlerin dans ses circumambulations.

Abraham consacre la Ka'ba comme lieu saint de l'islam, comme ce qui remplace, pour les musulmans, le temple de Jérusalem. Le Coran attribue à Abraham l'origine des pratiques rituelles associées à la Ka'ba. Davantage, il présente Abraham comme l' élu qui fixe les trois éléments fondamentaux du culte musulman: le rituel du pèlerinage, le rituel de la prière, le rituel du sacrifice. Le verset coranique ci-dessus cité fait d'Abraham la référence centrale pour quiconque veut comprendre les conceptions et les pratiques islamiques de l'espace et du lieu. Celles-ci s'articulent aux deux dimensions des pratiques culturelles établies par Abraham, la dimension singulière et personnelle, la dimension communautaire et collective. Le verset instruit une conception de l'espace où apparaissent deux catégories de lieux qui peuvent soit se rapporter l'une à l'autre sous la modalité de la tension,

soit se croiser, soit se confondre. Il formule la structure duelle de l'architecture islamique qu'il convient de rapporter au caractère duel de la destination métaphysique du lieu. Le lieu islamique, au premier chef le temple, peut être un espace de rassemblement, de retrouvaille de la communauté des croyants, d'union des fidèles. C'est la pratique collective de la circumambulation qui satisfait cette destination culturelle de l'espace. Mais le lieu peut être aussi, comme l'indique le verset, un espace de retrait et d'isolement, de repli à l'égard de ce bas-monde, un endroit où se pratique une activité singulière. Le pèlerinage, au titre de culte collectif, et la prière, considérée comme pratique culturelle individuelle, forment en effet l'horizon métaphysique de l'espace islamique.

À tous égards, le temple de la Ka'ba fait figure de réalisation achevée: il est le lieu réalisant la perfection du Lieu, l'espace intégralement accompli. Le temple est l'archétype des édifices d'islam qui tous, à différents degrés et de bien des manières, sont des lieux de manifestation et des espaces d'apparition du divin. Parmi ces édifices, les bâtiments religieux sont au plus proche de l'intention véhiculée par le temple. La mosquée est aussi un temple, puisqu'elle est un lieu où l'on célèbre, où l'on adore Dieu. La racine du mot arabe *masjid* que nous traduisons par *mosquée* renvoie au fait d'être à terre, d'être prostré au sol; elle fait de cet espace un lieu d'inclination et de prosternation devant Dieu.

La mosquée est sans doute ce qui donne le mieux à voir la singularité de l'architecture islamique. La première fut bâtie à Médine, du vivant du prophète, dans sa propre demeure. Muhammad en fit un lieu de prière et de méditation, mais aussi un lieu de rencontre et de réunion. La simplicité, la frugalité de l'édifice, aussi bien dans sa forme que par ses matériaux, expriment le quasi vide architectural qui règne alors en Arabie. La première mosquée⁸ est en effet un *haram*, une salle de prière à ciel ouvert, que borde la *qibla*, mur perpendiculaire à la direction d'abord de Jérusalem, puis ensuite et pour toujours de la Ka'ba. La *qibla* indique la direction du temple. Elle met l'ensemble de l'édifice sous tension et l'inscrit tout entier dans une relation invisible avec un ailleurs. La *qibla* est le foyer de la mosquée, le symbole de l'orientation du cœur vers l'Unique révélé aux hommes. Elle ménage en son centre une petite niche axiale dont l'étrange vide est comme destiné à recueillir le plein non figurable de la présence divine. Le *mihrab*⁹ est

⁸ Pour de plus amples détails, voir Lucien Golvin, *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, vol. 1, Paris, Klincksieck, 1970.

⁹ L'origine du *Mihrab* est obscure. Elle semble liée à une pratique juive, celle que l'on trouve dans la synagogue de Doura-Europos, édifiée en Syrie au III^e siècle de notre ère.

ce « tabernacle » qui rend présent, dans l'espace de la mosquée, le temple. C'est une porte ouverte sur l'absolu, le seuil du voyage spirituel qu'effectue le croyant. Le *Mihrâb* est le point central d'où irradie l'intention qui donne sens à l'ensemble de l'édifice. Il est tout à la fois pôle pour l'âme et le regard, pôle pour les inclinations et les prosternations qui scandent la prière.

À côté du *mihrâb* s'élève le *minbar*, la chaire à prêcher. Il s'agit d'un meuble mobile fait en bois qui ne se trouve que dans les grandes mosquées, c'est-à-dire les mosquées où une autorité religieuse conduit et célèbre la prière du vendredi. C'est du haut du *minbar* que le chef de la communauté, l'imam, s'adresse aux fidèles. Cette chaire, reléguée à une place secondaire dans l'économie de la mosquée, édiflée avec la plus grande simplicité, comme d'ailleurs le reste du mobilier qui se trouve dans l'enceinte de la mosquée, n'est pas vraiment une chaire de vérité¹⁰. Elle figure plutôt le niveau d'élévation d'où peut surgir la parole unifiante, d'où un homme distingué peut s'adresser à la communauté des croyants réunis pour leur rappeler le message révélé, la pérennité de l'alliance.

2. – ESPACE QUALITATIF ET LIEU SAINT

Dans la culture classique de l'islam, l'art de bâtir prend place dans une configuration singulière qui peut se déduire de l'interprétation de ce verset. Il s'agit d'un art entièrement traversé par une intention théologique. L'édifice musulman s'élève sur l'horizon d'un discours particulier, celui que les hommes élaborent à propos de Dieu et de la relation qu'ils entretiennent avec Lui. L'architecture islamique a pour foyer générateur, autrement dit pour cause efficiente et cause finale, la notion de temple. Elle s'articule de manière étroite à l'idée qu'existe un espace sacro-saint qui serait la demeure de Dieu, son lieu de manifestation et d'apparition aux hommes. Elle repose sur une conception du lieu et de l'espace devenue récemment étrangère aux pratiques occidentales. Les formes dominantes de l'architecture d'occident qui se sont imposées à partir du XVII^e siècle portent trace d'une visée de sens tributaire d'une rupture qui a eu lieu, dans les savoirs et dans les mentalités; elles s'articulent, en effet, aux principes élémentaires qui ont suscité la physique moderne: espace homogène,

Cette synagogue présente une niche, appelée niche de la Torah, encadrée de deux colonnettes. Voir H. Stierlin, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ Voir les remarques très suggestives de Louis Massignon, *En islam. Jardins et mosquées*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1994.

quantitatif et mathématique, lieu sans fond spirituel, purement matériel¹¹.

En islam, le lieu est lieu de manifestation du Dieu révélé, l'espace est espace de la présence divine, réceptacle sensible où Dieu prend demeure. L'architecture islamique, tant du point de vue des schèmes de pensée qui la dominent que des réalisations concrètes qu'elle suscite, semble contourner, selon une décision délibérée, les principes de la physique moderne. Elle se veut « ancienne », c'est-à-dire fidèle à la science grecque qu'elle met en totale adéquation, selon un tour de force inouï, avec les données structurelles de la révélation coranique. La configuration proprement islamique des savoirs et techniques est à vrai dire étrange. Sans doute devrait-elle retenir davantage l'attention: nulle culture n'a autant pratiqué et valorisé les sciences mathématiques, de la géométrie à l'astronomie, en passant par l'algèbre et la musique. Tout manuel d'histoire des sciences, dès lors qu'il ne cède pas aux fantasmes modernistes de la mémoire tronquée, fait une place de choix à la science islamique, le plus souvent appelée science arabe¹². C'est dire si l'islam a su encourager la science des nombres la plus raffinée et faire place à une perspective quantitative sur le monde. Pourtant, ce riche savoir mathématique n'a pas vraiment modifié les représentations spontanées du lieu et de l'espace, n'a nullement compromis le maintien et l'épanouissement d'une physique qualitative.

La science des quantités a connu un destin singulier en terre d'islam, sans commune mesure avec celui qui fut le sien en Occident. Elle n'a pas eu cet effet de rupture qui a vu naître la science moderne, qui a déterminé une nouvelle conception de la matière et de nouvelles modalités de la perception. En Occident, la science quantitative a informé et modelé les pratiques et les mentalités, suscitant un homme nouveau et un monde nouveau. Elle a déterminé des modes de subjectivation, des modèles sociaux et politiques, des conceptions morales inédits¹³. Elle a orienté l'esthétique et les pratiques artistiques

¹¹ Les structures métaphysiques de l'architecture occidentale moderne sont hors de notre propos, et de notre compétence. Nous voulons juste suggérer qu'elle s'articule à une tout autre conception de l'espace et du lieu, celle qu'on peut, pour l'essentiel, lier aux fondements de la science nouvelle du XVII^e siècle. Sur les fondements de la science moderne, voir l'ouvrage maintenant classique de Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, PUF, 1962.

¹² C'est la désignation retenue dans la somme incontournable dirigée et éditée par Régis Morelon et Roshdi Rashed, *Encyclopedia of the History of Arabic Science*, 3 vols., Londres/New York, Routledge, 1996.

¹³ Tout cela est vague et mériterait de bien plus amples développements. Malheureusement, ils nous éloigneraient de notre propos. Nous voulons simplement rappeler que l'avènement de la science moderne est corrélatif de l'apparition du sujet moderne dont la philosophie cartésienne nous dresse les principaux traits, de la

selon les directions de pensée et les enseignements contenus dans le fondement métaphysique de ses principes. L'esthétique et l'art modernes s'articulent en Occident, selon les modalités différentes de la reconnaissance ou du rejet, à la science moderne. Telle n'est pas la situation de l'esthétique et de l'art islamiques qui sont libres de toute articulation intime avec une quelconque perspective quantitative sur le réel, qui revendiquent une autre filiation en se nouant au discours spirituel, et non au discours de la science moderne.

L'architecture islamique a pour points cardinaux les notions d'espace spirituel et de lieu saint¹⁴. Elle intègre, dans ses conceptions et ses pratiques, les idées d'espace qualitatif et de lieu sacré de manifestation. L'espace n'est pas cette étendue informe, homogène, dont l'unité est assurée par la mesure mathématique. Il est plutôt une dimension faite de qualités, habitée de formes multiples et hétérogènes, unifiée par l'état intérieur d'une âme. L'espace de l'architecture n'est pas une simple découpe dans l'étendue, il est configuration d'une vision intime informée par la quête spirituelle d'un sujet singulier, il est expression d'une tension vers l'infini. Le lieu n'est pas simple situation spatiale d'un objet, il est point de rencontre entre l'infini et le fini, réceptacle intensif et expressif de la théophanie. Les arts de l'islam semblent, en effet, pousser l'enseignement du néoplatonisme plotinien jusqu'à son terme: les œuvres qui composent le monde de la nature ne sauraient prétendre à une quelconque autonomie. Elles sont des émanations du monde de l'âme. Le temple, c'est la contemplation.

Cette formulation, délibérément sèche et expéditive, se veut l'exacte transcription de l'intuition philosophique de Corbin à l'endroit des édifices que sollicite le culte musulman, notamment ceux qui jouent un rôle central dans l'islam iranien. Elle se veut fidèle à l'intention qui se déchiffre dans ses analyses cruciales sur la figure du temple¹⁵; elle s'inscrit dans l'horizon ouvert par ses réflexions tout à la fois pérennes et particulièrement bienvenues pour quiconque veut dénouer, tout au moins dans l'élément de la pensée, les problèmes liés au croisement de l'espace spirituel et de l'espace physique, autrement dit le nœud que constitue aujourd'hui Jérusalem. Dans une perspective phénoménologique, Corbin propose une herméneutique du fait spirituel qui prend

naissance de la théorie politique du contrat, des ébauches d'une philosophie morale autonome, celle dont Kant a élaboré les concepts dans le sillage de la science newtonienne.

¹⁴ Nous suivons sur ce point l'analyse de Christian Jambet. Voir son article « Pour une esthétique de l'espace en islam », dans *Lieux d'islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java*, sous la direction de M. A. Amir-Moezzi, Paris, Éditions Autrement, 1996, pp. 14 *sqq.*

¹⁵ Voir Henry Corbin, le recueil d'articles précisément intitulé *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, 1980.

tout particulièrement la forme d'une méditation de ce qu'il appelle l'*Imago Templi*¹⁶. L'article qu'il consacre à la configuration du temple de la Ka'ba¹⁷ nous permet d'approcher au plus près sa conception. Le temple visible dans l'espace physique du *Molk* ne se suffit pas à lui-même. Il est déterminé par une relation de dépendance qui l'attache à une réalité absente du monde sensible mais supérieure en présence intelligible et en consistance d'être. Le temple visible n'est que la typification de cette présence intelligible qui se compose du temple invisible et qui se trouve dans l'espace subtil du *Malakût*. Le temple de la Ka'ba est le lieu de la théophanie, le lieu matériel d'apparition de la majesté divine.

Dès lors, porter attention au temple, ce n'est pas être seulement attaché au temple physique. Cet attachement, s'il est aveugle, a toutes les chances de reconduire les convictions idolâtriques dont se démarque l'islam comme religion de l'esprit. Honorer le temple, c'est plutôt se mettre en quête de la réalité intelligible dont l'édifice est la manifestation sensible, atteindre le modèle dont le temple physique est l'image ou l'imitation. Dans cette quête, qui est tout aussi bien une remontée des différents degrés de l'être qui composent le monde divin, le fidèle tend à se libérer de la fidélité dogmatique et exclusive au rituel lié au temple. Il conquiert la signification spirituelle de l'édifice. Ainsi il s'aperçoit que c'est dans l'âme du fidèle, et non dans le lieu matériel, que le temple invisible trouve sa plus adéquate manifestation. Il comprend que le cœur du croyant éclairé est le lieu suprême de la théophanie. Il accède à la révélation que c'est dans l'intime de sa vie spirituelle que se loge le secret du temple. Il découvre que le cœur du gnostique est le « Temple majeur de Dieu¹⁸ ».

Le temple est certes un espace physique, mais il est surtout cet espace spirituel et qualitatif qui indique la direction du divin. Il est un pôle, une polarité qui, tel un aimant, attire le sujet et détermine son mouvement. Il fournit au croyant l'orientation essentielle et joue le rôle d'une boussole destinée à indiquer ce lieu visible pour les yeux de l'âme. Les notions d'espace spirituel et de lieux saints s'articulent à des notions non moins essentielles pour l'islam tout entier, celles de pôle et d'orientation. Le temple de la Ka'ba est le pôle principal, puisqu'il dirige vers Dieu ayant pris demeure sur terre. Mais l'islam fait place à une multitude de pôles secondaires qui forment autant d'axes pour une géographie spirituelle, autant de traces pour une appropriation singulière et ésotérique de l'espace. Ces pôles secondaires foisonnants

¹⁶ Henry Corbin, « L'*Imago Templi* face aux normes profanes », *in op. cit.*, p. 285-422.

¹⁷ « La configuration du temple de la Ka'ba comme secret de la vie spirituelle », *in op. cit.*, pp. 197-283.

¹⁸ Henry Corbin, *op. cit.*, p. 267.

et multiples sont constitués par les tombeaux et les mausolées qui célèbrent un proche de Dieu, un ami ou un serviteur de Dieu, un *walî*. Ces édifices sont légion et constituent un élément fondamental de l'architecture islamique. Leur construction est corrélative d'une pratique qui, malgré les débats qu'elle a pu susciter entre les différentes autorités juridiques¹⁹, est somme toute courante et unanimement répandue en terre d'islam. Il s'agit du culte des saints, qui a tous les traits d'une activité essentielle structurant la vie spirituelle du commun des croyants et caractéristique de ce qu'il est convenu d'appeler l'islam populaire.

Le premier tombeau a vu le jour à Samarra, ville de l'Irak actuel, qui fut durant un temps bref capitale des abbassides, et qui aujourd'hui est une importante ville sainte du shî'isme. Depuis, les pays d'islam n'ont cessé d'élever des mausolées destinés au culte et à la mémoire soit d'un haut dignitaire, soit d'un *walî* protecteur d'une ville, soit d'un maître éminent d'une confrérie spirituelle. L'islam sunnite offre foison de mausolées, le plus souvent modestes et disposés en des lieux quelque peu excentrés. Ainsi au Maroc, par exemple, celui de Mûlây Idrîs²⁰, saint patron fondateur de la ville de Fès, autour duquel s'organise la vie spirituelle de confréries soufies et d'écoles savantes. Mais c'est dans le monde islamique sous influence persane que la construction de mausolées atteindra son plein épanouissement. Le subcontinent indien nous offre les plus somptueux édifices funéraires, tels le tombeau de Jahangir à Lahore ou le mausolée impérial sans doute le plus célèbre, le Taj Mahal. Les croyances shî'ites, essentiellement centrées sur le culte de la famille du prophète, des imams et de leurs descendants directs, furent un élément moteur pour la propagation du mausolée comme type majeur d'édifice islamique. Aussi c'est en Iran et en Irak que l'on trouve les plus importants mausolées shî'ites, celui du calife et premier imam 'Alî qui se trouve à Najaf en Irak, celui de l'imam Ridâ à Mashhad qui deviendra le lieu du plus grand pèlerinage de l'islam shî'ite iranien, pour ne citer que les plus connus.

Les différents pôles qui géométrisent l'espace islamique sont au principe des actes les plus significatifs du croyant et déterminent l'ensemble des mouvements qui composent sa vie spirituelle. Ils

¹⁹ À notre connaissance, seul le rite hanbalite, qui forme la plus dogmatique et rigoriste école d'interprétation de jurisprudence de l'islam sunnite, a condamné l'édification de tombeaux. Cette condamnation est explicitement prononcée par le hanbalite Ibn Taymiyya (1263-1328) dont la pensée est au principe de la doctrine wahhabite et au fondement de l'organisation politico-religieuse de l'Arabie saoudite.

²⁰ Voir l'article de Faouzi Skali « La ville de Mûlây Idrîs », in *Lieux d'islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java*, op. cit., p. 100 sqq.

suscitent ces déplacements, ces voyages singuliers que sont les pèlerinages. Le pèlerinage majeur, celui qui s'accomplit au lieu saint de la Mekke, et les pèlerinages mineurs, ceux qui offrent un culte à un saint éminent, sont les éléments principaux qui configurent les pratiques de l'espace en islam. L'espace islamique est un espace de voyages et de pérégrinations. Ces pérégrinations sont tout à la fois des déplacements dans l'espace physique et des étapes d'un parcours spirituel qui engage les âmes. Le voyage qui mène le pèlerin de lieu saint en lieu saint est une quête de la proximité avec Dieu, une tentative d'atteindre le maximum de présence divine. C'est un chemin initiatique, une ascension qui en passe par des étapes, ce qu'on appelle, dans le vocabulaire mystique, des stations. Le pèlerin est mû par le désir d'atteindre la station, le *maqâm* le plus proche de Dieu auquel Abraham seul a pu accéder. La cause finale de son mouvement est, en effet, le *maqâm Ibrâhîm* cité dans notre verset. Ce *maqâm* est tel le sommet d'une montagne qui ne s'atteint qu'au terme d'un mouvement jalonné de nombreuses *maqâmât*, de bien des lieux saints.

3. – ARCHITECTURES ET VISIONS DE L'UN

L'architecture porte témoignage de l'alliance scellée entre Dieu et les hommes. Elle se situe d'emblée dans l'horizon anthropologique déterminé par celui qui, le premier, a reconnu l'alliance; elle est répétition du geste inaugural de celui qui fut le témoin par excellence. Abraham est le modèle même du bâtisseur. Il est le maître invisible d'une confrérie chargée d'édifier et de construire. En situant l'architecture dans la filiation spirituelle d'Abraham, l'islam décide de son destin, de l'intention qui doit l'orienter: tel Abraham, les édifices doivent témoigner de l'unité divine et s'opposer aux forces du multiple, aux séductions du semblant, aux chatoiements pluriels du monde sensible. Ce sont des sanctuaires, des « forteresses », des espaces de résistance, des attestations visibles du *tawhîd*.

Si la recherche d'un principe d'unité capable d'établir un lien entre les diverses créations architecturales de l'islam a un sens, elle a toutes les chances de trouver dans le *tawhîd*, dans l'attestation islamique de l'unité divine et de l'unicité du réel, quelque satisfaction. En affirmant le *tawhîd*, la profession de foi fondatrice de l'islam pose, certes, un principe, un dogme, mais elle formule aussi et surtout un schème, c'est-à-dire une forme, une représentation qui articule un certain mode de pensée, de posture subjective, et un certain mode de perception, de rapport à la réalité. C'est l'attention au *tawhîd* qui justifie et unifie les différentes pratiques de la culture d'islam. L'unité de l'architecture est à rechercher dans l'unité qu'énonce la profession de foi islamique.

Mais l'unité que professe l'islam, loin de fournir une solution immédiate, univoque et simple à notre problème, le creuse et le redouble. C'est que le *tawhîd*, l'affirmation monothéiste propre à l'islam, est problématique, ou tout au moins objet d'interprétations. Henry Corbin, dans *Le paradoxe du monothéisme*, nous offre un aperçu lumineux, et instruit par la connaissance des grandes philosophies et spiritualités, des deux conceptions qui peuvent se déduire de la formule *lâ ilâha illâ llâh*²¹ (il n'y a pas de divinité si ce n'est Dieu). Ou bien le *tawhîd* est l'affirmation stricte, autoritaire et légaliste de la transcendance et de l'unité absolue de Dieu. Il soutient alors une unité qui ne saurait se compromettre avec le multiple, un Dieu radicalement étranger au monde fini. Il fomente ce qu'il convient d'appeler un monothéisme abstrait. Ou bien le *tawhîd* est la position spirituelle d'une transcendance divine qui se reconnaît des lieux de manifestation et devient immanente aux réalités finies. Alors l'unité professée par l'islam, plutôt que d'être une donnée immédiate et abstraite, devient cette « unitude » qui résulte d'un mouvement d'unification, d'un processus qui prend en charge le multiple. Il s'agit d'une unité différenciée qui instruit un monothéisme qu'il convient de nommer plus justement – selon l'heureuse formule de Corbin – théomonisme²². Ces deux lectures du *tawhîd*, qui font du monothéisme le lieu d'une tension, irriguent l'ensemble des productions de la culture classique de l'islam. Elles sont au principe de ce qui nous semble être les deux courants majeurs de l'architecture islamique.

Pour illustrer les pratiques qui se réclament d'une interprétation exotérique, littéraliste et dogmatique du *tawhîd*, nous prendrons l'exemple, à tous égards des plus significatifs, de l'architecture almohade. Celle-ci occupe une place de choix dans l'art religieux de l'occident musulman. Au Maroc, sa terre de naissance, elle laisse des édifices remarquables par leur austérité et leur imposante simplicité: le minaret de la Koutoubiya à Marrakech, la grande mosquée de Rabat restée inachevée en 1199, surtout la mosquée-forteresse de Tinmel²³ dans les montagnes de l'Atlas. Le mahdî berbère Ibn Tûmart (1080-1130), fondateur de l'almohadisme, est la tête spirituelle d'un mouvement insurrectionnel et messianique auquel appartient, au titre de figure éminente, le philosophe Averroès. La révolution déclenchée par le mahdî de l'Atlas et organisée par les cadres intellectuels du « parti »

²¹ Henry Corbin, *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, éditions de l'Herne, 1981.

²² Telle est, selon Corbin, la « forme ésotérique » du monothéisme islamique qui trouve à s'énoncer dans la formule : *laysa fi'l-wojûd siwâ Allah* (il n'y a dans l'être que Dieu). Cette formule atteint le sens caché du *tawhîd*.

²³ Voir le très beau livre faisant le point sur les travaux de restauration et de sauvegarde de l'édifice : *Tinmel, l'épopée almohade*, Fondation ONA, 1992.

veut restaurer la rigueur monothéiste, imposer en tous points, dans les mœurs, dans les pratiques sociales et politiques, dans les arts, l'assujettissement au *tawhîd* littéral. Comme l'indique l'origine arabe du mot almohade (*al-muwahhidûn*, les partisans de l'unité), Ibn Tûmart veut sa prédication orientée vers la défense d'un monothéisme intégral.

Si la dynastie almohade se distingue par son goût affirmé et raffiné pour les arts, elle les dirige pourtant selon une intention bien déterminée. L'architecture de la mosquée de Tinnel donne le ton: la pensée almohade s'y trouve comme matérialisée et achevée. Tous les éléments de l'édifice témoignent, par leur simplicité, leur rigueur mathématique, en faveur du dogme épuré²⁴. La mosquée est une réalisation parfaitement homogène où tout évoque l'implacable unité. Les bâtiments almohades expriment clairement, pour ce qui est des éléments décoratifs qu'ils comportent, leur parti pris esthétique: ils renoncent à la végétation luxuriante, au profit d'une géométrie froide et rigide, comme la loi coranique. La flore y disparaît presque complètement; seuls demeurent quelques rares motifs de remplissage, isolés dans un espace dominé par l'entrelacs de lignes droites. L'épigraphie almohade est peu abondante et frappe par son caractère archaïque, sa robustesse dénuée de raffinement. La faune, et *a fortiori* les représentations humaines, sont absentes des édifices. C'est qu'elles sont jugées incompatibles avec l'interprétation littéraliste et légaliste de l'islam prônée par la secte.

L'art de bâtir des almohades semble rendre hommage, en tous les édifices qu'il suscite, à ce dogme central en islam qui veut que seul Dieu soit vraiment Créateur, Bâtitteur. De là que l'art de construire soit, d'une certaine manière, empreint d'une insuffisance et d'une limite foncière, c'est du moins ce que semble suggérer ce propos du prophète Muhammad souvent rapporté par ses biographes: « En vérité, la chose la plus vaine, et qui dévore la fortune d'un croyant, c'est de bâtir.²⁵ » Tout art est une conquête précaire sur le vide seul à même d'évoquer la divinité invisible. Tout le mouvement de la culture est une oasis incertaine aux confins du désert. L'homme ne doit pas chercher à imiter le créateur, par le relief, le volume, l'effet de réalisme dans la représentation, il doit plutôt l'évoquer par l'absence même de décor, dans une présentation simple et modeste qui souligne, avec une sereine résignation, le caractère périssable et fugitif de tout ce qui n'est pas Sa Face²⁶.

²⁴ Voir Lucien Golvin, vol. 4, *op. cit.*

²⁵ Cette formule est rapportée par J. D. Hoag, *Architecture islamique*, Paris, Gallimard, 1991. Voir dans le Coran, 26: 128, où la construction est un « signal de vanité », les châteaux comme illusion de l'éternité.

²⁶ « Toute chose va périssant hormis Sa Face »: Coran, 28: 88.

L'architecture almohade actualise l'interprétation aride et desséchante du *tawhîd*. Elle nous semble aux antipodes des pratiques architecturales qui, dans la culture classique de l'islam, se réclament de l'autre interprétation du monothéisme. Il est courant de situer ces pratiques en Orient, si bien que la ligne de partage que nous croyons entrevoir au sein de l'architecture se réduirait à une pure et simple différence géographique, celle qui sépare l'Occident et l'Orient musulmans. Certes, l'architecture islamique orientale, telle qu'elle s'affirme, par exemple, à Ispahan sous les Safavides, fait tout particulièrement écho à une conception de l'unité du réel qui accorde une place de choix aux notions de théophanie, d'apparition ou de manifestation du Dieu révélé en des réceptacles sensibles. Mais cette conception est aussi à l'œuvre dans des édifices de l'islam occidental, de telle sorte que la tension qui nous semble traverser l'architecture est de nature théologique et esthétique, non géographique.

En Occident musulman, l'architecture fatimide du Caire donne à voir cette autre interprétation du *tawhîd*. Elle est l'œuvre d'un courant religieux, politique et messianique venu d'Ifrikiya, qui fondera la ville du Caire et règnera en Égypte près de deux siècles. Aux fatimides, à cette dynastie d'adeptes du shî'isme ismaélien²⁷, le Caire doit ses plus beaux monuments. Les édifices fatimides sont les expressions culturelles et esthétiques d'une doctrine religieuse fort éloignée de l'abstraction si chère aux sunnites almohades. La figure de l'imam, de l'homme de Dieu, y occupe une place centrale. Le shî'isme ismaélien, ainsi centré sur une imamologie radicale²⁸, se distingue par la forte nuance qu'il introduit au sujet de la séparation, de la distance infranchissable entre l'infini divin et les réalités finies. L'ismaélisme fatimide, en faisant de l'imam la forme humaine de Dieu, conteste en tous points monothéisme abstrait. Attentif au premier chef à l'homme, puis à l'ensemble du monde créaturel qui, à son niveau propre, manifeste l'ordre divin, il ouvre la brèche à l'expression du multiple, du fini et de la différence. L'art qu'il fomenté en porte témoignage.

La mosquée-madrassa d'al-Azhar, achevée en 972, est la première fondation religieuse des fatimides au Caire. Bien qu'elle joue un rôle fondamental dans l'établissement et la propagation du pouvoir fatimide,

²⁷ Sur l'ismaélisme, voir Farhad Daftary, *The Ismâ'îlîs: their History and Doctrines*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Sur les apports de l'ismaélisme fatimide à la culture d'islam, voir Oleg Grabar, « Fâtîmid Art, Precursor or Culmination », in *Ismâ'îlî Contributions to Islamic Culture*, Tehran 1977/1398 h., Imperial Iranian Academy of Philosophy, pp. 209-224.

²⁸ Le décor épigraphique des mosquées fatimides du Caire se distingue par une originalité qu'aucun observateur attentif ne peut manquer: il marie, en effet, le nom de 'Alî à celui de Muhammad, signifiant ainsi l'égalité de dignité du prophète et de l'imam.

elle ne se trouve pas au centre de la ville, mais excentrée, au sud-est²⁹. Très vite, sous le calife al-Hakîm, elle devient un haut lieu de l'enseignement ismaélien, la première « université » du monde musulman où le débat théologique entre savants réunit une communauté d'initiés ainsi retranchée du commun de la population cairote qui demeure sunnite. Du point de vue architectural, et plus précisément du décor stuqué, al-Azhar perpétue l'héritage abbasside. Mais elle introduit un élément nouveau promis à un déploiement remarquable dans les arts de l'islam³⁰: l'arabesque pleinement épanouie, qui s'étend librement sur la surface, et dont le tracé « palmiforme », les tourbillons infinis déjouent toute prévision, tout ordonnancement rigide. Les arabesques côtoient des frises où domine le coufique fleuri, dont les formes gracieuses, denses et déliées nous situent au plus loin de la froide géométrie almohade.

Les autres mosquées fatimides du Caire se distinguent par le raffinement de leur formes, leur caractère délibérément non monumental, en comparaison avec les édifices sunnites cairotes, la mosquée d'Ibn Touloun ou celle de Sultan Hasan, par exemple. Elles retiennent tout particulièrement l'attention du voyageur, de Nâsir-e Khosraw³¹ à Nerval. La mosquée d'al-Hakîm, bâtie dans les années 990, se distingue par son porche monumental et son ornementation intérieure. Celle d'al-Aqmar, achevée en 1125, fait place à un riche décor et pour la première fois, à ces niches polylobées si caractéristiques de l'art oriental, les stalactites ou *mouqarnas* destinées à figurer sur les façades. L'importance décisive du décor fatimide dans l'histoire des arts décoratifs islamiques s'exprime tout particulièrement dans l'architecture palatine, dans l'art mobilier, et dans ce qu'il est convenu d'appeler les arts mineurs. On assiste, en ces différents lieux d'expression esthétique, à une vive contestation de ce qui pouvait passer jusque-là pour des normes, des prescriptions. Grâce à une synthèse originale de l'héritage antique, des conceptions et des techniques byzantines, des thèmes sassanides venus d'Iran, les fatimides suscitent des œuvres radicalement nouvelles, des palais

²⁹ Sur l'art fatimide, nous renvoyons aux travaux précieux de Marianne Barrucand. Voir notamment le catalogue de l'exposition consacrée aux fatimides qui s'est tenue en 1998 à l'Institut du monde arabe: *Trésors fatimides du Caire*, sous la direction de M. Barrucand, Paris, IMA, 1998. Voir aussi le volume des actes du colloque *l'Égypte fatimide, son art et son histoire*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.

³⁰ Voir K. Otto-Dorn, *L'art de l'islam*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 106 sqq.

³¹ Sur ce grand dignitaire, philosophe et poète ismaélien de langue persane, voir maintenant Alice C. Hunsberger, *Nasir Khusraw, The Ruby of Badakhshan*, London, 2000. Nous renvoyons plus précisément à son *Safar Nameh*, publié, traduit et annoté par C. Schefer, sous le titre *Relation du voyage de Nassiri Khosrau*, Paris, 1881, pp. 127-145.

somptueux et des objets en verre, en céramique ou en bois, où l'ornementation fait une place de choix à la figuration d'êtres animés, animaux et personnages. Les représentations des êtres vivants, celles qui donnent à voir le bestiaire fabuleux de l'orient sassanide ou bien des hommes s'adonnant aux diverses activités qui font le raffinement de la vie de cour, atteignent un « réalisme », tant d'intention que de forme, rarement égalé en terre d'islam.

Si l'Égypte fatimide constitue bien un âge d'or pour les arts décoratifs de l'islam, ce n'est pas l'effet du hasard ou d'une particularité de goût, mais c'est au titre de lieu d'expression esthétique d'un système de pensée, d'une métaphysique et d'une ontologie sans équivalent en terre d'islam. Henry Corbin³² et Christian Jambet³³ nous ont rendu accessibles, par l'édition de ses textes fondamentaux, la pensée ismaélienne, oubliée des islamologues français et pourtant cruciale pour qui veut comprendre quelque chose aux débats théoriques internes à l'islam, ceux qui concernent l'autorité et le nouage théologico-politique, notamment. Ils nous permettent de déchiffrer dans les écrits des doctrinaires de l'ismaélisme, tels al-Sijistânî ou al-Kirmânî, le fondement théorique de l'esthétique fatimide.

La philosophie ismaélienne marque une étape cruciale dans ce qu'il est convenu d'appeler le néoplatonisme islamique. Un court traité de Sijistânî, le *Kashf al-Mahjûb*³⁴, nous donne un aperçu synthétique de l'ontologie des ismaéliens. Cette doctrine de l'être déploie en toute rigueur la triade néoplatonicienne de l'Un au-delà de l'être, de l'Âme et de la Nature. Elle propose un modèle émanatiste qui situe les trois ordres de réalités dans un rapport certes de hiérarchie, mais aussi de miroir. Les réalités naturelles appartiennent bien au niveau inférieur du flux de l'être, elles sont au terme de la procession qui a commencé avec l'Un et qui s'achève aux confins du multiple pur qu'est la matière. Pourtant, elles reçoivent « l'assistance de l'Âme³⁵ », et au travers de cette assistance, celle de l'Un. L'émanatisme néoplatonicien, par le jeu d'« assistance » ou de miroir qu'il instaure entre les différents degrés de l'être, confère à la Nature, à l'ensemble des objets sensibles, une

³² Voir, entre autres, *Trilogie ismaélienne*, Téhéran-Paris, Bibliothèque iranienne, vol. 9, Adrien-Maisonneuve, 1961.

³³ Voir *La grande résurrection d'Alamût. Les formes de la liberté dans le shî'isme ismaélien*, Lagrasse, Verdier, 1990.

³⁴ Abû Ya'qûb Sejestânî, *Kashf al-Mahjûb*, Bibliothèque iranienne, vol. 1, Téhéran-Paris, 1949, *Le dévoilement des choses cachées*, trad. d'Henry Corbin, Lagrasse, Verdier, 1988.

³⁵ Sejestânî, trad. citée, p. 82.

positivité remarquable. C'est que le sensible est le miroir de l'intelligible, son lieu d'apparition, le réceptacle de son émanation. Le sensible est épiphanie de l'invisible.

L'ordre de la Nature correspond à ce que Sijistânî appelle la troisième création. Il est le reflet de la deuxième création, laquelle est le reflet de la création primordiale. Ce schème de pensée fait une place de choix à toutes les activités humaines qui reconnaissent la théophanie et l'actualisent. L'art³⁶ appartient au premier chef aux pratiques théophaniques. Les créations de l'art donnent à voir la beauté naturelle, celle qui se trouve dans les formes sensibles. Mais cette beauté naturelle leur vient des « colorations spirituelles », elle est le miroir de la beauté spirituelle, un « vestige de l'Âme ». Sijistânî situe au plus haut, dans l'ordre des pratiques spirituelles, celles consacrées à l'embellissement des demeures, des visages, des animaux, des minéraux et des végétaux, l'ensemble des activités humaines qui célèbrent le monde sensible. Il vante le travail de l'artiste, le tisseur de brocart par exemple qui, sur la soie, « fait apparaître des figurations multiples » qui sont autant de particules de la beauté émanée du monde intelligible.

L'architecture fatimide, telle qu'elle se déploie surtout dans les palais et les demeures califales, laisse à l'artiste une marge de manœuvre qui favorise la liberté créatrice et qui le rend indifférent aux prescriptions véhiculées par les normes légales et exotériques. Lorsqu'une âme devient experte dans l'art, « elle peut imiter la beauté de ceci et les couleurs de cela, de sorte que si elle le désire, elle reproduira la forme de toutes les choses qu'elle voudra: la forme des animaux, la forme du siège et celle de la maison, la forme de l'homme.³⁷ » L'art des fatimides, tributaire d'une doctrine religieuse essentiellement centrée sur l'imam, sur la figure de l'homme, reconnaît les formes les plus achevées de la subjectivité esthétique. C'est de cette reconnaissance pleinement assumée et si singulière en terre d'islam que témoignent les petits *mihrâb* portatifs, objets typiquement fatimides des plus significatifs et des plus touchants. Avec ces *mihrâb* de poche, la dimension ésotérique de l'espace islamique déploie toute sa signification. L'espace y apparaît tel qu'il est en sa nature profonde: manifestation singulière de l'âme fidèle.

³⁶ Sejestânî, *ibid.*, p. 84 *sqq.*

³⁷ Sejestânî, *ibid.*, p. 85.

4. – DU FONDEMENT THÉOLOGIQUE AU FONDEMENT ESTHÉTIQUE

L'intuition de l'unité du Réel fournit à l'art de bâtir son fondement théologique. Elle gouverne aussi les conceptions de la beauté et les jugements de goût, autrement dit la vaste entreprise d'édification des bâtiments civils, au premier chef les palais et les demeures princières. Le Coran avait formulé l'assise théologique de l'architecture islamique. Il lui assure aussi son fondement esthétique en fixant les cadres généraux qui déterminent la vision du beau et la destination de l'art.

Ce fondement esthétique se déchiffre dans le passage célèbre du Coran, maintes fois commenté, qui décrit la visite de la reine de Saba au roi Salomon³⁸. Sulaïmân – nous le savons – occupe une place de choix dans le Coran. Il est présenté sous des traits qui combinent les informations fournies par les traditions bibliques avec celles que les anciennes légendes arabes ont léguées. À la sagesse sans égale qu'il possède et que lui conférait déjà la Bible, le Coran ajoute le pouvoir magique, la domination cosmique dont aucun autre ne disposera après lui au même degré. La sagesse lui permet d'énoncer la justice, d'assurer l'équité dans les affaires de droit qui ébranlent sa communauté et qu'il doit trancher. Le pouvoir d'user de sortilèges, qu'il possède au même titre que son père David, lui permet d'asservir à ses volontés tous les esprits de la terre et du ciel, les astres, les végétaux, les animaux. Les traditions islamiques soutiennent que ces pouvoirs magiques lui viennent de la possession d'un anneau sur lequel figure, gravé, le nom ineffable d'Allah. Cet anneau, serti d'une émeraude, était la propriété d'Adam. L'archange Gabriel l'a apporté du paradis pour le confier à Salomon.

Sagesse, science et pouvoirs magiques sont des faveurs d'Allah. Ces faveurs sont attribuées à Salomon du fait de l'autorité prophétique dont il est investi et que scelle la révélation. Prophète et fils de prophète, il a la science des choses cachées. Il bénéficie, en guise d'héritage de David, de la connaissance du langage des oiseaux. Il est fait maître des vents et des djinns, commandant d'une armée immense composée par l'ensemble des êtres créés. Aussi peut-il soumettre la nature à sa guise et accomplir des prodiges grandioses. Le Coran le présente comme l'artisan le plus habile, capable d'édifier les plus beaux bâtiments, des demeures splendides et des espaces merveilleux. Des djinns bâtisseurs, les *shedim*, l'assistent dans cette tâche: à sa demande, ils construisent pour lui des palais. C'est notamment grâce à ces esprits

³⁸ Sourate « les fourmis », Coran, 27: 15-44. Nous avons proposé ailleurs un ample commentaire de ce passage qui contient, nous semble-t-il, les éléments principaux de la conception coranique de l'image et de l'art.

malfaisants que le pouvoir prophétique parvient à soumettre et à orienter selon les volontés divines, que sont élevés les monuments les plus importants de Jérusalem: le temple et le palais royal.

La figure coranique de Salomon est centrale pour notre propos. Elle articule l'architecture à la profession de foi monothéiste que formule l'islam. L'art de bâtir, tel qu'il est déployé dans l'édification du temple et des palais, permettait à Salomon, dans le récit biblique, de susciter l'admiration de la reine de Saba et de lui révéler la faiblesse relative de son trône, de ses possessions et de son pouvoir temporel. Dans le Coran, la même histoire nous semble viser une finalité quelque peu différente qui, pour l'essentiel, nous situe en un autre horizon herméneutique. Certes, le récit coranique met en valeur l'art de bâtir de Salomon qui, combiné à son pouvoir magique ici pleinement opérant, parvient à subjuguier la reine de Saba, Bilqîs, en offrant à sa vue son propre trône laissé en son royaume et les splendeurs palatines. Mais le stratagème déployé par Salomon, usant des beautés de ce monde et des pouvoirs de l'illusion, n'a qu'un seul but: faire renoncer Bilqîs et son peuple au culte idolâtrique qui les amène à honorer le soleil et le dieu-lune, les libérer du joug de Satan qui les égare et leur présente sous les plus beaux atours les erreurs et les faux dieux, les amener, par une preuve cruciale, à croire en Allah.

L'art de bâtir sert la mission prophétique, la ferveur de ceux qui ont charge de révéler le Dieu unique et transcendant. Il est une pièce maîtresse du dispositif mis en place par Salomon pour soutenir l'attestation monothéiste, le *tawhîd*. Grâce au sol lissé de verre ou dallé de cristal qui compose son palais, Salomon tend un piège³⁹ à Bilqîs. Ce piège n'est pas simplement une occasion de soumettre la reine. Il est destiné à fomenter la conversion d'une infidèle et du peuple infidèle de Saba au monothéisme. C'est au nom d'Allah que Salomon adresse une missive à Bilqîs et charge la huppe de la convaincre de lui rendre visite. C'est au nom d'Allah, du Vrai et du Réel, qu'il trompe la reine et se joue des ressources de l'illusion. Le pouvoir de créer du semblant, aux mains de celui qui seul est habilité à en user, à savoir le prophète, égare Bilqîs qui prend la surface transparente lissée de verre pour une nappe d'eau. Mais cet égarement, orchestré par un prophète, est cheminement vers le Vrai: en reconnaissant son illusion, Bilqîs reconnaît Salomon comme envoyé d'Allah. Et cette reconnaissance vaut soumission à Dieu.

Si Abraham fournit à l'architecture islamique son fondement théologique, c'est Salomon qui lui assure son fondement esthétique. Le Coran en fait la figure symbolique apte à commander et à orienter

³⁹ Selon l'heureuse formule de Valérie Gonzalez. Voir *Le piège de Salomon. La pensée de l'art dans le Coran*, Paris, Albin Michel, 2002.

l'architecture. Il l'institue guide spirituel pour tous ceux qui veulent édifier de beaux bâtiments au nom d'une illumination spirituelle. Salomon est l'ombre qui plane sur les bâtisseurs de Damas, de Bagdad, d'Ispahan et du Caire, pour ne citer que les grandes capitales de l'islam. Sa personne, comme dirait Corbin⁴⁰, s'offre à la perception visionnaire des architectes inspirés. Les édifices salomoniques, tels qu'ils sont décrits dans le Coran, dans les traditions prophétiques et dans les légendes populaires, ont valeur de modèle esthétique pour l'ensemble de l'architecture islamique. Le palais de Jérusalem, tout particulièrement, joue pour l'islam tout entier le rôle de paradigme de la beauté architecturale. Il s'agira d'imiter, par l'intention en témoignant pour la fidélité monothéiste absolue, par l'action édifiatrice en usant de formes et de matériaux équivalents, le palais salomonique, d'en proposer au présent une *hikâya* visible.

Sans doute la prédilection dont témoigne l'architecture islamique pour les jeux de miroir⁴¹, les effets de transparence, les ressources multiples du reflet, les vertus du double, est-elle un écho du sol cristallin du palais de Salomon. Le goût pour les bassins d'eau où les créatures, mais aussi les œuvres architecturales des hommes, trouvent leur reflet, est largement répandu en terre d'islam, au point d'être une constante. Il est une résurgence, pleinement intériorisée, des pratiques salomoniques, et se réclame de la même esthétique que celle qui gouverne les édifices élevés par Salomon en son royaume. Certes, l'illusion créée par l'effet de transparence ou de miroir séduit le regard. Elle peut même égarer et tromper. Mais elle peut servir à témoigner de la présence du suprasensible et détourner les idolâtres de leur attachement béat au monde sensible. Loin d'être une simple apparence, elle se veut occasion méditée de l'apparition du divin qui subjugué les récalcitrants et les amène à reconnaître l'Unique. L'effet d'illusion ne sert pas ici un pouvoir illusionniste ou une recherche du trompe-l'œil. Il est assujéti à l'autorité prophétique qui dit le Vrai et qui montre le Réel.

Les ressources sémiotiques du miroitement atteignent leur plein épanouissement dans l'architecture persane islamique. Sous le règne des Safavides, c'est tout l'espace constitué par la ville-capitale

⁴⁰ *Temple et contemplation*, p. 291.

⁴¹ L'exploitation architecturale des effets de miroir est constante en terre d'islam. Elle est particulièrement prononcée en Inde islamique et au Pakistan. Nous renvoyons aux jeux de reflet qui font le mystère et la beauté des célèbres jardins de Shalimar à Lahore, au Pakistan. Voir aussi, dans le Fort de Lahore, le palais des miroirs édifié en 1631 sous le règne des grands Moghols. Ce bâtiment offre un décor des plus originaux et significatifs: la faïence qui, ordinairement, couvre les mosaïques sur la surface extérieure de l'édifice, est remplacée par des miroirs taillés qui, en dématérialisant l'ensemble du monument, le transforme en réalité céleste insaisissable.

d'Ispahan qui est un miroir, un écho visible du règne fabuleux de Salomon, un reflet de la grandeur des rois de l'ancienne Perse, une apparition des invisibles qui composent l'islam spirituel. Dans cette cité-écrin, nous retiendrons tout particulièrement, pour preuve de l'importance du thème du miroir dans l'architecture islamique, le fameux Palais des Quarante Colonnes⁴². Il s'agit d'un édifice d'apparat construit pour le souverain Shah Abbas II en 1647 et destiné à manifester la splendeur de l'empire safavide. *Tchehel Sotoun* – tel est son nom persan – est un pavillon de plaisance qui se dresse, quelque peu isolé, dans le grand parc aux arbres somptueux qui compose le domaine royal. En fait, le bâtiment ne présente que vingt hautes colonnes faites en bois de cyprès qui supportent la couverture de charpente. Cette couverture abrite une vaste terrasse derrière laquelle s'ouvre un espace voûté, largement ouvert en façade, appelé *iwân*. L'*iwân* est une forme architecturale caractéristique de l'art iranien. Celui qui figure dans le Palais des Quarante Colonnes est profond et entièrement tapissé de *mouqarnas* ou stalactites. Ces alvéoles ne sont pas ici habillées de faïences polychromes, comme il est de coutume dans l'architecture religieuse persane. Elles sont décorées de petits miroirs qui forment autant de facettes offertes au regard. Ainsi, l'*iwân* forme un ensemble entièrement doré et couvert de glaces qui fait office de salle du trône. C'est là que le souverain reçoit les hauts dignitaires et les ambassadeurs, c'est là que se déploie le faste de la cour.

Comment un édifice qui ne comporte que vingt colonnes peut-il être appelé Palais des Quarante Colonnes? Les vingt colonnes « réelles » se mirent dans un bassin d'eau dont la perspective constitue une sorte de long canal devant le palais. Elles y trouvent, chacune, un reflet qui ne saurait être une image vaine, une illusion d'optique trompeuse, mais qui, en tous points, fait figure d'élément structurel de l'édifice. Le miroir que compose la pièce d'eau n'est pas là pour offrir au regard les séductions du semblant. Il sert à compléter la façade et à achever l'édification du bâtiment. L'image au miroir ne présente pas un double. Elle réalise, au titre de pièce maîtresse, l'unité et la réalité de l'objet.

Henry Corbin a amplement médité cet édifice. Il y a vu une réalisation exemplaire déployant en toute radicalité l'intention spirituelle qui anime l'islam iranien. Le thème philosophique du miroir, si cher au néoplatonisme islamique, y rejoint la symbolique mystique du miroir. Tous deux invitent à penser à nouveaux frais le partage entre réalité et imaginaire et à envisager sous un angle inédit l'ontologie de l'islam. En combinant, par le recours au plan d'eau qui fait office de

⁴² Nous suivons les indications de Henri Stierlin. Voir notamment son *Architecture de l'islam*, Fribourg, Office du Livre, 1979, p. 135 sqq.

miroir, une image « réelle » avec une image « virtuelle » pour donner corps au bâtiment, l'architecte iranien instruit son œuvre d'une vision qui rend foncièrement inadéquat notre vocabulaire, qui rend totalement impropres les notions de réalité et de virtualité. Le Palais des Quarante Colonnes nous révèle une intuition de l'être fondamentale à l'islam: la réalité ne se réduit pas à l'ensemble des objets tangibles qui composent le monde sensible fait de matière physique, l'imaginaire n'est pas la somme des chimères et des fantaisies qui nous éloignent de la réalité. La décision philosophique à l'œuvre dans le palais d'Ispahan peut s'énoncer dans deux affirmations radicales: 1) Il y a du réel qui ne s'offre pas à l'expérience sensible, autrement dit des réalités éminemment réelles qui, quoique invisibles à l'œil, font l'objet d'une expérience humaine véreuse. 2) Il y a de l'imaginaire qui n'est pas le lieu des fantasmes et des illusions. Il y a des images qui, loin de doubler la réalité, la constituent et la fondent.

L'image au miroir a un statut ontologique particulier. Corbin, dans ses investigations les plus connues, s'est attelé à en cerner la réalité d'être, la consistance propre. C'est que l'image offerte par la surface miroitante de l'eau n'est ni réelle, au sens où nous disons que telle chose existe dans les cadres *a priori* de la sensibilité que sont l'espace et le temps, ni imaginaire, au sens où elle serait une réplique fictive et inconsistante. Elle est imaginale, nous dit Corbin, forgeant ainsi un concept dont la postérité, pour le meilleur et pour le pire, sera énorme. En soutenant que l'image au miroir est une réalité imaginale, et non imaginaire, Corbin dévoile la visée qui meut l'architecte averti: faire de la surface d'eau réfléchissante un lieu d'apparition de l'invisible et signifier que cet invisible entre dans la composition de notre monde visible. Le plan d'eau n'offre pas ce qu'on appelle une image. Quiconque, à vrai dire, n'y voit qu'une image de ce qui existe cède au fantasme narcissique et s'égare. Il est le réceptacle où les colonnes invisibles qui composent l'édifice dans l'outre-monde, dans le *Malakût*, trouvent leur surface de manifestation et complètent l'édifice déficient qui figure en ce bas-monde, au niveau du *Molk*.

En islam, Abraham est le maître spirituel de la confrérie des bâtisseurs d'édifices religieux. Salomon, lui, est le maître spirituel de la confrérie des bâtisseurs de palais. C'est ainsi qu'il est la référence symbolique élue par les architectes qui ont pensé et élevé le monument le plus achevé de l'art hispano-mauresque: l'Alhambra⁴³. L'édifice, bâti sur les hauteurs qui séparent la plaine de Grenade et les sommets de la Sierra Nevada, est un vaste complexe architectural qui, à bien des égards, fait figure de réalisation syncrétique exemplaire de l'orientation

⁴³ Nous suivons les informations fournies par Henri Stierlin dans *Alhambra*, Paris, Imprimerie nationale, 1991.

de l'architecture islamique. La dynastie des Nasrides, ultime présence islamique en Espagne, accède au pouvoir en 1232. Contrainte progressivement de céder, sous les pressions chrétiennes, l'essentiel du territoire qui composait l'empire islamique d'Andalousie, elle n'est plus maîtresse que d'une seule principauté, celle de Grenade. C'est là que les rois maures trouvent, dans le palais-citadelle de l'Alhambra construit, pour l'essentiel, entre 1333 et 1391, leur dernière demeure avant la chute définitive en 1492.

Alors que la situation politique est agitée par les soubresauts inquiétants qui annoncent la fin d'un règne, la clôture d'un moment historique, tout, dans l'Alhambra, concourt à exprimer la grandeur de la royauté nasride, le rayonnement des monarques maures. La splendeur des salles d'apparat et des appartements privés, l'évocation des fastes et du cérémonial éminemment raffiné de la cour sont là pour témoigner, contre les tourments qu'impose le présent, du maintien et de la vivacité des symboles qui accompagnent la fonction royale. Cet attachement aux signes de la royauté, que le visiteur peut identifier en maintes occasions, fait de l'ensemble de l'édifice une répétition fidèle du rayonnement monarchique caractéristique du règne de Salomon. Ainsi l'édifice, avec ses jardins et ses espaces fabuleux, veut figurer une cité idéale, un lieu où l'autorité spirituelle se confond avec le pouvoir politique au point de satisfaire à la perfection l'exigence terrestre d'ordre et d'harmonie. Il veut être, à l'instar de la Jérusalem mythique du temps de Salomon, le lieu de la fusion de la parole prophétique perpétrée par le calife et de la domination objective. Le plan général de l'Alhambra, la disposition d'ensemble des bâtiments, prétendent même imiter le plan supposé du palais de Salomon.

En invoquant la figure de Salomon, l'Alhambra célèbre le Trône et tout le symbolisme cosmique qui s'y rattache. L'édifice fait une place centrale aux salles où se déploient les principaux attributs de l'autorité royale: la force et la justice. Selon une conception architecturale héritée de l'ancienne Perse et qui croise les influences salomoniques si prégnantes dans la pensée médiévale, le domaine royal public se distribue en deux espaces fondamentaux: la salle des audiences publiques, dite salle des Ambassadeurs, où se déroule le protocole royal, où le souverain reçoit les envoyés officiels assis, en majesté, sur un trône splendide; la salle des audiences privées, ou salle du Tribunal, dans laquelle le roi tient des réunions avec ses proches collaborateurs, où surtout – à l'instar de Salomon qui en son palais siégeait sur un trône dans le vestibule consacré au jugement – il rend la justice assis, là aussi, sur un trône.

Dans la configuration complexe de l'Alhambra, la célèbre fontaine des Lions, qui occupe le centre de la cour du même nom, est

une référence aux œuvres salomoniques que les auteurs juifs, chrétiens et musulmans de l'Andalousie médiévale n'ont cessé de revivifier par l'évocation et le commentaire. Elle est édifiée à l'image de la Mer d'airain dont il est fait mention dans le premier Livre des Rois. La description biblique du temple de Salomon présente cette Mer de bronze, de métal fondu, reposant sur douze bœufs, ou plutôt douze taureaux, regardant, par groupe de trois, vers les quatre points cardinaux. L'édifice nasride remplace les taureaux, symbole de richesse, par les lions, signe de puissance et de force. Mais il conserve le plan de l'ensemble et témoigne de la même intention. La fontaine doit exprimer, par l'organisation savante des circuits et des jets d'eau, la maîtrise des éléments que le Coran reconnaît au maître de Jérusalem. Elle doit suggérer la domination de la nature dont est capable le pouvoir califal qui, à tous égards, se veut l'équivalent du pouvoir spirituel et temporel détenu en son temps par Salomon.

Parce que Salomon est tout à la fois le constructeur de l'édifice religieux par excellence et du bâtiment le plus apte à signifier les beautés de ce monde, il remplit une fonction symbolique cruciale pour l'architecture islamique. La figure coranique de Salomon instaure une articulation puissante qui porte en germes le devenir de l'art architectural islamique. Elle unit, dans un même destin, la construction du temple et l'édification du palais et impose une configuration particulière où se rencontrent et se mêlent l'architecture religieuse et l'architecture civile. Salomon est le signifiant en lequel se cristallise une aspiration qui détermine le destin historique de l'islam. Il est le nom d'un désir, celui de voir se confondre la préoccupation spirituelle et le souci objectif lié à la présence en ce monde, celui de croiser, dans l'espace physique des cités, la dimension sacro-sainte et l'ordre politique. Salomon est, en effet, le symbole de la fusion du pouvoir royal et de l'autorité prophétique sanctifiée. À ce titre, il décide des ambitions de l'architecture islamique.

Sans doute notre perspective nous a-t-elle conduit à négliger, jusque-là, l'inscription politique et historique des édifices de l'islam. Nous n'ignorons pas que l'ordre spirituel ne saurait être à l'état pur et qu'il croise l'ordre des pouvoirs et des autorités terrestres. Nous savons qu'il lui arrive même parfois de se confondre avec lui, pour le meilleur et pour le pire. Salomon, en articulant de façon intime l'espace sacré à l'espace des cités en la ville de Jérusalem, nous réveille en quelque sorte de notre négligence: il fixe l'ambition politico-religieuse des édifices musulmans.

La liste des monuments où transparait cette ambition serait trop longue. Nous ne retiendrons que l'édifice le plus emblématique, celui qui l'exprime de la manière la plus radicale et la plus problématique: le

Dôme du Rocher⁴⁴. Première création architecturale des Omeyyades, il est aussi le premier bâtiment de l'islam primitif dont la prétention esthétique soit explicite. C'est une décision à la fois religieuse et politique qui en commande la réalisation entre les années 687 et 692: il s'agit, dans un espace géographique chargé de puissance symbolique mais aussi proche de Damas alors centre du pouvoir, de faire pièce à la contestation menée par l'anticalife Ibn al-Zubayr qui sévit en Arabie et qui rend inaccessibles les deux lieux saints de l'islam, le temple de la Ka'ba, et la mosquée de Médine. En fait, depuis que Mu'awiya a mis le clan des Omeyyades au pouvoir en Syrie, les rapports avec les Médinois n'ont cessé de se détériorer. L'accession au pouvoir de Yazid premier en 680 marque les débuts d'une véritable révolte à Médine ponctuée par l'expulsion des Omeyyades, jugés illégitimes, hors de la ville sainte de la Mekke. Cette révolte ne prendra fin qu'en 692, avec l'assassinat commandé d'Ibn al-Zubayr.

Le calife 'Abd al-Malik, en succédant à Yazid premier en 685, inaugure une politique architecturale qui exprime la nouvelle donne géopolitique de l'islam. Pour damer le pion aux Médinois en attendant de les mater, le chef omeyyade commande la réalisation à Jérusalem, ville sous étroit contrôle depuis Damas, du Dôme du Rocher. Il compte revivifier le troisième lieu saint de l'islam, faire de la *Bayt al-Maqdis* (demeure de la sainteté) qu'est Jérusalem un pôle d'attraction puissant à même de restaurer son autorité politique et spirituelle et de conforter, de manière non négligeable, ses intérêts économiques. Aussi choisit-il, pour construire ce monument qu'il veut somptueux et unique, un site hautement symbolique, porteur de la puissance d'évocation la plus grande possible. Selon de très anciennes traditions juives⁴⁵, le saint rocher fut le point de départ de la création, le point central à partir duquel la terre se développa de manière concentrique. Le Rocher, selon d'autres traditions dont on trouve la trace en islam, serait le lieu où Dieu a posé son pied, la trace de sa présence et le site de son retour. C'est le lieu où se déchiffre l'empreinte de la communication entre le ciel et la terre. Le Dôme est construit en un lieu porteur de multiples références symboliques pour les juifs. Il s'élève sur le Mont Moria qu'ils honorent en commémoration du sacrifice d'Abraham. C'est en cet endroit que fut bâti le temple de Salomon détruit par Nabuchodonosor. C'est sur cet emplacement qu'Hérode a reconstruit le temple avant qu'il ne soit à nouveau réduit presque à néant en 70 par Titus. Pour les chrétiens, le périmètre choisi n'est pas sans évoquer de

⁴⁴ Pour de plus amples informations et une analyse plus approfondie, voir Oleg Grabar, *Le Dôme du Rocher: joyau de Jérusalem*, Paris, Institut du monde arabe, Albin Michel, 1997.

⁴⁵ Elles sont rapportées par Henry Corbin, *Temple et contemplation*, pp. 304-305.

puissants symboles: le Dôme se trouve à proximité des principaux lieux saints, notamment l'église de l'ascension ou Saint-Sépulcre.

L'édifice est construit sous la férule d'architectes de formation byzantine. Son tracé se fonde sur des propriétés géométriques héritées de l'ésotérisme mathématique antique. Il croise les traditions issues de l'antiquité avec les normes architecturales du christianisme impérial. Le Dôme du Rocher prend la forme d'un octogone surmonté d'une coupole et muni de quatre portes s'ouvrant sur les quatre points cardinaux. Son commanditaire veut sa beauté égale à celle qu'il entrevoit dans les œuvres byzantines de Jérusalem, le Saint-Sépulcre, notamment, édifice chrétien construit par Constantin en 335, avec lequel il entretient une grande proximité architecturale. La construction du monument privilégie le souci purement esthétique au point de rendre problématique la destination cultuelle de l'édifice. En effet, le Dôme du Rocher n'appartient à aucun type architectural clairement défini; sa forme ne semble obéir à aucune fonction évidente. Ce n'est pas une mosquée, et même s'il est destiné à accueillir le rite circumambulatoire et à être un lieu de pèlerinage et de rassemblement, ce n'est pas, en toute rigueur, un temple.

S'il est difficile de cerner la finalité de l'édifice, son encrage théologique ne fait pas mystère: le Dôme du Rocher, *Qubbat al-sakhra* en arabe, commémore le lieu qui fut le cadre du *Mi'raj*, du voyage nocturne et de l'ascension du prophète, tels qu'ils sont rapportés par le Coran (XVII: 1). Conduit par Gabriel de la mosquée sacrée de la Mekke jusqu'à la mosquée très éloignée (*al-Aqsâ*) – que les musulmans, à partir du VIII^e siècle, situent à Jérusalem – Muhammad fait halte sur le rocher sacré. C'est à partir de cet endroit sur lequel son pied laissera une empreinte qu'il entamera sa montée au ciel, une ascension durant laquelle il rencontrera les prophètes qui l'ont précédé et qui s'achèvera au septième ciel, avec la vision de Dieu.

La décision de tourner le dos à l'Arabie est le symptôme d'une politique spirituelle. À l'occasion de l'interdiction d'accéder – hormis lors de rares trêves – aux lieux saints d'Arabie, les califes omeyyades inscrivent dans l'ordre temporel, par une trace physique, une aspiration spirituelle complexe. En élevant un monument portant témoignage de la foi islamique dans la ville sainte, il s'agit, d'une part, de faire retour aux sources primitives de l'islam, de réactiver le premier pôle de la prière et de la tension religieuse donné par Muhammad. C'est l'occasion, d'autre part, de rappeler une donnée fondamentale que nombre de contemporains bafouent aujourd'hui, au mépris des textes et de l'histoire: le phénomène du Livre qui lie de manière intime les trois monothéismes, qui assurent la convergence des trois courants religieux qui reconnaissent le Pentateuque.

Le lieu est aujourd'hui synonyme de violence et de conflit insurmontable. Pourtant, si l'on aborde le Dôme du Rocher en prêtant attention aux inscriptions en mosaïque contemporaines de sa construction, en faisant l'effort de lire le décor intérieur, alors la vision de l'édifice a toutes les chances d'être radicalement modifiée. Des documents écrits très anciens nous apprennent que l'inscription principale qui figure dans l'édifice fait référence aux mentions coraniques de Jésus, à sa conception virginale et à sa résurrection. Cette inscription s'achève par une exhortation puissante faite aux Gens du Livre d'accepter et de reconnaître la révélation muhammadienne. Quant au décor qui compose l'intérieur du monument, il est constitué d'étranges figures végétales mêlées à des histoires légendaires ayant pour objet le temple et le palais de Salomon.

Le Dôme du Rocher se veut une main tendue aux juifs et aux chrétiens, aux Gens du Livre. Il contient de nombreuses inscriptions destinées à signifier l'appartenance de l'islam à l'horizon biblique, à suggérer l'existence d'une universalité, d'un œcuménisme religieux. Plus qu'une présence massive, il est une promesse, celle qui unit les trois monothéismes dans l'attente eschatologique. Le Dôme symbolise non pas tant la présence de Dieu, mais son retour attendu. L'importance des inscriptions eschatologiques, celles qui se trouvent notamment à proximité des deux portes symbolisant l'entrée de l'enfer et du paradis, mais aussi le détail, fait d'images des jardins du paradis, des mosaïques qui ornent le déambulatoire, donnent le ton où se déchiffre l'unité de l'édifice. C'est tout l'édifice qui est sous tension, soutenu par la promesse coranique et l'attente du retour. Le Dôme est fondamentalement un symbole: un lieu d'espérance et un espace d'accueil pour témoigner du futur.

L'architecture islamique nous semble tributaire d'un ordre spirituel qui lui assure ses assises théoriques et lui confère sa particularité. Elle trouve dans les interprétations suscitées par l'attestation monothéiste de l'unité du Réel les fondements invisibles de son inscription symbolique. Notre perspective n'est ni celle de l'historien d'art ni celle du savant. Elle est phénoménologique, au sens où elle veut dévoiler ce qui, dans les édifices, est caché au regard et l'esprit, mais qui rend possibles la vision et la compréhension. Elle s'efforce de repérer les partages et les tensions qui traversent toutes les œuvres de l'esprit attachées à une pensée de l'Un. C'est que l'Un, fût-il celui d'une religion qui proclame son caractère absolu et transcendant, se dit au moins de deux manières. L'Un est divisé et suscite des divisions: celle de l'apparent et du caché, celle de l'ici-bas et de l'au-delà, pour ne citer que les plus évidentes. Nous croyons devoir rapporter toutes les tensions internes de l'architecture islamique à une

tension structurelle, celle qui divise l'islam lui-même en deux lectures du monothéisme radical.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Outre les références qui figurent en notes dans le texte, nous renvoyons aux ouvrages suivants. Cette liste est délibérément succincte et élémentaire. Elle ne prétend pas être exhaustive.

Arts et civilisations de l'Islam, sous la direction de M. Hattstein et P. Delius, Cologne, Könemann, 2000.

V. GONZALEZ, *Le piège de Salomon. La pensée de l'art dans le Coran*, Paris, Albin Michel, 2002.

O. GRABAR, *La formation de l'art islamique*, Flammarion, 1987.

O. GRABAR, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996.

O. GRABAR, *Le Dôme du Rocher: joyau de Jérusalem*, Paris, Institut du monde arabe/Albin Michel, 1997.

R. IRWIN, *Le monde islamique*, Paris, Flammarion, 1997.

M. KHANSARI et M. YAVARI, *Espace persan*, Liège/Bruxelles, P. Mardaga éditeur, 1986.

G. MARÇAIS, *L'art musulman*, PUF, 1962.

H. STIERLIN, *Ispahan. Image du Paradis*, Genève, Éditions SIGMA, 1976.

H. STIERLIN, *Architecture de l'islam*, Fribourg, Office du Livre, 1979.

H. et A. STIERLIN, *Alhambra*, Paris, Imprimerie nationale, 1991.

H. STIERLIN, *L'architecture islamique*, Paris, PUF, 1993.

LA CALLIGRAPHIE DANS LE MONDE MUSULMAN

FRANÇOIS DÉROCHE

(École pratique des hautes études, 4^e section, Paris)

Parmi les objets exposés dans la section consacrée aux arts de l'islam au Musée du Louvre, un plat de céramique du X^e siècle provenant d'Iran s'impose au regard du visiteur par l'audacieuse simplicité de son décor brun noir sur fond blanc: une inscription, rien qu'une inscription, qui se déploie en cercle sur le large rebord de la céramique. Le recours à l'écriture pour « décorer » des objets, mais aussi des édifices, est une spécificité bien connue de la civilisation de l'islam. Plus que l'interdiction de la représentation des êtres animés qui pourrait rendre compte de ce choix, les liens essentiels que l'écriture arabe entretient avec le sacré expliquent l'intense valorisation de celle-ci dans toutes les régions où s'est diffusé l'islam, des rives de l'Atlantique à celles de la mer de Célèbes. La calligraphie est une des manifestations de cette valorisation, la mieux connue sans doute en dehors des milieux musulmans; elle est tenue pour l'art par excellence, un art qui est également une médiation spirituelle puisqu'il véhicule la bénédiction inhérente à un alphabet intimement associé à la révélation coranique.

Le mot « calligraphie » est apparu tardivement en français: il est, dans une certaine mesure, un enfant de la révolution de l'imprimerie, puisque sa première attestation date de 1569. Avant de l'utiliser pour l'écriture arabe, il convient de souligner que le monde musulman est resté pratiquement jusqu'au début du XIX^e siècle fidèle au processus traditionnel de transcription des textes: le manuscrit n'a donc été que récemment remplacé par l'imprimé, mais la calligraphie n'a pas attendu ce dernier pour être reconnue. En arabe, le mot *khatt*, est utilisé à la fois pour désigner l'écriture et la calligraphie; parfois, quand il s'agit de cette dernière, un autre élément est introduit pour spécifier qu'il s'agit de *belle écriture*.

L'alphabet arabe, dérivé lointain du phénicien – qui est également l'ancêtre de notre alphabet, fait partie de ces alphabets

sémitiques qui ne notent que les consonnes. Ses origines plus proches font l'objet de discussion entre les spécialistes: certains penchent pour le nabatéen, d'autres pour le syriaque. Ce qui est sûr en revanche, c'est que son apparition est récente: les plus anciennes inscriptions où il a été utilisé datent du VI^e siècle et ont été découvertes dans l'espace syrien. Il s'agit d'une écriture « usée », qui n'existe que comme cursive, c'est-à-dire une écriture où le scribe peut tracer d'un seul trait plusieurs lettres et où l'enchaînement des mouvements est directement discernable. Les lettres de l'arabe ont de surcroît des formes assez simples: plusieurs d'entre elles peuvent être réalisées d'un seul déplacement de la main – ce qui réduit considérablement l'intérêt de l'analyse des ductus. Le nombre des phonèmes de la langue étant supérieur à celui des graphèmes, des signes complémentaires (traits ou points selon les époques) doivent être placés au-dessus ou au-dessous de ces derniers pour disposer d'autant de lettres que de consonnes. À la différence de nombreux autres systèmes alphabétiques, l'arabe ne dispose pas, à côté de la cursive, d'une version similaire à nos caractères d'imprimerie, dans laquelle chaque lettre est séparée de ses voisines; il ne connaît pas non plus l'opposition entre majuscule et minuscule, ni un équivalent de celle que nous faisons entre romain et italique. En revanche, la graisse et l'élongation font partie des ressources dont peut user le calligraphe, de même que, bien sûr, la diversité des styles.

Le « matériau » de départ était donc d'apparence relativement modeste, d'autant qu'il ne disposait pas, lorsque l'islam apparut, d'une tradition propre, riche d'une certaine expérience dans le domaine de la copie des livres ou des inscriptions. Rien en tout cas qui se serait apparenté à une forme de calligraphie. Dans ce domaine, tout restait à inventer, même si l'Arabie du Sud avait vu le développement au cours de l'Antiquité de variétés calligraphiées de son alphabet spécifique; mais au VII^e siècle, les moments les plus splendides de l'histoire yéménite appartenaient au passé. En outre, la civilisation islamique naissante déclarait fortement la primauté de l'oral: le Coran est en principe avant tout un texte destiné à la récitation; le témoignage écrit a une valeur moindre que la parole d'un témoin; la transmission traditionnelle du savoir repose au moins en théorie sur l'enseignement reçu de la bouche du maître et marque sa défiance vis-à-vis de la lecture. Ce n'est donc pas un moindre paradoxe que la calligraphie y soit devenue l'art par excellence. Il est vrai que le texte même de la Révélation portait en son sein un projet qui se matérialisa rapidement: celui d'un livre, le Coran, qui fut à la fois le fondement de la religion et le premier livre en arabe.

1. APERÇU HISTORIQUE

L'initiative d'un calife omeyyade, 'Abd al-Malik (règne de 685 à 705), pourrait être à l'origine de l'apparition de la calligraphie: sans doute les préoccupations liées à l'exercice du pouvoir et à la nécessité de faire jeu égal – ou surpasser – les puissances de l'époque ont-elles pesé sur sa décision. Mais la simultanéité du mouvement dans différents domaines (copie du texte coranique, inscriptions officielles) suggère qu'un véritable travail de graphisme fut mené à bien de manière très large. Plusieurs éléments laissent à penser par ailleurs que des influences extérieures se sont exercées sur la présentation des copies du texte coranique: ce serait notamment le cas pour la façon de disposer les mots sur la ligne qui pourrait être une reprise du principe de la *scriptio continua*, un héritage de l'Antiquité classique. Le matériau de base est reconnaissable, surtout dans le cas des manuscrits: il s'agit de l'écriture dite « du Hédjâz » – du nom de la région du nord de la péninsule arabe où se trouvent les villes de La Mekke et de Médine. Cette écriture, qui donne l'impression d'une certaine gaucherie, se distingue par le fait que, d'un copiste à un autre, elle varie sensiblement dans son apparence, un peu comme le font les écritures personnelles de nos contemporains; celle qui la remplaça était en revanche régulière, reproduite sur plusieurs exemplaires du Coran: elle obéissait à des règles et manifestait un souci de l'apparence qui permet de la considérer comme la première étape de la calligraphie arabe. Ainsi la naissance de cette dernière s'accompagna-t-elle de l'émergence d'une première norme, technique, qui concernait la forme des lettres: certes, nous ne savons pas à quoi ressemblait l'écriture des actes de la chancellerie califienne, mais nous pouvons constater des convergences ponctuelles entre les corans et les inscriptions gravées dans la pierre, ce qui autorise à penser qu'il existait un répertoire connu de ceux qui employaient l'écriture dans un cadre public.

Le développement de la calligraphie sur les manuscrits entre la fin du VII^e siècle et le début du X^e peut être schématiquement reconstruit par le recours aux méthodes de la paléographie: cette dernière permet en effet de classer les écritures d'après une typologie. Mais la datation et la localisation des différents groupes ainsi constitués reste imprécise: à ce jour, aucun manuscrit datable antérieur au deuxième quart du IX^e siècle n'a été retrouvé et dans tous les cas l'absence d'indication sur le lieu de copie est complète. Des sources nous ont conservé les noms de quelques calligraphes de cette période, mais ceux qui sont antérieurs à la fin de ce même IX^e siècle ne peuvent être rapprochés avec certitude d'aucun manuscrit connu à ce jour. C'est dire si le sens des évolutions

que l'on distingue dans les copies du Coran remontant à cette époque est difficile à apprécier.

Les écritures abbassides anciennes, traditionnellement connues sous le nom de « coufique », se distinguaient par leur préférence pour des caractères épais, relativement bas sur la ligne et facilement étirés dans l'horizontale quand leur forme le permettait. Leur esthétique reposait en partie sur le soin apporté à en faire des écritures construites, composées, dissimulant par leur raideur les mouvements naturels de la main qui sont évidents dans les variétés de l'écriture ordinaire. Comme cela a déjà été signalé plus haut, un transfert à l'arabe de la *scriptio continua* expliquerait les espacements réguliers, identiques entre les mots eux-mêmes et là où l'écriture arabe en impose à l'intérieur d'un mot lorsqu'il s'y trouve une ou plusieurs lettres ne se ligaturant pas à celle qui lui fait suite. La préférence pour un format de page oblong assurait à ces écritures, ou du moins aux plus réussies d'entre elles, une apparence hiératique. La difficulté de leur exécution devait être importante; bien qu'il n'y ait d'indication à ce sujet que pour des écritures de chancellerie contemporaines, on peut penser que le nombre important de copies médiocres reproduisant maladroitement les styles les plus aboutis correspond à des tentatives de copistes de seconde zone pour imiter les calligraphes les plus en vue. Bien qu'il soit difficile de procéder à des comparaisons sur des bases quantitatives, il semble que les écritures qui furent en usage par la suite ne donnèrent pas lieu à des disparités aussi criantes.

Les manuscrits, entiers ou fragmentaires, antérieurs au X^e siècle sont principalement des corans; ils se distinguent très clairement du reste de la production par leur écriture: c'est la première attestation claire de l'émergence du concept de « fonctionnalité » en calligraphie. En d'autres termes, un style donné est en principe réservé à un emploi bien précis: il y aura par exemple des écritures coraniques, d'autres, dans les styles de chancellerie, qui seront destinés à certaines correspondances, etc. On reviendra plus loin sur ce rôle de marqueur joué par les styles soignés. Ibn al-Nadîm, qui écrivait dans la seconde moitié du X^e siècle, nous a conservé dans son œuvre un texte qui détaille les domaines d'utilisation des écritures documentaires. Pour les corans, la même observation peut être faite à partir d'une observation des manuscrits; on ajoutera que des règles assez précises régissaient dès lors chacune des variétés des écritures abbassides anciennes (taille, nombre de lignes, etc.). De leur côté, les inscriptions dites « coufiques » augmentèrent très sensiblement l'épaisseur des caractères et développèrent les artifices ornementaux qui permettaient de remplir le fond, à tel enseigne que l'on a invoqué, de la part des lapicides, une *horror vacui*; les feuillages, les floraisons ou les tressages étaient autant

d'artifices mis en œuvre pour occuper l'espace, tout l'espace, bien loin de l'élégant dépouillement du plat de Nichapour évoqué initialement.

Pour quelles raisons un style calligraphique et l'esthétique qui lui est propre pouvaient-ils être amenés à disparaître? C'est la question que se pose l'historien face à la disparition progressive, à partir la fin du IX^e siècle et au cours du X^e, des écritures abbassides anciennes. Les sources arabes sont silencieuses à ce sujet et il est bien délicat de proposer des explications. Au cours de cette période, on observe le succès grandissant d'un nouveau style, moins uniformément épais, caractérisé par des formes de lettres plus proches de l'écriture d'usage quotidien, mais marquées par des brisures et des angulosités ainsi que par des contrastes appuyés entre pleins et déliés. La fortune de cette nouvelle esthétique fut très vaste, du moins en ce qui concerne les manuscrits: presque à la même date, elle est attestée aussi bien à Palerme qu'à Ispahan – et sans doute au-delà. L'éventail des hypothèses visant à expliquer ce changement couvre aussi bien des aspects économiques que théologico-politiques. Est-il lié à l'action d'Ibn Muqla (885-940), le vizir calligraphe auquel les histoires traditionnelles accordent un rôle si important dans l'apparition du *khatt mansûb*? Nous ne possédons malheureusement aucun spécimen de l'écriture d'Ibn Muqla dont l'authenticité ait été démontrée. Aussi est-il bien difficile de comprendre quelles furent les réformes que le vizir introduisit: le court traité qui lui est attribué invite à voir en lui l'initiateur de la définition des lettres *more geometrico*, mais il reste à démontrer que cette attribution est fondée. Le changement fut-il associé à une réforme du canon coranique, appuyée par Ibn Muqla? Ou est-ce l'introduction du papier qui, en faisant baisser le prix des manuscrits, provoqua un accroissement de la demande auquel les copistes ne purent répondre que par une simplification de la calligraphie?

Le Nouveau Style connut une large diffusion et son emploi est attesté jusqu'au XIII^e siècle pour la copie de livres – essentiellement des corans – et bien plus tard pour des fonctions ornementales dans des titres ou des textes courts. Ses qualités décoratives firent précisément son succès sur la céramique, notamment avec des formes qui s'ornaient d'appendices végétaux.

Il est en apparence paradoxal que les premières manifestations de la calligraphie arabe se soient édifiées en tournant le dos à la pratique courante de l'écriture. Il faut attendre le X^e siècle pour voir progressivement employer pour des copies soignées de manuscrits, à côté du Nouveau Style, des graphies proches de celles utilisées dans la vie de tous les jours; et c'est au cours du siècle suivant qu'elles firent leur apparition sur les inscriptions. Les raisons de cette divergence entre les écritures « ordinaire » et « calligraphique » ne sont pas claires, mais

tenaient sans doute en partie, comme on l'a dit, à une volonté politique de donner à l'alphabet arabe une allure qui convînt au prestige d'un empire et d'une culture qui s'imposaient avec force vers la fin du VII^e siècle. Les hypothèses visant à rendre compte du changement d'attitude vis-à-vis de la graphie courante et du travail d'élaboration qui mène à l'apparition de versions calligraphiques de cette même graphie sont multiples. Il a été suggéré que les styles antérieurs étaient difficilement lisibles par le plus grand nombre de ceux qui savaient lire, que le changement était lié à une décision d'ordre religieux prise par le calife al-Qâdir (991-1031), que l'emploi du papier pour la copie des corans avait modifié la pratique des copistes... Du point de vue de l'esthétique, ce développement signifiait une véritable rupture avec les styles calligraphiques précédents qui s'efforçaient d'effacer la trace des mouvements de la main, notamment pour la ligne de base traitée comme une parfaite horizontale. Désormais, cette trace est visible: on peut parler d'écriture « chirodictique ».

Quoi qu'il en soit, l'essor des écritures cursives, dans leur version calligraphique, fut indubitablement un développement qui marqua le X^e siècle. De manière simultanée, la partie occidentale du monde musulman se démarqua de l'Orient en adoptant une graphie cursive spécifique, le *maghribî*. L'élan de ses courbes profondes et la trompeuse fragilité de ses hastes contrastaient avec la ligne de base soulignée par des élongations; l'opposition entre les pleins du corps des lettres et les effilements des terminaisons accentuait par moments l'allure dynamique de ce style sur les pages les plus abouties. Il est possible que l'instrument traditionnellement employé au Maghreb par les copistes, un bambou dont l'extrémité taillée en pointe tend à s'é mousser, ait eu une incidence sur l'apparence du *maghribî*. Ce dernier restera en usage jusqu'au XX^e siècle, malgré le jugement sévère d'un Ibn Khaldûn, pourtant originaire de la région: à son époque, disait-il, « la calligraphie, la correction des textes et leur transmission technique ont disparu [au Maghreb] avec la civilisation et sous l'influence du bédouinisme [...]. La calligraphie ne se trouve plus que dans les manuscrits persans ». Pour les inscriptions, les Maghrébins préféreront une variante locale du style *thuluth*, celle qui a par exemple été utilisée pour décorer les murs de l'Alhambra de Grenade.

En Orient, selon l'histoire traditionnelle, l'œuvre d'Ibn Muqla fut poursuivie par Ibn al-Bawwâb (mort en 1022) dont nous pouvons peut-être appréhender l'œuvre à travers un unique manuscrit, copié en « cursive ». Il n'est pas facile de reconnaître son apport exact, ni même celui de Yâqût al-Musta 'simî dont il sera question plus loin. Les conceptions ultérieures de la calligraphie seront en effet rejetées sur le passé avec d'autant plus de facilité que les noms de styles connus par

les sources paraissent s'être maintenus en dépit des changements d'apparence auxquels ils étaient soumis. Est-ce à Ibn al-Bawwâb que revient le mérite de l'introduction de l'écriture chirodictique en calligraphie coranique? Rien n'est moins sûr. Il a pu en revanche en améliorer l'apparence ou même, plus simplement, se distinguer par sa maîtrise.

La prise de Bagdad par les Mongols en 1258 fut un événement qui bouleversa le monde musulman. Les biographes des calligraphes retiendront que Yâqût al-Musta 'simî (mort en 1297-1298?), qui était au service du dernier calife abbasside, assista à cet événement; c'est de cet artiste que se réclamèrent les générations ultérieures de calligraphes qui pratiquaient les « Six styles ». Au-delà de cette anecdote, la question se pose d'évaluer les conséquences de la victoire des Mongols sur la pratique de la calligraphie dans les chancelleries. Jusqu'à cet épisode, différents conquérants avaient imposé leur protection au califat, mais tous étaient musulmans et avaient donc intégré à leur vision du monde la place très particulière de la langue et de l'écriture arabes, sans rivales au sein d'un espace islamique où elles participaient pleinement à l'affirmation d'une unité profonde autour de la révélation coranique; pour eux, écrire ou parler en arabe s'imposait pour les échanges internes, mais aussi pour les relations avec l'extérieur. L'empire mongol était « mondial » et se plaçait donc en dehors de cette perspective; pour sa chancellerie, l'arabe n'était qu'une langue et qu'une écriture parmi d'autres, ce qui se traduisit par une organisation bien différente qui introduisait une distinction entre les secrétaires qui avaient la charge de rédiger les documents et ceux auxquels incombait la transcription selon les règles de la calligraphie. Cette organisation, qui faisait du calligraphe un technicien de l'écriture, tranchait avec la tradition antérieure où le *kâtib* (secrétaire) dont le parangon est Ibn Muqla devait maîtriser le langage aussi bien que l'écriture; elle pourrait avoir influencé l'évolution ultérieure dans laquelle les calligraphes apparaissent de plus en plus comme des virtuoses de l'écriture et se constituent en métier spécifique. La figure de Yâqût a été façonnée par les générations ultérieures qui ont bien compris qu'elle était à un point de rupture dans la tradition calligraphique arabe; il fut, dans une certaine mesure, l'ultime représentant d'une école enracinée en Irak (école qui est elle-même dans une large mesure une reconstruction postérieure), témoin de l'effondrement d'un monde. Il est devenu le maillon nécessaire de la légitimité des écoles locales postérieures dans leur désir de se présenter comme les héritières d'une tradition remontant aux origines de l'islam. C'est au XV^e siècle, au moment où apparurent les premiers traités où étaient réunies les biographies des

calligraphes, que cet édifice fabuleux prit forme et devint l'histoire officielle de la calligraphie, partie intégrante de la culture calligraphique.

L'œuvre de Yâqût est difficile à cerner: sa réputation ultérieure repose en partie sur une réécriture de l'histoire et son œuvre, en raison même de sa renommée, s'est augmentée de nombreuses forgeries plus ou moins faciles à détecter. Son style paraît se distinguer par sa clarté et son équilibre, mais ce que nous en pouvons connaître est loin de couvrir le canon calligraphique des « Six styles » dont la tradition lui attribue la fixation: chacun des six disciples qui lui sont reconnus était spécialiste d'un style (*naskhî*, *muḥaqqaq*, *thuluth*, *rayḥânî*, *tawqî'* et *riq'a*). Ces disciples furent également responsables d'une diffusion de l'art du maître vers d'autres terres, notamment l'Iran, mais aussi l'Anatolie. Il s'agit là de reconstructions tardives qui demandent à être prises avec prudence; elles sont néanmoins importantes par le sens qu'elles entendent donner à la transmission d'un savoir qui remonte en dernier ressort à la première génération de musulmans, à l'entourage même du prophète Muhammad.

La suite de l'histoire est plus complexe, ne serait-ce qu'en raison de l'abondance des sources et du nombre de manuscrits et d'inscriptions signés, ou encore des évolutions qui s'inscrivent dans des cadres « régionaux ». Il n'est plus aussi difficile que pour la période précédente de se faire une idée de l'œuvre d'un calligraphe donné. La Turquie ottomane devint une des provinces majeures de la calligraphie: on retiendra le nom de Sheykh Hamdullah (mort en 1520), qui se rattachait à la tradition de Yâqût et représenta le point de départ d'une école dont l'influence s'étendit à l'ensemble de ce vaste empire et en dépassa même les frontières. L'élargissement de ce dernier à l'Égypte, conquise en 1517, eut pour effet de faire passer la calligraphie égyptienne sous influence ottomane. En Asie du Sud-Est, les œuvres et les styles des maîtres ottomans furent appréciés et repris localement. Un dicton fréquemment entendu encore de nos jours à Istanbul affirme que « le Coran a été révélé à La Mekke, récité au Caire et calligraphié à Istanbul. » Nombre d'artistes inscrivirent leur contribution dans la postérité de Sheykh Hamdullah, ce qui ne signifie nullement qu'ils le copiaient servilement. Mais la créativité trouva davantage sa place dans des domaines moins marqués par la tradition comme pouvaient l'être les manuscrits ou les inscriptions; les compositions calligraphiques (*levha*) permettaient un renouvellement du répertoire calligraphique et assuraient sa diffusion puisqu'il s'agissait d'œuvres destinées à être exposées.

En Iran et dans le domaine persanophone, la tradition des « Six styles » se maintint fortement pour la copie du Coran. Dans la seconde moitié du XIV^e siècle, la mise au point d'un style original, le *nasta'liq*,

entraîna cependant les calligraphes persans dans une direction particulière – il est vrai que le *nasta'liq* fit également souche en Turquie. L'élongation et l'orientation oblique de l'écriture, le jeu des contrastes entre les pleins qui soulignent l'axe de la ligne et les déliés qui en rythment discrètement le progrès donnent une physionomie particulière à ce style qui reste très étroitement lié à la culture iranienne et à ses extensions indiennes; son adaptation à la structure de la langue persane (mais aussi au turc) pourrait aussi expliquer son succès. Bien que l'imprimé ait quelque peu réduit son domaine, le *nasta'liq* demeure très vivant et la tradition illustrée par les maîtres calligraphes Mîr Alî Tabrizî (mort en 1446) ou Sultân Alî Mashhadî (mort en 1520) reste bien vivante de nos jours.

2. LA CULTURE CALLIGRAPHIQUE

Dans le monde musulman, la pratique de l'écriture n'a pas manqué de susciter une véritable littérature spécialisée dans ce domaine – ce qui est d'autant moins étonnant que les calligraphes tiennent le calame... Elle n'a pas encore été étudiée dans le détail, mais quelques orientations peuvent être dégagées. Dans un premier temps, les aspects techniques sont au centre du discours: terminologie, recettes d'encre ou conseils pour tailler le calame voisinent avec des aphorismes ou des maximes qui exaltent l'art du calligraphe. Certains auteurs passent outre à ces aspects formels et proposent une véritable réflexion sur les écritures. Dès une époque relativement ancienne, des textes présentent les styles dans leur relation les uns aux autres ou encore spéculent sur la forme des lettres de l'alphabet arabe. Dans la seconde moitié du X^e siècle, Ibn al-Nadîm, auteur d'une sorte de bibliographie générale de la littérature arabe des origines à son époque, rapporte dans le chapitre initial de son œuvre une classification des écritures de chancellerie qui semble inspirée par la métrique ou la théorie musicale. Malheureusement, aucun document de cette époque n'a été conservé qui permettrait de comprendre les appellations des différents styles; mais ce passage révèle une préoccupation précoce pour des modèles explicatifs.

Appelé à connaître un grand succès, l'adossement théorique de la calligraphie à la géométrie est attesté vers la même époque dans l'encyclopédie des *Ikhwân al-Şafâ'*. Les rédacteurs de cet ouvrage célèbre ne s'intéressent pas véritablement à la calligraphie, mais à l'écriture qu'ils étudient dans le cadre d'un chapitre sur la musique; il pourrait y avoir dans ce classement un parallélisme intéressant avec l'approche exposée par Ibn al-Nadîm. Le propos des *Ikhwân al-Şafâ'* est de montrer que les différentes formes des lettres de l'alphabet arabe se réduisent à des figures géométriques simples. L'idée est sans doute dans l'air du temps: on rencontre sous le calame d'un auteur

contemporain, al-Tawhîdî, un aphorisme qui définit l'écriture comme « une géométrie spirituelle par le biais d'un instrument matériel ».

On tient généralement le vizir Ibn Muqla, célèbre calligraphe du début du X^e siècle, pour l'auteur d'un traité qui établit le lien entre géométrie et calligraphie: selon ce texte, le point de départ serait le point que crée le calligraphe en posant la pointe de son calame sur la feuille. Ce point, en forme de carré posé sur la pointe, est répété un certain nombre de fois pour définir la taille de la première lettre de l'alphabet, l'*alif*, qui se présente comme un trait; celui-ci figure le diamètre d'un cercle idéal dans lequel vont être inscrites toutes les autres lettres de l'alphabet. Une présentation analogue, bien datée, apparaît dans un ouvrage en persan composé vers 1200.

C'est sans doute au XIV^e ou au XV^e siècle que se répand un nouveau genre de traité: à côté de données traditionnelles à caractère technique ou d'un florilège de formules littéraires, le lecteur y trouve des notices biographiques sur les artistes, généralement fort succinctes. La majorité de ces notices est consacrée à des calligraphes d'époque récente, mais c'est bien une ébauche d'histoire de cet art que ces textes proposent. Certes, il s'agit d'une vision recomposée, ainsi que cela a été signalé plus haut, mais qui correspond à une demande de la part d'une partie du public. S'agissait-il de collectionneurs? Ou sont-ce les calligraphes eux-mêmes qui ressentaient le besoin de constituer leur art en discipline de même statut que d'autres sciences, notamment religieuses, où il était indispensable de garantir son savoir par une chaîne d'autorités? La valeur historique de ces textes est sujette à caution: il n'est guère surprenant que la période ancienne y soit évoquée de manière stéréotypée; il est en revanche déconcertant de constater parfois que des événements proches de la période de rédaction ne correspondent pas à ce que nous en savons par ailleurs. Ainsi, l'histoire du *nasta'liq* telle qu'elle s'est imposée par le biais de textes rédigés au XVI^e siècle diffère sensiblement de ce que des sources antérieures et surtout des documents nous permettent d'établir.

Ces traités s'inscrivent en tout cas dans une tradition d'historiographie musulmane bien établie dans d'autres domaines; les plus célèbres émanent de milieux persans et ottomans, mais il en existe également en arabe. Cette littérature sur l'écriture et la calligraphie laisse en revanche de côté l'appréciation des œuvres par les contemporains, en dehors de formules générales. Elle nous donne en définitive peu de clés pour déterminer ce qui fondait le jugement esthétique. À l'occasion, une comparaison, un rapprochement expriment par un détour de langage une impression ressentie.

La question de la réception de cet art pourrait également être abordée par l'observation de ses évolutions, mais on a vu dans l'aperçu

historique que des changements qui avaient jalonné le développement de la calligraphie font surtout naître des interrogations sur ce qui les a suscités. On notera par exemple l'hypothèse selon laquelle la multiplication de décors épigraphiques sur des objets de la vie quotidienne au X^e siècle correspondrait à l'émergence d'un public d'amateurs. Mais les motivations de ce dernier nous échappent, tout comme demeure problématique l'identification des milieux dans lesquels naissent les innovations. Dans un certain nombre de cas, les chancelleries paraissent avoir servi de « laboratoire » en matière de création calligraphique. À l'époque ancienne, une source évoque l'élaboration d'une écriture officielle sur demande du calife omeyyade al-Walîd (règne de 705 à 715). Parmi toutes les figures de secrétaires (*kâtib*) calligraphes, celle d'Ibn Muqla est particulièrement significative dans ce contexte; on peut lui associer Yâqût al-Musta'şimî qui, sans occuper des charges aussi prestigieuses que son prédécesseur, occupa également un poste de *kâtib*. Par la suite, l'apparition du *nasta'liq* est liée à la pratique des chancelleries timourides. Il est vrai que pour des dates antérieures, faute de documents conservés, les styles employés par les bureaux nous demeurent inconnus. Des certificats de pèlerinage d'époque ayyoubide, vraisemblablement inspirés dans leur présentation par celle d'actes administratifs, laissent entrevoir des convergences avec des calligraphies de manuscrits, de même que des fragments de papyrus des VIII^e/IX^e siècles offrent des analogies suggestives avec le Nouveau Style. Il serait cependant réducteur d'imaginer que les *kâtibs* furent seuls à faire progresser cet art.

Copistes et secrétaires, les calligraphes ne se cantonnent pas au seul domaine de l'écriture sur support souple. Leurs services sont également recherchés par les commanditaires d'édifices qui souhaitent souvent que les parois de la construction servent de support à un texte. Dès une date relativement précoce, les deux fonctions des inscriptions – pour communiquer et pour décorer – ont été exploitées, comme le rappelle le bandeau épigraphique ornemental intégré dans le programme de mosaïques du Dôme du Rocher. La question de savoir qui lisait ces textes calligraphiés de manière parfois complexe ne nous retiendra pas; en revanche, il faut noter que leur conception était sans doute de longue date confiée à des artistes: on sait par Ibn al-Nadîm que l'un d'eux, à l'époque omeyyade, s'était illustré comme copiste du Coran et comme dessinateur d'une inscription dans la mosquée de Médine. L'exemple du minaret de Jâm en Afghanistan, construit par un prince ghouride en 1174-1175, est particulièrement représentatif de la façon dont les calligraphes et les maçons collaboraient à la réalisation de cette épigraphie ornementale: la partie inférieure du minaret est en effet couverte par le texte de la sourate XIX du Coran, placé dans un

galon dont les tours et retours ont été soigneusement planifiés. À une date plus récente, les tableaux calligraphiques, particulièrement appréciés dans le monde ottoman, étendent la présence de l'écriture arabe à de nouveaux domaines dans la cité musulmane.

Ce type d'œuvre voit par ailleurs ressurgir un aspect peu connu de la calligraphie arabo-islamique, marqué par une recherche figurative. Les exemples anciens sont à vrai dire peu nombreux et concernent le livre: ils reposent soit sur l'utilisation par le copiste d'encre de couleurs différentes, soit sur les possibilités de faire varier les espacements entre lettres et groupes de lettres ou les élongations des ligatures. Grâce à ces procédés, des figures géométriques simples (carré, losange, damier, etc.) apparaissent sur la page. La possibilité d'un lien entre ces formes et le *carmen figuratum* de l'Antiquité tardive, voire avec des pratiques manichéennes ou indiennes, a été suggérée, mais il faudra d'autres découvertes pour apprécier la valeur de cette hypothèse. La piste suivie plus récemment par des calligraphes persans et ottomans les a conduits à élaborer une variété de calligrammes: dans ces œuvres, une formule – la *basmala* par exemple ou encore une citation coranique – est écrite de manière à prendre une forme: oiseau, animal, coiffure de derviche, fruit et même visage humain. Le lien entre texte et dessin n'est pas nécessairement très fort, sauf si se mêlent à l'entreprise des spéculations sur les lettres ...

Ce type de composition échappe aux définitions des styles calligraphiques qui se définissent à la fois par la forme des caractères, leur taille habituelle et par leur champ d'application ordinaire. Le type de texte induit en effet le plus fréquemment le choix d'un style: ainsi, est-il relativement peu commun de trouver un coran copié en *nasta'liq*, lequel est plutôt retenu pour des textes en persan – éventuellement de la poésie. Dans le cas des écritures documentaires, les complexités du *dîvânî* ottoman indiquent d'emblée qu'il s'agit d'un acte délivré par l'administration impériale. La calligraphie obéit à une étiquette et offre ainsi au lecteur un moyen d'identifier de manière approximative la nature probable du texte qui se trouve devant lui.

*

* *

Dans le monde musulman, la calligraphie ne se réduit pas à une virtuosité formelle. Dans la mesure où elle repose sur la manipulation de l'alphabet arabe qui reste pour les croyants indissociablement lié à la révélation, elle s'accompagne d'une véritable culture que l'élève calligraphe découvre au fur et à mesure qu'il progresse dans l'apprentissage de cet art. Rappelons par exemple qu'il est de règle pour le copiste de se trouver en état de pureté rituelle s'il doit transcrire

le Coran et qu'il s'installera pour mener à bien sa tâche de manière à être orienté vers La Mekke – comme il le ferait pour la prière rituelle.

L'une des bases de l'enseignement de la calligraphie, tel que nous le connaissons à partir des XV^e-XVI^e siècles par différents témoignages (mais qui reflètent probablement un état de choses antérieur), est l'imitation. L'élève commence bien sûr par apprendre à bien écrire les lettres, isolées, puis attachées; il passe alors à la copie de modèles dans l'écriture du maître, l'idéal étant de parvenir à ce qu'il soit impossible de distinguer entre le modèle et sa copie. Des anecdotes mettent en relief l'importance de ces exercices: ainsi, à Istanbul au XVI^e siècle, un élève qui réussissait parfaitement cet exercice mêla-t-il ses propres œuvres à celles de son maître que ce dernier devait encore signer... et qu'il signa de même que celles de l'élève – qui fut puni pour ce mauvais tour. La capacité à reproduire fidèlement explique en partie les « faux » que les collections possèdent en grand nombre: il peut tout aussi bien s'agir de ce qu'on pourrait considérer comme des facsimilés que de calligraphies signées abusivement d'un grand nom et destinées à alimenter un marché de collectionneurs et bibliophiles. Plusieurs récits mettent d'ailleurs en scène des grands artistes, par exemple Ibn al-Bawwâb ou Sheykh Hamdullah, qui réalisent de ces « faux » pour faire éclater leur talent, égal à celui du grand maître parfaitement imité.

Ce ne sont pas seulement leurs talents personnels que les calligraphes cherchent à faire reconnaître. À une date relativement récente (XV^e ou XVI^e siècle), ils aspirent à ce que leur art reçoive au sein de la société islamique la place qu'ils estiment être la sienne. Les traités biographiques pourraient avoir joué un rôle dans cette quête, de même que la formalisation de l'enseignement selon le modèle des sciences religieuses, le savoir par excellence. D'où l'importance de cette chaîne de « garants », calligraphes reconnus ayant de génération en génération fait passer un savoir remontant aux origines mêmes de l'islam: généralement, cette généalogie calligraphique, qui sanctifie cet art, se réclame de 'Alî, gendre et neveu de Muḥammad, mais parfois même du prophète Muḥammad lui-même qui, selon la tradition dominante de l'islam, ne savait pourtant ni lire, ni écrire.

Le topos du prince-calligraphe est également un thème que ces traités tardifs reprennent avec satisfaction. Non qu'il n'y ait jamais eu de prince qui se soit mêlé de calligraphie: les exemples abondent, tant au Maghreb qu'au Mashreq. Mais certaines anecdotes dans lesquelles le souverain tient l'encrier de l'artiste ou redresse les coussins sur lesquels il s'appuie visent à donner à l'art de l'écriture et à ses praticiens la place qu'ils pensent mériter. Dans le présent et dans le passé, la culture calligraphique trouve les raisons de sa valorisation.

Elle les trouve également, on l'a dit, dans la dimension spirituelle de l'écriture arabe, véhicule de la révélation. Le fait que la première lettre de l'alphabet, *alif*, soit également l'initiale du nom divin, *Allâh*, qu'elle ait la valeur numérique « un » de même que Dieu est un et qu'elle ressemble enfin par sa forme au chiffre un, ne pouvait manquer d'alimenter les spéculations sur les lettres. En outre, le Coran lui-même semble appeler ce genre de considérations: la sourate LXVIII, pour ne prendre que cet exemple, commence sur une invocation du calame. Chaque lettre possédant une valeur numérique, on s'est efforcé de découvrir des équivalences entre des mots produisant le même total afin de parvenir à comprendre ce qui est caché – une préoccupation qui conduit aux frontières des pratiques magiques où, là encore, l'écriture joue un rôle de premier plan. C'est dire si le calligraphe se trouvait occuper une place de choix, lui qui était au contact même des caractères de l'alphabet arabe. Il n'est donc pas surprenant que plus d'un artiste ait appartenu à l'un ou l'autre des ordres mystiques qui se sont développés dans le monde musulman et qui ont souvent prêté une attention particulière à ces questions.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

1) Sources:

Qādī Aḥmad, *Calligraphers and painters. A treatise by Qādī Aḥmad, son of Mīr-Munshī (circa A.H. 1015/A.D. 1606)*, transl. by V. Minorsky, Washington, Smithsonian Institution, 1959.

DÉROCHE (François), « Istanbul seen from Cairo », *M. Uğur Derman 65th birthday festschrift*, I. C. Schick ed., Istanbul, 2000, pp. 261-270.

HUART (Clément), *Les calligraphes et miniaturistes de l'Orient musulman*, Paris, E. Leroux, 1908; réimp. Osnabrück, Otto Zeller Verlag, 1972.

ROSENTHAL (Franz), « Abu Ḥaiyân al-Tawḥīdī on penmanship », *Ars islamica* 13-14 (1948), pp. 1-30.

2) Catalogues et expositions:

BAYANI (Manijeh), CONTADINI (Anna) et STANLEY (Tim), *The decorated word. Qur'ans of the 17th to 19th centuries*, Londres, Azimuth editions, 1999 [The Nasser D. Khalili collection of Islamic art, 4, Part one].

DÉROCHE (François), *Catalogue des manuscrits arabes*, 2^e partie, I/1. *Les manuscrits du Coran. Aux origines de la calligraphie coranique*, Paris, Bibliothèque nationale, 1983.

—, *Catalogue des manuscrits arabes*, 2^e partie, I/2. *Les manuscrits du Coran, Du Maghreb à l'Insulinde*, Paris, Bibliothèque nationale, 1985.

—, *The Abbasid tradition. Qur'ans of the 8th to the 10th centuries AD*, Londres, Azimuth editions, 1992 [The Nasser D. Khalili collection of Islamic art, 1].

GUESDON (Marie-Geneviève) et VERNAY-NOURI (Annie), *L'art du livre arabe, du manuscrit au livre d'artiste*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001.

Islamic calligraphy, Calligraphie islamique, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1988.

JAMES (David), *Master scribes. Qur'ans from the 11th to the 14th centuries*, Londres, Azimuth editions, 1992 [The Nasser D. Khalili collection of Islamic art, 2].

—, *After Timur. Qur'ans of the 15th and 16th centuries*, Londres, Azimuth editions, 1992 [The Nasser D. Khalili collection of Islamic art, 3].

KHATIBI (Abdelkebir) et SIJELMASSI (Mohammed), *L'art calligraphique de l'islam*, Paris, Gallimard, 1994.

LINGS (Martin), *The Qur'anic art of calligraphy and illumination*, Londres, World of Islam Festival Trust, 1976.

RICHARD (Francis), *Splendeurs persanes. Manuscrits du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

WELCH (Anthony), *Calligraphy in the arts of the Muslim world*, New York, Asia Society, 1979.

3) Études:

BIVAR (A. D. H.), « The Arabic calligraphy of West Africa », *African Languages Review* 7 (1968), pp. 3-15.

BLAIR (Sheila S.), *Islamic inscriptions*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

—, « Yâqût and his followers », *Manuscripta orientalia* 9.3 (September 2003), pp. 39-47.

BOTHMER (Hans Caspar von), « Ein seltenes Beispiel für die ornamentale Verwendung der Schrift in frühen Koranhandschriften: Die Fragmentgruppe Inv.Nr. 17-15.3 im "Haus der Handschriften" in Sanaa », *Ars et Ecclesia* 26 (1989) [Festschrift für Franz J. Ronig zum 60. Geburtstag, H.-W. Stork, C. Gerhardt et A. Thomas éd.], pp. 45-67.

DÉROCHE (François), Article « Islamic art, § III, 2: Calligraphy, (ii) Before c. AD 900; (iii) c. 900-c. 1400, (a) New Abbasid style; (iii) c. 900-c. 1400, (b) Maghribi scripts », *The Dictionary of art*, t. 16, 1996, pp. 277-279, 280-281, 281-282.

— « Tradition et innovation dans la pratique de l'écriture au Maghreb pendant les IV^e/X^e et V^e/XI^e siècles », *Numismatique, langues, écritures et arts du livre, spécificité des arts figurés, Actes du VII^e colloque international réunis dans le cadre du 121^e congrès des Sociétés historiques et scientifiques, Nice, 21 au 31 octobre 1996*, S. Lancel éd., Paris, Éditions du CTHS, 1999, pp. 233-247.

FLURY (Samuel), « Le décor épigraphique des monuments de Ghazna », *Syria* 6 (1925), pp. 61-90.

GRABAR (Oleg), *L'ornement, Formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris, Flammarion, 1996.

GROHMANN (Adolf), *Arabische Paläographie*, 2 vol., Vienne, Hermann Böhlau Nachf., 1967-1971 [Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Denkschriften, 94. Bd.].

RICE (David S.), *The unique Ibn al-Bawwâb manuscript in the Chester Beatty Library*, Dublin, Emery Walker (Ireland) Ltd., 1955.

RICHARD (Francis), « Autour de la naissance du *nasta'liq* en Perse: les écritures de chancellerie et le foisonnement des styles durant les années 1350-1400 », *Manuscripta orientalia* 9.3 (September 2003), pp. 8-15.

SAFADI (Yasin H.), *Islamic calligraphy*, Londres, Thames & Hudson, 1978.

SCHIMMEL (Annemarie), *Calligraphy and Islamic culture*, New York-Londres, New York University Press, 1984.

SOUCEK (Priscilla P.), « The arts of calligraphy », dans B. Gray éd., *The arts of the book in Central Asia in the fourteenth to the sixteenth centuries*, Paris-Londres, UNESCO-Serindia Publications, pp. 7-34.

SOURDEL-THOMINE (Janine), « L'écriture arabe et son évolution ornementale », *L'écriture et la psychologie des peuples*, Paris, 1963, pp. 249-259.

—, *Le minaret ghouride de Jâm, Un chef d'œuvre du XII^e siècle*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2004 [Mémoires de l'AIBL, t. XXIX].

WRIGHT (Elaine), « The calligraphers of Siraz and the development of *nasta'liq* script », *Manuscripta orientalia* 9.3 (September 2003), pp. 16-33.

INTERPRÉTATION PHÉNOMÉNOLOGIQUE D'UNE CALLIGRAPHIE FIGURATIVE OTTOMANE DU MUSÉE DE RAQQADA (TUNISIE)

VALÉRIE GONZALEZ

3 Lis !
Car ton Seigneur est le Très-Généreux
Qui a instruit l'homme au moyen du calame,
Et lui a enseigné ce qu'il ignorait
(Qur'an XCVI/3¹).

Edmund Husserl a mis en lumière un principe d'une importance majeure pour qui étudie l'art de la calligraphie en général, et de la calligraphie arabe en particulier. Ce principe consiste à voir dans la lettre ou le mot non seulement un signe graphique, mais aussi un objet, un « corps propre » (*Leib*), en somme une « corporéauté spirituelle » (*geistige Leiblichkeit*²). Quelle écriture démontre le mieux la vérité de ce principe sinon la calligraphie arabe, celle de l'Islam médiéval certes, mais tout particulièrement les développements apparus à l'époque moderne des grands empires Ottoman, Sefévide et Moghol. L'idée fondamentale de la corporéauté du signe linguistique transparait dans l'analogie même que les artistes Ottomans avaient établie entre l'écriture et l'art figuratif. Ils désignaient en effet la calligraphie sous le terme arabe « *surah* », entre autres vocables, qui signifie « forme », « tableau » ou « image ». Dès les origines, les calligraphes musulmans travaillèrent la lettre comme une entité de chair, debout ou flottante dans l'espace de la page et autre plan d'inscription de l'écriture, tels les fameux plats de céramique à décor

¹ *Essai d'interprétation du Coran Inimitable*, traduction par Denise Masson, revue par Dr. Sohbi El-Saleh, Dar al-kitab al-Masri, Dar al-Kitab al-lubnani, Beyrouth, Le Caire, 1980.

² Edmund Husserl, *Formal and Transcendental Logic*, translation Dorion Cairns, The Hague, Nijhoff, 1969, p. 21.

calligraphique d'époque samanide (X^e siècle). Poussant la manipulation esthétique jusqu'à faire des mots un véritable sujet pictural, à la manière du peintre californien contemporain Ed Rusha³, ils prirent vite goût à l'art particulier de la calligraphie dite « imagée », « illustrative » ou « figurative ». Ils s'engagèrent également dans le jeu inverse consistant à transformer des motifs représentationnels en caractères scripturaires ou des images en écritures (Figure 1), ayant ainsi brouillé la frontière sémantique traditionnelle entre le conceptuel et le matériel, l'abstrait et le visuel. Aussi, ces ouvrages peuvent-ils être considérés comme des tableaux, images de mots ou mots-images assurant à la fois la fonction d'incarnation linguistique et d'iconographie. Par conséquent, leur ontologie est double, linguistique/conceptuelle et visuelle/corporelle, laquelle correspond à une double nature esthétique, abstraite et représentationnelle.

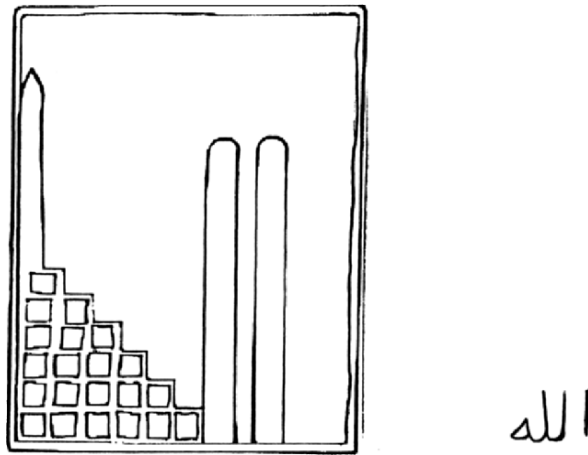


FIGURE 1: Croquis du folio du Musée d'art islamique de Raqqada, Tunisie. Art ottoman, XVIII^e-XIX^e siècles? Encre noire sur papier blanc.

Cependant, s'agissant de production islamique, une question de nature éthico-théologique vient immédiatement à l'esprit. Véritable incarnation du verbe divin en Islam, l'écriture-corps ou l'écriture-forme

³ Concernant cette comparaison, voir le chapitre « The Signifying Aesthetic System of Inscriptions in Islamic Art », dans Valérie Gonzalez, *Beauty and Islam, Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, I. B. Tauris, London, New York, 2000.

comme geste religieux fondamental et fondateur pouvait-elle jouer de la sorte de ses propriétés perceptuelles sans se heurter au dilemme de la représentation et du sacré fondé sur l'impossible expression figurative de Dieu⁴? Autrement dit, dès lors que la calligraphie figurative arabe signifie dans le registre du religieux, elle ne déroge pas à cette règle et évite toute association litigieuse d'une imagerie vivante avec le thème divin ou la révélation coranique. Un petit folio ottoman du musée d'art islamique de Raqqada, en Tunisie, illustre parfaitement ce type d'art calligraphique. Tout en combinant le monogramme divin « Allah » à une image figurative, l'œuvre résout le problème dudit dilemme (Figure 1). Comment? C'est ce à quoi nous essayerons de répondre dans ces pages, moyennant une analyse détaillée de la phénoménologie esthétique du folio.

PRÉSENTATION DU FOLIO

Le folio fait partie de la collection éclectique du musée d'art islamique de Raqqada, récemment créé près du site médiéval du même nom, aux abords de la ville de Kairouan. Le relevé graphique présenté dans cet article a été réalisé spontanément *in situ* par moi-même. Il reproduit la structure de l'original à titre informatif, mais ne restitue pas, loin s'en faut, toute la sobre élégance et la qualité artistique de l'œuvre. Celle-ci consiste en une calligraphie dessinée à l'encre noire sur une page de papier blanc, mesurant approximativement 12 centimètres sur 7. La date et la provenance exactes n'étant précisées par aucune légende, l'identification historique du folio repose sur des déductions. Elle s'avère néanmoins aisée en raison de la facture caractéristique de l'ouvrage et par comparaison avec d'autres pièces apparentées.

Ainsi, le style synthétique et géométrique de la représentation est typique des manuscrits enluminés du Maghreb en général, tandis que la texture du papier, plutôt récent et non parcheminé, suggère une datation autour des XVIII^e-XIX^e siècles. La comparaison avec une étoffe de soie bleue de la Collection Hariri à Londres (Figure 2), datée du XVIII^e siècle et provenant également d'Afrique du nord, fort probablement de Tunisie, soutient cette expertise. La thématique décorative y décline comme à

⁴ La littérature concernant ce sujet est abondante, mais nous nous contenterons de citer un ouvrage qui le traite de manière claire et concise, chapitre IV « L'attitude de l'Islam envers les arts », in Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique*, Flammarion, Paris, 1987.

l'infini le monogramme « Allah », répété sur toute la surface du tissu, en ton clair sur fond indigo. Une même sobriété du motif calligraphique, écrit dans le même style dit « coufique » formé de lettres carrées, rapproche indubitablement les deux œuvres qui, de fait, ont une origine géographique commune. On peut conclure, par conséquent, que le folio de Raqqada procède de l'art religieux de la Tunisie sous domination turque aux XVIII^e-XIX^e siècles, et provient sans doute d'un manuscrit à caractère sacré, Coran, traité soufi, livre de prière ou autre.

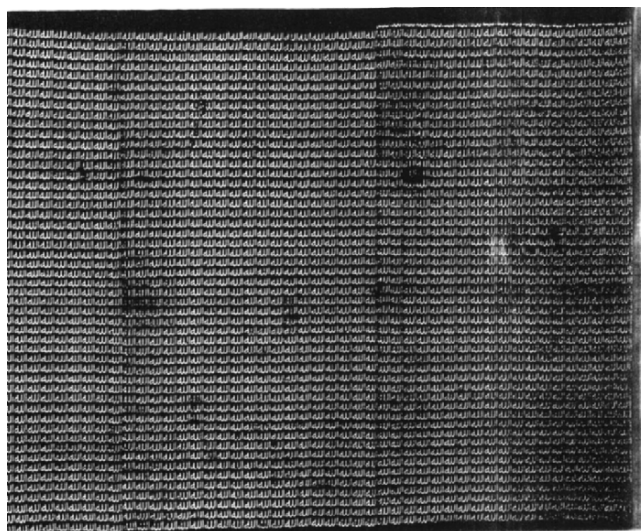


FIGURE 2: Tissu de soie probablement maghrébin, XVIII^e siècle. Longueur 158 cm. Largeur 130 cm. Collection Nasser D. Khalili, Londres, numéro d'inventaire TXT 222. Reproduit dans le catalogue de la collection intitulé *Earthly Beauty*, Lund Humphries Publishers, Amsterdam, 1999, p. 25.

Au plan structurel, la page tunisienne donne à voir une image très schématique, mais limpide quant à sa thématique. Elle représente, de façon éminemment minimaliste, une vue intérieure de mosquée composée d'un *minbar* (chaire à prêcher dressée à la droite de la niche indiquant la direction de la Mecque appelée *mirhab*), présenté de côté et flanqué sur la droite de deux courbes déployées à la verticale qui peuvent s'interpréter au moins de deux manières. Ces courbes peuvent être une évocation anthropomorphe, à savoir deux présences se tenant debout devant la chaire, ou bien le motif de la porte à deux battants, haute et étroite, que possèdent les *minbar* les plus élaborés. Ce qui importe ici est

le renvoi, par signes imageants, à une scène familière pour le fidèle musulman, en l'occurrence un *minbar* dans la salle de prière d'une mosquée.

En termes phénoménologiques, cette représentation constitue la première chose que voit l'usager du folio. Cependant, l'œil culturellement habitué à ce genre d'objet détectera aussitôt l'écriture qui, bien que rendue non immédiatement lisible par la distorsion des lettres, reste l'élément déterminant des contours de l'image. Matière, matérialité et immatérialité sont données en un même lieu, une structure plastique réunissant figure, signe et idéalité. C'est plus précisément le nom arabe de Dieu, « Allah » qui dessine la vue intérieure de mosquée à l'aide de ses propres contours alphabétiques: le double *lam* forme les deux courbes, tandis que le *ha* final prête sa morphologie triangulaire au motif de *minbar* vu sous l'angle latéral. L'extension de la pointe de cette dernière lettre vers le haut représente la sorte d'étroit baldaquin qui surmonte l'édicule et sous lequel l'*imam* (celui qui dirige la prière du vendredi) se tient debout. La ligne du cadre qui apparaît organiquement liée à l'image tout en la cernant, peut se comprendre comme un autre élément scripturaire participant à la composition représentationnelle. Il peut s'agir soit d'un *alif* qui, avec la première lettre du monogramme, formerait l'équivalent d'un article défini, comme sur le tissu de soie de la collection Hariri, soit d'un *lam* qui ajouterait au nom sacré le mot « pour » (*li*), de sorte à formuler l'expression « pour Dieu » (*li-llah*), au lieu de la seule appellation divine. Dans les deux cas (*alif* et *lam*) le graphisme de la lettre se caractérise par une forme en barre dressée laquelle, prolongée tout au long de la bordure de la page, sert d'écrin à la scène de mosquée. Pour les besoins de l'esthétique du folio, le calligraphe aurait alors transgressé la règle de l'écriture arabe qui veut que ces lettres, lorsqu'elles sont combinées et non intégrées à un mot, en soient séparées par un espace. Mais c'est là un phénomène courant dans la pratique calligraphique qui fait volontiers fi des lois linguistiques de l'écriture pour façonner des figurations.

Quelles que soient les nuances d'interprétation offrant, certes, plusieurs versions sémantiques de l'ouvrage, seul l'arrangement principal du monogramme d'Allah donnant naissance à une représentation évocative de mosquée intéresse notre discussion. Il s'agit plus particulièrement du cas calligraphique typique d'une image qui

perceptuellement absorbe ou éclipse une écriture⁵ et d'un exemple frappant d'exploitation esthétique de l'ontologie double de cet art en Islam, puisque ce n'est rien moins que le nom de Dieu qui produit un tableau figuratif. Bien que ce tableau soit d'ordre religieux et, par conséquent, bien qu'il corresponde parfaitement à la sémantique du signe écrit, il instaure un jeu dialectique entre la figuration du discours et le discours de la figuration qui est sous-tendu par une tension théologique concernant la dualité, problématique en Islam, de la représentation et du sacré. Bien plus, tous les jeux dialectiques et de sémantisation que ce type de calligraphie figurative engage d'ordinaire, se trouvent presque poussés aux limites du possible, dirons-nous, sur ce petit folio anonyme, sobre mais élégant, et surtout cognitivement très puissant. On peut dire qu'en ses quelques traces de *qalam* (l'outil d'écriture traditionnel), il concentre l'essentiel de la problématique esthétique concernant l'art de la calligraphie figurative islamique, laquelle se résume de la façon suivante.

Morphologie par définition, l'écriture est fondamentalement une espèce d'image. Travaillée avec art dans ce sens, elle peut même véritablement devenir une « peinture prise au mot » pour reprendre une expression du philosophe esthéticien Hubert Damish⁶, étant donné que la calligraphie en général, dans sa vocation artistique, vise assurément à montrer autre chose que le mot en tant que tel, à transcender l'acte originel d'écrire et son corollaire, celui de lire, pour explorer des modes d'expression et de perception plus subtils ou plus élaborés. Eu égard au feuillet tunisien, on dira plus exactement qu'il est « une image prise dans le mot ».

UNE IMAGE PRISE DANS LE MOT

Bien que l'œuvre montre dans l'immédiat une image figurative apparemment autonome, celle-ci n'a d'existence que par le mot inscrit sur la page, « Allah⁷ ». La géométrie du dessin figuratif n'est autre que

⁵ Sur l'art calligraphique en général et ses différentes procédures, voir Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton University Press, 1992, chapitre II, « The intermediary of writing ».

⁶ Il s'agit plus exactement du titre de l'introduction de Hubert Damish à l'édition française du livre de Meyer Schapiro, *Les Mots et les Images*, Macula, Paris, 2000 (ouvrage original: *Words and Pictures, On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague, Mouton, 1973). Meyer Schapiro parle, quant à lui, « d'image liée au mot », p. 12.

⁷ Il faut ici insister sur le fait que c'est bien l'arrangement pictural qui apparaît en premier lieu, même pour un « regard musulman » exercé à voir des écritures dissimulées derrière

celle du monogramme sacré, sa morphologie même, laquelle, à l'instar des mots constamment répétés, possède ce caractère immuable des choses familières, « car [souligne Ludwig Wittgenstein] la simple vue d'une ligne imprimée est elle-même extrêmement caractéristique – c'est-à-dire qu'elle présente une apparence très spéciale, les lettres sont à peu près de la même dimension, de formes apparentées, et se reproduisent toujours; la plupart des mots se répètent constamment et nous sont aussi familiers que des visages bien connus⁸ ». Mot que l'on ne lit plus mais que l'on *voit*, le nom arabe de Dieu forme lui-même une espèce de tableau: « Qu'est-ce donc qui nous vient vraiment à l'esprit quand nous *comprendons* un mot? – n'est-ce pas quelque chose comme une image? Est-ce que ce ne peut pas être une image⁹? » Il est une « physionomie » dit encore Wittgenstein, objet à la fois regardé et regardant: « bien que chaque mot – pourrait-on dire – puisse avoir un caractère différent dans différents contextes, il n'en a pas moins toujours un caractère – une physionomie. Il nous regarde en effet. Mais une physionomie peinte sur un tableau nous regarde aussi¹⁰. »

La représentation figurative du folio se fonde donc dans l'absolu sur la physionomie du mot Allah; « la physionomie familière d'un mot, le sentiment qu'il a trouvé sa signification en lui-même, qu'il est une ressemblance réelle de sa signification¹¹... » Plus précisément, la scène de mosquée est une *extension* du monogramme dans la mesure où, grâce à la faculté métamorphique des lettres, elle *étend* ou prolonge l'expansion physique de l'écriture sous forme d'image, autorisant l'écriture à exister et à signifier dans un espace qui n'est plus celui, neutre, abstrait et inerte de la page, mais celui du monde vivant que l'usager de la calligraphie pénètre virtuellement par ses sens. En élargissant ainsi ses lieux de cognitions au domaine de la figuration, la calligraphie devient plus qu'un thème linguistique: elle donne à voir un objet pleinement perceptuel.

Cette procédure plastique de l'extension exclut tout autre interprétation possible quant à la véritable ontologie de la représentation de mosquée. Chose vue ou/et lue, elle *est* originellement écriture et, par

des figures, et qui donc lit les premières presque simultanément à la vision des dernières.

⁸ Extrait des investigations philosophiques, in Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Gallimard, Paris, 1961, p. 187.

⁹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰ *Ibid.*, p. 315.

¹¹ *Ibid.*, p. 351.

conséquent, son ontologie reste fondamentalement d'ordre scripturaire, non pas simple mais doublée d'une ontologie représentationnelle, laquelle constitue en quelque sorte une seconde nature. Car, objectivement, l'image ne prend pas place dans l'espace matériel qui détermine le monde concret des formes constituant habituellement celui de la figuration en art; elle y renvoie de manière virtuelle on dira, par l'intermédiaire de signes imageants inscrits dans le plan scripturaire. Autrement dit, la représentation de mosquée procède de la graphie qui modèle la physionomie du mot et qui ainsi définit, dans la bidimensionnalité de la ligne, l'espace conceptuel propre au langage et à l'idée. Cela signifie que tout l'arrangement graphique du folio est fondamentalement de nature idéale et conceptuelle.

En fait, le composé des deux unités, la représentationnelle et l'alphabétique, dispense une forme extrême de « l'image prise dans le mot », puisque la substance graphique de la lettre créant le plan pictural, celui-ci *est* positivement, ontologiquement le mot. De la sorte l'écrit acquiert l'autorité générique de l'image et celle-ci, en tant que mot déguisé, s'octroie le pouvoir signifiant de l'idiome. On qualifiera cette proposition plastique « d'alphabet iconographique » ou « d'iconographie alphabétique ». Tableau et texte forment donc une seule et même entité comprenant deux natures ou deux propriétés, une textuelle et une figurative, la binarité plastique étant cependant gérée sous le mode de l'écrit. On le redira, il est question d'une ontologie scripturaire/idéale qui se double d'une ontologie secondaire figurale/matérielle. Aussi, le système cognitif de l'œuvre doit-il absolument se comprendre sur la base de sa sémiotique textuelle, en corrélation avec la sémiotique représentationnelle, et non l'inverse. La nuance est d'importance car, dans l'art de la calligraphie figurative islamique en général, il existe aussi la catégorie opposée qui, elle, est commandée par le régime de l'image: « le mot pris dans l'image » au lieu de « l'image prise dans le mot ».

Pour mieux cerner les enjeux esthétiques et cognitifs qui se trouvent impliqués dans l'ouvrage de Raqqada, il convient de mettre en perspective ces deux productions distinctes que nous définirons sous les expressions suivantes: « calligraphie imagée à régime scripturaire » et « calligraphie imagée à régime figuratif ».

CALLIGRAPHIE IMAGÉE À RÉGIME SCRIPTURAIRE ET À RÉGIME FIGURATIF

Pourtant justifiée par des règles esthétiques sensiblement différentes, la distinction entre ces deux catégories de calligraphie imagée n'a jamais fait l'objet d'une étude, ni même d'une définition élémentaire. Toutefois, pour peu qu'on y prenne garde, cette distinction transparait dans la syntaxe des légendes apposées à certaines illustrations de calligraphie islamique dans le livre séminal d'Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*¹². Deux de ces illustrations représentent le cas calligraphique à régime figuratif, tandis qu'une troisième s'apparente au type opposé, à régime scripturaire (Figure 3). Le titre des premières signifie implicitement

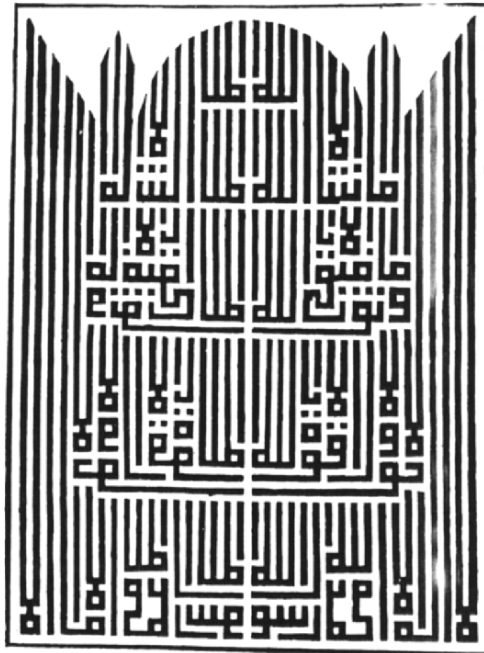


FIGURE 3: Calligraphie figurative à régime scripturaire. Sentences pieuses variées en forme de mosquée: « *La Ilaha Ila Allah* », « *La quwwata illa billah* », « *Ma sha Allah* », art ottoman. Reproduite dans Malik Aksel, *Turklerde Dini Resimler*, Yazı Resim, İstanbul, Elif Yayınları, 1967, p. 28.

¹² Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, *op. cit.*, illustrations p. 89.

leur teneur éminemment représentationnelle par le fait qu'il indique en premier lieu le sujet figuratif, suivi de la mention de l'écriture, n'identifiant l'œuvre comme calligraphie qu'en dernière instance. Citons par exemple « Procession funéraire de lettres » et « Oiseau en forme de *basmalah* ». Ces formules signalétiques soulignent bien l'identité picturale des ouvrages en question qui, avant toute chose, représentent une scène funèbre et un volatile. Ceci contrairement au titre de la troisième illustration, « Écriture en forme de bateau », lequel, de manière significative, procède en ordre inverse et reconnaît ainsi le caractère scripturaire fondateur de son objet, affilié à ce titre à notre page tunisienne. D'ailleurs, puisque nous y sommes, nous pourrions intituler analogiquement cette dernière « Monogramme d'Allah en forme de scène intérieure de mosquée ». Mais, en détail, qu'est-ce qui distingue ces deux genres l'un de l'autre ?

Au niveau principiel, la calligraphie imagée à régime figuratif se caractérise par sa dépendance esthétique au plan pictural, contrairement au folio maghrébin et à la catégorie qu'il représente dont la plastique, on l'a dit, dépend du plan textuel. En effet, son champ d'expression principal est celui de l'espace réel et matériel des formes concrètes, par opposition à l'espace idéal et abstrait des signes linguistiques. Les lettres elles-mêmes se mêlent à l'arrangement figuratif comme vision réorganisant ou projection visuelle du monde réel, auquel elles se subordonnent tout en y introduisant l'espace de lecture conceptuel propre à la pensée et au langage. Sur l'œuvre de Raqqada, rappelons-le, c'est l'écriture qui gère le système signifiant du composé calligraphique qui, grâce à sa corporalité, produit l'image. En somme, également ontologie esthétique duelle, la calligraphie imagée à régime figuratif reste cependant fondamentalement une entité représentationnelle, doublée d'une nature scripturaire secondaire. Pour s'en convaincre, observons plutôt des exemples de cet art.

Sur tel motif d'aiguière posée sur une table, des lettres curvilignes épousent le volume de la panse et en soulignent les contours ondulants, ou bien – pour s'en tenir aux calligraphies reproduites dans l'ouvrage de Grabar – dans ladite scène de procession funéraire, une figure humaine et un chameau apparaissent littéralement remplis de caractères arabes, tandis que le dessin d'oiseau déploie à l'intérieur de son corps la formule religieuse arabe appelée « *basmalah* » (« *Au nom de Dieu Le Clément*¹³ ... ») Ces images sont en quelque sorte ornées ou « colorées »

¹³ *Ibid.*, illustrations p. 86.

de mots, empruntant parfois la physionomie du signe graphique pour incarner un sujet figuratif. Motif de remplissage ou élément inséré dans la figuration, les lettres suivent les lois de la représentation dictées par cette dernière qui use des propriétés imageantes de leur morphologie alphabétique, ou même détourne la perception vers leurs qualités strictement physiques au détriment de leur valeur linguistique originelle, au point d'en faire principalement des objets de visibilité plutôt que de cognition, souvent malaisés à lire, voire carrément illisibles. Soulignons ici que dans nombre d'œuvres, l'accès difficile au message textuel fait partie du projet esthétique, à la manière d'un rébus, tandis que pour d'autres il n'est que la conséquence d'une contorsion appuyée des signes alphabétiques résultant d'un parti pris plastique particulier consistant à travailler les propriétés métamorphiques de l'écriture arabe.

En somme, ces mots ou ces lettres que l'on ne lit qu'à un niveau second de perception, parfois même accessoirement, en tous cas seulement après pleine appréciation de leurs qualités formelles et en accord avec celles de l'image, participent en priorité de la rhétorique visuelle du tableau; et non pas du texte comme il en va dans l'ouvrage tunisien. La lecture effective, lorsqu'elle est possible, ou ce qui relève souvent d'un patient déchiffrement de l'écriture, n'intervient qu'ensuite dans l'expérience esthétique et surtout requiert d'oublier momentanément – pour ainsi dire – la structure figurative, afin d'atteindre le sens. L'acte de lire apparaît alors comme une tentative de restitution de l'ordre habituel des choses impliquant des modalités de perception séparées pour chacune des deux expressions, la figure et l'alphabet. Mais également, ce procédé de démélage lexical permet-il de révéler tous les secrets d'élaboration de la calligraphie et, par là, d'en saisir pleinement la qualité et la signification.

Dans la calligraphie imagée à régime scripturaire, en règle générale, la lecture s'avère plus aisée en raison de la domination du règne de l'écriture dans la plastique de l'œuvre, encore que la manipulation du corps des lettres, commune aux deux genres calligraphiques, peut également la rendre ardue, en particulier lorsque la transformation imageante se double d'un jeu de formes géométriques. De fait, cette catégorisation en deux groupes bien distincts sert principalement de grille de lecture. Elle s'applique, certes, à une partie de la production calligraphique islamique à vocation représentationnelle, mais pas à tout son ensemble dans la mesure où il existe aussi des œuvres ambiguës, « litigieuses » ou hybrides dont il est difficile de définir

clairement le régime, scripturaire ou figuratif. On dira alors que ces œuvres sont un mélange des deux modes ou se fondent sur un équilibre entre ceux-ci.

Compte tenu de ces différentes manières de concevoir la calligraphie imagée, il va sans dire que la sémantique d'une œuvre donnée, autant que l'expérience esthétique qu'elle induit, changent selon le mode choisi. Mais pour revenir à notre folio, la question maintenant est de comprendre les modalités d'interconnection et « d'intercognition » du motif pictural dans l'unité écrite qu'implique le régime scripturaire en ce cas précis. L'image étant la première occurrence, ces modalités reposent sur une dynamique ontologique entre figuration scripturaire et écriture figurative.

DE LA FIGURATION SCRIPTURAIRE À L'ÉCRITURE FIGURATIVE

Réduite à quelques traits essentiels aisément reconnaissables, l'image fonctionne comme « un signe pictural¹⁴ », signe annonciateur et instituant qui fait signe, en quelque sorte, à l'unité écrite qu'elle dissimule, initiant le glissement de l'occurrence représentationnelle à l'occurrence textuelle. C'est elle qui, aux deux niveaux de la forme et du sens, enclenche le fonctionnement esthétique du folio en ce que, perceptuellement, elle pose la sémantique du visible comme préalable à la sémantique du lisible. Ce mode d'apparaître indirect de l'écriture, par la voie de l'image, élabore une rhétorique autre que celle du simple énoncé littéraire ou de la pure icône: la rhétorique d'un langage stratifié reposant sur le croisement sémantique d'une représentation et d'un mot entremêlés, engageant les actes coordonnés de voir et de lire.

Ainsi, grâce à cette iconographie immédiatement saisissable à ce stade premier de perception globale et d'acceptation collectivement consentie par lesquels on comprend sans effort un système de signes, la représentation détermine les limites et la teneur du champ sémantique de la calligraphie, en l'occurrence celles de la piété musulmane. Puis, presque simultanément, mais non sans provoquer une certaine surprise, elle dévoile ses racines alphabétiques. Sous l'apparence presque anodine mais certainement familière de la figuration qui ne cache que

¹⁴ Termes de Meyer Schapiro cités par Hubert Damish, in *Les Mots et les Images*, op. cit. p. 13. Voir aussi plus généralement François Dagognet, *Écriture et iconographie*, Vrin, Paris, 1973.

momentanément sa véritable identité scripturaire, surgit, dans toute la transparence des vieilles acquisitions culturelles, l'évidence instituante de la désignation divine, de la physionomie si caractéristique du monogramme d'Allah. Le sujet figuratif entre aussitôt dans l'ordre lexical, conférant à la calligraphie son ontologie esthétique fondamentalement linguistique, dans un effet d'étonnement enchanteur¹⁵, mêlant plaisir éveillant du jeu plastique et émotions spirituelles. Nous oserons dire qu'il se produit une véritable épiphanie scripturaire, révélation instaurée par l'œuvre dans cet ineffable instant du passage de la figuration scripturaire à l'écriture figurative.

Cependant, ce phénomène esthétique suscite une interrogation de première importance: comment le Saint Nom peut-il licitement s'associer ou, pire, *être* une image, fût-elle une scène religieuse? Est-il besoin de rappeler le principe islamique fondamental de l'absolue non associabilité du divin avec aucune autre entité? À l'évidence, la calligraphie de Raqqada respecte ce principe, ce qui signifie qu'assurément son système imageant repose sur une procédure permettant d'éviter la transgression et le non-sens théologique. Cette procédure s'appuie nécessairement sur une approche particulière du concept esthétique de *figurabilité*, concept-clé dans toute problématique touchant les arts visuels combinés avec des éléments linguistiques. D'où la nécessité, pour définir ladite procédure, de comprendre l'approche de ce concept dans l'esthétique du folio de Raqqada.

Hubert Damish remarque ceci: « dans sa forme comme dans sa substance, dans son fondement littéraire même, toute expression linguistique procède plus ou moins du règne de l'image que l'on qualifiera de pictural¹⁶. » Ce potentiel imageant, cette capacité incarnante des mots en dehors de leur fonction élémentaire d'énoncer, sont une part de ce que Michel Foucault nomme éloquemment « le sourd travail des mots¹⁷ », lequel, à un certain niveau ontologique, fait du signe graphique l'identique de l'image. Toutefois, partant de ce postulat général, il faut

¹⁵ Soulignons que la capacité d'étonner et de ménager des effets de surprise comme celui-ci est considérée comme une haute qualité esthétique dans l'art de la calligraphie arabe. Oleg Grabar parle à ce propos « d'attente créative », in *The Mediation of Ornament*, *op. cit.* chapitre II.

¹⁶ Hubert Damish, « La peinture prise au mot », in *Les Mots et les Images*, *op. cit.* p. 27.

¹⁷ Voir l'essai de Michel Foucault sur le célèbre tableau de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, portant le même titre, chapitre 4 « Le sourd travail des mots ». Je citerai l'édition et la traduction en anglais, sur laquelle j'ai travaillé, par James Harness, *This is Not a Pipe*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles et Londres, 1984.

spécifier la manière dont le système imageant de l'œuvre observée exploite cette figurabilité des mots, car de nouveau sur ce point, l'art de la calligraphie figurative n'est pas monolithique.

Deux manières génériques sont possibles, étant donné que, comme le souligne Damish, tant le sens que le signe linguistique même qui le porte relèvent du figurable et, par là, se prêtent à la manipulation esthétique. La représentation calligraphiée soit transpose en termes iconographiques le sens imagé de l'écriture, misant ainsi sur la figurabilité de celle-ci au double plan morphologique et sémantique, soit elle ne se construit pas sur ce mode de transposition visuelle du langage et de l'écrit, s'articulant uniquement à la plastique des lettres. Dans ce dernier cas, seule la figurabilité du graphisme scripturaire se trouve prise en compte. Reste à déterminer laquelle des deux manières concerne le folio, ce qui requiert quelque explication à propos de leurs implications esthétiques respectives.

Fondée sur la visualisation de ce qui est dit, la transposition visuelle consiste à exprimer en termes visibles l'énoncé de l'écrit, instaurant de la sorte une relation en miroir entre alphabet et représentation qui correspond à une identification entre l'un et l'autre par la voie d'images partagées, décrites, dessinées ou peintes. Par conséquent, les calligraphies imagées construites sur ce mode sont des propositions tautologiques qui usent des deux outils cognitifs, littéraire et figuratif, pour signifier un seul et même sens, sur un seul et même plan plastique. On appelle « calligramme » ce genre d'écriture à la fois figurative et figurée, illustrative et illustrée ou imageante et imagée. En guise d'exemple standard, imaginons une œuvre dessinant une fleur (*ward*) ou un oiseau (*usfur*), à l'aide des lettres mêmes du mot qui les désigne. Hors contexte islamique, nous citerons les célèbres calligrammes de Guillaume Apollinaire en littérature, par exemple le poème commençant par la phrase « cette adorable personne c'est toi... », écrit de façon à dessiner un portrait de femme à chapeau¹⁸, ou encore ceux du peintre belge René Magritte, notamment la fameuse toile portant l'inscription « Ceci n'est pas une pipe », peinte au-dessous de la représentation dudit objet¹⁹.

¹⁸ Calligramme daté du 9 février 1915.

¹⁹ La construction calligrammatique de Magritte repose sur l'idée que la pipe n'en est pas une véritablement, puisqu'il s'agit d'une image de pipe et non d'un objet-pipe réel. Autrement dit, la phrase dit ce que montre l'image et inversement. Cette peinture se trouve reproduite et commentée par Richard Calvocoressi, *Magritte*, Phaidon, Londres,

Cette calligraphie de type calligrammatique fut goûtée par les artistes musulmans qui, au fil du temps moins contraints, voire parfois affranchis de la sacralité et des codes stricts de la tradition calligraphique islamique, se montrèrent de plus en plus intéressés au jeu purement esthétique de la forme et du sens et à son corrolaire, la dialectique phénoménologique du signifiant et du signifié²⁰. De fait, le calligramme constitue une forme évolutive particulière et tardive de cette calligraphie figurative traditionnelle plus ancienne qu'est précisément la seconde manière générique – citée plus haut – consistant en une écriture illustrative mais non illustrée. Au Moyen Age, celle-ci apparaît notamment dans la céramique islamique à décor calligraphique, et également dans l'art du livre enluminé chrétien et hébraïque où l'alphabet dessine des formes figuratives avec les mots qu'il formule. C'est de cette même pratique traditionnelle que procède la page tunisienne qui, on va le démontrer, n'est précisément pas d'ordre calligrammatique. À ce titre, celle-ci apparaît significative non seulement de la perennité à l'époque moderne de la tradition de la calligraphie imagée médiévale, mais surtout de son développement sous des formes plus élaborées et cognitivement plus audacieuses.

Le folio de Raqqada ne tombe pas sous le signe du calligramme dans la mesure où ses propositions textuelles et représentationnelles ne sont pas sémantiquement identiques. Les deux modes d'expression, l'écrit et l'image, bien qu'ontologiquement fusionnels et opérant dans la même sphère de sens de la foi islamique, signifient chacun des objets distincts, en l'occurrence Allah et une vue intérieure de mosquée, lesquels, à l'évidence, ne s'articulent pas en ces termes d'équivalence et de réflexivité propres à la construction calligrammatique. Au regard du mot qui la fait exister, la thématique figurative du folio est donc tout à fait autre chose qu'une équivalence visuelle ou une représentation visualisante du message linguistique.

En effet, bien qu'à l'instar du calligramme, les unités écrites et figuratives du folio structurellement ou plastiquement s'équivalent ou fusionnent, ce qui dans l'expression calligrammatique relève sémantiquement de la gemellité, devient dans la calligraphie de Raqqada un duo composé de deux éléments distincts: le duo sémantique du nom

1992, p. 91. Par ailleurs, on recommandera la lecture de l'essai de Michel Foucault sur cette peinture, *op. cit.*

²⁰ Voir l'historique de la calligraphie islamique dans Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, *op. cit.* chapitre II, « The Intermediary of the writing ».

divin et de la scène pieuse, le premier générant la seconde. Ce principe selon lequel une entité en génère une autre, non pas dans la ressemblance ou la gemellité, mais dans la différence, n'est autre que celui de la dérivation. Par conséquent, l'image de mosquée constitue, non pas une transposition, mais un dérivé sémantique du mot écrit, tout comme au plan graphique elle en constitue un dérivé morphologique. Autrement dit, dans la calligraphie de Raqqada, le lien de sens qui noue le registre pictural au registre textuel est un lien de dérivation. Cette combinatoire dérivative permet de dissocier les deux niveaux cognitifs du sensible et de l'idéal, sans pour autant briser la continuité organique des graphismes scripturaire et figuratif de l'ouvrage. Par extension, elle permet de dissocier la figurabilité de la physionomie du mot de celle de son contenu sémantique. C'est grâce à ce processus de dissociation engagé dans le système esthétique de la dérivation que le folio résout le problème de la représentation et du sacré expressément posé par l'alliance du Saint Nom avec un motif figuratif. Une telle alliance s'avère concevable et licite sous les conditions suivantes.

Si, le vocable couché sur la page tunisienne, comme n'importe quel mot, est en tant que signe graphique « figurable » ou apte à figurer, en revanche, il ne l'est absolument pas au plan sémantique, contrairement à la logique linguistique évoquée par Damish. S'agissant de l'idéalité divine islamique, il est par définition exclu d'appréhender la signification de ce vocable en termes imageants. Seul et unique mot présentant une telle propriété en contexte musulman, il interdit de soi toute tentative d'exploitation représentationnelle. Aussi, sur le folio, la figurabilité de l'écriture se manifeste-t-elle uniquement au niveau du sensible, c'est-à-dire dans la matière graphique du monogramme d'Allah, modelée en traits iconographiques. Tant que seul le caractère scripturaire, et non son contenu, fait l'objet d'une projection représentationnelle, l'idéalité qu'il exprime, même « réduite²¹ » ou incorporée dans la fiction imagée, y conserve intacte son statut d'entité transcendante et indisciblement immatérielle. D'une certaine manière, l'enveloppe protectrice du corps des lettres qui la portent préserve cette idéalité de toute fusion ou association esthétique illicite avec le monde matériel. Sinon, il n'eût point été possible pour le calligraphe de faire du Saint Nom un générateur d'images... Bien que, par ailleurs, il existe des cas limites qui méritent d'être cités.

²¹Ce terme ici bien sûr se réfère au processus phénoménologique de réduction transcendante, évoqué en début d'article.

Certaines calligraphies chi'ites modernes dessinent une face ou un corps humain au moyen d'écritures qui incluent positivement la formulation du nom divin et, par là, peuvent ou pourraient induire un processus d'identification entre les deux types d'expression (Figure 4). Toutefois, ce genre de composition mêle le mot « Allah » à d'autres noms sacrés, habituels dans les invocations religieuses de cette branche de l'Islam, à savoir « Muhammad » et les trois premiers *Imam* chi'ites, « 'Ali » et ses deux fils, « Hassan » et « Hussein », et parfois son épouse « Fatima ». En vertu de cette dénomination multiple, le visage ou le corps représenté ne correspond en particulier à aucun des êtres cités et, en conséquence, demeure non individualisé et non identifié. En outre, le principe de l'absolue non-figurabilité de Dieu, valable dans le shi'isme comme dans le sunnisme, éradique de lui-même l'incarnation esthétique de l'entité divine dans le tableau anthropomorphe. Par contre, cette incarnation esthétique s'avère licite concernant les autres entités nommées en ce qu'elles sont des personnes humaines. En définitive, l'image calligraphique ne reflète pas littéralement, ni ne dérive véritablement du texte qui la forme, mais s'y répercute on dira, laissant sa part d'impensable et de non-faisabilité jouer par soi-même son propre rôle de censeur. De cette manière, l'œuvre évite le sacrilège, tout en repoussant un peu plus loin les limites du possible théologique, travaillant jubiloirement sur ses marges et affleurant jusqu'à l'extrême ses bords.



FIGURE 4: Calligraphie figurative représentant une face humaine, réalisée avec les noms de Allah, Muhammad et les trois premiers Imams chi'ites, Ali, Hassan et Hussein. Reproduite dans Albertine Gaur, *A History of Calligraphy*, The British Library, Londres, 1994, p. 148.

Un tel art en Islam n'était pas envisageable au Moyen Age et doit son évolution à l'époque moderne que la perméabilité aux conceptions artistiques de l'Occident a rendu plus favorable à des pratiques représentationnelles jusque là peu développées. L'esprit esthétique qui anime le folio de Raqqada, mettant en valeur les propriétés métamorphiques du Saint Monogramme, relève en effet d'une audace peu médiévale et toute moderne. D'ailleurs, ce genre d'ouvrage voit le jour grâce à cet essor général de la figuration non seulement dans la calligraphie, mais dans d'autres arts musulmans, dans la peinture par exemple. Pourtant, on l'a vu, la calligraphie tunisienne use d'une procédure plastique classique et son système cognitif procède bien de la conscience esthétique des médiévaux concernant la double ontologie scripturaire et représentationnelle de l'écriture. Ce système cognitif, que nous devons examiner maintenant, conjugue les deux discours de la figuration et du nom.

LE DOUBLE DISCOURS DE LA FIGURATION ET DU NOM

Calligraphie imagée à régime scripturaire, l'ouvrage de Raqqada fait fondamentalement sens par l'expression écrite. Ce sens étant nommé, « Allah », il est par conséquent le sens du nom, « ce signe originel²² » qui recèle une présence invisible et qui, selon Michel Foucault, résulte d'« une absorption intégrale de tous les discours en un seul mot²³ ». Essence même du verbe être en Islam, le nom de Dieu concentre donc toute l'essence du langage: il est l'être même de la pensée et du langage. Mais ce discours nominal, minimal, sublime et originel au centre de la construction calligraphique, ne s'y donne pas à connaître dans l'immédiateté et le jaillissement de l'interjection pure. Il emprunte la voie iconographique et intègre la langue de l'image, de sorte qu'à l'évidence le mot signifie plus que le seul Nom Sacré.

Ainsi, scène de vie pieuse invitant à une rêverie dévote, la composition picturale du folio initie un processus cognitif particulier qui, tout d'abord, fait référence à l'environnement religieux quotidien et familial, pour ensuite changer de contenu aussitôt que le nom d'Allah apparaît; ceci sans rupture, par la voie fluide de la dérivation sémantique. Cette cognition en dyptique entraîne une perception oscillatoire qui glisse du champ concret du tableau vers le champ conceptuel du mot,

²² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, *op. cit.*: « 3.26 – Le nom ne saurait être décomposable par aucune autre définition : il est un signe originel », p. 40.

²³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 316.

passant de la chose vue à la chose lue, du monde corporé à celui du pur sens. Sous le double effet de ce mouvement cognitif et perceptif, l'image alphabétique se modèle en alphabet imagé, et vice versa, au point que la lisibilité du nom divin, qui repose habituellement sur la seule vision de sa physionomie, se réalise sur le folio uniquement par assimilation de l'énoncé pictural, la vue dans une mosquée. D'où ce que nous avons appelé le double discours de la figuration et du nom, l'un dérivant de l'autre en conformité logique avec le système de dérivation morphologique et plastique. Comment ce procédé de dérivation sémantique fonctionne-t-il?

Le discours figuratif prolonge le discours nominal dont il élargit le territoire sémantique en l'ouvrant au domaine de l'expression visuelle. Pour reprendre Paul Ricœur, il en est « une augmentation iconique²⁴ » à l'intérieur même de la sphère du langage, tout comme la morphologie picturale prolonge dans l'espace représentationnel le trait graphique du signe alphabétique, à l'intérieur même de la sphère de la forme. Le tableau place de la sorte la lecture du monogramme d'Allah dans le contexte visuel adéquat du lieu de culte musulman, donnant à la reconnaissance abstraite et purement intellectuelle de Dieu par son nom la dimension humaine et la profondeur émotionnelle d'une attitude existentielle entière, d'un acte de piété authentique. Une mise en scène de la pensée, en somme, dont on dirait, en paraphrasant Wittgenstein: « c'est à croire que le fait de voir "le signe dans ce contexte" serait l'écho d'une pensée. L'écho d'une pensée dans la vision – aimerait-on dire²⁵. » En ce sens, la représentation de mosquée se fait elle-même l'écho de l'indicible pensée de Dieu, dans le cadre humble de l'existence du croyant qu'elle dessine. Cette résonance du discours de la figuration dans celui du nom émane en fait du faisceau ténu des significations du folio qui s'organisent de la manière suivante (schéma page 185).

Au sein de la sémantique religieuse globale de la page, la scène de culte couvre un territoire qui lui est propre et n'empiète pas sur celui du mot. Tandis que ce dernier proclame l'existence du Dieu Unique, ses extensions iconiques dépeignent symétriquement, dirons-nous, les implications pratiques d'ordre cultuel dans la vie du fidèle du fait même de la reconnaissance de cette existence. Par conséquent, tandis que

²⁴ Paul Ricœur, in *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, « Writing and Iconicity », Texas Christian University Press, Fort Worth, 1976, p. 42.

²⁵ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, op. cit. p. 344.

l'écriture exprime l'idéalité la plus pure de l'Islam, l'absolument intemporelle et immatérielle idéalité divine, la représentation exprime, en contraste radical, la plus factuelle et la plus empirique de toutes les réalités²⁶, celle de l'existence humaine. Il se forme de la sorte, dans la grille de sens du folio, deux pôles opposés qui sont, en termes théologiques, d'un côté l'absolue idéalité, Dieu, de l'autre l'absolue réalité de la concrétude, la vie humaine, correspondant, en termes phénoménologiques, à la dualité standard d'une idéalité pure et objective et d'une réalité factuelle et subjective. Entre ces deux pôles, d'ailleurs constitutifs de toute pensée monothéiste²⁷, se déploie la chaîne des significations interconnectées qui émanent des différents territoires ontologiques dans lesquels le mot signifie, grâce à ses multiples propriétés, idéalisante, linguistique, graphique et iconique. Ces territoires se répartissent entre les deux sphères de l'idéal et du sensible selon qu'elles procèdent du contenu dudit mot ou de son enveloppe graphique.

C'est évidemment la connexion entre ces différentes significations qui constitue le sens du folio lui-même. Cette interconnexion consiste précisément en la « descente » de l'idéalité divine, à une extrémité de ladite chaîne, dans la spatio-temporalité du monde, à l'autre extrémité, moyennant toutes les formes de réduction transcendantale du langage, y compris le langage figuratif. Autrement dit, par l'inscription du nom de Dieu, origine de tous les discours, et les extensions représentationnelles de son signe graphique, ce que la calligraphie de Raqqada tente de réaliser est le processus de réduction transcendantale permettant de déposer, dans la finitude de la réalité factuelle, le sens divin, libre de toute subjectivité empirique, c'est-à-dire de « mettre en communauté », diraient les phénoménologues²⁸, la vérité de ce sens.

²⁶ Voici la définition phénoménologique du réel selon Husserl: « We call real in a specific sense all that which, in real things in the broader sense, is, according to its sense, essentially individualized by its spatiotemporal position », in *Experience and Judgment: Investigations in a Genealogy of Logic*, traduit en anglais par James S. Churchill et Karl Americks, Northwestern University Press, Evanston, 1973, pp. 265-266.

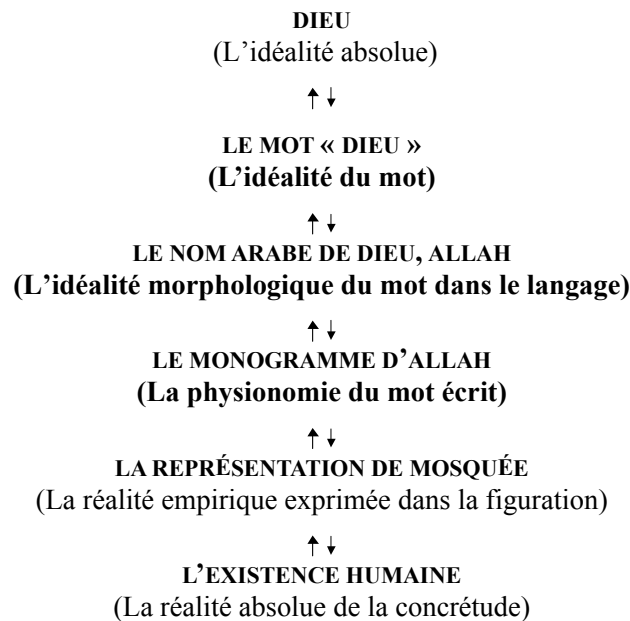
²⁷ Sur ces notions d'idéal et de réel dans la pensée religieuse, voir Rudolf Otto, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*, Oxford University Press, New York, 1958.

²⁸ Cette expression est utilisée notamment par Husserl et Derrida.

**« MISE EN COMMUNAUTÉ » DE L'IDÉALITÉ DIVINE PAR
RÉDUCTION TRANSCENDANTALE**

Sur la page de Raqqada, l'inscription du nom de Dieu circonscrit un champ idéal ou conceptuel, en quelque sorte un monde de la pensée graphiquement délimité. Ce territoire, marqué par les lettres, constitue initialement le site d'incorporation dans le sensible de cet objet fondamentalement idéal qu'est le mot, cette « idéalité morphologique » comme l'appelle Jacques Derrida: « Le mot a une objectivité et une identité idéales, puisqu'il n'est identique à aucune de ses matérialisations, qu'elles soient empiriques, phonétiques ou graphiques. C'est toujours le même mot qui est signifié et reconnu dans toutes les manifestations linguistiques possibles²⁹. »

SCHÉMA SÉMANTIQUE DU FOLIO DE RAQQADA



²⁹ Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, traduction en anglais, préface et postface de John Leavey Jr., University of Nebraska Press, Lincoln et Londres, 1989, p. 67; voir en particulier le texte concernant la phénoménologie de l'écriture, pp. 87-96 et la note 92.

Le signe graphique localise dans l'espace et dans le temps cette idéalité du mot, à savoir son contenu sémantique qui par son être-sens est « non localisé et intemporel³⁰ ». Autrement dit, le monogramme du folio réalise l'incarnation graphique de l'idéalité divine incorporée dans le mot Allah, laquelle, existant indépendamment de la pensée même, est absolument pure, absolument libre de tout lien à la concrétude. Cependant, si la phénoménologie range la notion de Dieu dans un ensemble d'idéalités pures et inconditionnellement libres, telle la vérité mathématique, la théologie islamique lui confère un caractère unique dans la mesure où le sens divin est incomparable et se place au-dessus de tout autre sens. Mais aussi ineffable soit-elle, cette idéalité de Dieu n'en échappe pas pour autant au processus de réduction transcendentale nécessaire à sa communication à la communauté humaine, c'est-à-dire à sa « mise en communauté » par le langage. Ce processus sous-tendant la descente de l'idéalité en question dans le monde, s'effectue en plusieurs étapes obligées (schéma p. 185).

Avant de devenir composé alphabétique et de prendre physionomie dans la lettre inscrite sur le folio, le sens divin se trouve d'abord porté ou communiqué par cette idéalité d'un autre type, appelée ci-dessus « idéalité morphologique », qu'est le mot « Dieu ». Dégagé de toute subordination au temps et à l'espace, ce mot existe toutefois non pas hors, mais dans et par la pensée. Sans identité linguistique, il relève de ce pré/proto-langage ou méta-langage, informel et en deçà de l'idiome, que l'on peut éventuellement désigner par l'expression généralisante « concept divin ». Le passage de cette sphère purement idéale du sens et du mot non nommé dans le sensible s'opère dans la langue, forme réelle qui toutefois ne procède pas de la matière: un sensible entre idéalité et matière qui se donne à connaître par la voie du mot linguistiquement déterminé, le vocable arabe « Allah ». Forme sans être matière, ce dernier échappe à la contingence et, à ce titre, appartient toujours à la sphère idéale. Mais produit sensible, il demeure rattaché au monde, contrairement aux idéalités pures, lesquelles, on l'a expliqué, en sont indépendantes à des degrés différents. D'où la qualité d'idéalité dite

³⁰ Derrida cite les termes de Eugen Fink sur la parole et qui valent pour l'écriture: « In sensible embodiment occurs the "localization" and the "temporalization" (*Temporalisation*) of what is, by its being-sense, unlocated and untemporal » (« Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem » in *Revue Internationale de Philosophie*, 1, no. 2, 15 Janvier 1939, p. 210) in, *Edmund Husserls' Origin of Geometry, An Introduction*, op. cit., p. 89.

« liée »³¹, dans le sens de « liée au monde », qui définit le nom « Allah », à l'instar de toute désignation idiomatique. Cette descente successivement dans le mot et dans l'idiome, correspond sinon à une première incorporation au sens strict, du moins à une étape initiale dans le phénomène de l'inscription du sens divin dans le sensible et, partant, dans sa mise en communauté par la langue arabe.

Le processus réductif s'achève enfin dans la matière, celle de l'écriture comme partie intégrante de la concrétude, à savoir dans la morphologie caractéristique et familière du monogramme d'Allah, augmenté d'extensions représentationnelles, constituant les signes perceptuels qui produisent les événements sensibles/matériels de l'inscription du nom et de l'image de mosquée³² Sur le folio, se trouve ainsi mise à nue l'union charnelle de deux sensibles qui diffèrent en substance: le sensible constitutif de l'idéalité du mot linguistiquement déterminé, idéalité non absolue parce que liée à la concrétude, et le sensible de la matière, constitutif aussi bien de l'alphabet que de l'image, en l'occurrence aussi bien du monogramme d'Allah que de la scène pieuse.

La particularité de la binarité langue et langage pictural donne toutefois à la réduction transcendantale de l'idéalité de Dieu par le monogramme une autre portée ou une autre dimension, à savoir la dimension du contingent que la seule écriture, procédant de l'objectivité du mot, ne possède pas. En effet, le nom dit et écrit, de par ses propriétés de répétition et de traduction inextinguibles, ne relève pas du factuel de la vie et ne peut donc pas l'exprimer. En revanche, la contingence est le territoire par excellence de la représentation figurative en ce qu'elle constitue le mode d'expression esthétique de la subjectivité empirique du temps historique. La présence de la figuration sur le folio signifie, par

³¹ Il s'agit du concept phénoménologique de l'idéalité liée au monde sensible opposée à l'idéalité absolument pure ou idéalité objective (la vérité divine, la mathématique, la géométrie font partie de cette catégorie). Derrida définit ainsi sa conception de ce type d'idéalité dépendante du sensible: « Les formes des signes graphiques et vocaux doivent avoir une certaine identité qui est imposée et reconnue chaque fois dans le fait empirique du langage. Sans cette identité idéale toujours intentionnelle et approximative (celle des lettres et des phonèmes par exemple) aucun langage sensible ne serait possible ou intelligible comme langage, ni ne pourrait exprimer les plus hautes idéalités. Naturellement, cette idéalité morphologique est toujours plus dépendante que l'idéalité du mot » in, *Edmund Husserls' Origin of Geometry, An Introduction, op. cit.*, p. 89.

³² Sur le schéma sémantique du folio, pour marquer les signes perceptuels comme événements sensibles/matériels, nous les avons inscrits en gras.

conséquent, qu'à ce réel défini par la lettre, celui de la spatio-temporalité de la page écrite qui échappe à la contingence, se superpose un autre réel, une autre spatio-temporalité: celle de la réalité subjective et factuelle de la vie humaine représentée dans le tableau de mosquée. En d'autres termes, les extensions iconiques du mot « Allah » élargissent l'horizon de la réalité objective propre au signe scripturaire en l'ouvrant sur celui de la réalité subjective propre à la représentation figurative. Le sens divin se trouve de la sorte déposé non seulement dans le réel de l'écriture, mais encore, d'une certaine manière, dans celui de la pure concrétude, c'est-à-dire mis en communauté par la voie duelle de l'idiome et de l'image.

Du point de vue aussi bien théologique que phénoménologique, cette procédure recèle irrémédiablement une impossibilité, voire une certaine vanité si on l'envisage avec les yeux du croyant. Car, remarque Derrida, « toutes les écritures factuelles dans lesquelles la vérité pourrait être déposée ne seront jamais autre chose que des exemplaires sensibles, événements individuels dans l'espace et dans le temps (ce qui est seulement vrai à un certain degré pour les idéalités liées). Puisque la vérité ne dépend essentiellement d'aucune d'entre elles [de ces écritures], elles pourraient être toutes détruites sans surprendre le sens même de l'idéalité absolue³³. » Cette impossibilité s'avère en un sens suggérée ou exprimée par la composition de l'unité scripturaire et de l'image de mosquée. À travers la série d'incorporations qu'elle réalise en exploitant tous les degrés possibles de concrétude propres aux deux sphères du langage et de la matière, la calligraphie imagée tente en quelque sorte de combler l'incommensurable distance qui sépare l'idéal suprême du monde matériel. Il s'agit plus précisément de mettre en contact les deux absolus les plus radicalement opposés, la plus élevée et la plus insaisissable de toutes les idéalités, Dieu, et la plus empirique de toutes les réalités, l'existence humaine, activant ainsi une tension mystique réciproque de l'une vers l'autre qui entretient la dialectique métaphysique entre humain et divin, fondatrice de la pensée et de la foi monothéistes.

³³ Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry, An Introduction*, *op. cit.*, p. 94: « All factual writings, in which truth could be sedimented, will never be anything in themselves but sensible "exemplars", individual events in space and time (which is only true to a certain degree for "bound" idealities). Since truth does not essentially depend on *any of them*, they could be all destroyed without overtaking *the very sense of absolute ideality*. »

À la fois vaine et nécessaire, cette tentative, en phénoménologie, se comprend comme la *constitution* de l'idéalité divine, tandis qu'en contexte musulman elle peut s'interpréter comme une forme visuelle de la pratique rituelle du *dhikr*, laquelle est elle-même, par nature, une manière de constitution phénoménologique de ladite idéalité que l'on appellera, pour des raisons théologiques expliquées ci-dessous, « re-constitution ».

DHIKR VISUEL OU RE-CONSTITUTION DE L'IDÉALITÉ DIVINE

Le terme « *dhikr* », formé par la racine arabe *dh, k, r*, signifie le fait de se rappeler, de se remémorer. Chez les musulmans, le *dhikr* désigne l'acte de piété qui consiste à se remémorer l'existence de Dieu par la répétition orale de son nom, sorte de litanie invocatrice pratiquée notamment dans les cérémonies soufies³⁴. Eu égard à notre étude, l'emploi de ce terme se justifie par le fait que l'œuvre tunisienne assure une fonction basique similaire au *dhikr* oral qui est d'éveiller la conscience de l'existence de Dieu en le nommant. La réitération du nom ne s'opère pas par énonciation vocale, ou purement écrite comme sur le textile de la collection Hariri³⁵, mais par les actes de relire ou de revoir le mot à travers la perception d'un tableau. L'important est que la pensée de Dieu s'active à chaque utilisation du manuscrit, qui elle-même s'ajoute aux innombrables moments où le Saint Monogramme est lu/vu dans le cadre plus large de la vie quotidienne du fidèle. Moyennant le médium attractif de l'image figurative qui projette le spectateur dans l'atmosphère solennelle du lieu de culte, la calligraphie manifeste « l'intention³⁶ » ou le projet artistique qui, au-delà du simple jeu perceptuel, est de convoquer l'esprit à une méditation spirituelle par la voie non pas de la

³⁴ Au sujet de cette pratique du *dhikr* voir, par exemple, les deux ouvrages suivants : Eric Geoffroy, *Le Soufisme en Egypte et en Syrie*, Institut Français de Damas, Damas, 1995; Rachida Chih, *Le Soufisme au quotidien, Confréries d'Egypte au XX^e siècle*, Sindbad, Actes Sud, Paris, 2000, voir en particulier la rubrique « Se remémorer Dieu, le *Dhikr* », pp. 250-263.

³⁵ D'aucuns ont également parlé de *dhikr* visuel à propos de ce tissu de soie cité en début d'article, produit dans le même environnement culturel que le folio. L'expression s'avère d'autant plus appropriée pour décrire le vocabulaire décoratif de ce textile que le Saint Monogramme y apparaît littéralement répété jusqu'à saturation de la surface, comme pour faire écho dans les lettres tissées à la litanie du *dhikr* vocal.

³⁶ Ici nous nous référons au philosophe de l'art, Michael Baxandall, qui explique dans un de ses ouvrages que toute œuvre d'art est une « forme de l'intention », in *Patterns of Intention, On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven, 1985.

réception directe du Saint Nom inscrit sur la page, mais de sa *re-connaissance*, c'est-à-dire un mode de saisie de l'écriture consistant à retrouver dans l'illustration, la trace, le chemin d'une lecture conçu comme un parcours initiatique conduisant à la redécouverte sublimante d'un objet sémantique déjà connu, à la fois remémoré et commémoré. Le donné à voir, à lire ou à entendre de ce qui est acquis, su depuis toujours, se trouve ainsi vécu dans toute l'acuité de la nouveauté, la fraîcheur de l'émergence et le plein impact du révélé, afin que la répétition n'engendre pas l'érosion de la perception, voire la perte du sens, mais tout au contraire aiguise la conscience. De la même manière, le *dhikr* rituel, grâce à la rythmique lancinante du nom de Dieu oralement réitéré, vise à provoquer un état d'hyperconscience du sens divin, pour non seulement tenter de le pénétrer, mais de s'en imprégner physiquement et mentalement, jusqu'à la transe.

Il s'agit dans tous les cas d'inscrire l'évocation sacrée dans une continuité temporelle, temps défini du rituel ou temps indéfini de l'habitude, afin qu'elle acquiert la profondeur et la sûreté de la constance, quelle que soit la procédure employée, répétition littérale du nom ou réitération de l'usage d'un objet portant l'inscription de ce nom. De même, invocation sonore ou visuelle, la finalité du *dhikr* est d'approcher Dieu au plus près, grâce à non seulement la remémoration mentale, condition élémentaire de la reconnaissance de son existence, mais à un engagement total du corps et de l'esprit, des sens et de l'intellect, c'est-à-dire grâce à une expérience esthétique. Et, on vient de le dire, l'expérience esthétique que l'œuvre calligraphique induit, engage nécessairement cet acte de remémoration de Dieu qui constitue l'essence même de la pratique ritualisée du *dhikr*. Wittgenstein a dit très justement: « rappelez-vous que l'image visuelle d'un mot nous est aussi familière que le son (de ce mot)³⁷ »... « Ainsi je pourrais dire que le mot écrit me *suggère* le son. – Ou encore, qu'au moment de lire, la lettre et le son forment une *unité* – pour ainsi dire un alliage³⁸. » Toutefois, il va sans dire que l'analogie entre les deux modes de remémoration se situe uniquement au plan phénoménologique, le *dhikr* visuel ne constituant pas à l'évidence un rituel au sens propre (anthropologique/sociologique) du terme, au même titre que le *dhikr* oral. Le parallèle repose donc sur une phénoménologie commune aux deux formes de remémoration divine, en particulier sur une mise en condition esthétique de celles-ci.

³⁷ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, op. cit., p. 187.

³⁸ *Ibid.*, p. 189.

Ces conditions esthétiques dans lesquelles le *dhikr* se produit peuvent être considérées comme une mise en scène, qu'elle relève d'une quasi-chorégraphie mêlant gestuelle et litanie dans les manifestations religieuses, ou d'une fiction calligraphique et picturale sur un manuscrit. Cette mise en scène vise à dispenser des conditions psychiques optimales au travail noétique de remémoration de Dieu, en vue d'en augmenter le pouvoir d'élévation spirituelle. Tout comme au cours du *dhikr* rituel le conditionnement physique et émotionnel de l'exercice vocal et du mouvement corporel confère à la méditation religieuse une dimension extatique et mystique, la projection dans l'imaginaire initié par le *dhikr* visuel du tableau calligraphique lui donne la force poétique propre à la contemplation d'images. Ces émotions et sensations esthétiques, l'expérience de la beauté en somme, décuplent assurément l'efficacité rhétorique de la désignation divine, instillant à cet acte de piété élémentaire la plus haute spiritualité qu'une écriture nue ou un énoncé oral neutre purement intellectif ne saurait atteindre. Mais encore, en deçà de cet élan vers Dieu dynamisé par l'expérience esthétique auquel l'activité du *dhikr* donne impulsion, ce qui se joue phénoménologiquement c'est la constitution même du concept divin.

En effet, les actes de réduction transcendantale de nommer et d'écrire le nom de Dieu permettent à l'objectivité et à la validité idéales du sens divin de se constituer pleinement dans la concrétude du monde. Au niveau strictement phénoménologique, bien que toute idéalité absolue ou toute objectivité idéale existe, éventuellement³⁹, en soi, indépendamment de tout espèce d'incorporation, elle ne peut *être* intégralement qu'au moyen d'une procédure de matérialisation quelle qu'elle soit, et, par conséquent, elle ne peut se constituer que contre ou en opposition à la subjectivité empirique du réel spatio-temporel. Suivant en cela Husserl, Derrida explique ce point: « Étant donné que l'Objectivité idéale n'est pas, ou plutôt ne *peut* pas s'inscrire dans le monde – étant donné que l'objectivité idéale n'est pas en mesure de participer d'une incarnation (qui, dans toute la pureté de son sens, est plus qu'une signalisation ou un habillage extérieur) – alors l'objectivité idéale n'est pas pleinement constituée. C'est pourquoi, l'acte d'écrire est la plus haute possibilité de

³⁹ Le terme « éventuellement » signifie bien qu'une telle existence ne peut être confirmée en phénoménologie, elle est seulement une possibilité. En théologie islamique et monothéiste en générale, il va sans dire que concernant l'idéalité divine, il s'agit d'une certitude absolue.

toute constitution, un fait contre lequel se mesure la profondeur transcendante de l'historicité de l'objectivité idéale⁴⁰. »

Vus sous cet angle, le Nom Sacré imagé sur le folio aussi bien que les l'invocations rythmiques du *dhikr*, incarnant l'être-sens de la vérité divine, achèvent positivement la constitution de cette vérité en tant que telle, c'est-à-dire un affranchissement total du monde concret de celle-ci qui, pour être une pure idéalité objective, doit justement se construire contre ce monde et contre sa matérialité. Il faut souligner, en outre, que la conjonction image et écrit sur le manuscrit constitue phénoménologiquement la vérité divine selon les deux modes de matérialisation du signe scripturaire et de la figuration. Par conséquent, si l'écriture est, comme le dit Derrida, la condition *sine qua non* d'achèvement interne de l'objectivité idéale, – en l'occurrence ici celle de Dieu – la représentation figurative en fournit la condition subsidiaire qui renforce encore davantage ledit processus de constitution.

Cependant, il apparaît évident qu'en termes théologiques, l'insaisissable objectivité divine, pure transcendance, ne peut être ni constituée, ni mesurée contre ou en fonction de quoi que ce soit. La procédure rationnelle de constitution et même son seul achèvement ne se conçoivent que si l'on raisonne partant du phénomène positif de l'œuvre d'art, ou de la manifestation esthétique (*dhikr* vocal) ici et maintenant, et non pas en envisageant de prime abord l'indicible entité à laquelle celles-ci se réfèrent. Pour faire coïncider les deux approches, phénoménologique et théologique, nous appellerons le processus engagé dans la calligraphie de Raqqada en particulier, et dans l'acte du *dhikr* en général, « re-constitution », entendu dans le sens de répétition ou réitération de la procédure rationnelle de constitution dans le sensible, pour la communauté humaine, de l'idéalité divine laquelle, par définition, a

⁴⁰ Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry, An Introduction*, p. 89: « writing is no longer only the worldly and mnemotechnical aid to a truth whose own being-sense would dispense with all writing-down. The possibility or necessity of being incarnated in a graphic sign is no longer simply extrinsic and factual in comparison with ideal Objectivity : it is the *sine qua non* condition of Objectivity's internal completion. As long as ideal Objectivity is not, or rather, *can* not be engraved in the world – as long as ideal Objectivity is not in a position to be party to an incarnation (which in the purity of its sense, is more than a system of signals (*signalisation*) or an outer garment) – then ideal objectivity is not fully constituted. Therefore, the act of writing is the highest possibility of all *constitution*, a fact against which the transcendental depth of ideal Objectivity's historicity is measured. » Et au sujet de la possibilité d'être écrites des idéalités voir le chapitre VII de cet ouvrage, pp. 87-107.

toujours été et donc n'a jamais été à proprement parlé: autrement dit l'infini. Aussi, l'acte sacré d'écrire le nom d'Allah, « l'acte authentique d'écrire », est-il « une réduction transcendantale effectuée par et vers le *nous*⁴¹ », par et vers le croyant lui-même. Et si « constituer un objet idéal c'est le mettre à la disposition permanente d'un pur regard⁴² », le folio tunisien, grâce à son mode réductif particulier usant des lettres et des formes, *re*-constitue l'idéal divin pour le mettre à la disposition permanente du pur regard du croyant musulman.

En somme, comme objet d'expression de la foi islamique, la calligraphie imagée de Raqqada fait clairement sens par la tension métaphysique vers l'Être Suprême qu'elle dégage; vaine entreprise excluant l'incarnation dans le vivant dont l'écriture et l'image suggèrent les modalités à l'intérieur des limites de la réalité concrète, c'est-à-dire les limites du possible qui sont celles du dire et du montrer. Y a-t-il un autre moyen de délivrer un postulat ou un prédicat aussi difficile et indicible que celui de l'existence d'un Dieu qui ne peut se concevoir qu'à travers l'idéal, impossible à constituer dans l'absolu, du pur infini?

⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

⁴² *Ibid.*, p. 78.

TWO VISIONS OF ARCHITECTURE AND THE PROBLEM OF REPRESENTATION

BEATA SIROWY

Architecture is the product of a way of thinking. If the problems of architecture are to be traced to their roots, then attention needs to be focused on the thinking and considerations that inform its production¹.

I. CRISIS OF ARCHITECTURE?

It is quite astonishing to see the extent to which the twentieth century avant-gardes succeeded in the fabricating their position – their promises of new meaning, coherence, and wholeness – through publicity, exhibitions, manifestos, and utopian projects rather than through the convincing quality of buildings, to say nothing of cities².

Peter Blake in his critique of Modern Movement *Form Follows Fiasco* (1977) recalls:

Like all of my contemporaries, I had been educated to accept a number of clear and idealistic percepts regarding architecture, planning, urban design and related matters. Most of these percepts had been developed [...] by a handful of extraordinary pioneers whose visions dominated our lives, first as students and then as practitioners. Five years later I began to realize that very little that my generation of architects had absorbed in and out school made any particular sense. [...] By 1960 or thereabouts, we confronted a severe crisis of confidence and competence. We knew that our beautiful diagrams have failed us, our clients, our art and our time; but we had not, as yet, come with any persuasive alternatives³.

¹ N. Leach (ed.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, Routledge, London, 1997, p. xv.

² D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p. 33.

³ P. Blake, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little, Brown and Company, Boston, 1977, p. 9.

Looking at the state of contemporary architecture, one can doubt whether, since the collapse of Modern Movement, any 'persuasive alternatives' have been found. Although the stylistic variety of recently realized projects leads us to believe that there is a multiplicity of values being promoted, in fact the apparent diversity is often nothing more than a manifestation of individual aspirations to originality and fame. A considerable majority of architectural *milieu* seems to be either very susceptible to fashions dictated by a small group of 'star architects', or concentrated on developing an aura of novelty and originality around their works. Jeremy Till, an architect and an educator, in his essay 'Lost judgment' states: 'architecture, as a profession, promotes a series of self-referential and autonomous values⁴'. According to Till, the architectural profession tends to exist in a state of denial regarding the social and political implications of the design practice, preferring to concentrate on more or less abstract form-making. However, attempting to exclude social, cultural and environmental aspects from architecture results in losing the relation with the user and the real world's problems. Here, the ethical problems emerge. Some of them will be indicated in the present paper.

If we agree that it is the end, not the means what is normally defining a discipline, the situation in architecture seems to be quite paradoxical – formal *finesse* seems to be the more important target than the user's well-being. Architectural 'masterpieces' tend to be created with a handful of kindred spirits in mind, rather than an 'unenlightened' user.

It is the radical who is celebrated, and in this celebration architecture falls into the well-known trap of believing that avant-garde forms represent avant-garde thinking, confusing fashion with thought, form with content. In fact the most 'radical' forms of making are often conducted under the most conservative of regimes⁵.

Theories lying behind sophisticated forms, often associated with deconstruction, appear illusory to those who have their own critical understanding. N. A. Salingaros, a physician cooperating with Ch. Alexander points at the common practice of misusing scientific concepts and terminology in relation to architecture⁶. By superficial and arbitrary application of certain terms (e.g. fractal, chaos theory) and using

⁴ J. Till, 'Lost judgment', in *Writings in Architectural Education*, EAAE Prize 2003-2005, E. Harder (ed.), EAAE, Copenhagen, 2005, p. 166.

⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁶ N. A. Salingaros, *Anti-Architecture and Deconstruction*, Umbau Verlag, Solingen, 2004, pp. 43-55.

scientific jargon in front of the non-scientific audience, nothing but a deep confusion is being created. The problem of lack of respect for the user is also present here.

According to Dalibor Vesely, the difficulties contemporary architecture faces are related to the 'crisis of representation' – symbolic, reconciliatory representation serving as a plane of participatory understanding and communication has been transformed into an aggressive instrument of domination and control. This process could be characterized as revealing a displacement of meaning in modern culture. One of the aspects of displacement is 'a contradiction between the monotony and sterility of buildings and the complexity of our life, experienced in situations very often associated with the same or similar buildings⁷'. It would be beneficial to address in this context an issue that has always been an integral part of architectural thinking – the concept of appropriateness with its stress on the tangibility of experience and knowledge.

The situation in architecture is related to general fragmentation of our culture. Max Stackhouse's remark points at the sources of the problem:

When individuals and groups develop a link between their own imagination and their own reason that serves their own ends, and are not fundamentally concerned with the overall shape of the society, fragmentation inevitably ensues. [...] Everyone emotionally or intellectually, politically or economically grabs his fragment, which is partially real and creates a total reality with it. The splintered identities, the competing ideologies, the fractured parties and the glaring, cluttered advertising of competing businesses assault the person and the society from a thousand sides⁸.

The voices indicating a crisis of contemporary architecture are still outside the mainstream body of architectural theory. This indicates a certain problem – hermetism of the discipline and a need of conscious self-criticism. Although the question of what architecture is supposed to be and how it should relate to wider social, cultural and environmental context has been discussed within the domains of philosophy and social sciences, the theory of twentieth century architecture developed rather

⁷ D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p. 356.

⁸ M. L. Stackhouse, *Ethics and Urban Ethos: An Essay in Social Theory and Theological Reconstruction*, Beacon Press, Boston 1972, p. 3, quoted in D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p. 12.

in separation from this discourse. Architecture would surely benefit from rethinking its relation to external discourses. As Theodor Adorno observes:

It seems to me, however, not unrealistic that at times – in latent crisis situations – it may help to remove oneself farther from phenomena than the spirit of technical competence would usually allow⁹.

Nevertheless, what is optimistic, we can not speak about the absence of internal criticism – some important attempts have been made by architects to address the problem within their profession and to propose the ways toward better architectural practice. Although comprehensive introduction to this ‘reformative’ current is beyond the scope of the present text, my aim is to indicate that the socially and environmentally responsible approach to architecture deserves more interest from both the profession and the decision-makers.

II. TWO PERSPECTIVES ON ARCHITECTURE

*It is always reductive to define growing, complex movements, always foolhardy because it can never be done satisfactorily, and always necessary – in order to clarify the issues at stake*¹⁰.

Contemporary architectural thought, although very complex and divergent – to a large extent defined by the general fragmentation of our culture – could be considered according to some basic, underlying assumptions. These assumptions regard the very identity of architecture, its place and role within broader social and cultural context. Dalibor Vesely in his recent book¹¹ offers a conceptual tool which is very relevant in the discussion on architectural theory – he conceives the distinction between participatory and emancipatory modes of representation as the basis of two fundamentally different concepts of architecture. What he emphasizes it is essentially a gap between the communicative and the instrumental role of architecture – the difference between a vision of architecture as an embodiment and a foundation of culture and a vision where architecture is seen as an autonomous discipline and treated as an instrument or as a commodity. In case of instrumental thinking the problem of representation tends to

⁹ T. Adorno, ‘Functionalism Today’, in N. Leach (ed.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, Routledge, London, 1997, p. 6.

¹⁰ Ch. Jencks, ‘The Volcano and the Tablet’, in *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Ch. Jencks, K. Kropf (eds.), Academy Editions, Chichester, 1997, p. 9.

¹¹ D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004.

be addressed without references to cultural background. Instead, the central issue is the relationship between an instance of representation and its creation process. Such reductive way of thinking inevitably leads to tautologies. Nevertheless, architects seem to be unaware of these problems. Moreover, they believe ‘that instrumentality can be reconciled with symbolism, that a balance between them can be established, or that instrumentality can simply produce its own form of symbolic representation¹²’. Such understanding tends to forget that there still exists a common domain of experience and culture that contains a continuum of authentic, non-arbitrary representation. In this context, the stylistic variety of architecture is only a secondary, rather superficial factor. The most important line of division is marked by the underlying paradigms.

Emancipatory Vision of Architecture

I am an architect, a constructor of worlds, a sensualist who worships the flesh, the melody, a silhouette against the darkening sky. I cannot know your name. Nor can you know mine¹³.

The concentration on private experience, imagination, and fantasy appears to contradict the very nature of architecture, which is always open to a shared public culture¹⁴.

A common argument among advocates of emancipatory vision of architecture is regarding the danger of losing one’s creativity when too many constraints are present. Thus, the break with tradition, history, and other, similar ‘burdens’, or at least a very personal interpretation of those, tends to be advised. The following statement of Theo van Doesburg is an example of a voice advocating autonomy in art and architecture:

The work of art must be entirely conceived and formed by the mind before its execution. It must receive nothing from nature’s given forms or from sensuality or from sentimentality. We wish to exclude lyricism, dramaticism, symbolism, etc. In painting a pictorial element has no other element than itself. The construction of the picture, as well as its elements, must be simple and visually controllable. Technique must be mechanical, that is exact, anti-impressionistic¹⁵.

¹² *Ibid.*, p. 358.

¹³ Lebbeus Woods, ‘Manifesto’, in *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Ch. Jencks, K. Kropf (eds.), Academy Editions, Chichester, 1997, p. 304.

¹⁴ D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p. 38.

¹⁵ T. Van Doesburg, ‘Art Concert’, no. 1 (April 1931): 1; trans. in Osborne, *Abstraction and Artifice in Twentieth Century Art*, Clarendon Press, Oxford, 1979, p. 128.

Over half a century later, essentially similar approach (even though the formal implications are different) finds many followers. Let us look, for instance, at Peter Eisenman's polemic against the classical and humanist paradigms in architecture – *The End of the Classical: the End of the Beginning, the End of the End*, which has served as a canon text for many architectural students and architects:

What is being proposed is an expansion beyond the limitations presented by the classical model to the realization of *architecture as an independent discourse*, free of external values – classical or any other; that is, the intersection of the *meaning-free*, the *arbitrary*, and the *timeless* in the artificial. [...] A 'not-classical' architecture is no longer a certification of an experience or a simulation of history, reason or reality in the present. Instead, it may more appropriately be described as an *other* manifestation, an architecture as is, now as a fiction. It is a representation of itself, of its own values and internal experience [...] While classical origins were thought to have their source in a divine or natural order and modern origins were held to derive their value from deductive reason, 'not-classical' origins can be strictly arbitrary, simply starting points, without value [...] With the end of the origin, the second basic characteristic of a 'not-classical' architecture, therefore, is its freedom from *a priori* goals or ends – the end of the end... With the end of the end, what was formerly the process of composition or transformation ceases to be a causal strategy, a process of addition or subtraction from an origin. Instead the process becomes one of modification – the invention of a non-dialectical, non-directional, non-goal oriented process...¹⁶.

Another example of emancipatory approach to architecture are activities of a firm founded by Wolf Prix and Helmut Swiczynski – 'Coop Himmelblau'. Although in this case the argumentation is referring to the city context, the complexity of urban relations is reduced to its formal image. The group's manifesto: 'The Future of Splendid Desolation' was created as the opposition to 'the autocrats whose motto is: efficiency, economy and expediency'¹⁷:

¹⁶ P. Eisenman, 'The End of the Classical: the End of the End, the End of the Beginning', in *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Ch. Jencks, K. Kropf (eds.), Academy Editions, Chichester, 1997, p. 283.

¹⁷ Coop Himmelblau, 'The Future of Splendid Desolation', in *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Ch. Jencks, K. Kropf (eds.), Academy Editions, Chichester, 1997, p. 269.

Architecture is not a means to an end. Architecture does not have a function. Architecture is not palliative. Architecture is the bone in the meat of the city. Architecture gains meaning in proportion to its desolation. [...] And this architecture brings the message:

Everything you like is bad.
 Everything that works is bad.
 Whatever has to be accepted is good¹⁸.

Reasoning of the authors is based on a thesis that « the solitude of squares, the desolation of the streets, the devastation of the buildings characterize the city of the present and will characterize the city of the future as well. Expressions like “safe and sound” are no longer applicable to architecture¹⁹. » To all probability, most of the contemporary urban inhabitants would agree with such a statement, even if not in regard to the entire area of their cities, at least to its certain parts, districts, etc. It seems nevertheless that a very essential question, which would naturally follow such a statement, is missing in Coop Himmelblau’s manifesto: who is to be blamed for such a situation in our cities? And it is probably not an oversight, but rather a purposeful endeavor aimed at sustaining of the rhetorical strength of the argument. Deliberation over a fail of architecture, architecture – as authors of the manifesto tend to forget – inspired by equally strong and uncompromising claims of the past generations of architects, would not be a good recommendation for the essentially similar attempts.

In the light of the situation indicated, the authors point at the direction for contemporary architecture: the task of architects is to follow the path of desolation, to reinforce this discrepancy ‘until it becomes schizophrenic²⁰’. Any attempts made in the name of ‘efficiency, economy and expediency’ are labeled under the name of ‘reactionary architecture²¹’. The ideal is expressed as follows:

Contemporary architecture will be honest and true, when streets, open spaces, buildings and infrastructures reflect the image of urban reality, when the devastation of the city is transformed into fascinating landmarks of desolution²².

One may argue that architect’s manifestoes should not be read literally, but rather as artistic expressions intended to appeal to

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

imagination. Nevertheless, there is a very real danger behind them. Jack L. Nasar in his insightful study on design competitions²³ points at concrete problems grounded in a split between two kinds of meanings: ‘the high-brow artistic statement intended for the appreciation of other artists and the everyday meanings seen by the public and occupants²⁴’. Although praised by architects and critics, too often competition-winning architecture leaves the typical user and observer disappointed – there is an evident conflict between elitist and democratic values. Let us dwell on the example of Peter Eisenman’s award-winning design for the Wexner Center for the Visual Arts at the Ohio State University. On the one hand we have Peter Eisenman’s, no doubt very ambitious, view on the project:

The idea of the Wexner Center was not to make yet another object-shelter-enclosure as dominant values. And the Wexner Center is a fracturing of a dominant enclosing building, both in terms of the armory, which is fractured into pieces in terms of the two existing buildings, which then are fractured apart and itself becomes a remnant. And the site is full of remnants and that was an attitude that one had been working with for a number of years, this breaking down of the traditional envelope²⁵.

On the other hand we have Wexner Center annual report to the university president:

For all the publicity the building brings, its design also poses serious problem in its use²⁶ (p. 15).

The Wexner Center for the Arts ... is expensive to operate and it was designed that way²⁷ (p. 16).

Postoccupancy evaluation of the building, apart from very high maintenance and energy costs and extensive technical problems, identified design problems disrupting secondary or support functions as well as the main function of the facility – the display of visual or

²³ J. L. Nasar, *Design by Competition. Making Design Competition Work*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

²⁴ *Ibid.*, pp. 1-2.

²⁵ D. Goldblatt, K. B. Jones, ‘An Interview with Peter Eisenman’ (1989), quoted in J. L. Nasar, *Design by Competition. Making Design Competition Work*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 181.

²⁶ ‘Wexner Center for the Arts: 1991 Annual Report’, quoted in J. L. Nasar, *Design by Competition. Making Design Competition Work*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 113.

²⁷ J. L. Nasar, *Design by Competition. Making Design Competition Work*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 113.

performance arts. The surveys of users showed that the design obstructs the intended function of nearly every space in the facility²⁸. It is at least doubtful, whether the following statement of the architect would satisfy the discontented users:

My work is not about convenience – it is about art. I am not suggesting that people should necessarily live in art – I don't live in art – and I'm not suggesting that people should necessarily live in my architecture²⁹.

An important, yet often neglected, essentially ethical problem emerges from this, and many similar situations – architect's long-term responsibility for various aspects of the built project.

A comment of Ch. Degenhardt, a Fellow in the American Society of Landscape Architects, points at the issue: 'If design becomes so selfish and so arrogant that it does not and will not respond to a client's needs, then we are not serving the client properly³⁰'. Designers are making arbitrary choices in the name of their 'clients' – inhabitants, people who use and live in created spaces. But are the choices adequate? Jan Michl's remark deserves to be quoted here at some length:

Due to the functionalist dominance of design education since the 1950s, the education of would-be architects and designers was geared mainly to tastes and needs of their own privileged group, and to those of clients with avant-garde tastes. Not surprisingly, most newly educated architects and designers ended up being able to design for kindred spirits only. Like their functionalist grandparents, who trusted that they arrived at an objective aesthetics, the new generations of architects also tended to refuse conscious thought of considerations of institutional status and social prestige in buildings and products; they believed as well that their aesthetic solutions, purportedly intrinsic to the tasks at hand, had taken care of everything worth taking care of. Students were too seldom reminded that the *raison d'être* of architecture and design has always been to make buildings and products meaningful to their owners and users and that the owners' and users' need for signs of social or institutional

²⁸ *Ibid.*, 1999, p. 143.

²⁹ D. Cuff, 'Through the looking glass: Seven New York architects and their people', in R. Ellis, D. Cuff (eds.), *Architect's people*, Oxford University Press, New York, 1989, p. 66.

³⁰ J. L. Nasar, *Design by Competition. Making Design Competition Work*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 144.

belonging has always been, and will no doubt always remain, the prime engine of any design culture³¹.

One of the arguments that appears in the context of the claims for autonomy of expression is related to the need of creativity in architectural design and the limiting role of tradition. However, according to Vesely, in case of emancipatory representation we should rather speak about production, not about a creative act, for 'creativity is always situated within a particular communicative context from which it grows and in which the creative results participate. This circular process is not only the essence of creativity but also the essential moment in the disclosure and in the construction of the human world³²'. Production, on the contrary, lacks a communicative relation with its cultural settings. Products are typically being designed regardless of specific place, people, culture. Purpose and meaning are defined here mostly by object's internal logic. Architectural avant-gardes in their attempts to transcend the confines of traditional culture and ideas of humanism in the name of progress and autonomy of the creation process, seem to be in fact defined to a high extent by the concept of production.

Maybe it would be relevant to ask in this context whether the idea of the necessity of progress in any domain, the aversion towards the a priori presence of all universality and a fear of being reactionary is leading contemporary architecture in a right direction. While technical development advances rapidly, the deeper levels of our lives and the natural world tend to change rather slowly. As Dalibor Vesely remarks,

The vision of modern society undergoing a steady technological transformation en bloc is misleading. There is a great difference between these levels of reality that can be directly manipulated and those that resist such manipulation. In case of dwelling, for instance, new constructions, materials and services, are being developed on a different level and at a different rate than the nature and purpose of the dwelling, which are rooted in tradition, customs, habits, and in the relative stability of primary human situations³³.

³¹ J. Michl, *Form Follows What? The modernist notion of function as a carte blanche*, 1995, available in the internet.

³² D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, pp. 19-20.

³³ *Ibid.*, p. 26.

One of the paradoxes related to the concept of autonomy of the representation in architecture can be expressed in terms of a contradiction between an individualistic approach and the claims of the universal validity of the work. On the one hand there is an assumption that a creative architecture should be rather free of historical, cultural, and other ‘unnecessary’ references in order to be as original and unique as possible, and on the other hand architects expect that the result will be universally understood and appreciated. However, the problem appears not only in the context of architecture. Loose, arbitrary connection established between personal feelings and ideas of universal validity; the arbitrary nature of the relation between the sphere of experience and the sphere of concepts; dispersion into separate activities aiming to solve particular problems – these are some of the symptoms of general fragmentation and discontinuity of modern culture. Nietzsche’s characteristics of decadence appear very relevant in this context:

What is the sign of every literary decadence? That life no longer dwells in the whole. The word becomes sovereign and leaps out of the sentence, the sentence reaches out and obscures the meaning of the page, the page gains life at the expense of the whole. But this is the simile of every decadence: every time, the anarchy of atoms, disgregation of the will, ‘freedom of the individual’, to use moral terms – expanded into a political theory, ‘equal rights for all’. Life, equal vitality, the vibration and exuberance of life pushed into smallest forms; the rest poor in life. Everywhere paralysis, arduousness, torpidity or hostility and chaos: both more and more obvious the higher one ascends in forms of organization. The whole no longer lives at all: it is composite, calculated, artificial and artifact³⁴.

Participatory Vision of Architecture

Out of this period of nonarchitecture there may emerge a new direction, a direction based on shared ideals and shared realities. An architecture ... ‘as if people mattered’. And an architecture as if the real world mattered: the real world’s hardware, the real world’s true resources (human as well as material), the real world’s aspirations³⁵.

One of the core assumptions characterizing participatory approach is the situatedness of architecture in the communicative space of culture.

³⁴ F. Nietzsche, ‘The Case of Wagner, 7’, in *Basic Writings of Nietzsche*, trans. W. Kaufman, Modern Library, New York, 1968, p. 626.

³⁵ P. Blake, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn’t Worked*, Little, Brown and Company, Boston, 1977, p. 163.

Built environment is thought to be a part of a complex system of the relations, thus its reciprocal relations with other domains of human world should be carefully considered. Phenomenological approach, to a large extent inspired by the ideas of Martin Heidegger, seem to fulfill the demands of participatory perspective. As Dalibor Vesely observes,

the limited range of emancipated representations can be challenged only by different kind of knowledge, that is based on the principles of dialogue. Among the many attempts to open such dialogue, the contributions made by phenomenology, and more recently by hermeneutics, appear to be by far the most convincing in their consistency and continuity. Most relevant here was the discovery of the primacy of the natural world as a ground and framework within which the achievements of modern science and technology could be reconciled with the concrete conditions of the natural world and everyday human life³⁶.

Among advocates of participatory vision of architecture supporting a phenomenological line of resistance to emancipatory positions there is many figures worth introducing, however the restrictions of place for this paper make the selection necessary. We have already get acquainted with some concepts of Dalibor Vesely, thus in the following part of the article I will present briefly the ideas of Karsten Harries, Christian Norberg-Schulz and Thomas Thiis-Evensen. Subsequently, some Heidegger's concepts, relevant in the context of our discussion, will be introduced.

Christian Norberg-Schulz, a Norwegian theorist of architecture, is considered the principal proponent of phenomenology in architecture. One of the pervading motifs in his works is architectural space considered as a concretization of existential space. The issue is strongly related to the idea of place and its situatedness. Norberg-Schulz's interest in Heidegger's ideas is expressed in a series of publications dating back to *Existence, Space and Architecture* (1971).

Concept of space, according to Ch. Norberg-Schulz, proves to be an essential 'instrument' in analysis of the human environment. Theory of architectural space, founded on the concept of existential space is conceived as the most relevant. The author refers here both to phenomenology (Heidegger, Bachelard, Merleau-Ponty) and psychology (Piaget). In *Being, Space and Architecture* existential space is defined by means of topological schemes. Topology does not consider space as homogenous, uniform 'material'; distance is not

³⁶ D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p. 5.

regarded as 'objectively' measurable interval between any given objects. On the contrary – topology is based on such relations as nearness, farness, succession in time and space, continuity, limitation, etc. Ch. Norberg-Schulz refers here particularly to Piaget, who investigated children's spatial orientation. According to Piaget, infant's space can be described as a 'collection' of separate spaces concentrated around different activities. Relations ordering these spaces have topological character. They are being constituted long time before establishing 'objective' distances and forms. Topological relations are essential in the process of spatial orientation.

Interpreting Piaget's key findings, Ch. Norberg-Schulz points at the basic schemes organizing our spatial experience: centers (places), which can be described in categories of nearness and closure; directions (ways) described by means of continuity; zones, where limitation and similarity of the elements are the key criteria. The way we perceive our environment is based on the above mentioned elements and their reciprocal relations on varied levels. Ch. Norberg-Schulz marks out the levels established both, by human actions and surrounding environment:

- Geography – the most general level. It gives identity to such 'objects' as continent, region, state. It is rather 'thought' than 'lived' and directly experienced. In the past it hardly existed. Instead, we find a 'cosmological' level, as important and real for the ancient man as geography today. The main elements on this level are zones. Places and ways have abstract, symbolic character.

- Landscape – on this level have developed the structures, configurations of existential space. Varied schemes are results of interaction between man and natural environment. The structure of this level was utilized for instance on the occasion of locating human settlements – by natural ways (rivers) and on protected and identifiable places (hills).

- The urban level – the structures on this level are mainly a result of human activities. The basic form is here a settlement (town, village), a safe, protected area. Although the category of place with its closure, centrality and nearness, is in this case most relevant, the settlement is not an isolated system – it is connected with many places and zones by means of ways. Looking from an internal perspective, we can see the complexity of this level – e.g. a town is built of squares (places), streets (ways), districts (zones) staying in varied relations.

- The house – the private space within the common level of a settlement. The structure of the house is, behind others, the structure of a place. Anyway, likewise in the case of town, we can see an internal complexity of this level – certain places and connecting them ways are

marked out. The character of home is also determined by certain objects – e.g. a bed, a table, a fire-place. Ch. Norberg-Schulz agrees with Gaston Bachelard – home is ‘one of the great, integrative forces in man’s life³⁷’, here man finds his identity.

- The thing – elements on this level may establish meaningful centers of home. Things explain, determine and articulate the character of spaces.

Existential space is presented by Ch. Norberg-Schulz as a complex, dynamic field of interacting elements. As we will see, it is not difficult to see similarities between such a standpoint and Heidegger’s concept, where ‘objective’ idea of space is regarded as secondary to the primordial, non-homogeneous, ‘referential’ space of human action (Heidegger’s concept of space will be introduced more precisely in the further part of the text).

According to Ch. Norberg-Schulz, the structure of existential space (thus, the structure of our being in the world) should be reflected in the structure of architectural space. The relation between man and architectural space shall consist as well in an attempt to integrate the structure of space with our personal schemes, as in an attempt to translate our relevant schemes into architectural structures. Creating of architectural spaces can be described as ‘integrating an intended form of life in the environment³⁸’. Ch. Norberg-Schulz is convinced that identity of a man is being built upon the establishment of meaningful, stable and coherent ‘image’ of the environment. Such an ‘image’ presupposes the presence of certain architectural structures in the surroundings.

Architectural space may of course *contain* mobile elements. [...] But it cannot as a totality become mobile. Its general speed of change has to be so slow as to allow for *history*. When history is not related to a stable system of places it becomes meaningless. And, as a matter of fact, a stable system of places offers more freedom than a mobile world. Only in relation to such a system can a ‘milieu of possibilities’ develop³⁹.

In this context Ch. Norberg-Schulz points at the task of architecture:

What, then, must we demand from architectural space in order that man may still call himself *human*?

³⁷ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, The Orion Press, New York, 1964, p. 1.

³⁸ Ch. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, Studio Vista, London, 1971, p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 114.

Primarily we must demand an imageable structure that offers rich possibilities for identification. [...]

The concepts of 'home', 'city' and 'country' are still valid. They give a structure to the new 'open' environment and make it possible for us to become citizens of the world. The citizen of the world has *his* place in totality, but by recognizing that it is an element in a larger context, everything else becomes a continuation of his own existential space. The contribution of the individual to totality is to protect and articulate the place which has been given to take care of. This is the meaning of Heidegger's statement: 'Mortals dwell in that they save the earth'⁴⁰ ...'

In *The concept of dwelling. On the way to figurative architecture* (1984), Ch. Norberg-Schulz continues reflection on existential space and the role of architecture. The 'tool' for analysis is here again the concept of space, but considered in the perspective of the notion of dwelling, which is regarded on four levels: *collective dwelling* (related to the settlement with its urban spaces); *public dwelling* (concentrated around institutions or public buildings); *private dwelling* (house or home is here the central idea); *natural dwelling* (related to the landscape). These levels together constitute a 'total environment'⁴¹. The common aspects of the four modes of dwelling are *identification* and *orientation*. In this context Ch. Norberg-Schulz emphasizes the integrating role of architecture:

To dwell implies the establishment of a meaningful relationship between man and a given environment. [...] This relationship consists in an act of identification, that is, in a sense of belonging to a certain place. [...] On the other hand, man is also a wanderer. As *homo viator*, he is always on the way, which implies a possibility of choice. [...] This dialectic of departure and return, of path and goal, is the essence of that existential 'spatiality' which is set into work by architecture. [...] We could also say that human existence is qualified by the insoluble unity of life and place⁴².

As we will see, the role of architecture is expressed in a strong relation to Heidegger's ideas, especially those presented in the essay 'The Origin of the Work of Art':

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁴¹ Ch. Norberg-Schulz, *The concept of dwelling. On the way to figurative architecture*, Rizzoli, New York, 1985, p. 7.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

The meaning of a work of architecture [...] consists in its gathering the world in a general typical sense, in a local particular sense, in a temporal historical sense, and, finally, *as something*, that is, as the figural manifestation of a mode of dwelling between earth and sky. A work of architecture does not exist in a vacuum, but in the world of things and human beings, and reveals this world as what it is. Thus helps man to *dwell poetically*. Man dwells poetically when he is able to 'listen' to the saying of things, and when he is capable of setting what he apprehends into work by means of the language of architecture⁴³.

One of the requirements of phenomenological approach is a deliberate attention how things are made. According to Christian Norberg-Schulz the tectonic aspect of architecture 'explains the environment and makes its character manifest⁴⁴'. The understanding and conscious use of the language of architectural expression participates in 'creating a 'milieu', that is, a meaningful frame for the activities of man⁴⁵'. In this context, let us look closer at Thomas Thiis-Evensen's contribution to deeper, more grounded understanding of the experiential qualities of the built environment in terms of design implications.

In *Archetypes in Architecture* (1987), the main aim is to understand 'the universality of architectural expression⁴⁶', to identify 'a common language of [architectural] form which we can immediately understand, regardless of individual or culture⁴⁷'. The author's efforts are directed at the specification of concrete means, which would help to articulate consciously the built environment and make it meaningful.

As the most basic, common to all historical and cultural traditions elements in architecture, are regarded: floor, wall and roof. These elements create fundamental architectural relationship between inside and outside – the floor, through *above* and *beneath*; the roof, through *over* and *below*; the wall, through *within* and *around*. According to Th. Thiis-Evensen, any building can be described in terms of these archetypical elements. Different variations and forms of them ground different kinds of architectural and environmental experience. In regard to floor, wall and roof, and building's experienced insideness

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴ Ch. Norberg-Schulz, 'The Phenomenon of Place', in *Architectural Association Quarterly* 8, no. 4 /1976, p. 6.

⁴⁵ Ch. Norberg-Schulz, *Intentions In Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 109.

⁴⁶ Th. Thiis-Evensen, *Archetypes in Architecture*, Norwegian University Press, Oslo, 1987, p. 8.

⁴⁷ *Ibid.*

or outsideness are defined three 'existential expressions of architecture'⁴⁸: *motion*, *weight* and *substance*. By motion, is understood a sense of dynamism or inertia of architectural element, by weight – its sense of heaviness or lightness, by substance – material characters of the element (soft or hard, rough or smooth, etc.). One of the essential questions posed in *Archetypes in Architecture* is: 'How do floor, wall and roof express insideness and outsideness through motion, weight and substance?' Author answers this question using specific examples of different configurations of the basic elements. As architectural forms arise from and translate themselves back into inter-subjective existential qualities, understanding the meaning of archetypes and 'their expressive potentialities is essential when [designer's] vision is to be turned into realization'⁴⁹.

The significance of Th. Thiis-Evensen's work lies in its attempt to develop descriptive language of invariable architectural elements that mirror human experience and therefore can contribute to building more in tune with human essential needs, thus contribute to grounding and strengthening the quality of dwelling. An important aspect of the work is the possibility of applying the findings in the design process. Author's aim was to help architects to consider the potential effects of their choices, thus to make the more informed decisions.

Th. Thiis-Evensen's ideas can be also considered in the relation to the problem of arbitrariness in architecture. In this context, Karsten Harries's essay 'Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture' deserves being quoted at some length:

whatever choice we make when designing a building, such choice will communicate a particular ideal of being-in-the-world. And if up and down carry a different meaning, so do vertical and horizontal, inside and outside, dark and light. [...] I cannot do more than provide a few hints as to how one might go about developing an understanding of the natural language of architecture. Perhaps the term 'language' is misleading, for if we can speak of a language at all, this is a language addressed, first, to sense and imagination. Before attempts are made to articulate it in words, it needs to be felt. The arts, and especially architecture, are in a much better position to teach us to this language than philosophy. [...] Learning that vocabulary is a necessary, but not a sufficient condition for the creation of

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 387.

buildings that are experienced as necessary rather than arbitrary⁵⁰.

The point of departure in the essay is the ‘possibility of otherwise-ness⁵¹’ as characteristic linking diverse, contemporary architectural movements. According to Karsten Harries, ‘aesthetic approach’ is, among others, to be blamed for the problem:

The aesthetic approach – which for more than two centuries has dominated both reflection about art and artistic practice – has led to an architecture of decorated sheds. Given such an approach, the proper focus of aesthetic concern is in a deep sense never more than just decoration and shed cannot but strike us as arbitrary, no matter how much the decoration may present itself to us as a self-justifying aesthetic presence – as arbitrary as the relation of a strong painting to the wall on which it happens to hang. The problem of arbitrariness in architecture has one root in our aesthetic approach; the other lies in our inability to view buildings apart from any consideration of dwelling, just as sources of aesthetic delight. There can thus be no merely aesthetic answer to this problem⁵².

The critique of ‘aesthetic approach’ is in fact a critique of modern, restricted understanding of art and the entire concept of aesthetics as ‘the science of the senses or emotion⁵³’. Hegel in the Introduction to ‘The Philosophy of Fine Art’ explains the sources and the scope of the notion of ‘aesthetics’:

It came by its origins as a science, or rather something to start with purported to be a branch of philosophy, during the period of the school of Wolff, in other words, when the works of art were regarded in Germany with reference to the feelings they were calculated to evoke, as, for example, the feelings of pleasure, admiration, fear, pity, and so forth. ... The science here referred to does not investigate beauty in its general signification, but the beauty of art pure and simple⁵⁴.

⁵⁰ K. Harries, ‘Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture’, in *Dwelling, Seeing and Designing. Toward a Phenomenological Ecology*, D. Seamon (ed.), State University of New York Press, New York, 1993, p. 54.

⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

⁵² *Ibid.*, pp. 43-44.

⁵³ G. W. F. Hegel, ‘The Philosophy of Fine Art’, Introduction, I, in *Philosophies of Art and Beauty. Selected Readings in Aesthetics*, A. Hofstadter, R. Kuhns (eds.), The University of Chicago Press, Chicago, 1964, p. 382.

⁵⁴ *Ibid.*

As we will see, in heideggerian framework there is no need of opposing ethical and aesthetic approach. On the contrary, the concept of art and possible ethics are aspects of the same problem – Heidegger is explicitly referring to the Greek thought, where the beauty and the good were inseparable, thus tension between the ethical and aesthetic meaning of representation did not exist. The relevance of such vision for architecture lies in its unifying power. Search for a non-arbitrary architecture appears in this light to be a search for a more profound concept of art, as the categories of modern aesthetics do not reflect the significance of this concept. It is also a search for foundations in architectural discourse. According to Harries, sole tradition is not enough to provide convincing basis of architectural practice. We have become too critical to repeat what has long been done, just because it is a part of tradition. Today, the return to the origins is not as much a turn to the past as a turn to the essential, a rethinking of our place in the world, an attempt to renew the validity of our objectives. Karsten Harries argues that the problem of arbitrariness in architecture is essentially an ethical problem. It may be solved only to the extent that architects make an effort of understanding what human existence is to be. In this context Karsten Harries emphasizes the *ethical function* of architecture – its task ‘to help articulate common ethos⁵⁵’. He refers here both to Heidegger’s way of understanding ethos presented in ‘Letter on Humanism’ (which will be introduced in the further part of the present text) and Giedion’s statement that the main challenge facing contemporary architecture is ‘the interpretation of the way of life valid for our period⁵⁶’.

The ethical force of architecture appears to be foremost related to its role in shaping human habitat. Behind the decision to build lay speculations on the way of life we should live, certain values are promoted, other are criticized. ‘Architectural concerns are central concerns of human dignity and being-in-the-world: the *way* of being, the *good* way of being – the same motivating choice as ethics’ questions⁵⁷’.

⁵⁵ K. Harries, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA, 1997, p. 4.

⁵⁶ S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, 1974, p. XXXIII.

⁵⁷ B. Wasserman, P. Sullivan, G. Palermo, *Ethics and the Practice of Architecture*, Wiley & Sons, New York, 2000, p. 34.

III. HEIDEGGER AND SEARCH FOR TOTALITY IN ARCHITECTURE

In the essay ‘Six Basic Developments in the History of Aesthetics’ Heidegger explains that the term ‘aesthetics’ was developed similarly to the terms ‘logic’ and ‘ethics’ – each of them denotes a kind of knowledge, *episteme*, related to human behaviour and its lawfulness. In case of logic it was *logike episteme* – the knowledge of *logos*, the doctrine of the form and rules of thought. Ethics – *ethike episteme* – means knowledge of *ethos*, theory of the inner character of man. Correspondingly, *ästhetike episteme* refers to the state of man’s feelings and sensations in regard to the beautiful. Alexander Gottlieb Baumgarten defines ‘aesthetics’ as a science of the perceptions:

Things known are to be known by the superior faculty as the object of logic; things perceived are to be known by the inferior faculty as the objects of science of perception or aesthetics⁵⁸.

Although the word ‘aesthetics’ was used here for the first time with the reference to a discipline of knowledge, meditations on art and beauty in Western thinking began much earlier. Greeks never developed aesthetics in sense of systematic and critical reflection on art, but it does not mean that they had no concepts about art. ‘On the contrary, they had such an originally mature and luminous knowledge, such a passion for knowledge, that in their luminous state of knowing they had no need of ‘aesthetics’⁵⁹.’ Greek concepts set the boundaries for most of the further inquiry into art. Nevertheless, modern aesthetics can not be seen as a continuation of that essential discourse. According to Heidegger, it is much too narrow in its scope.

Almost from the time when specialized thinking about art and the artist began, this thought was called aesthetics. Aesthetics takes the work of art as an object, an object of *aesthesis*, of sensuous apprehension in the wide sense. Today we call this apprehension experience. The way in which man experiences art is supposed to give information about its nature. Experience is the source that is standard not only for art appreciation and enjoyment, but also for artistic creation. Everything is an experience. Yet perhaps experience is the

⁵⁸ A. G. Baumgarten, ‘Reflections on Poetry’, quoted in D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p. 372.

⁵⁹ M. Heidegger, *Nietzsche*, vol. I: *The Will to Power as Art*, Harper & Row, New York, 1979, p. 95.

element in which art dies. The dying occurs so slowly that it takes a few centuries⁶⁰.

Heidegger's thinking about art passes the borders of modern aesthetics. Art is not defined through such categories as 'experiences', 'judgments', 'appearances'. The term 'genius' is being avoided. Instead, the concept of origins of the work of art is articulated in terms of the ideas 'world' and 'earth' and the 'battle' that occurs between them when the 'truth' sets itself into the art work. Heidegger refers to Greek thought, where 'the beautiful belongs to the advent of truth. ... It does not exist merely relative to pleasure and purely as its object'⁶¹.

The confluence of beauty and truth is concealed in modern aesthetics. Hegel in 'Vorlesungen über die Aesthetik', not surprisingly depicted by Heidegger as 'the most comprehensive reflection on the nature of art that the West possesses'⁶², points at this lost relationship:

Art no longer counts for us as the highest manner in which truth obtains existence for itself.

One may well hope that art will continue to advance and perfect itself, but its form has ceased to be the highest need of the spirit.

In all these relationships art is and remains for us, on the side of its highest vocation, something past⁶³.

The very nature of art is for Heidegger poetry. Poetry in its essence is the founding of truth, not 'aimless imagining of whimsicalities and a flight of mere notions and fancies into the realm of the unreal'⁶⁴, or like for Baumgarten – 'a perfect sensate discourse'⁶⁵ conformed by a body of rules. Heidegger's understanding is grounded in Greek concept of *poiesis*.

Plato in his *Symposium* points at *poiesis* as the common ground of every kind of artistic creation:

You will agree that there is more than one kind of poetry (*poiesis*) in the true sense of the word – that is to say, calling

⁶⁰ M. Heidegger, 'The Origin of the Work of Art', in *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row, New York, 1971, p. 79.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 80-81.

⁶² *Ibid.*, p. 79.

⁶³ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁵ A. G. Baumgarten, 'Reflection on Poetry', quoted in D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p. 372.

something into existence that was not here before, so that every kind of artistic creation is poetry, and every artist is a poet⁶⁶.

In Greek understanding, *poiesis* referred to a way of making in which the result preserved continuity with the conditions of its origin, thus 'what characterizes a way of making as poetic is the situatedness of the results in the communicative space of culture⁶⁷'. Such way of thinking stands in clear contrast with instrumental, reductive approach of modern aesthetics.

In this context Heidegger asks with Hölderlin's words: 'what are poets for in a destitute time?'⁶⁸ What is the role of art in our modern era, era of technology, in which everything, including man himself, becomes a 'standing reserve', material for a process of self-assertive production? In this 'dark time', the time in which man has ever forgotten that he has forgotten the essence of being, the task of art is to help us to see the true possibilities of our existence, to situate ourselves in regard to culture, tradition, environment, in other worlds – to dwell, for 'dwelling occurs only when poetry comes to pass and is present⁶⁹'.

The reflection on the task of art points very strongly towards possible 'ethics of art'. Heidegger's understanding of ethics in the context of Greek concept of *ethos* shall give us a point of departure for further investigations.

A saying of Heraclitus which consists of only three words says something so simply that from it the essence of the *ethos* immediately comes to light. The saying of Heraclitus (frag. 119) goes: *ethos antropoi daimon*. This is usually translated, 'A man's character is his daimon.' This translation thinks in a modern way, not a Greek one. *Ethos* means abode, dwelling place. The word names the open region in which man dwells. [...] The abode of man contains and preserves the advent of what belongs to man in his essence. According to Heraclitus' phrase this is *daimon*, the god. The fragment says: Man dwells, insofar as he is a man, in the nearness of god. [...] If the name 'ethics', in keeping with the basic meaning of the word *ethos*, should now say that 'ethics' ponders the abode of man, then that thinking which thinks the

⁶⁶ Plato, *Symposium* 204b-6, trans. M. Joyce, in *The Collected Dialogues of Plato*, E. Hamilton, H. Carins (eds.), Bollingen Series, 71, Princeton University Press, Princeton, 1978, p. 557.

⁶⁷ D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p. 387.

⁶⁸ M. Heidegger, 'What Are Poets For?', in *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row, New York, 1971, p. 91.

⁶⁹ M. Heidegger, 'Poetically Man Dwells...', in *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row, New York, 1971, p. 227.

truth of Being as the primordial element of man, as one who exists, is in itself the original ethics⁷⁰.

Although Heidegger did not develop an explicit ethics, he points at the importance of the relation between lived-world and the authenticity of human existence. The concept of authenticity is also an integral part of Heidegger's reflection on art, for the task of art is to open us to authentic possibilities of our being. Let us therefore look at the distinction between authentic and inauthentic existence. We shall then discuss the ethical implications of Heidegger's concept of authenticity for theory of architecture.

Inauthenticity is a dominating behavior of everyday existence. Heidegger describes it in terms of irresoluteness – forfeiture of self-determination and awareness of one's potentiality for individuality (*Jemeinigkeit*). In this mode of existence *Dasein* is falling into *das Man* – submits to often unnoticed domination by the social norms and conventions, uncritically sticks to socially prescribed ways of being. This results in conformity and averageness, absorption in everyday routine. Nevertheless, *das Man* belongs to the structure both inauthentic and authentic *Dasein*. In the first instance, it is related to uncritically accepted public opinion, social conventions (*Offentlichkeit*), in the second instance – to heritage (*Sittlichkeit*). According to Heidegger, the breakthrough to an authentic existence is accomplished through the process of individualization. To be authentic one must realize one's authentic potentialities, rethink and resolutely reject the domination of the society on certain planes and take over conscious responsibility for one's choices.

The process of individualization is related to the phenomenon of being-towards-death (*Sein zum Tode*), a mode of an authentic temporality, which is realized when *Dasein* becomes aware of its own finite existence. Life, grasped as a whole from one's own unique perspective, gains meaning as one's own life-project, bounded by the sense of one's realization that she or he is not immortal. Such a perspective does not cause resignation, but is a positive force, for it makes our choices meaningful. On the contrary, inauthentic or 'everyday' mode of time is lacking some primordial quality which authentic temporality possesses; it is dissolving in the indifference of *das Man*, public opinion, volatile fashion and timely values.

To sum up – what relevance has Heidegger's concept of authenticity for ethical theory of architecture? By pointing at the relation between ontology of *Dasein* and possible ethics Heidegger

⁷⁰ M. Heidegger, 'Letter on Humanism', in M. Heidegger, *Basic Writings*, J. Glenn Gray (ed.), Harper & Row, New York, 1977.

indicates a way of grounding ethical reflection on architecture. Complex analysis of human existence – the phenomenon of being-in-the-world – shall provide a point of departure for architectural discourse. If concept of authenticity was a central notion for architectural ethics, the task of architecture in such perspective would be to help us to find our own way in the world, to realize our most essential possibilities, to relate ourselves to the cultural heritage and tradition in a meaningful way. In this context participatory vision of architecture seems to be very relevant.

Another important issue in the debate on both architectural ethics and widely understood art is Heidegger's concept of space. If 'architecture is about shaping our physical habitat to suit human purposes'⁷¹, it should consider the way we relate to space. The analyses presented in the first part of *Being and Time* should be considered in this context.

Briefly speaking, Heidegger distinguishes two different types of space: world-space and space of action. The space of action has two aspects: regions (*Gegend*) and spatiality of *Dasein*.

'World-space', according to Heidegger, is an abstraction from the spatial experience of our everyday activities. In other words – it is an objectified space based on a more fundamental space of action. For space of action is the basis for world-space, Heidegger's aim is to describe the former without referring to the latter. As our usual linguistic expressions presuppose world-space (e.g. talking about the distance between objects, people presuppose a kind of metric relation), this task is especially difficult. Heidegger is trying to redescribe spatial notions from a perspective of the spatial relation of *Dasein* to the things dealt with. For this purpose he invents his own terminology.

'Region' (*das Gegend*) is a kind of space we deal with in our everyday activities, a kind of space where, in a way, we belong. In *Being and Time* region is described as 'functional' (*zuhanden*) space. The places we live and work – e.g. the house, the factory, etc. – have varied regions, which organize and contextualize our activities along with used 'tools'. Regions determine where things have their place. Painter's workshop, as her/his work region, has an easel, paints, solvents, brushes, etc., organized according to the spatiality of the way the painter works. A location of a particular object is not defined through abstract co-ordinates, but 'referential' to the context objects and activities. According to Heidegger, referential functionality is not just a subjective characteristic added to the objective, 'scientific' space, but an inherent, primordial feature of space itself.

⁷¹ B. Wasserman, P. Sullivan, G. Palermo, *Ethics and the Practice of Architecture*, Wiley & Sons, New York, 2000, p. 13.

Research on spatial intuition of primitive tribes confirms the pertinence of Heidegger's assumptions – spatial descriptions often refer to a man and his environment. For example, some African languages have the same word for 'an eye' and 'in front of somebody/something'. In Ancient Egypt, spatial descriptions referred to country's geography – expressions 'up the river' and 'down the river' meant: 'in the north direction' and 'in the south direction'.

Spatiality of *Dasein* is characterized in *Being and Time* by two features – 'de-severance' (*Ent-fernung*) and 'directionality' (*Ausrichtung*). Heidegger attempts to describe spatiality as a mode of human existence, rather than counting space as separate, independent entity.

De-severance describes the process of 'making things available' to ourselves by 'making the farness vanish' and by 'bringing things close' in a sense of being engaged in something, working on something or thinking about it. In de-severance distance is not defined as an exactly measured interval. Spatial descriptions are being formulated accordingly to our spatial intuitions. We say: 'It is not far to the shop, a short walk', etc. A long, but interesting way often seems to us shorter than the other one – in fact shorter, but boring and more tiring.

We exist through acting in the world – being in a relation to other people, things and places. When we walk from point A to point B, we do not simply change location in space, but we are 'taking in' space in a process of spatial self-determination.

Every de-serving is directional. It is aimed in a certain direction, which is determined by our concern, but also by specific region. As regions determine where things belong, they coordinate our actions as well as de-severance and directionality. If I need some bread, I move in the direction of the bakery, following the region of the town centre.

Wilhelm von Humboldt noticed that there are languages expressing 'me' by 'here', 'he' by 'there', etc., thus the basic meaning of these words is not adverbial, but pronounitive. Heidegger's standpoint is similar – the words: 'here', 'there', etc., are not primordially descriptions of an abstract location in space, but characters of existential spatiality of *Dasein*.

What are the consequences of such a vision of space for architecture?

Heidegger proposes an inverted perspective. So far space was regarded as a 'container', an 'arena' for things. Three-dimensional, uniform 'material', which can be defined in terms of an interval between any given objects. According to Heidegger such a conception of space is secondary to the primordial, non-homogeneous, 'referential' space of human actions. This standpoint calls into question prevailing, techno-scientific, instrumental paradigm in architecture, founded on an

‘objective’ conception of uniform, homogeneous space. Architectural artifacts, according to Heidegger, should be only created and understood in inherent relation to existential structure of *Dasein*.

Heidegger’s thinking about space proceeds along the same lines as his thinking about being. In *Being and Time* the issue of space is discussed in the perspective of *Dasein*’s concerned involvement (*Besorgen*) with things which are ontologically determined by their availability for utilization (*Zuhandenheit*). Things in their way of being (being-in-order-to; *Um...zu*) present themselves as tools, instruments (*Zeuge*). A particular tool can not be considered as abstract entity, it is always referring to other instruments, therefore points at instrumental totality structured with a view for utilization (*Zeugganzheit*).

While in *Being and Time* problem of space and *Dasein*’s spatiality was considered in the perspective of a network of places⁷² (*Ganzheit von Plätzen*) within an equipmental whole, after the turning (*Kehre*) Heidegger puts emphasis on the issue of place (*Ort*), relation between space and place and the concept of dwelling. This shift makes itself known in the lecture ‘The Origin of the Work of Art’. The example of Greek temple seems to be very relevant in the discussion on the meaning and role of architecture:

A building, a Greek temple, portrays nothing. It simply stands there in the middle of the rock-cleft valley. The building encloses the figure of god, and this concealment lets it stand out into the holy precinct through the open portico. By means of temple, the god is presented in the temple. [...] It is the temple-work that first fits together and at the same time gathers around itself the unity of those paths and relations in which birth and death, disaster and blessing, victory and disgrace, endurance and decline acquire the shape of destiny for human being⁷³.

Temple is not considered here only as an architectonic object, but firstly as a place that concentrates around itself an entire network of human significations. It gives a meaning to human dwelling by creating a communicative *milieu*. The theme of dwelling, starting from the lecture ‘The Origin of the Work of Art’ becomes one of the central notions in Heidegger’s thought. A concern for architectural is closely related to this concept, as we can see most explicitly in case of the lecture ‘Building, Dwelling, Thinking’, which was presented to a group of leading architects in Darmstadt, during a symposium on ‘Man and

⁷² English translation does not clearly illustrate the distinction between *Platz* and *Ort* – both words are translated as ‘place’.

⁷³ M. Heidegger, ‘The Origin of the Work of Art’, in M. Heidegger, *Basic Writings*, Harper & Row, New York, 1977, p. 168.

Space'. The symposium was accompanied by an exhibition, commemorating the Darmstadt Colony of 1901. The leading idea of the entire, still war-shadowed event is included in the following statements:

Building is a fundamental activity of man. Man builds, by joining spatial figures, thus shaping space. Building, he responds to the spirit of the age. Our age is the age of technology. The plight of our age is homelessness⁷⁴.

Heidegger called these assertions into question.

However hard and bitter, however hampering and threatening the lack of houses remains, the *real plight of dwelling* does not lie merely in a lack of houses. The real plight of dwelling is indeed older than the world wars with their destruction, older also than the increase of the earth's population and the condition of the industrial workers. The real dwelling plight lies in this, that mortals ever search anew for the nature of dwelling, that they *must ever learn to dwell*. What if man's homelessness consisted in this, that man still does not even think of the *real* plight of dwelling as *the* plight? Yet as soon as man *gives thought* to his homelessness, it is a misery no longer. Rightly considered and kept well in mind, it is the sole summons that *calls* mortals into their dwelling⁷⁵.

Heidegger argues, that the essential task of architecture is not sole appeasing the 'hunger' of houses, but satisfying man's deepest, existential needs; it means: to help us find our place in the world, to find meaning of our lives, to be authentic, to dwell. The concept of Fourfold (*Geviert*) signifies the gathering of spheres among which dwelling occurs. It could be understood in opposition to idea of *Gestell* (an imposition of techno-scientific, instrumental rationality upon the world as a whole). The issue of participatory and emancipatory representation could be traced here. The task of building is according to Heidegger to gather elements of our existential space, for man dwells when he is able to concretize, to embody the world in his environment – in buildings and things.

According to Christian Norberg-Schulz, in an epoch of architecture which often fails to fulfill the essential human needs, 'Heidegger comes to our rescue. His thinking on architecture as a

⁷⁴ *Darmstädter Gespräch: Mensch und Raum*, Otto Bartning (ed.), Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt, 1952.

⁷⁵ M. Heidegger, 'Building Dwelling Thinking', in *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row, New York, 1971, p. 161.

visualization of truth restores its artistic dimension and hence its human significance⁷⁶. Nevertheless, we should have in mind that theory is just the beginning.

Ethical and aesthetic debates can only point at certain possibilities and values. According to Karsten Harries, without commitment there is no escape from arbitrariness⁷⁷. The problem can be solved only to the extent that architects and those for whom they build are willing to understand what human existence is to be and subsequently commit themselves to promote desired values in their design practice.

Even if we can never seize the dream of a building that would do full justice to the demands of dwelling in such a way that we could say with confidence that we have provided architectural practice with a firm foundation, as a source of regulative ideas such dreaming is indispensable⁷⁸.

BIBLIOGRAPHY

ARISAKA, Y., 'Spatiality, Temporality, and the Problem of Foundation' in *Being and Time, Philosophy Today*, 1, 1996, pp. 36-46.

BACHELARD, G., *The Poetics of Space*, The Orion Press, New York, 1964.

BARTNING, O. (ed.), *Darmstädter Gespräch: Mensch und Raum*, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt, 1952.

BLAKE, P., *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little, Brown and Company, Boston, 1977.

CASEY, E., *The Fate of Place*, University of California Press, London, 1998.

GIEDION, S., *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1974.

HARRIES, K., *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA, 1997.

HARRIES, K., 'Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture', in *Dwelling, Seeing and Designing. Toward a Phenomenological Ecology*, Seamon, D. (ed.), State University of N.Y. Press, New York, 1993, pp. 41-59.

HEIDEGGER, M., *Basic Writings*, Harper & Row, New York, 1977.

HEIDEGGER, M., *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row, New York, 1979.

⁷⁶ Ch. Norberg-Schulz, 'Heidegger's thinking on architecture', in *Theorizing a New Agenda For Architecture: an anthology of architectural theory*, K. Nesbitt (ed.), Princeton Architectural Press, New York, 1996, p. 438.

⁷⁷ K. Harries, 'Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture', in *Dwelling, Seeing and Designing. Toward a Phenomenological Ecology*, D. Seamon (ed.), State University of New York Press, New York, 1993.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 50.

- HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001, English edition: *Being and Time*, Harper & Row, New York, 1962.
- HEIDEGGER, M., *The Question Concerning Technology and other Essays*, Harper & Row, New York, 1977.
- HEGEL, G. W. F., 'The Philosophy of Fine Art' (Introduction), in *Philosophies of Art and Beauty. Selected Readings in Aesthetics*, A. Hofstadter, R. Kuhns (eds.), The University of Chicago Press, Chicago, 1964.
- HUBBARD, W., *Complicity and Conviction: Steps Toward an Architecture of Convention*, MIT Press, Cambridge, MA, 1981.
- JENCKS, Ch., KROPF, K. (eds.), *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Chichester, 1997.
- JOHNSON, P. A., *The Theory of Architecture*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1994.
- KOCKLEMANS, J., *Heidegger on Art and Art Works*, Martinus Nijthoff Publishers, Dordrecht, 1985.
- LEACH, N. (ed.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, Routledge, London, 1997.
- MACANN, Ch. (ed.), *Martin Heidegger. Critical Assessments*, Routledge, London, 1992.
- NESBITT, K. (ed.), *Theorizing a New Agenda For Architecture: An anthology of architectural theory*, Princeton Architectural Press, New York, 1996.
- NIETZSCHE, F., 'The Case of Wagner, 7', in *Basic Writings of Nietzsche*, Modern Library, New York, 1968.
- NASAR, J., *Design by Competition. Making Design Competition Work*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- NORBERG-SCHULZ, Ch., *The Intentions in Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA, 1992.
- NORBERG-SCHULZ, Ch., *Existence, Space, Architecture*, Studio Vista, London, 1971.
- NORBERG-SCHULZ, Ch., *The concept of dwelling. On the way to figurative architecture*, Rizzoli, New York, 1985.
- SEAMON, D., MUGERAUER, R. (eds.), *Dwelling, Place and Environment. Towards a Phenomenology of Person and World*, Columbia University Press, New York, 1985.
- SEAMON, D. (ed.), *Dwelling Seeing and Designing. Toward a Phenomenological Ecology*, State University of New York Press, New York, 1993.
- THIS-EVENSEN, T., *Archetypes in Architecture*, Norwegian University Press, Oslo, 1987.
- THIS-EVENSEN, T., *Archetypes of Urbanism: A Method for the Esthetic Design of Cities*, Norwegian University Press, Oslo, 1999.
- VESELY, D., *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004.
- WASSERMAN, B., SULLIVAN, P., PALERMO, G., *Ethics and the Practice of Architecture*, Wiley & Sons, New York, 2000.

THE ART OF CLIVE BELL'S *ART*

S. P. ROSENBAUM

I

As an art critic Clive Bell has always suffered in comparison with Roger Fry. He was not a painter and claimed not to analyse pictures so much as to appreciate them. Fry's greater originality is evidenced in the ideas that Bell begged, borrowed, and sometimes (to Fry's irritation) stole from him. Bell may, indeed, be the least liked member of Bloomsbury. His friends and relatives acknowledged his generosity, charm, and vitality; he was second to none in Bloomsbury in his capacity for admiration and enjoyment, and Desmond MacCarthy thought it « impossible to overestimate the part played by him in the creation of Bloomsbury¹ ». But Bell has been found wanting by biographers and critics of the Group – as a husband, a father, and especially a brother-in-law. It is undeniable that he was a wealthy snob, hedonist, and womaniser, a racist and an anti-Semite (but not a homophobe), who changed from a liberal socialist and pacifist into a reactionary appeaser. Bell's reputation has led to his being underestimated in the history of Bloomsbury; there is no collected edition of his works or his lively correspondence. Yet despite Fry's greater achievements as a critic, nothing he wrote has had as wide an influence as Bell's book on art.

Clive Bell's *Art* is the first of Bloomsbury's manifestos. It ranks with Lytton Strachey's *Eminent Victorians* and John Maynard Keynes' *The Economic Consequences of the Peace* as a Bloomsbury polemic. *Art* and *Eminent Victorians*, published four years apart, changed the interpretation of visual art and the writing of biography in English. And as amusing, effective critiques of nineteenth century English culture, both have been attacked in their turn. Some of the denunciations of *Eminent Victorians* realise that irony and exaggeration were part of its disputatious form, but the critiques of *Art* do not often recognise that it

¹*The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs and Commentary*, ed. S. P. Rosenbaum. Revised Edition (Toronto: University of Toronto Press, 1995) p. 70.

too is a polemic. Despite Ruskin, Whistler, Pater, and Wilde, English art criticism is still not much thought of in literary terms. *Art* is making a series of arguments, to be sure, and these must be evaluated, but to appreciate the significance of Bell's book, more than its reasoning must be examined. The importance of *Art* cannot be dismissed merely with assertions that its concept of significant form is tautological, its art history simplistic, or its aesthetic emotion a phantom feeling.

In addition to the literary relevance of its form as a piece of writing for Bloomsbury's literary history, the content, as it were, of Bell's *Art* has influenced the theory of literature. Contrary to Fry, Bell maintained that the arts were not unified. «The "Difference" of Literature», as he titled one of his essays, meant that his aesthetic hypothesis of significant form did not apply to words. Yet the ideas of significant form and especially aesthetic emotion in *Art* have appealed to literary critics, and throughout his own writings, Bell relied on analogies between visual and verbal art. And Bell himself later expanded his definition of significant form to include literature, as well as retracting his contentious history of art. But he never gave up his reliance on aesthetic emotion. These developments have been little noticed. *Art* has been «a book more quoted than read», Bell's son has observed². The purpose of this essay, then, is to offer a reading of *Art* that describes its form, arguments, qualifications, and something of its influence.

II

In 1905 Lytton Strachey wrote Leonard Woolf in Ceylon that Clive Bell, back from his year in Paris, had reported there was no adequate book on aesthetics, not even Longinus's³. Kant, Hegel, Tolstoy, Santayana, Croce were all, it seems, unsatisfactory, untranslated, or unknown. (Fry's edition of Sir Joshua Reynolds's discourses had not yet appeared.) Bell picks up the theme in the first sentence of the first chapter of *Art* – a sentence that sets the book's tone: «It is improbable that more nonsense has been written about aesthetics than about anything else: the literature of the subject is not large enough for that⁴» (p. 3). In his introduction, however, Bell acknowledges that Fry's «An Essay in Aesthetics» has been the most helpful contribution since Kant (p. xi); then he takes as the title for the first chapter of his book Tolstoy's *What Is Art?*, the expressive theory of which was so useful

² Quentin Bell, *Elders and Betters* (London: John Murray) p. 30.

³ Letter, 20 June 1905, Leonard Woolf papers, Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

⁴ References to *Art* are to J. B. Bullen's edition (Oxford: Oxford University Press, 1987).

for both Fry and Bell. Later in *Art* Bell will acknowledge his indebtedness to *Principia Ethica*. G. E. Moore along with Fry, Kant, Plato, and even A. C. Bradley are among the important sources of Bell's aesthetics, and some commentators have found traces of Gautier, Ruskin, Whistler, Morris, Pater, Nietzsche, Wilde, and Berenson in *Art*, some of whom Bell alludes to in his book. These varied philosophical and literary sources of *Art* are worth mentioning because Bell's book discusses considerably more than its notorious aesthetic hypothesis.

Art: the bald title, unqualified by any subtitle alluding to post-impressionism or aesthetics, conveys the polemical self-confidence of the book. The preface continues the unqualified scope of the title by announcing that « a complete theory of visual art » is to be developed. Here Bell differs importantly from Fry who never formulated a theory of aesthetics. Formalist and emotive elements in Bell's theory have been found in Fry's earlier writings but the emphasis, concision, and lucidity with which Bell combines them is original. In the history of English aesthetics it is not an accident that the influential theory of post-impressionist formalism was Clive Bell's rather than Roger Fry's. The subjective assumption underlying Bell's theory is indicated in his appeal to the heart for our belief that works of art are distinct from other things. Then comes the concession – not often mentioned by Bell's commentators – that his book is a simplification. The humour of *Art* – again, a well-kept secret – appears with the threat to expand his theory in two or three thick volumes if provoked enough by critics. The personal tone continues through the acknowledgements of the sources of his illustrations, who have helped the reader get at least something for his money, down to Fry and then his wife:

she has corrected some errors and called attention to the more glaring offences against Christian charity. You must not attempt, therefore, to excuse the author on the ground of inadvertence or haste. (pp. VII-XIII)

This is a new way of writing about art, elicited by the art itself. Bell's preface may owe something to J. A. M. Whistler's famous *Ten O'Clock* lecture, which Bell later in *Art* says was in the right direction, and to the writings of Oscar Wilde and particularly George Bernard Shaw, whom Bell also says were greater controversialists than Whistler, who at least was an artist (pp. 188-9). Bell's language is more modern than Whistler's, Wilde's, and certainly Berenson's. The conversational informality, directness, and wit of *Art* are disarmingly different from Fry's understated simplicity. There is an atmosphere of clearing away cant similar to what Leonard Woolf found in G. E. Moore, though Bell's lucid antithetical prose is also quite unlike

Moore's very plain style. Bell's method is more directly personal. He interrupts himself with questions or objections and frankly admits to limitation in the appreciation of arts such as music. No one was writing current aesthetics and art criticism quite like this. The confident, at times complacent personal manner Bell uses at times is intended, of course, to annoy those who expected the discussion of masterpieces to be carried in a formal, detached, decorous, even hushed atmosphere. The style of *Art* assaults the form of that discourse and its content.

Of the five chapters of *Art*, only the first part of the first concerning the aesthetic hypothesis has been widely quoted and excerpted. The result has been to obscure the significance of the book as whole. *Art* weaves back and forth between propounding a theory of visual art and expounding the post-impressionism that illustrates it, and this involves Bell in linking his hypothesis not to just the contemporary movement, but the history of art, the value of religion, the nature of ethics, the future of society.

« He who would elaborate a plausible theory of aesthetics must possess two qualities », Bell announces on his first page of the first chapter. They are « artistic sensibility and a turn for clear thinking », and the greater of these is sensibility. But sensibility is not enough. Clear thought indicates that either works of art possess some common and peculiar quality which stirs aesthetic feeling, or when we speak of art « we gibber ». Bell finds that quality in the lines, colours, and forms of buildings, stained glass, sculpture, pottery, carpets, frescoes, and other paintings – and this juxtaposing of various kinds of visual art through their form was one of the stimulating features of Bell's theory. Bell famously calls this quality of art « significant form »:

These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call « Significant Form »; and « Significant Form » is the one quality common to all works of visual art. (pp. 7-8)

The more traditional term *beauty* that Bell might have used, is rejected because he wants to distinguish sharply between nature and art⁵. In confining significant form and aesthetic emotion to art, Bell parts company with Moore and Kant, though not Tolstoy and especially not Plato, who influences *Art* directly as well as indirectly through Moore. Bell's notions of both significant form and aesthetic emotion are foreshadowed, for example, in Plato's *Philebus*. Bell wants to

⁵ Bell was critical of Moore's commonsense conclusion in *Principia Ethica* that a beautiful natural scene is superior to a painted one because it is more real. Bell was relieved, he says in a footnote to *Art*, when Moore changed his mind about inanimate beauty being a good in itself (p. 111).

differentiate aesthetic emotion from less pure responses to the natural beauty of, say, women, because he wants to exclude desire from aesthetic appreciation. Art is other-worldly for Bell, and he will not shy away from the religious implications of this.

III

Commentators on *Art* have assailed Clive Bell's sense more than his sensibility. The strength of the aesthetic hypothesis rests on its consistent subjectivity; Bell's is an intuitional aesthetics, as Moore's is an intuitional ethics. Its limitations stem partly from this subjectivity as well. An art critic might helpfully point out significant form in a painting, but there are really no means of disputing the unique aesthetic emotion that such form produces; one feels it, or one does not. Apart from its subjectivity and exclusivity – Bell insisted they were inevitable in aesthetic matters – the hypothesis has been criticised for its circularity, essentialism, formalism, and elitism. Fry was the first to point out in his review of *Art* that it was circular to say significant form is recognised by its arousal of aesthetic emotion, which, in turn, is produced by significant form. But the circularity is only verbal. Bell's hypothesis can be reformulated to say that in certain works of visual art significant form – identified as relations of forms and combinations of lines and colours – stir aesthetic emotion. (Another way of putting it is to say that a work of art generating aesthetic emotion *is* rather than has significant form⁶.) Similarly, there is a not fatal flaw in Bell's definition of art as having significant form. Later he says there are only two kinds of art, good and bad, yet according to his definition there is really no such thing as bad art; a work of insignificant form would not be art.

More serious is Bell's essentialism which leads him to argue that in defining works of art we must discover a common and peculiar quality that separates them from other things. Fry was in agreement here. Bell could have taken his standard notion of definition straight from *Principia Ethica* which asserts on page one that to define ethics it is necessary to find what is common and peculiar to ethical judgements. Wittgenstein's later notion of a family resemblance that could not be reduced to a common and peculiar characteristic would have served Bell and Fry better as a model for defining art.

Bell's aesthetic hypothesis has also been criticised for its form/content dichotomy. Later in *Art*, however, Bell uses Moore's notion of an organic whole to argue that form and content are inseparably related parts of what Bell calls a significant whole (pp. 228-9). But for

⁶ Rosalind Ekman, « The Paradoxes of Formalism », *British Journal of Aesthetics*, x (Oct. 1970) 352.

Bell there really is no dichotomy between form and content in his aesthetics because art has no significant content. Literature, he will argue later, is another matter. Bell's provocative statement about visual representation has been widely quoted and condemned:

if a representative form has value, it is as form and not representation. The representative element in a work of art may or may not be harmful; always it is irrelevant. For to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge or its ideas and affairs, no familiarity with its emotions. Art transports us from the world of man's activity to a world of aesthetic exaltation. (p. 25)

Bell does admit that we also must have « a sense of form and colour and a knowledge of three-dimensional space » (p. 27). But that's all. The remainder of the section on the aesthetic hypothesis concerns the appreciation of pure art, and how attention to form rather than representation allows us to respond with aesthetic emotion to art of different kinds, cultures and eras, for great art endures:

The ideas of men go buzz and die like gnats; men change their institutions and their customs as they change their coats; the intellectual triumphs of one age are the follies of another; only great art remains stable and unobscure... because the feelings that it awakens are independent of time and place... The forms of art are inexhaustible; but all lead by the same road of aesthetic emotion to the same world of aesthetic ecstasy.

The rhetoric here and elsewhere is religious. *Art* is not a cynic's book; its tone is by turns iconoclastic and exalted.

More than anything else, Bell's insistence on the irrelevance of representation in painting and sculpture has dated *Art*. The dismissal of representational content is Bell's polemical way of emphasising form in post-impressionist art. This is indicated by his proceeding directly in his first chapter « What Is Art? » from the aesthetic hypothesis to post-impressionism, which Bell thinks confirms it. Much of the success of *Art* is the result Bell's offering a theory that enabled many viewers to appreciate Cézanne, Gauguin, Van Gogh and others in the context of a formalist history of art. The aesthetics of *Art* may have been elitist in its appeal to the sensitive, yet the book was widely popular.

From post-impressionism Bell turns back in the first part of his chapter one to theorize about art and offers what he calls his metaphysical hypothesis. This asks more tentatively why significant form causes aesthetic emotion. The suggestions offered are logically

independent of the aesthetic hypothesis, but they are an early invocation of that crucial Bloomsbury term *reality*.

Basically, Bell's explanation of why significant form involves us in aesthetic emotion is an expressive theory of art similar to that of Tolstoy in *What Is Art?* that Fry found so liberating. Significant form created by artists may be their expression of emotion felt for things in themselves, for the harmony of ultimate reality. To see form purified of its human associations is to see « its significance as an end in itself », unconnected with « its significance as a means ». Moore's means/end ethical distinction becomes mystical here. The importance of Plato's theory of forms is also very relevant. Artists inspired by pure forms can sometimes catch the reality that lies behind appearance. Bell sees form as the link between those two worlds. Those who, like artists, art-lovers, mathematicians or mystics, can experience the ecstasy of that reality « have freed themselves from the arrogance of humanity » (p. 70). Bell may owe something here as well to the *Mysticism and Logic* essays Bertrand Russell was to collect in 1918.

Artists, however, cannot express directly their sense of ultimate reality, and this suggests why Bell and also Fry were unsympathetic to abstract art. In Bell's Platonic, Kantian cosmos there has to be an appearance for reality to be behind. Significant form has to be perceived through a representational content of some kind. Conventions are necessary in art; it is easier to write verse than prose and couplets than blank verse. The painter, says Bell, needs a « problem » as did Shakespeare, but verisimilitude, *pace* G. B. Shaw, is but a means to the expression of ends in themselves. Here and elsewhere in *Art*, Bell will bring in literary analogies to explain his aesthetics of visual art. And throughout his discussion, the tone varies between exalted descriptions of reality and polemical criticisms of vulgar, stupid, silly, and tedious people – members of the herd or the establishment – who remain satisfied with appearance. Clive Bell is not often regarded as a mystic; he was aware, however, of the ramifications of both his aesthetic and metaphysical hypotheses. The mystical implications of his aesthetics also differ somewhat from Roger Fry's. For Fry significant form implied not so much the artist's vision of reality behind appearance as his or her effort « to bend to our emotional understanding... some intractable material which is alien to our spirit⁷ ».

⁷ Roger Fry, *Vision and Design*, ed. J. B. Bullen (Oxford: Oxford University Press, 1981) p. 211.

IV

« Art and Life », the subject of the second of *Art's* five chapters, follows a little oddly, Bell admits, from a theory maintaining that art is not dependent on life. Art, however, is like the weather for Bell: it affects lives while remaining unaffected by them – or used to be before Global warming. Life affects artists, of course, but Bell is more interested in how it relates to religion, history, and ethics, each of which forms a section of the chapter. Art like religion is a manifestation of spirit, for Bell, leading to ecstatic experience; and they are coeval, for art is not an expression of religion. All artists are religious, as is G. E. Moore, and Moore's followers, the Cambridge rationalists with their « passionate faith in the absolute value of certain states of mind... ». Among these « rationalists » were Bell's Bloomsbury friends (and critics of the aesthetics of *Art*) Leonard Woolf and Lytton Strachey. Bell acknowledges his debt to Cambridge rationalism and then goes on to regret its scientific methods and conclusions and to turn Moore's intuitionism against the rationalists:

If Mr. Moore is to infer the goodness of one state of mind from his feelings, why should not someone else infer the goodness of another from his? The Cambridge rationalists have a short way with such dissenters. They simply assure them that they do not feel what they say they feel. Some of them have begun to apply their cogent methods to aesthetics; and when we tell them what we felt for pure form they assure us that, in fact, we felt nothing of the sort. This argument, however, has always struck me as lacking in subtlety. (pp. 87-8)

Art is a religious book in its attitude toward art, and Bell's concept of religion is not all that remote from Bloomsbury. By *religious* all Bell seems to mean is an uncompromising belief that the spiritual life is more valuable than the material. Religion he defines as « an expression of the individual's sense of the emotional significance of the universe », which is « his sense of ultimate reality » (pp. 83, 90, 93). God appears to have nothing to do with it. Even an agnostic like Leslie Stephen could have found nothing objectionable in this, except perhaps his son-in-law's nebulosity.

As for the relation of art and history, Bell polemically inverts the traditional roles and interprets history by the light of aesthetic judgement. History for Bell concerns itself only with means, whereas art, like religion, deals with ends. The history of art can also reveal the spiritual state of the times because art expresses a feeling for reality, as Bell explained in his metaphysical hypothesis. Though inseparable

from the history of spirit, the history of art is not necessary for the understanding of art. We need to know nothing about the artist or his times: «to appreciate fully a work of art we require nothing but sensibility» (p. 98). This is the invincible subjective ground of the aesthetics of *Art*. Bell nevertheless remains interested in history and even tries to be conciliatory to historians, for although they cannot explain achievement in art, they may possibly account for its decline – if they have the sensibility.

Before trying to do that himself, Bell finishes his discussion of art and life by addressing himself to the moral value of art. Again he juxtaposes philosophy and art in a tone unheard of in aesthetics discourse before:

It is the philosopher's privilege to call upon the artist to show that what he is about is either good in itself or as a means to good. It is the artist's duty to reply: «Art is good because it exalts to a state of ecstasy better far than anything a benumbed moralist can even guess at; so shut up.» (p. 106)

Neither moralist nor artist, Bell does not shut up. He tries to answer the question of art and the good philosophically, the philosophy being *Principia Ethica*⁸. Bell explains Moore's concept of good as indefinable, his refutation of hedonistic utilitarianism, and once more his doctrine of ends and means. Tolstoy, whose expressive aesthetics inspired Fry and Bell, is now scoffed at for claiming the moral justification of art lay in its promoting good actions, for actions, Moore showed, can only be good as means, and «no state of mind is more excellent or more intense than the state of aesthetic contemplation» (p. 114). Morally, therefore, the only relevant qualities of a work of art are its aesthetic ones.

That «Art and Ethics» turns out to be about art and Moore's ethics displays once again the significance for Bloomsbury of *Principia Ethica*, even though Bell rather misrepresents Moore's ethical philosophy, as have many subsequent commentators on Bloomsbury. First of all, Bell oversimplifies Moore in claiming that he held states of mind alone are good as ends. States of mind are organic – or complex – wholes which include many other things that can also be good, or bad, as ends. Moore, in summing up his chapter on the Ideal in *Principia Ethica*, wrote that «there is a vast variety» of great intrinsic goods and evils, and «all of them involve consciousness of an object which is

⁸ Bell urged his readers if they had not read *Principia Ethica* to go right out and order it. One young reader, A. J. Ayer, did so and was thus introduced to philosophy (*Part of My Life* (London: Collins, 1977) p. 54). *Art* thus helped to disseminate Moore's philosophy.

itself usually highly complex⁹... » This is reasserted in the later *Ethics* which Bell does not mention. Then there is a missing Ideal in Bell's account of Moore. For personal as well polemical reasons, perhaps, Bell leaves out that part of Moore's Ideal described as « personal affections », which were at least as important in Bloomsbury as « aesthetic enjoyments¹⁰ ». Finally, Bell is not much concerned with Moore's dualistic epistemology, though Moore's Realism is assumed in Bell's own dualism of significant form and aesthetic emotion.

V

After defining what art is and its relation to life in the first two chapters of *Art*, Bell spends the remaining three on art and the past, the present, and the future. Art and the past consists of a brief history of Christian art from the perspective of post-impressionism, and here Bell has some fun. His aim is not an objective summary but a comically simplified, distorted, and vividly coloured post-impressionist rendering of art history, accompanied by some sketches in literary history. The dominant metaphors of the chapter Bell entitles « The Christian Slope » are landscape and disease. There is more than just the « whiff of propaganda » here, Bell later acknowledged, but he was still angry at the reception of post-impressionism in England (p. xvii). Ranging freely over Greek, Muslim, and Christian art, Bell traces the slope from the heights of eleventh or twelfth century Byzantium – when the religious fervour of the Christian spirit manifested itself in great art down through the classical renaissance, where men « lost in the science of representation the art of creation », to the malarial swamps of nineteenth-century's « nasty naturalism » (pp. 136, 122). Charlemagne's renaissance, for example, was « beastly » (p. 139). However,

what the « Barbarians » did, indirectly, for art cannot be over-estimated. They almost extinguished the tradition of culture, they began to destroy the bogey of imperialism, they cleaned the slate... Artists can scarcely repress their envy when they hear that academic painters and masters were sold into slavery by the score. (p. 140)

Melodramatic gothic architecture is declared inferior to the « austere ecstasy » of Romanesque building (pp. 144-5). The canon of great painters is dismissed with his (and Fry's) judgement that « if the greatest name in European painting is not Cézanne it is Giotto »

⁹ G. E. Moore, *Principia Ethica* [1903], rev. edition, ed. Thomas Baldwin (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) p. 272.

¹⁰ *Principia Ethica*, p. 238.

(p. 147). While passing these radical judgements in his pugnacious way, Bell also displays his learning to those who might want to find him ignorant. He will quote from Lucretius in Latin without identifying him, and use from time to time esoteric words like *edile*, *saprophytic*, and *tilth*. The illustrations that he reproduces in *Art* (omitted in recent paperback editions) reveal his taste and knowledge¹¹.

Bell devotes one section of his art history to what he calls the diseases of the intellectual classical renaissance. The rediscovery of the classics was exciting; it made absolute « the divorce of the classes from the masses » but led in art to the afflictions of archaeology and connoisseurship. Experts and collectors are concerned with everything about pictures except their aesthetic value (pp. 159-60, 165-9). The descent of the Christian slope after the renaissance is quickly gone through until Bell reaches the nineteenth century. A few geniuses stand out, such as Rembrandt – « a typical ruin of his age » – and Claude, who shows Turner to be only « an after dinner poet » (pp. 172, 174). The Pre-Raphaelites, led to nothing but bad pictures, and Ruskin's « cloudy rhetoric » showed he did not know what art was. Bell asserts that the central doctrine of Victorian art was the « accurate representation of what the grocer thinks he sees » (pp. 191-2). The French Impressionists like the late Monet and Seurat could produce « polychromatic charts of desolating dullness » (p. 187). (Bell, like Fry, had to apologise later for his opinion of Seurat, explaining that he had seen little of his work – p. XVI). They were a dead end, though they did lead people to seek significance in the work of art itself instead of the world (pp. 187, 195). Today, the impressionists are valued for both the form and the content of their paintings, as Bell later admitted, nor are they always quite so easily distinguished from post-impressionist ones.

Clive Bell's philosophy of history is not one of catastrophes or cycles; the last two chapters of *Art* are about the rise of art in the West. But he will not extend the movements in visual art to developments in other arts. The impure art of literature, which is concerned with ideas as well as feelings, cannot be a good guide to the history of art, though it can provide interesting parallels.

¹¹ The frontispiece, a Wei sculptured figure of the fifth century, is followed by a Persian dish of the eleventh century, a Peruvian pot from the Nasca Valley, a Byzantine mosaic of the sixth century from Ravenna, and finally unnamed paintings by Cézanne and Picasso (which was bought by Clive and Vanessa Bell in 1911).

VI

With Chapter IV on « The Movement » Clive Bell finally returns to the present and his central subject: the aesthetics of the post-impressionism. Again Bell assumes a dualism of feeling and ideas. The great new emotional renaissance that began with Cézanne in painting, Tolstoy in fiction, and Ibsen in drama was preceded by an intellectual development going back to Voltaire and the Encyclopedists; Ruskin's railing and Nietzsche's nonsense helped in the nineteenth century. The movement in visual art is still young but Bell can enumerate some of Cézanne's followers, and they include not just the French and other European masters but « Georgian painters » such as Fry, Grant, and even Wyndham Lewis, among others (pp. 200, 218). It is with Cézanne, however, that Bell is concerned to define the movement and reaffirm the aesthetic and metaphysical hypotheses of *Art*. Cézanne was beyond the disputes of the Realists and Romantics. From him the new movement took its interest in both pure form and things in themselves. Bell's formulation suggests how Cézanne combined with rather than replaced Moore as an influence on Bloomsbury's painters and art critics.

Not just Cézanne's forms, colours, and simplification but also his freedom from « literary and scientific irrelevancies » shaped the new movement, according to Bell. The irrelevancies have not disappeared yet from painting, nor has the polemic from Bell's exposition as he sums up the effect of traditional nineteenth-century painting in terms of a spent sheep-dip that « stinks on into the dawn » (p. 221). Realism with its detail is a fatty denegation of art – a criticism similar to the one Virginia Woolf will make later about Edwardian fiction. Representative elements in pictures are acceptable as clues to design but not as cognitive elements necessary to understanding the picture. Symbolism too is avoided in Bell's view of the new movement. For the first time in *Art* Bell now invokes the concept of « a significant whole » to explain how representation can be part of a picture's design. He does not call it organic or complex but the notion is clearly Moorean. What matters in these aesthetic wholes, Bell persists, is the emotion which the artist's vision is able to translate into moving design.

Bell concludes his discussion of the post-impressionist movement with a short section entitled « The Pathetic Fallacy ». Here he uses Ruskin's famous phrase ironically to criticise the assumption that post-impressionism expresses a new point of view or attitude toward society. The implication is that such an assumption attributes to art characteristics as fallacious as the ascribing of animate characteristics to inanimate things which Ruskin called the pathetic

fallacy. There is also a connection with Moore's naturalistic fallacy which seems to have been inspired by Ruskin's term. Moore thought the naturalistic fallacy of trying to define indefinable good in natural terms was as commonly committed in ethics as in aesthetics where the same thing was done with beauty¹². Bell is saying something similar, though he avoids the word *beauty*. As Bell said of religion earlier, art may manifest new social or spiritual values but it does not express them. « Rapture suffices » (p. 241). Still, « the passionate and austere art of the Contemporary Movement » might possibly make people more sensitive and also become an inspiration to other arts such as music and literature, which are stuck in the mud of materialism.

A kind of parable ends Bell's chapter on the modern movement. It tells the story of a third-century Greek freed man in Rome, a follower of Epicurus, who enjoyed his moderate life of sensual and intellectual pleasure until « a cranky fanatic with a religion » burst into his life and made it « a miracle and an ecstasy » just as Van Gogh did for an intelligent, erudite man the author knows (pp. 246-7). There seems to be no classical source for Bell's parable, perhaps because Bell may be describing his own conversion under Fry's influence. It is an odd story to find in a theory of visual art, but then there is considerably more than aesthetics being written about in Bell's book.

The last chapter of Clive Bell's post-impressionist aesthetics recapitulates his arguments by considering what society might do for art, and art for society. Simply put, society should give artists as much liberty as possible so they can to create objects for the ecstatic contemplation that will satisfy our religious impulse. Bell's prescriptions for the diseases of culture include the disestablishment of art schools, which teach only imitation, and the redirection of government money now wasted on public art such as buildings, statues, and postage stamps. Museums need to be cleansed of the atmosphere of erudition that tyrannizes over aesthetic emotion. Literary analogies illustrate the arguments. The more positive ideas of Bell in his last chapter are consonant with those of Roger Fry who began putting them into practice as Bell was finishing *Art*, and a footnote refers hopefully to the Omega Workshops. There is a continuity in Bloomsbury's notions about public support of the arts between Fry's and Bell's ideas and those of John Maynard Keynes that led, after two world wars, to the establishment of the Arts Council (on which Clive Bell would serve).

What art might do for society is leaven and perhaps even redeem it (p. 276). So begins Bell's conclusion to *Art*. Art as an undogmatic

¹² *Principia Ethica*, p. 249.

religion might assist in the redemption from nineteenth-century materialism. « You are invited to feel an emotion, not acquiesce in a theory », Bell continues, in a sentence that might summarize much of the appeal of his book (pp. 281-2). And « to feel the significance of form » is nothing less than a religious experience. It provides « that assurance of absolute good, which makes of life a momentous and harmonious whole » yet is above and beyond it. Alluding to Browne's *Religio Medici* Bell offers his own religion of appreciating art: « he who has once lost himself in an "O Altitudo" will not be tempted to over-estimate the fussy excitements of action ». It is better even than a religion of humanity, for one gains in magnanimity what is lost in philanthropy. « Because his religion does not begin with an injunction to love all men », Bell writes in the wry last words of *Art*, « it will not will not end, perhaps, in persuading him to hate most of them » (pp. 292-3). Love of any kind is inferior to art, it seems, which makes *Art* the most uncompromising expression of aestheticism in Bloomsbury's writing.

VII

As a manifesto, *Art* is dated, and now may be the most underrated of Bloomsbury's influential works. Accounts of the Group's aesthetics frequently confine their discussions to Fry's work. Yet the significance of *Art* both as a piece of writing and as a persuasive theory with implications for literature make it important historically. More than anything written by Roger Fry, or for that matter Wyndham Lewis, T. E. Hulme, or anyone else, Bell's book introduced the aesthetics of modern art to the English-speaking world and did it in a contemporary way. In *Art* Bell showed people how to experience emotion through design in post-impressionism. In its simplified conjunction of formalism and emotivism, its polemical dismissal of realism, its sweeping revaluation of the past, and its humorously casual yet passionate personal point of view, *Art* is a modernist text, one that both deflates as well as exalts. That the significant form of *Art* itself should now be disregarded is ironic. The form – the style and organisation – of *Art* is inseparable from the impact of the book and from the enjoyment it can still give readers if they can manage the aesthetic attitude it calls for.

The immediate popularity of *Art* can be gauged by the early reviews, the most interesting being Roger Fry's. Fry generously appreciated Bell's « eminently readable » work which all who care for art must read. He liked the intense feeling and vivid style, and understood its engaging polemical challenge. The history of art in *Art* Fry judged « the most thrilling and exhilarating part of Mr Bell's

aesthetical joy-ride ». The easy assumption of so many critics that everything of value in Bell's art writings comes from Fry is hardly borne out in the review. Taking up Bell's remark about their profound disagreement, Fry says he will try to return the compliment. He admits, perhaps with a touch of irony, that lacking Bell's assurance he has not yet developed a complete aesthetics. In addition to criticising the circularity of Bell's definition of significant form, Fry wants Bell to extend his theory to literature in order to discover either that human emotions of Ibsen's or Shakespeare's plays were not as fundamental as aesthetic emotion or that literature was a composite of form and content. If the latter turned out to be right, « then there would be nothing surprising in discovering that the art of painting was of a similar composite nature ». Fry also criticised Bell's notion that significant form created in the abstract leads to an empty aestheticism. At the end of his review Fry returns to the brilliant survey of art that vindicates Ruskin in a way by turning all his judgements upside down. Fry then offers his own image of Bell's iconoclasm:

Mr. Bell walks into the holy of holies of culture in knickerbockers with a big walking-stick in his hand, and just knocks one head off after another with a dexterous back-hander that leaves us gasping.

Fry wants to put a number of the idols back on their pedestals, « but what a breath of fresh air this iconoclast brings in with him, what masses of mouldy snobbism he sweeps into the dust heap¹³ ... ».

Elsewhere in Bloomsbury *Art* had a mixed reception. Leonard Woolf and Lytton Strachey dismissed it but Virginia Woolf did not. She praised the book to Bell and it may have influenced Woolf's fiction more than is admitted by the critics who emphasize only the relevance of Fry's aesthetics to her work. Consider how Woolf's famous symbolic description of the string quartet's playing in *The Waves* can be read as an imaginative rendering of non-figurative significant form:

« Like » and « like » and « like » – but what is the thing that lies beneath the semblance of the thing?... The players take the square and place it upon the oblong. They place it accurately; they make a perfect dwelling place. Very little is left outside. The structure is now visible; what is inchoate is here stated; we are not so various or so mean; we have made oblongs and stood them upon squares. This is our triumph; this is our consolation¹⁴.

¹³ Fry, « A New Theory of Art », *Nation* (7 March 1914) pp. 937-9; rpt. *Post-Impressionists in England*, ed. J. B. Bullen (London: Routledge, 1988) pp. 487-91.

¹⁴ *The Waves*, ed. James M. Haule and Philip H. Smith, Jr. (Oxford: Blackwell's Shakespeare Head Press, 1993) pp. 103-4.

VIII

Art became the English handbook for post-impressionism. It was an immediate success, as even the hostile reviews show. The influential T. E. Hulme, for example, was disgusted by *Art*. One wonders what Hulme made of Bell's basing his aesthetics on G. E. Moore's ethics, for Hulme was also educated at Cambridge and strongly influenced by Moore's ethics. Wyndham Lewis did not attack *Art* when it was published; for all their differences, Lewis and Bell became the most articulate polemicists of earlier twentieth-century English art criticism in the broadest sense, but it was Bell's manifesto rather than anything of Lewis's that became the guide to modern art in the English-speaking world.

The success of *Art* made two phrases current: *significant form* and *aesthetic emotion*, and these turned up in both criticism and also fiction that was written in its wake. T. S. Eliot was in closer intellectual sympathy with Hulme and Lewis than Bell and Fry, but *Art* left its trace on his criticism. Eliot reveals the influence of *Art* on his criticism in the conclusion to his celebrated « Tradition and the Individual Talent » (1917) when he writes that few readers of poetry « know when there is an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet¹⁵ ». The fused terminology is Bell's, and the Kantian notion of aesthetic disinterestedness can be found in *Art* as well. Post-impressionist art and aesthetics, sometimes with specific references to significant form and aesthetic emotion, were also referred to over the years in many English novels such as D. H. Lawrence's *Women in Love* and later *Lady Chatterley's Lover*, Aldous Huxley's *Antic Hay*, and Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited*.

Clive Bell's aesthetic hypothesis became so well known, in fact, that it could be discussed without reference to Bell himself, as Lawrence shows in the introduction to his own paintings written in 1929. Lawrence satirised Bell's doctrine of significant form and ecstatic aesthetic emotion without naming Bell. Lawrence liked Cézanne but not for Fry's or Bell's formalistic reasons, which he felt denied the instinctual life entailed in pictorial representation, and Lawrence was not alone in finding post-impressionist aesthetics puritanical. His incantation mocks the religiosity of *Art* very well:

But let scoffers scoff, the aesthetic ecstasy was vouchsafed
only to the few, the elect, and even then only when they had free

¹⁵ *Selected Essays* (N. Y.: Harcourt Brace, 1950) p. 11. The italics are Eliot's.

their minds of false doctrine. They had renounced the mammon of « subject » in pictures, they went whoring no more after the Babylon of painted « interest » nor did they hanker after the flesh-poets of artistic representation... Purify yourselves, and know the one supreme way, the way of Significant Form. I am the revelation and the way! I am Significant Form, and my unutterable name is Reality. Lo, I am Form and I am Pure, behold, I am Pure Form. I am the revelation of Spiritual Life moving behind the veil. I come forth and make myself known, and I am Pure Form, behold, I am Significant Form¹⁶.

The most serious and sustained criticism of *Art* came again from Cambridge – and in a book devoted to the theory of literary criticism. In the *Principles of Literary Criticism* (1924) Richards criticized Bell's definition of art and his notion of what Richards dubbed a « phantom aesthetic state ». The aesthetic assumptions of *Art* that are derived from Kant, A. C. Bradley, as well as Moore (who had taught Richards as well at Cambridge and remained an important influence on his philosophical ideas) are all attacked. Richards objected to the contention of his old tutor that good and beauty were ultimate, indefinable qualities. Richards' attack focused on two central issues in Bloomsbury's aesthetics: the value of art and the unity of the arts. Richards maintained that a system of aesthetics had to include a theory of value, and he found fault with the formalist one of Fry's and Bell's aesthetics. He also objected to the separation of the aesthetic attitude from other responses to life. In Richards' psychological aesthetics, beauty to be not a quality of things in themselves but a characteristic of our responses and he put a high value on feelings of equilibrium that art enhanced, these being more easily shown in verbal rather than visual arts¹⁷.

Roger Fry's reply to Richards in *Transformations* (1926) rejected Richards' *a priori* conclusions about the way psychological and plastic elements of pictures co-operated. Fry criticised Richards' traditional separation of representational content from formal treatment, and argued that aesthetic emotion was to be found in more arts than just music or architecture. Fry returned to A. C. Bradley's « Poetry for Poetry's Sake » lecture (with its use of the phrase « significant form ») that he still thought the best statement of the autonomous value of art, and he observed how notorious it was « that as a nation our aptitudes

¹⁶ D. H. Lawrence, *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, ed. Edward D. McDonald (London: Heinemann, 1936) pp. 365-6.

¹⁷ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* [1924] (London: Routledge & Kegan Paul, 1960), *passim*.

for literature are developed out of all proportion to our aptitudes for the other arts¹⁸ ». Bell's reply to Richards the next year in the preface to *Landmarks in Nineteenth-Century Painting* mostly followed Fry's argument, though he still did not agree about the unity of the arts. Bell even quoted from the same passage of Bradley in support of the autonomy of art. Bell concluded that he and Richards were talking about different things, namely their individual responses to art. As for aesthetic emotion, which Richards had said had no place in psychology, Bell remarked « how unlucky for psychology¹⁹! »

The continuing response to *Art* after its initial impact has lasted for most of the century. Not all of the later responses were positive, of course. There was the almost predictable charge incurred by modernist texts that *Art* might really be a hoax because the term *form* has been deprived of all meaning and further inquiry chloroformed²⁰. *Art* became the essentialist theory of choice for aestheticians to attack as an object lesson on how not to theorize about the arts²¹. But Bell has had his philosophical expounders and defenders too. An issue of the *British Journal of Aesthetics* was devoted to Bell the year after his death in 1965. More recently Francis Sparshott has explained, after discussing various critiques of Bell, that all his aesthetic theory says « is that there are people who take in forms a delight and find in them a significance that they do not take or find elsewhere ». Sparshott's conclusion is that « Bell is often thought of as a careless and sloppy thinker, but the self-indulgence of his critics far surpasses anything he allowed himself²². »

IX

Clive Bell never expanded his aesthetics into the stout volumes that he had threatened his critics with in the preface to *Art*. Although he never revised *Art*, he did respond over the years to criticism in various writings that modify and amplify his theories, especially in relation to literature. These unfortunately most of his critics and commentators have overlooked²³. Twice he publicly qualified his manifesto. He wrote

¹⁸ *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art* (London: Chatto & Windus, 1926) p. 26. For Bradley's influence see S. P. Rosenbaum, *Victorian Bloomsbury: The Early Literary History of the Bloomsbury Group*, vol. 1 (London: Macmillan, 1987) pp. 32-3.

¹⁹ *Landmarks in Nineteenth-Century Painting* (London: Chatto & Windus, 1927) p. VIII.

²⁰ C. J. Ducasse, « Significant Form », *The Philosophy of Art* (N. Y.: Dial Press, 1929) pp. 307-14.

²¹ See M. H. Abrams, *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (N. Y.: Norton, 1991) p. 39.

²² Francis Sparshott, *The Theory of the Arts* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982) p. 676.

²³ A useful exception to the general neglect of Bell's later ideas is William G. Bywater's

what he called a palinode, or poem of recantation, ten years after *Art* had been published, and then in 1949 added a new preface to the book. « The Bran-pie and Eclecticism » (1924) is one of most significant statements of Bell's and well as Bloomsbury's mature convictions. The eclecticism with which Bell now tempers his formalism is similar, for instance, to the eclectic conclusions drawn by E. M. Forster in his *Aspects of the Novel* a few years later. The spirit of the age has changed, but not capriciously, Bell finds. Only a few classics remain at the top of the bran tub or pie that the cultured classes of artists, aesthetes, and high-brows have created. New prizes are now to be dipped for. The metaphor disguises the earnestness of Bell's disavowal of his polemical history of art in *Art*. Twenty years earlier (when Bell first went to Paris) critics following painters « set up a cry for directness, design and significance ». They brought back Byzantine and Romanesque as well as Negro art. Bell's examples are from literary as well as visual art. « Could we not have loved Cézanne so well if we had tried to understand Watteau more? » he asks. The alternative is eclecticism, because « no form, no class of forms, can comprehend the whole of aesthetic experience ». He could not have written that sentence in *Art*, nor the one that says « it would be silly to deprive oneself of aesthetic pleasures out of deference to a theory... ». Because everything in the pie has some merit it should be possible without forcing one's reactions « to keep a civil tongue in one's head ». It is fortunate for the readers of *Art* that he did not do this when he wrote it.

Bell's eclecticism has its limits but to broaden his pleasure he is now prepared to lose some of its intensity. Middle-age has arrived, together with Post-war disillusionment:

We mean to enjoy ourselves. Life is become too unsure for us to sacrifice any certain pleasure to potential good. We have sniffed winter in the air, and we mean to gather our roses. And, then, we have another motive to eclecticism: scepticism. Is it, after all, so very important to preserve a clean palate? Must we deny ourselves the delights of memoir-reading for fear of blunting our appetite for lyrics? Are there not other values in life? And is not fanaticism extremely ridiculous²⁴?

Was the author of *Art* a fanatic? Thirty-five years on, Bell admits, in the preface for a new edition of *Art*, to being envious of « the adventurous young man who wrote it ». The tone of the book he finds

Clive Bell's Eye (Detroit: Wayne State University Press, 1975) which reprints some of the most important essays written after *Art*.

²⁴ « The Bran-pie and Eclecticism » *New Republic* (4 June 1924) pp. 43-5. Reprinted in Bywater, pp. 195-200.

over-confident, and smelling of propaganda. But the battle for post-impressionism had not yet been won. By 1949 it is impossible to revise the book, so he lets stand his own « exaggerations, childish simplifications and injustices » as part of the record of what people like himself thought and felt about art before the First World War. Bell does correct a few of his judgements, however. He admits that, being angry, he spoke « absurdly and impertinently » of great Renaissance artists; he underrated the eighteenth century as well, and for « ridiculous doctrinaire reasons » restrained his admiration for the impressionists (*Art*, p. XVIII).

The polemics of *Art* are dated yet they help give the book its vitality and its importance. The difference between Clive Bell's art criticism and that of Roger Fry's is nicely discriminated by Virginia Woolf in her comic preface to *Orlando*. « To the unrivalled sympathy and imagination of Mr. Roger Fry » she says she owes « whatever understanding of the art of painting I may possess », while « my brother-in-law Mr. Clive Bell » is described as « that most inspiring of critics²⁵ » (pp. 7-8). *Art* may lack the sympathy and imagination of Fry's analyses, but it remains a most inspiring book, particularly when read in the context of its time²⁶.

²⁵ Virginia Woolf, *Orlando*, ed. J.H. Stape (Oxford: Blackwell's Shakespeare Head Press, 1998) p. 7.

²⁶ This essay is from my forthcoming *Georgian Bloomsbury: The Early Literary History of the Bloomsbury Group*, vol. 3 (London, N. Y., 2004).

THE CONCEPTS OF REFERENTIALITY AND POSSIBILITY IN THE CONTEXT OF ART

ABDULLAH KAYGI
(Hacettepe University, Ankara)

The problem discussed in this paper is whether works of art could be seen as a source to a kind of knowledge. There are claims for and against. The reasons for those contradictory claims appear to be problematic, and this paper is an attempt to explain their origins.

It is widely accepted that, if a work of art « refers to something outside itself », it cannot « exist in its own right », and hence it can only be a « vehicle » or « a mere record of what the artist saw or might see¹. » It seems then, that this is the reason as to why « self-referentiality » is considered to be the first requirement of a work of art.

Gombrich, according to whom « representation is originally the creation of substitutes out of given material² », and « all art is “image-making” and all image-making is rooted in the creation of substitutes³ », warns us against the « prejudice that all images should be “read” as referring to some imaginary or actual reality⁴. » He says that, « there is a deceptive simplicity in this argument [of referentiality], but it makes at least one unwarranted assumption: that every image of this kind [namely a portrait or a picture] necessarily refers to something outside itself – be it individual or class⁵. »

¹ E. H. Gombrich, « Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form », in *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press Limited, London, 1963, p. 9.

² Gombrich, « Meditations... », p. 9.

³ Gombrich, « Meditations... », p. 9.

⁴ Gombrich, « Meditations... », p. 3.

⁵ Gombrich, « Meditations... », p. 2. For example he says: « That the portrait, being an exact copy of a man's “external form” with all “blemishes” and “accidents” refers to the individual person exactly as does the proper name. The painter, however, who wants

Gombrich believes this, probably because « logicians tell us [...] that the terms “true” and “false” can only be applied to statements and propositions, and whatever may be the usage of critical parlance, a picture is never a statement in that sense of the term. It can no more be true or false than a statement can be blue or green⁶. » « If all art is conceptual, the issue is rather simple. For concepts, like pictures, cannot be true or false⁷. »

In fact there are many philosophers who say similar things even about literary works of art, despite the fact that they are made up of judgements or propositions. For example, in the words of Sir Philip Sidney, « the *Poet*, he nothing affirms⁸ » « not laboring to tell you what is, or is not⁹ ». « *Poets*’ persons and doings are but pictures, what should be and not stories what have been¹⁰. »

Starting from this premise, one would say that poetry must be « self-referential ». However, when Sidney compares the philosopher and the poet, he says that the « *Philosopher* teaches, but he teaches obscurely, so as the learned only can understand him, that is to say, he teaches them that are already taught. But the Poet is the food for the tenderest stomachs, the Poet is indeed, the right popular *Philosopher*¹¹ » « who does not only teach and move to a truth, but teaches and moves to the most high and excellent truth: who makes magnanimity and justice shine through all misty fearfulness and foggy desires¹². »

If such « pictures » could give us a kind of truth, i.e. when they « teach » us something true or false, how could we claim that they refer to nothing or they don’t « refer to something outside itself »?

The next question is whether those literary works of art be it true or false, teach and why, despite the fact that they are a sort of « picture ». One answer to those questions could be as follows: « Because we

to “elevate his style” disregards the particular and “generalizes the forms”. Such a picture will no longer represent a particular man but rather the class or concept of “man” » « *Meditations...* », p. 2.

⁶ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton University Press, 1961 (Second Printing, 1972), pp. 67-68.

⁷ Gombrich, *Art and Illusion*, p. 89.

⁸ Sir Philip Sidney, « The Defense of Poesy », in *Sir Philip Sidney’s Defense of Poesy*, ed. by Lewis Soens, University of Nebraska Press, Lincoln, 1970, p. 36.

⁹ Sidney, « The Defense of Poesy », p. 36.

¹⁰ Sidney, « The Defense of Poesy », p. 36.

¹¹ Sidney, « The Defense of Poesy », p. 19.

¹² Sidney, « The Defense of Poesy », p. 30.

habitually identify truth with the objective approach, the modern artist's preoccupation with expression, and seeming hostility to representational references, has sealed the fate of the arts: they are simply irrelevant to truth¹³. »

But fortunately there are thinkers who have no « hostility to representational references ». According to Nelson Goodman, for example, « reference to an object is a necessary condition for depiction or description of it, but no degree of resemblance is a necessary or sufficient condition for either¹⁴. » « A picture, to represent an object, must be a symbol for it, refer to it¹⁵ », because according to him, representing is a species of referring. « A picture must stand for, symbolize, refer to what it expresses¹⁶. »

There are many other philosophers according to whom, « because representation involves seeing the configuration as the depicted object, it also involves [...] referentiality¹⁷ ».

For example, according to A. C. Danto « there is a sense as well as a reference for pictures¹⁸. » « As the relevance of aboutness implies, it [imitation] is a *representational* concept¹⁹. » « Imitation in general acquires finally the status of a possible art when it does not merely resemble something, like a mirror image, but is about what it resembles²⁰. »

Such contradictory claims about the referentiality of the works of art lead inevitably to an inquiry into some concepts. What does it mean « to refer » in the context of art? What is the relation between referring and *the being* which is referred to? And in the context of art, what is *being*? The answer to those and similar questions could clarify the meaning of such controversial positions.

The problem with the concept of reference in the context of art seems closely related to the concept of « aboutness » which « is a

¹³ John Gilmour, *Picturing the World*, State University of New York Press, 1986, p. 9.

¹⁴ Nelson Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Company Inc., New York, 1968, p. 40.

¹⁵ Goodman, *Languages of Art*, p. 5.

¹⁶ Goodman, *Languages of Art*, p. 52.

¹⁷ Peter Hobbs, « Representing and Abstracting », in *Philosophy and the Visual Arts*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland, 1987, p. 108.

¹⁸ Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1981, p. 73.

¹⁹ Danto, *The Transfiguration...*, p. 69.

²⁰ Danto, *The Transfiguration...*, p. 68.

notoriously problematic relation²¹. » For example, according to another philosopher of art « since any core concept of “meaning” essentially requires some concept of reference, of being “about” something, it might seem to follow that an art form that has as its essential characteristic a lack of “aboutness” cannot legitimately be approached in terms of meaning²². » And when he deals with « the question what (fictionally) the story is about » he says that « here “about” does not mean what in the real world the story refers to but what has been specifically invented by the author²³. »

Here it is understood that there must be, in fact, something to refer to beyond « the real world », if reference is accepted as a sort of aboutness. However, if it is assumed that there is something referred to besides the « real world », what could this something be? If « in the case of fiction there is no question of their aiming to fit at all²⁴ », then how does the relationship of « fitting » and « referring » correspond to the « world »? In other words, what does it mean, if anything, « the gap between art and reality²⁵ »?

This problem of the relationship of works of art with the « world » is also approached by other philosophers when they say: « the aesthetic value and significance of great portraits does not lie in their faithfulness to the sitter²⁶ » or « the value of a picture lies not in its supplying an accurate record of an event²⁷. » Its value lies in its being « a source of human understanding », in its « broaden[ing] the horizons of our understanding by imagining possibilities²⁸ », because « it directs the mind to the apprehension of the truth and reality²⁹. »

This notion of not being « faithful to the sitter » or not being an « accurate record of an event » in connection with a work of art is sometimes considered, by certain thinkers, as not being referential « outside itself », i.e. as being self-referential. But what does this notion

²¹ Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, 1990, p. 164.

²² Andrew Harrison, « Dimensions of Meaning », in *Philosophy and the Visual Arts*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland, 1987, p. 52.

²³ Andrew Harrison, *Philosophy and The Arts*, Thoemmes Press, Bristol, United Kingdom, 1997, p. 164.

²⁴ Harrison, *Philosophy and The Arts*, p. 155.

²⁵ Danto, *The Transfiguration...*, p. 83.

²⁶ Gordon Graham, *Philosophy of The Arts*, Routledge, London, 1997, p. 97.

²⁷ Graham, *Philosophy of The Arts*, p. 58.

²⁸ Graham, *Philosophy of The Arts*, p. 98.

²⁹ Graham, *Philosophy of The Arts*, p. 98.

of « outside itself » mean? Is there nothing else to which the work of art could refer « outside itself »?

As long as these questions are left unanswered, some thinkers assume that the relation between *truth* and *accuracy* is necessary and supposing that these two concepts are interchangeable say that « truth and accuracy in a painting are both irrelevant and unmeasurable. The power and vitality of a painting are not so much a function of the objects it represents [...], but of the way it represents³⁰ ». If « truth » related to art is understood as a sort of « accuracy », it is an inevitable result that truth is seen as « irrelevant ».

On the other hand, there are still some other thinkers who claim that « qualities » like the « gracefulness of a tree, or the relaxed quality of a nude, the energy of a landscape [...] are not strictly represented, but are presented to us in what represents the tree, nude or landscape³¹ ». This is the way that « pictorial art drives the conceptual process that establishes these descriptions as features of the world itself³². » In short, the concepts, ideas, or feelings like « gracefulness », are not merely « the way » pictorial art « represents ». If the condition of « referentiality » of works of art is to be « faithful to the sitter », or to any « individual or class » or to « imaginary or actual reality », or if the work of art should be an « accurate record of an event », then it may be acceptable that this is a « prejudice », to use Gombrich's expression. However, if there is nothing else that the works of art refer to, then how could there be meaning in certain works of art which are not « exact copies » or that do not « duplicate » the real world or any individual? However, there are other ideas of referentiality according to which « a depictive configuration's referentiality depends on how it is seen. [...] What is referred to is what the configuration can be seen as³³ ».

If what is referred to by works of art or what the art is about are only the « real » or « actual » things, it could be true that « unlike scientific or historical theories, works of imagination have no ground outside themselves³⁴ » and it may be acceptable that if « anyone who, in reading a literary work of art, seeks such a domain of facts ontically

³⁰ Stephen David Ross, *A Theory of Art*, State University of New York Press, Albany, 1982, pp. 19-20.

³¹ Harrison, *Philosophy and The Arts*, p. 95.

³² Harrison, *Philosophy and The Arts*, p. 96.

³³ Hobbis, « Representing and Abstracting », p. 108.

³⁴ Graham, *Philosophy of The Arts*, p. 47.

independent of the work is making a great mistake³⁵. » This would be an unfortunate implication of accepting that « in the case of a literary work of art, [...] there is no such corresponding ontically independent domain for that work³⁶ ».

It seems that this is the reason why some thinkers claim that « in literary discourse, the symbol represents nothing outside itself³⁷ », « that in poetic language external reference is eliminated, that poetic language is essentially self-referential³⁸ » or that « descriptive texts are representations of the actual world, of a world existing prior to any textual activity. In contrast, constructional texts are prior to their worlds; fictional worlds are dependent on and determined by constructional texts³⁹. »

The inference in this context seems to be driven so: if there is no « ontically independent domain » or « autonomous sphere of being » or « ontically independent objects » for the literary work of art, then the works of art must be self-referential because there is nothing to refer to. This is the seemingly logical reason why Ingarden says the following about the referentiality of the literary work of art: « After that, any comparison with a transcendent “ real ” reality ceases⁴⁰. » « Since in a literary work there are only quasi-judgmental assertive propositions of various types, they are not [...] pure affirmative propositions⁴¹ ». It is concluded that because of the « quasi-judgmental character of assertive propositions⁴² » « the literary work of art does not serve to further scientific knowledge⁴³. » What is meant here with the word « scientific » is not primarily natural sciences, in fact all disciplines are included. On this point, Ingarden says: « In *none* of these meanings of the word can

³⁵ Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson, Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 162.

³⁶ Ingarden, *The Cognition...*, p. 162.

³⁷ Paul Ricœur, *The Rule of Metaphor*, translated by Robert Czerny, Routledge and Kegan Paul, London, 1986, p. 226.

³⁸ Mario J. Valdes, *World Making, The Literary Truth-Claim and the Interpretation of Text*, University of Toronto Press, 1992, p. 8.

³⁹ Lubomir Dolezel, « Possible Worlds and Literary Fictions », in *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, ed. Sturé Allen, Walter de Gruyter Berlin, New York, 1989, p. 236.

⁴⁰ Ingarden, *The Cognition...*, p. 151.

⁴¹ Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, translated by George G. Grabowicz, Northwestern University Press, Evanston, 1973, pp. 171-172.

⁴² Ingarden, *The Literary Work...*, p. 172.

⁴³ Ingarden, *The Cognition...*, pp. 146-147.

we reasonably speak of truth in a literary work of art⁴⁴. » Such claims seem to be reasons why, in fact, many thinkers say that works of art are « self-referential ».

On the other hand, when the same philosopher says, for example, « the literary work of art attains its high point in the manifestation of metaphysical qualities⁴⁵ », which are « the sublime, the tragic, the dreadful, the shocking, the inexplicable, the demonic, the holy, the sinful, the sorrowful, the indescribable brightness of good fortune, as well as the the grotesque, the charming, the light, the peaceful, etc⁴⁶ », « these “metaphysical qualities” [...] which reveal themselves from time to time are what makes life worth living and, whether we wish it or not, a secret longing for their concrete revelation lives in us and drives us in all our affairs and days⁴⁷ », then it must be investigated again, why, since there *are* « metaphysical qualities » in life, even if they « are realized relatively quite rare », works of art are not accepted as being referential to these « metaphysical qualities »? At this point, it is necessary to ask whether « metaphysical qualities » are « ontically independent objects » from works of art.

It is true that « it is a mistaken undertaking to examine and interpret literary works of art as if they were disguised philosophical systems⁴⁸ », but if with the literary work of art, « something is “opened” and “revealed” to us », if « we attain *knowledge* about something previously unknown or in general nonexisting for us, in the course of which it is totally irrelevant whether we can apprehend this something intuitively or not⁴⁹ », it follows that we can « reasonably speak of truth in a literary work of art », despite the fact that it consists of « quasi-judgments, which make no claim to being true⁵⁰ » because the literary work of art can be seen as a « picture » as Sidney says. Not being « true » or « false » of literary works of art need not stem from their judgements’ being « quasi-judgment » or « propositions » because they are analogous to the colours in painting or to the marble in a sculpture, etc., i.e. they are a kind of material. Pantomime would also be another example.

⁴⁴ Ingarden, *The Literary Work...*, p. 301.

⁴⁵ Ingarden, *The Literary Work...*, p. 294.

⁴⁶ Ingarden, *The Literary Work...*, pp. 290-291.

⁴⁷ Ingarden, *The Literary Work...*, p. 291.

⁴⁸ Ingarden, *The Cognition...*, p. 147.

⁴⁹ Ingarden, *The Literary Work...*, p. 194.

⁵⁰ Ingarden, *The Cognition...*, p. 147.

The aim of this paper is not, of course, to criticize Ingarden, but if such questions arise here, then it must be clear that the notion of *being* [which is] referred to must be investigated again. At the end of his very important book *The Literary Work of Art*, Ingarden did say that « we believe that in this way we have overcome the danger of subjectivizing the literary work or of reducing it to a manifold of concretizations⁵¹. » But today there are many thinkers who « subjectivize » all things and claim about works of art that « anything goes ». One purpose of this paper is to study at least some reasons for this claim.

Philosophers, thinkers or critics who express ideas like the following are fortunately not rare: « In his novels, successively in the characters of Sonia, Myshkin, Father Zossima and Alyosha Karamazov, he [Dostoyevsky] attempted to define the nature of human goodness⁵². » « The truth which Dostoyevsky succeeds in communicating through his novels is that there is a residue of goodness in every human being. No person is essentially evil⁵³. » The question which needs to be addressed here is why human nature is not considered as referred to?

When thinkers and such authors write about a particular work of art, they say a lot of things about what there is to learn from it. For example, one of them says that « once we have experienced a Cézanne landscape, for example, we begin to see our own surroundings with his eyes. Even the most abstract art, which makes no direct reference to objects or situations, helps us to see more concretely; it highlights features of the world [...] After intense involvement with art works, we return to the world with new eyes⁵⁴ ». To learn about « features of the world » could be, philosophically understood, a most valuable knowledge. But, if it is so, why are works of art considered to be « self-referential »? The concept of « self-referentiality » must be clarified, so that it is not misused by some people who « subjectivize » all things and say about the evaluation of works of art that « anything goes ».

When we read that « Picasso's painting *Joie de vivre* [...] is a painting, not about sensations – which do indeed bring us very close to animals – but about an *idea*: the idea that we would all be happier if we

⁵¹ Ingarden, *The Literary Work...*, p. 364.

⁵² Steward Sutherland, « Death and Fulfilment, or Would the Real Mr. Dostoyevsky Stand up? », in *Philosophy and Literature*, ed. by A. Phillips Griffiths, Cambridge University Press, 1984, pp. 24-25.

⁵³ Konstantin Kolenda, *Philosophy in Literature, Metaphysical Darkness and Ethical Light*, published by The Mac Millan Press Ltd., First Edition 1982, Reprinted 1985, p. 51.

⁵⁴ Gilmour, *Picturing the World*, p. 22.

had no ideas⁵⁵ » and when we read about Picasso's *Peace* that « in this picture (unlike the *Joie de vivre*) he suggests that culture is one of the conditions of this happiness⁵⁶ », we can understand that it is not important whether we accept those claims which are contradictory, but what is important is that through such paintings some ideas could be « suggested », despite the fact that they are not « propositions » and even though they are « extremely schematic⁵⁷ », i.e. they cannot be faithful to any « sitter », they are abstract, but they still refer to the ideological struggle in the world.

All these show that the mode of *being* or the ontical specificity of the object of works of art must be discussed anew. It is not necessary that that the object of what is referred to by works of art is the « real », actual things, or even the so-called « actual » world or « any specific personage ». The problem has to do with an acceptance about *the world* or the concept of *being* as well. If there is something else in the world other than real or actual things, or even imaginary things, then it could be perhaps accepted that the works of art refer to them, without being referential to a particular « real » or « actual » thing.

There are several considerations made by certain philosophers, which can give us an insight into this disagreement about « self-referentiality » or « external-referentiality ». For example, in the light of the consideration that « a fictional characterisation must be *true* to human behavior without necessarily being *true of* the behavior of any specific personage in the world⁵⁸ », the disagreement about whether the works of art « refer to something outside itself » could be seen as entirely different.

For example, when we read the evaluations of Lukács about « realistic pictures painted by Gogol », when Lukács says, that « the

⁵⁵ John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Pantheon Books, New York, 1989, p. 113.

⁵⁶ Berger, *The Success...*, p. 115.

⁵⁷ Berger, *The Success...*, p. 115.

⁵⁸ Danto, Arthur C., « Imagination, Reality and Art, in *Art and Philosophy* », *A Symposium*, ed. by Sidney Hook, New York University Press, 1966, pp. 224-225. I am not sure if the following example is convenient to explain how it is thinkable: « In this, very weak, sense of "about" I can talk about someone I have no knowledge of and who I don't believe exists. [...] But there is another, stronger, sense of "about" in which it is not true that I was talking about anyone when I told the pack of lies. The person who accidentally fitted the description given by my lying story is not someone *I had in mind* as being the person of whom the story is true, for I did not have anybody in mind ». Currie, *The Nature of Fiction*, p. 164.

reader or spectator who reads or watches » them « notes with horror the revelation of the hidden truths of his own life⁵⁹ », we understand what Lukács means without supposing that Gogol knows *us* particularly. How is this possible? What Lukács says when he evaluates Tolstoy's works can be considered as an answer to this question. According to Lukács « underlying all this intricate diversity of manifestations there is a coherent, unified foundation to all human destinies. This connection between all the human traits and destinies of his characters and the great social and historical background raises Tolstoy's realism far above the level of the commonplace⁶⁰. »

If works of art could show us something about « human destinies » or « human behaviour » or about the « residue of goodness in every human being » or « the nature of human goodness » or about « features of the world » or « metaphysical qualities », in short, if with the works of art, « we attain knowledge about something previously unknown⁶¹ », it seems necessary to re-examine the conclusion that the works of art are self-referential, especially if this means that the works of art are « about themselves », because the above mentioned things that are shown by works of art are not, at least not only, *in* the works of art. Then, where *are* they? Are there at all such things independent of the works of art?

The answer to this question depends on what is accepted as *being*. If human possibilities or « potentialities not only will be or could be; they also *are*⁶² », then the human being too could be seen as having them and as being referred to.

The « ontological status » or the mode of being of those things must be truly known so as to answer these questions. Regarding this problem, Aristotle says: « the poet's function is to describe, not the thing that has happened, but a kind of thing that might happen, i.e. what is possible as being probable or necessary⁶³. » When Aristotle compares the historian and the poet, he says that « the historian describes the thing that has been and the other [poet] a kind of thing that might be. Hence poetry

⁵⁹ George Lukács, *Studies in European Realism*, translated by Edith Bone, The Merlin Press, London, 1978, p. 109.

⁶⁰ Lukács, *Studies...*, p. 177.

⁶¹ Ingarden, *The Literary Work...*, p. 194.

⁶² Abraham H. Maslow, « Psychological Data and Value Theory », in *New Knowledge in Human Values*, ed. by Abraham H. Maslow, Harper and Row Publishers, New York, 1959, p. 130.

⁶³ Aristotle, *Poetics*, 1451a35-1451b., translated by Ingram Bywater, in *The Basic Works of Aristotle*, ed. by Richard McKeon, Random House, New York, 1968.

is something more philosophic and of graver import than history since its statements are of the nature rather of universals, whereas those of history are singular⁶⁴. »

In our age, there are some philosophers who say that « in a realist perspective, the criterion of the truth and falsity of a literary text and of its details is based upon the notion of possibility (and not only *logical* possibility) with respect to the actual world⁶⁵. »

But the notion of possibility of the philosophers of our times seems problematic because they say that « the poet brings into fictional existence a possible world which has not existed prior to his poetic act⁶⁶. »

What is meant by « possible worlds » and is there any relation between so called possible worlds and works of art?

When we read that « possible worlds are ways the world might have been but isn't⁶⁷ », this does not sound very strange, but when we continue to read that « possible worlds are things we can talk about or imagine, suppose, believe in or wish for » and that « we can never though ever get to a possible world which is not the real world⁶⁸ », then we become suspicious about the connection between so-called « possible worlds » and works of art, especially if the problem is whether works of art make *us* know something or whether they are about something (their aboutness).

There are many other thinkers who say similar things about « possible worlds »: « We call something true when it is true in the actual world. But if there are worlds other than the actual world, presumably there are things true in those worlds, but not true in the actual world. These nonactual possible worlds are not distant bits of the universe⁶⁹ », though they admit that « we can refer to the things that don't exist as well as to the things that do⁷⁰. »

But what does it mean for a thing not to *exist*? If non-existence is understood as not *being* at all, it seems problematic.

⁶⁴ Aristotle, *Poetics*, 1451b 5-10.

⁶⁵ Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, 1990, pp. 46-47.

⁶⁶ Dolezel, « Possible Worlds... », p. 236.

⁶⁷ M. J. Cresswell, *Semantical Essays, Possible Worlds and Their Rivals*, Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 1.

⁶⁸ Cresswell, *Semantical Essays*, p. 4.

⁶⁹ Currie, *The Nature of Fiction*, p. 53.

⁷⁰ Currie, *The Nature of Fiction*, p. 132.

A widely accepted view about the concept of possibility is summarized as following: « Usually philosophers assume that possible worlds are not genuine concrete entities that could be inspected were we to possess the adequate telescope; they are abstract models and may be thought of either as actual abstract entities or as conceptual constructions⁷¹. » Those examples could make clear that « the gap between art and reality⁷² » is an inescapable result of the assumption that possibilities and/or potentialities are in such a world where they can be « inspectable » only through a « telescope »!

It must be clear that these philosophers separate « actualities » and « possibilities » into different « worlds ». In the actual world there is no room for possibilities.

But if possibilities and/or potentialities are not in our actual world but only in the « possible worlds », we must ask why and how Orwell « simply views O'Brien as *dangerous* and *possible*⁷³ ». How could it be said that Orwell's « great achievement was to convince us that O'Brien was, indeed, *possible*⁷⁴ » and why « we ought to be aware that the kind of society described » in Orwell's *1984*, « is a possibility and we ought to do everything we can to prevent it⁷⁵ »? A humorist reader would ask here: in which *world* ought we to do « everything »?

Those fears or « longings » that works of art makes us feel, are understandable only if « we call possible whatever, after being conceived by the mind, can be made to exist in reality⁷⁶ », or as Aristotle says, if « by “possible” things [we] mean things that might be brought about by our own efforts⁷⁷ », because « all the things that come to us by nature we first acquire the potentiality and later exhibit the activity⁷⁸. »

But as long as the ontical specificity of possibilities and/or potentialities is negated or reduced to fictionality (« logicality »), it is

⁷¹ Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986, p. 49.

⁷² Danto, *The Transfiguration....*, p. 83.

⁷³ Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989, p. 176.

⁷⁴ Rorty, *Contingency....*, p. 176.

⁷⁵ John T. Goldthwait, *Values, What They Are and How We Know Them*, Prometheus Books, New York, 1996, p. 125.

⁷⁶ Étienne Gilson, *Painting and Reality*, Meridian Books, The World Publishing Company, Cleveland and New York, Third Printing, 1965, p. 157.

⁷⁷ Aristotle, *Nicomachean Ethics*, 1112b 25-30, translated by W. D. Ross, in *The Basic Works of Aristotle*, ed. by Richard McKeon, Random House, New York, 1968.

⁷⁸ Aristotle, *Nicomachean Ethics*, 1103a 25-30.

also impossible to understand the ontical specificity of the work of art. Even for Wolfgang Iser, who is one of the most important philosophers working on literary works of art, the concept of possibility is not compatible with art. He says: « possibilities, we argue, do not precede realities⁷⁹. » He continues: « These possibilities, then take on their shape by way of nullifying realities, which can be nullified simply because they are themselves realized possibilities⁸⁰. » Then he concludes: « If then, there are no a priori distinctions between the real and the possible and, indeed, if possibilities precede their realizations, one is bound to ask where they actually come from⁸¹. » « But if this were so, and human beings bore all their possibilities within themselves, they could not be identical to any of them but would always be left dangling between them⁸². »

As long as the concept of possibility and/or potentiality is reduced to fictionality, some possibilities and/or potentialities peculiar to the human being cannot be considered as actualizable by human beings, i.e. they are considered as not realizable in *our* world. Nevertheless « it seems intuitively clear that works of all these kinds [painting, literature and music] (and others) do bear important relations to things in the real world⁸³. »

Without an appropriate concept of possibility and/or potentiality it doesn't seem possible to find out, if any, « the ways in which painting, literature and music refer to real people and events⁸⁴. »

As a result of the above mentioned reduction, it does not make sense to some thinkers to say that works of art refer to human possibilities and/or potentialities. But if we look at life and at the relation of works of art to life, it can be seen that works of art show or teach us different *possible* ways of seeing, feeling, doing, living, etc.

If works of art show or teach us something, if through them we « attain knowledge about something previously unknown⁸⁵ » and if this knowledge could be true, i.e. correspond to an object, the problem of referentiality has to do with this object, with the mode of being or ontical

⁷⁹ Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary*, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 234.

⁸⁰ Iser, *The Fictive...*, p. 235.

⁸¹ Iser, *The Fictive...*, p. 235.

⁸² Iser, *The Fictive...*, p. 236.

⁸³ Gregory Currie, *An Ontology of Art*, The Macmillan Press Ltd., London, 1989, p. 73.

⁸⁴ Currie, *An Ontology of Art*, p. 73.

⁸⁵ Ingarden, *The Literary Work...*, p. 194.

specificity of this object which can be thinkable only as human possibility and/or potentiality.

We can say that, though there are some philosophers who try to connect the philosophy of art with the concept of possibility, as is shown above, their attempts fail because of an unnoticed reduction of all modes of being into one, i.e. they reduce possibility/potentiality either to reality or conceptuality.

If works of art can be connected with an appropriate concept of possibility, i.e. if human possibilities could be taken as the object of works of art, it means that the possibilities which are peculiar to human beings can be seen as what works of art refer to or what works of art are about.

What this paper attempted to show, put very briefly, is the following: The claim that the works of art have no « exterior referentiality », or that they are not about something « outside themselves », would be true, only and only if the term « outside themselves » is understood to be « reality ». This nevertheless does not justify the claim that works of art are « self-referential » or « about nothing », because the works of art, though they do not refer to real things, refer to possibilities.

The knowledge of human possibilities and potentialities which are peculiar to human beings is, as is known, also provided by philosophical anthropology. The two different ways of acquiring knowledge from philosophical anthropology and from works of art must be the topic of another paper.

BIBLIOGRAPHY

ARISTOTLE, *Poetics*, translated by Ingram Bywater, in *The Basic Works of Aristotle*, ed. by Richard McKeon, Random House, New York, 1968.

ARISTOTLE, *Nicomachean Ethics*, translated by W. D. Ross, in *The Basic Works of Aristotle*, ed. by Richard McKeon, Random House, New York, 1968.

BERGER, John, *The Success and Failure of Picasso*, Pantheon Books, New York, 1989.

CRESSWELL, M. J., *Semantical Essays, Possible Worlds and Their Rivals*, Kluwer Academic Publishers, 1988.

CURRIE, Gregory, *An Ontology of Art*, The Macmillan Press Ltd., London, 1989.

CURRIE, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, 1990.

- DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1981.
- DANTO, Arthur C., « Imagination, Reality and Art », in *Art and Philosophy, A Symposium*, ed. by Sidney Hook, New York University Press, 1966.
- DOLEZEL, Lubomir, « Possible Worlds and Literary Fictions », in *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, ed. by Stur  Allen, Walter de Gruyter Berlin, New York, 1989.
- GILMOUR, John, *Picturing the World*, State University of New York Press, 1986.
- GILSON, Étienne, *Painting and Reality*, Meridian Books, The World Publishing Company, Cleveland and New York, Third Printing, 1965.
- GOLDTHWAIT, John T., *Values, What They Are and How We Know Them*, Prometheus Books, New York, 1996.
- GOMBRICH, E. H., « Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form », in *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press Limited, London, 1963.
- GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion*, Princeton University Press, 1961 (Second Printing, 1972).
- GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Company Inc., New York, 1968.
- GRAHAM, Gordon, *Philosophy of the Arts*, Routledge, London, 1997.
- HARRISON, Andrew, « Dimensions of Meaning », in *Philosophy and the Visual Arts*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland, 1987.
- HARRISON, Andrew, *Philosophy and the Arts*, Thoemmes Press, Bristol, United Kingdom, 1997.
- HOBBIS, Peter, « Representing and Abstracting », in *Philosophy and the Visual Arts*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holand, 1987.
- INGARDEN, Roman, *The Literary Work of Art*, translated by George G. Grabowicz, Northwestern University Press, Evanston, 1973.
- INGARDEN, Roman, *The Cognition of the Literary Work of Art*, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson, Northwestern University Press, Evanston, 1973.
- ISER, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary*, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- KOLENDA, Konstantin, *Philosophy in Literature, Metaphysical Darkness and Ethical Light*, The Mac Millan Press Ltd., First Edition 1982, Reprinted 1985.
- LUKÁCS, George, *Studies in European Realism*, translated by Edith Bone, The Merlin Press, London, 1978.

MASLOW, Abraham H., « Psychological Data and Value Theory », in *New Knowledge in Human Values*, ed. by Abraham H. Maslow, Harper and Row Publishers, New York, 1959.

PAVEL, Thomas G., *Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986.

RICŒUR, Paul, *The Rule of Metaphor*, translated by Robert Czerny, Routledge and Kegan Paul, London, 1986.

RITTER, Joachim, (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 6, Mo-O, Schwabel und Co. AG Verlag, Basel, Stuttgart, 1984.

RORTY, Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989.

ROSS, Stephen David, *A Theory of Art*, State University of New York Press, Albany, 1982.

SIDNEY, Sir Philip, « The Defense of Poesy », in *Sir Philip Sidney's Defense of Poesy*, ed. by Lewis Soens, University of Nebraska Press, Lincoln, 1970.

SUTHERLAND, Steward, « Death and Fulfilment, or Would the Real Mr. Dostoyevsky Stand up? », in *Philosophy and Literature*, ed. by A. Phillips Griffiths, Cambridge University Press, 1984.

VALDES, Mario J., *World Making, The Literary Truth-Claim and the Interpretation of Text*, University of Toronto Press, 1992.

OBJECTIVE AESTHETIC EXPERIENCES

PETER MCCORMICK

(The University of Ottawa,
Internationale Akademie für Philosophie im Liechtenstein)

One recurring philosophical problem about aesthetics and ethics concerns the connections between artworks and the world. And one of the many questions that may arise in this connection is the following: are all aesthetic experiences of artistic work exclusively subjective experiences? In this paper I try to offer several considerations in support of the view that some aesthetic experiences of what I have called elsewhere the « negative sublime » are not exclusively subjective; they are partly objective in a strong sense. In what sense?

Some aesthetic experiences of the negative sublime may include aspects that derive from elements in artistic works that embody strongly independent features of the actual world including values. These aspects I will be calling « negative aesthetic values ». My concluding suggestion will be that apprehending some of these aspects today may be required for rightly leading one's life.

1. « THE HOT BONE-HOUSE »

Consider a beautiful passage from the conclusion of the Nobel laureate, Seamus Heaney's 1999 English translation of the *Beowulf* poem from the Old English or Anglo-Saxon (London, 1999). This nordic epic, we are credibly told, « is about the monstrous, defeating it, being exhausted by it and then having to live on, physically and psychically exposed, in that exhausted aftermath » (book jacket).

Beowulf, after returning from two overwhelming and increasingly difficult struggles with the monstrous to liberate his Danish neighbours, and after reigning as their king for many years over his own southern

Swedish people, the Geats, Beowulf, succeeds, but only after immensely demanding efforts, in defeating the monstrous a final time.

This time however the unthinkable powerful monstrous has arisen not from without, but from within the depths of his own people's thousand year history and his own brief life.

And this time the monstrous wounds Beowulf mortally. His grieving people burn his body – his « bone-house », the poet calls it – on a funereal pyre. And a woman cries out horrific premonitions of the unthinkable sufferings now awaiting her and her people in the absence of their heroic defender.

The passage runs:

On a height [the Geat people] kindled the hugest of all
funeral fires; fumes of woodsmoke
billowed darkly up, the blaze roared
and drowned out their weeping, wind died down
and flames wrought havoc in the hot bone-house,
burning it to the core. They were disconsolate
and wailed aloud for their lord's decease.
A Geat woman too sang out in grief;
with her hair bound up, she unburdened herself
of her worst fears, a wild litany
of nightmares and lament: her nation invaded,
enemies on the rampage, bodies in piles,
slavery and abasement. Heaven swallowed the smoke.

(ll. 3143-55)

Now, much would need to be said about such a climactic passage were we to come eventually to some not unsatisfactory understanding of its sense and significance. And here we are merely touching on what Heaney has called « a work of the greatest imaginative vitality, a masterpiece where the structuring of the tale is as elaborate as the beautiful contrivances of its language. Its narrative elements may belong to a previous age but as a work of art it lives in its own continuous present, equal to our knowledge of reality in the present time » (IX).

Nonetheless, even without the extraordinary scholarly resources thorough understanding requires, some may read such work with appreciation. They read slowly, and reread slowly, the familiar details of men's fiery burials and women's dark lamentations. They bring to such details both what they perceive in the poem's languages and their own

histories at the end of this bloodiest of centuries. And, at some level of appreciation, they may find themselves attending not just to the specific, to the body as a « bone-house », but, as Aristotle would have it, to the universal, to the struggling and the dying and the grieving and the wild apprehendings.

In other words, some readers in times like ours cannot overlook in this poem the fire's flames, wreaking « havoc [...] burning [the body] to the core ». They cannot leave unnoticed, today, the smoke « billow[ing] darkly up ». Nor can they today forget the « bodies in piles ». And today they cannot refuse to leave unthought the fact, the utterly bare emptiness of the fact, that « heaven swallowed the smoke ». They cannot; they may not.

2. APPRECIATING LITERARY ARTWORKS

So, reading works like *Beowulf* may sometimes lead some readers today to genuine aesthetic experiences of a special kind. To say what kind we need a story.

Here is one such story, not of course the only story and one in which parts may prove false, but one I think still helpful.

Generally, we may agree that our aesthetic appreciations of some works of art, especially of literary works of art, fill out concretely what these works necessarily leave undetermined. In particular, we might say that such a filling-out or « completion » or « concretisation » of the physical artistic work is the transformation of that artistic work into one kind of intentional object we sometimes call an « artwork ». Our appreciation of this artwork in an aesthetic experience specifies the artwork as intentional object into an artwork as an individuated aesthetic object.

Now, the construction of any specific aesthetic object very often comes about exclusively as a function of our merely subjective associations with features of the antecedently completed or concretised artwork. That is, sometimes we fill out cognitively the artistic work, a material object such as the text of a poem like *Beowulf*, thus making of the artistic work a completed artwork. And in our imaginative interactions with the completed artwork we go on to make of the completed artwork an aesthetic object.

Other times however, just when we allow our cognitive interactions with the artistic work to be mainly guided and constrained in the construction of the concretised artwork by both the artistic work's

objective material features as well as by our own objective historical experiences, the resulting artwork is strongly determined by these independent objective features.

When, in turn, we go on to have an aesthetic appreciation of such an artwork in our imaginative interactions with the completed artwork in the construction of related aesthetic objects, some central aspects of these aesthetic objects reflect objective marks of those strongly determined independent objective features of both the artistic work and the concretized artwork.

So, some strongly independent features of the artistic work, independent that is of both our thinking and our speaking about it, can constrain and control the concretization of certain objective features in the completion of the artwork. Further, they can reinforce those objective features in the subject's subsequent construction of certain aspects of the relevant aesthetic objects the subject constitutes in aesthetic experience.

In short, some readers today in their appreciation of certain concretised artworks come to appreciate certain objective aspects that reflect the way the world, the actual world, in fact is. At the end of this bloodiest of centuries, it is true that many of us bring to such literary works of art as *Beowulf* – say, to its talk of « fumes of woodsmoke/ billow[ing] up » – and to many other works such as this century's distinctive poetry of suffering, dark memories and fiery forebodings, memories of what has truly been the case yesterday, and forebodings of what might be the case tomorrow.

3. THE NEGATIVE SUBLIME

In some such cases, these imaginative interactions can lead to the appearance of what I have argued elsewhere is a « negative sublime ». The negative sublime may be taken here as an aesthetic experience of pleasure and displeasure in an inexorable and endlessly repeated moment of having to strive and having to fail to articulate rationally the unthinkable magnitudes of innocent suffering – the extent of it (the immensities of the grieving woman's premonitions), and the unthinkable magnitudes of overwhelming evil – the power of it (the immensity of the monstrous overwhelming even the heroic).

This idea of a negative sublime unfolds from Kant's talk in the *Critique of Judgement* of both a dynamic and a mathematical sublime. Kant of course was speaking of the sublime in the context of nature and not of art. Moreover, Kant himself nowhere speaks about a negative

sublime. In 1790 Kant leaves aside both his 1760's precritical distinction of the sublime into the noble, the splendid, and the terrifying and his 1780's talk in his ethical writings of only the moral being sublime in favour of a distinction between the mathematical and the dynamical sublime. But this late discussion has remained seriously problematic.

Still, Kant's discussions of just those mental situations when experiences of pleasure and displeasure succeed each other incessantly, like the short-circuiting of the optic nerve when we look at Op Art paintings, and when reason continues vainly to try to overstep the limits of understanding, like attempting to pass a border crossing in Kosovo, are challenging. Even more challenging is Kant's central claim that just this combination of the elements of the sublime must provoke in the reflective subject the realization of what Kant calls mysteriously the « supersensible » character of the mind itself. These Kantian speculations are difficult. But I think they are pertinent for understanding better the structure of certain aesthetic experiences like our appreciations of the Beowulf poet's literary representations of the overwhelming magnitudes of both suffering and evil.

Perhaps I may now summarize these initial remarks about artistic works, their concretisations as artworks, and their constructions as aesthetic objects as follows.

When appreciating some artistic literary works today, some readers may come to experience, through their individual concretisation of the objective features of these artistic works in the contexts of their own objective historical experiences at the end of this century, a negative sublime, a realization of the supersensible character of mind in the ineluctable and necessarily ever frustrated attempts to understand what reason can neither apprehend nor ignore, the overwhelming extent of suffering and evil in times like ours.

But, such a story is, as I have already indicated, not without problems. One serious problem is the story's including what seems to be an obscurely subjective aspect only of a fuller aesthetic experience.

I would put this problem in the form of a question: what exactly might be said to generate this experience of a negative sublime, not, as Kant would have it, just on the side of the reader, but from the side of the aesthetic object that the reader has constituted? I turn now to consider this question, but only after beginning, again concretely, with another passage from *Beowulf*.

4. « DOOMED » AND « MYSTERIOUS »

Before the Geats of southern Sweden had consigned Beowulf's body to the pyre, a messenger had brought them news of Beowulf's final struggle with the monstrous and of Beowulf's victory in his defeat, his fated but mysterious death. The messenger, like the grieving woman later, had also foretold future wars now that the heroic king was dead and his people left defenceless. In the following passage the messenger ends his speech with a sober tribute to Beowulf; then, the *Beowulf* poet himself interjects a brief comment.

We must hurry now
 to take a last look at the king
 and launch him, lord and lavisher of rings,
 on the funeral road. His royal pyre
 will melt no small amount of gold:
 heaped there in a hoard, it was bought at heavy cost,
 and that pile of rings he paid for at the end
 with his own life will go up with the flame,
 be furl'd in fire: treasure no follower
 will wear in his memory, nor lovely woman
 link and attach as a torque around her neck –
 but often, repeatedly, in the path of exile
 they shall walk bereft, bowed under woe,
 now that their leader's laugh is silenced,
 high spirits quenched. Many a spear
 dawn-cold to the touch will be taken down
 and waved on high: the swept harp
 won't waken warriors, but the raven winging
 darkly over the doomed will have news,
 tidings for the eagle of how he hooked and ate,
 how he and the wolf made short work of the dead. [...]
 Famous for his deeds
 a warrior may be, but it remains a mystery
 where his life will end, when he may no longer
 dwell in the mead-hall among his own.
 So it was with Beowulf, when he faced the cruelty
 and cunning of the mound-guard. He himself was ignorant
 of how his departure from the world would happen.
 (ll. 2977-27; 3062-75)

Let me sketch one only of the salient features of this important passage. This feature I would propose as an instance of the kind of objective constraints an artistic work and its concretized artwork may exercise over the usual exclusively subjective construction of a related aesthetic object.

The feature I wish to highlight is the objective semantic opposition between two expressions in the material text. This is the feature that can set up in the minds of certain readers a semantic indeterminacy that corresponds to the conflicting implications of conflicting sense and significance of the two expressions in the text.

Recall two of the lines above, one from the messenger's speech – « the raven winging darkly over the doomed », and one from the poet's interjection – « it remains a mystery where [a warrior's] life may end. » Then, focus briefly on the contrasted expressions, « doomed » and « mystery ».

The first expression, « doomed », is linked with difficult matters, with fate, fatality, and destiny. All these dark matters are an integral part of the poem's strongly pagan, non-Christian cultural backgrounds. Thus, as readers we are to understand that those whom this nordic culture most esteems as having embodied and fulfilled its most basic cultural ideals are warriors – they are, clearly, « warrior-heroes ». Their deeds are destined; their deeds are liberating and enriching. And their deaths are « doomed ». The culture is a tragic culture, and some of its most representative works, such as but not only the Beowulf poem, are tragic works of high literary art.

The second expression, « mystery », is also linked with difficult matters, with election, providence, and redemption. And all these dark matters are also an integral part of the poem's cultural backgrounds, but of its partly Christian and not just pagan backgrounds. Thus, as readers we are also to understand that those whom this culture most esteems are indeed warriors – but they are also, obscurely, « warrior-saints ». Their deeds are providential; their deeds are redemptive and vicarious. And their deaths are « mysterious ». The culture is not just a tragic culture, and works like the Beowulf poem are not just tragic works of high literary art.

Now, as I have indicated, appreciating such works in an aesthetic experience may involve no more than constructing an aesthetic object of our appreciation on no other grounds than subjective associations only. In this sense, the resultant aesthetic object itself is exclusively a subjective

phenomenon. But an aesthetic object may also include certain aspects strongly linked to objective elements and hence be not exclusively a subjective phenomenon. For aesthetic appreciation may also involve allowing the construction of an aesthetic object to proceed partly in conformity with certain objective constraints present in the artistic work and its concretised artwork.

Here, we may say that an aesthetic appreciation of this complex passage from the *Beowulf* poem may result from the construction of an aesthetic object that is more than merely subjective. For such a construction may build into the aesthetic object features that correspond to and/or cohere with definite and determinate objective features of the artistic work. That is, features of the aesthetic object may reflect the fact that objective linguistic structures of the poem – its diction, its syntax, and its semantics – turn round not a single but a twofold discourse, both non-Christian and Christian, whose continuing pragmatic oppositions generate bearers of a deep pathos in the aesthetic experience itself.

When, as here, some may come to have an aesthetic experience that is partly objective in this sense, then the pathos of that experience may be understood as arising from certain aspects of the aesthetic object, aspects that I propose to call «negative aesthetic value». However, to grasp the sense I wish to give this expression, this English barbarism, we need several distinctions.

5. NEGATIVE AESTHETIC VALUES

The complex expression, «negative aesthetic value», may refer to several quite different situations or states of affairs. First, the expression may designate an instance of a particular *negative* as opposed to positive artistic value. Thus, this first distinction turns on the opposition between positive and negative.

The general idea is that some features of the artistic work, in this case the text, may be viewed or regarded as either good or positive features (the text is complete), or as bad or negative features (the text is, let's say in OE kennings, «mouse-munched»), independently of any subsequent evaluation one might make of these features.

But the expression, «negative aesthetic value», may also designate an instance of a particular negative *aesthetic* rather than artistic value. Thus, this second distinction turns on the opposition not between positive and negative but between artistic and aesthetic value.

Although one may draw such a distinction in many ways, we can satisfy our present purposes by taking this distinction as holding between the material work itself, the « artistic work », here the text of the *Beowulf* poem, and the concretisation of the artistic work, the « artwork », here a reader's intentional object of the material work. The value at issue here is the intrinsic value of the reader's intentional object and not the intrinsic value of the material work.

What about the third term in the polyvalent expression, « negative aesthetic *value* »? Now, philosophers continue to have persistent difficulties with winning argued consensus in defining something so general as what the word « value » may or may designate. Here, three remarks should suffice.

First, we may agree, that there appear to be many different kinds of value – physical values, intellectual values, moral values, artistic and aesthetic values, to name but a few. These value kinds moreover appear to be ranged in hierarchies of importance. And, third, artistic and aesthetic values appear to be centrally related to whatever we may affirm or deny about the bearers of positive and negative qualities of works of art and the intentional objects art appreciators may make of them.

In this context, let us then say that the word, « value », in the expression, « negative aesthetic value », designates just what the bearers of negative aesthetic features present in the aesthetic objects some art appreciators construct in strong conformity and coherence with their intentional concretisations of material artistic works.

With at least these distinctions on hand, I want now to stipulate what we may understand when we use the richly ambiguous expression, « negative aesthetic value » in connection with experiences of a negative sublime.

Let such an expression designate just what is presented to the mind of an appreciator by objectively constituted bearers of negatively charged aspects of specific aesthetic objects. In such cases, the appreciator neither makes negative judgments about aesthetic values nor entertains negative feelings about aesthetic values, but comes to have negative beliefs about not just aesthetic but about moral matters as well, beliefs about what one can neither know nor even think, for example, beliefs that the immensities of both the magnitudes of suffering and the magnitudes of the evils that cause suffering cannot be thought.

That is, what gives rise to experiences of the negative sublime are features of the aesthetic object – negative aesthetic values – some merely

subjective and some genuinely objective in the sense of those constructed according to constraints imposed by objective features of the intentional concretisation and the artistic object. Such negative aesthetic values may generate beliefs about what, at least on Kantian grounds, we may only hope for – not just the existence of a self, or the immortality of the soul, or the existence of God, but the rational capacities to think enough.

I want to summarize now these remarks about the negative sublime and negative aesthetic values as follows.

Some readers, I have been saying, may come to have an aesthetic experience of literary works of art like *Beowulf* and so many others, an experience that sometimes is not exclusively subjective but objective as well. They do so when they allow their imaginative construction of aesthetic objects to be strongly guided by certain objective features of the concretized artistic work itself.

When the negative aesthetic values within such aesthetic experiences give rise to an experience of a negative sublime, then such an experience cannot be characterized as exclusively subjective. Indeed, the apparently and merely subjective pathos of such aesthetic experiences may point unmistakably, in times like ours, to what can only be the deep and actual pathos of things.

6. A NOTHING THAT IS A SOMETHING

Return a last time to the *Beowulf* poem.

Beowulf died. Perhaps we may say that *Beowulf* died in a final battle with the monstrous? Earlier, the poet presented the monstrous in two related guises, one male and the other, its mother, female, the second even more overwhelming than the first. Each time the monstrous assailed *Beowulf* in the country of his Danish neighbours. Each time *Beowulf* prevailed. But now the poet figures the monstrous in the guise of something neither male nor female but of something preternatural, of something arising perhaps from *Beowulf*'s own warrior, kingly, and heroic self.

The monstrous now challenges *Beowulf* in the guise of the mythical « fire-dragon », a fiery serpent, an all-consuming fire, a reddish void. And, although *Beowulf* overcomes the monstrous one last time, this time the monstrous, at once fatally and mysteriously, destroys its own destroyer. In destroying *Beowulf* the monstrous succeeds in consigning the dead hero's own people, unlike the Danes, defencelessly to their harrowing premonitions and their echoing lamentations.

But, what exactly is this monstrous thing, this all-consuming fire, this reddish void, this immensely imagined nothingness that seems to be an actual something? Here is a last passage where the Beowulf poet mythically describes the monstrous in the preternatural strangeness of its overwhelming power, destructiveness, and death-dealings.

Beowulf the king
had indeed met with a marvellous death.

But what they saw first was far stranger:
the serpent on the ground, gruesome and vile,
lying facing him. The fire-dragon
was scaresomely burnt, scorched all colours.
From head to tail, his entire length
was fifty feet. He had shimmered forth
on the night air once, then winged back
down to his den; but death owned him now,
he would never enter his earth-gallery again.
Beside him stood pitchers and piled-up dishes,
silent flagons, precious swords
eaten through with rust, ranged as they had been
while they waited their thousand winters under ground.
That huge cache, gold inherited
from an ancient race, was under a spell –
which meant no one was ever permitted
to enter the ring-hall unless God Himself,
mankind's keeper, True King of Triumphs,
allowed some person pleasing to Him –
and in His eyes worthy – to open the hoard.

What came about brought to nothing
the hopes of the one who had wrongly hidden
riches under the rock-face. First the dragon slew
that man among men, who in turn made fierce amends
and settled the feud. (ll. 3036-62)

7. ART, NEGATION, AND LIFE

Now, in the light of our various experiences with work like this, I have been suggesting that rightly appreciating some artistic works today, at

millennium's end, may involve apprehending certain abstract features of aesthetic objects.

These features I have called, barbarously, « negative aesthetic values ». When rightly apprehended, they may provoke experiences of a negative sublime. And such experiences may be more than exclusively subjective. Just because they may be guided and constrained by independent features of the material artistic works that generate their intentional concretisations and guide their aesthetic constructions, such experiences of a negative sublime can also be genuinely objective. So much for a suggestion.

However, I would also like to offer one further thought for discussion, a surmise about art, negation, and life in the form of three queries.

Could living rightly sometimes require appreciating negative aesthetic values? That is, could it be the case that part of what rightly living our lives entails, today at this century's end, may sometimes require rightly apprehending just those specific features of certain aesthetic objects that I have been calling here negative aesthetic values?

And could failing to appreciate negative aesthetic values sometimes entail failing to live rightly? That is, could it also be the case that, without such apprehensions in our ongoing imaginative interactions with some works of art, we can only remain ever unable to catch up into our lives, as we ought to, at least some of our own times' still unbearable burdens – the unthinkable sufferings and the unthinkable evils?

You might well reply, of course, that just these aesthetic apprehensions are hopelessly inconsequential. « In their subjective yet – even granted – partly objective aspects », you might say, « such reveries are ever wispily receding into indeterminable futures of persons and peoples, maybe dark apprehendings of a kind of nothing, if you insist, but then again maybe no more than the dark insubstantial stuff of ordinary nightmares, or the dark side-effects of diminishing neurotransmitters in the synaptic clefts, or the dark swirlings only of night and fog.

Of « night and fog », I would then repeat, of « *Nacht und Nebel* ». And I would have to return to my hunch and ask again: could living rightly today require not just aesthetically appreciating but cognitively apprehending what even objective aesthetic experiences of a negative sublime can never warrant but only intimate?

That is, could it be the case that what we can apprehend even if only darkly, like Beowulf darkly apprehending the monstrous in its endless guises, is finally not a nothing at all, not a fiery phantasmagoria of any fairy-tale dragon, not a mythical monster, not any psychic artifact of a hormonal imbalance or of a spiritual self-deception, but a something? Could we be apprehending in some aesthetic experiences of a negative sublime the definite, determined, and overwhelming actuality of something truly monstrous, of an objective and still unthinkable evil?

But all this may be just a bit much; on this view, *Beowulf* seems to be about a lot, a whole lot¹.

¹ I presented an earlier draft of this paper as an invited presentation at an international conference on ethics and aesthetics held at the University of Helsinki in January 2000. For their critical comments and encouragements I sincerely thank Arto Haapala, Oiva Kuisma, Pauline von Bonheim, Minna Tornainen, and Christopher Janaway.

BILD UND BEGRIFF ALS GLEICHNIS DER SCHÖPFUNG.

PHILOSOPHIE DER KUNST UND PHILOSOPHIE DER NATUR IM BILDWERK PAUL KLEES.

REINER WIEHL
(Universität Heidelberg)

« Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern sie macht sichtbar¹. » Dieser berühmte Satz aus Paul Klees « Schöpferische Konfession » (erstmal veröffentlicht 1920 in dem von Kasimir Edschmid herausgegebenen Band « Tribüne der Kunst und Zeit ») kann als Grundprinzip der modernen Kunst gelten. In ihr artikuliert sich ein zutiefst verändertes Verständnis jenes Grundprinzips der Kunst, das diese bis in die Neuzeit, nicht zuletzt in den raffinierten Gestaltungen des Illusionismus, transformiert hat: das Prinzip der Mimesis. Der zitierte Satz Klees könnte auch analog in einer neuzeitlichen Philosophie der Natur als Grundsatz fungieren, dem zufolge diese nicht die Wirklichkeit wiedergibt, sondern die Realität sichtbar macht. Kunst und Philosophie als Instanzen der Entdeckung des Unsichtbaren: Instanzen der Gestaltung und Instanzen der Methode. Die folgenden Betrachtungen wollen einige Züge dieser Affinität zwischen Philosophie der Kunst und Philosophie der Natur sichtbar machen. Als Orientierung für dieses Unternehmen dienen Texte von Paul Klee einerseits und A. N. Whitehead andererseits². Die exemplarische Wahl dieser beiden Denker ist durch eine nahe liegende Betrachtung gerechtfertigt: Der Maler Klee hat nicht nur über sein bildnerisches Werk

¹ Paul Klee, Schöpferische Konfession. In: Ders., *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, Band 1, hg. von Jürg Spiller, Basel 1981, s. 76-80. Hier: s. 76.

² Ich gehe damit bewusst von einer Reflexion der direkten Wirkungsgeschichte ab, erörtere bewusst auch nicht die in der Literatur behandelte Beziehung zwischen Bergson und Klee (vgl. Arno Sann, *Intuition und Expression. Über einige Beziehungen der Philosophie Henri Bergsons zur Kunsttheorie Paul Klees*. Gießen 1998), weil eine solche Erörterung eine eingehende Analyse der Philosophie Whiteheads und Bergsons nötig machen würde. Zur wirkungsgeschichtlichen Kritik am Zusammenhang Bergson – Klee vgl. Otto Pöggeler, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*. München 2002, s. 49 ff.

in Texten und Vorlesungen reflektiert, sondern in seinen Reflexionen ausdrücklich die Wahlverwandtschaft zwischen Künstler und Philosoph unterstrichen: Der Künstler « ist vielleicht ohne es gerade zu wollen Philosoph. » Und Klee artikuliert ausdrücklich den Grundsatz, von dem beide, Künstler wie Philosoph, ausgehen: Die « uns umgebende Welt » ist « in dieser ausgeformten Gestalt [...] nicht die einzige aller Welten!³ » Und der Philosoph A. N. Whitehead hat in seiner Kosmologie immer wieder betont, dass in der Weltwerdung und Weltgestaltung ein universales Prinzip am Werk ist. Ein Prinzip, das Natur und Kunst miteinander verbindet: das Prinzip der Kreativität. Und er hätte jenem von Klee ausformulierten Satz ohne Zögern zustimmen können, dass die uns sichtbare gegenständliche Welt nicht die einzige aller Welten sei⁴.

Aber Klee und Whitehead sind in ihren grundsätzlichen philosophischen Ausgangspunkten noch in einem zweiten Punkt Verwandte: Beide halten – ungeachtet der Verwandtschaft zwischen Kunst und Natur – in ihren Konzepten an der Differenz zwischen den beiden Bereichen fest. Für Klee ist das Bild nicht Abbild der Natur, sondern Gleichnis der Schöpfung⁵; für Whitehead ist der philosophische Begriff lediglich ein Schema zur Deutung der Welt bzw. der Weltvielfalt. Die folgenden Betrachtungen zielen angesichts dieser Wahlverwandtschaft der beiden Philosophien darauf, die eine derselben zum Verständnis der anderen heranzuziehen. Klees philosophische Reflexionen seiner Bilderwelt sollen zur Erhellung des Bedeutungsgehalts der Whitehead'schen Kategorien beitragen; dessen Prozesontologie soll ihrerseits ein Licht auf die Philosophie des Bildes von Klee werfen. Nicht von ungefähr beziehen beide ihr Denken auf den Grundbegriff des Organismus. Um mit einer Vorbemerkung zum Bildwerk Klees zu beginnen: Klee gilt zusammen mit Duchamp als der

³ Paul Klee, Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung. In: Ders., *Das bildnerische Denken*. A. a. O., S. 81-96. Hier: S. 92.

⁴ Zur Philosophie Whiteheads im Allgemeinen vgl. Reiner Wiehl, Einleitung in die Philosophie A. N. Whiteheads. In: Alfred North Whitehead, *Abenteuer der Ideen*. Frankfurt am Main 2000; Bertrand Saint-Sernin, *Whitehead. Un univers en essai*. Paris 2000; Michael Hampe, *Alfred North Whitehead*. München 1998; Helmut Holzhey u. a. (Hg.), *Natur, Subjektivität, Gott. Zur Prozeßphilosophie Alfred N. Whiteheads*. Frankfurt am Main 1990. Zum Prinzip der Kreativität bei Whitehead vgl. Stascha Rohmer, *Whiteheads Synthese von Kreativität und Rationalität. Reflexion und Transformation in Alfred North Whiteheads Philosophie der Natur*. Freiburg/München 2000; Friedrich Rapp/Reiner Wiehl (Hg.), *Whiteheads Metaphysik der Kreativität*. Freiburg/München 1986.

⁵ « Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. » (Paul Klee, *Schöpferische Konfession*. A. a. O., S. 79.)

maßgebliche Initiator der Kunst unseres Jahrhunderts. Allerdings stellt sein Werk eine Gegenfigur zum Werk des Letzteren dar, die ich so umschreiben möchte: Beide Künstler vollziehen die neuzeitliche Transformation der Mimesis in radikalster Weise, und zwar auch in radikal gegensätzlicher Weise: Mit Duchamp beginnt die Kunst, ihre Werke auf der Grundlage der Nichtunterscheidung zwischen dem Werk der Kunst und den Werken der Alltagskunst zu bilden. Danto hat darauf seine Philosophie der Kunst gegründet. Demgegenüber repräsentiert Klee eine Kunstauffassung, in der der Bildcharakter des Bildes bis zum Extrem gesteigert ist, und zwar so, dass damit die Vergleichbarkeit zwischen dem Bild und einer abgebildeten Welt von vornherein unterlaufen wird. Das Bild ist Bild, ohne dass ihm ein abgebildeter Gegenstand entsprechen würde. Klees Bilder repräsentieren in einer extrem radikalen Weise die begriffliche Bestimmung des Kunstwerks als Monade, auf der Theodor W. Adorno seine « Ästhetische Theorie » aufgebaut hat⁶. So wie Adorno im Grunde eine Hermeneutik des Kunstwerks ablehnt, so sind Klees Bauhausvorlesungen keine Handreichungen zur Interpretation des Bedeutungsgehaltes seiner Bilder. Die bildnerische Form- und Gestaltungslehre ist vielmehr eine Lehre der Bildkomposition.

Man hat zu Recht gesagt, Klee komponiere seine Bilder von innen nach außen. Dies ist zweifellos richtig, sofern man hierin eine Absage an die naive Abbildung, also eine Umkehrung des Geschehens der Mimesis sehen darf. Allerdings ist diese Umkehrung nur eine, vielleicht die äußerlichste Konsequenz dieser Umkehrung. Wichtiger ist etwas anderes: Es ist die Behandlung des Bildraumes. Gerade in dessen Behandlung zeigt sich die Umkehrung der Transformation am schärfsten. Klee hat sich höchst kritisch zu Lessings « Laokoon » geäußert: zu den Konsequenzen, die dort aus der Differenz zwischen zeitlicher und räumlicher Kunst, zwischen statuarischer und transitorischer Kunst gemacht werden. Es ist Klee nicht darum zu tun, Bewegung im Bild den Gesetzen der statuarischen Kunst zu unterwerfen. Seine Absicht zielt in die entgegengesetzte Richtung: Was Lessing in seiner Regelästhetik entwickelt, ist « nur gelehrter Wahn », denn « auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff », und « Bewegung liegt allem Werden zugrunde⁷. » Es geht nicht nur um biographische Erläuterung, nicht nur um Hinweise auf Klees außerordentliche Musikalität, um Hinweise auf das Niveau seiner musikalischen Praxis. Es liegt vielmehr in seiner Auffassung der Bildgestaltung, in seiner Philosophie der Kunst, dass die Bildgestaltung in einem nichtmetaphorischen Sinne eine

⁶ Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften Bd. 7, hg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, s. 268 ff.

⁷ Paul Klee, *Schöpferische Konfession*. A. a. O., s. 78.

musikalische Komposition ist. Das Bildwerk ist eine « formale Symphonie », und dem Bild eignet insofern der Charakter einer « bildnerischen Polyphonie⁸ ».

Klee hat im Blick auf das Bildwerk gerne den Begriff der Genesis verwendet. Aber man darf dies nicht missverstehen. Zum einen gilt: Die Genesis des Kunstwerks ist Gleichnis der Schöpfung. Sie ist nicht die Schöpfung selbst. Und wichtiger noch: Für die Genesis des Kunstwerks gilt der Satz: « Bewegung liegt allem Werden zugrunde ». Klees Theorie des Bildes ist dementsprechend eine Theorie der Bewegung. Die Bewegung des Bildes stellt dieser Theorie zufolge ein Gefüge von Bewegungen dar, die entsprechend zu unterscheiden sind. Da ist zunächst die Bewegung des Bildes als solche, die im Innern des Bildes ihren Ausgang nimmt, sich über den Künstler in der Bewegung des Betrachters fortsetzt, um von diesem zum Bild und dessen Innerem zurückzukehren. Nirgendwo in dieser Bewegtheit ist eine endgültige Ruhe: nicht in der Schaffung des Bildes, nicht im Bilde selbst, nicht im Betrachter. Wie der Künstler, so ist auch der Betrachter keineswegs in einem absoluten Ruhezustand. Bildbetrachtung schließt Wechsel des Abstands zum Bild, Veränderung des Betrachtungswinkels und schließlich mit der Körperbewegung des Betrachters auch eine Bewegung der Augen, insbesondere der Augenmuskulatur ein. Insofern kann von einem Ruhezustand im Verhältnis von Betrachter und Bild nur in einem idealisierenden Sinne die Rede sein. Klee spricht in diesem Zusammenhang von Genesis des Kunstwerks, um dieses mit der Genesis der Schrift zu vergleichen. Die Schöpfung ist Werden und sie bleibt Werden. Niemals wird sie als Produkt erlebt. Das Bewegungsgefüge des Bildwerks ist insofern ein Gefüge bestehend aus dem Werden des Bildes, der Bewegtheit seiner selbst und der Bewegtheit in der Betrachtung.

Aber damit ist die Bewegtheit des Bildes nur äußerlich bestimmt: als Bewegung innerhalb des « Gefüges von Bewegungen im Weltall⁹ ». Das Bild gehört in dieses Bewegungsgefüge. Aber es ist zugleich und vor allem, wie Klee immer wieder betont, Gleichnis: « Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist¹⁰. » Der Charakter des Kunstwerks als Gleichnis macht den Unterschied zur Mimesis aus. Gleichnis ist nicht Mimesis. In einem Beispiel ist ein begriffliches, ein

⁸ Ebd., s. 78 u. 79. – Hier wäre darüber hinaus eine eingehende Erörterung der Bedeutung des Rhythmischen bei Klee und Whitehead erforderlich. Zum Begriff des Rhythmischen bei Klee vgl. Christiane Dessauer-Reiners, *Das Rhythmische bei Paul Klee. Eine Studie zum genetischen Bildverfahren*. Worms 1996.

⁹ Paul Klee, *Schöpferische Konfession*. A. a. O., s. 79.

¹⁰ Ebd.

ideelles Moment hinsichtlich dessen, wofür das Beispiel steht. Die Bestimmung des Gleichnisses der Bewegung des Kunstwerks verlangt eine allgemeine kosmische Bewegungslehre. Zu dieser gehören: die mannigfachen Momente der körperlichen Bewegung im Raum mit ihren mannigfachen Relationen, die sich am besten an der Bewegung eines Menschen auf einem fahrenden Schiff feststellen lassen: die Selbstbewegung des Menschen auf dem Schiff, dessen Bewegung mit bestimmter Geschwindigkeit und Bewegungsrichtung, die Bewegung und Gegenbewegung des Wassers, der Erde mit ihrer Horizontverschiebung und die Bewegung des Himmels mit Mond und Gestirnen. Über diese leibhaftigen Bewegungen hinaus aber gibt es die pflanzlichen Bewegungen: das Wachsen des Baumes, das Blühen, das Aufsteigen der Säfte, die Befruchtung und Fruchtbildung, kurzum ein « Gefüge von Zuständen des Wachstums¹¹ ». Und schließlich: die Bewegtheit des Menschen, sofern sie nicht in der körperlichen Raumbewegung und in dem Gefüge der Zustände des Wachstums aufgeht: Blutkreislauf und Atmung, Nierenfunktion und Wandlung der Traumwelten « mit Beziehung zu den Schicksalsgewalten¹² ». All dies gehört in das Gefüge der Bewegungen vor der Bewegung des Bildes.

Das Kunstwerk als Gleichnis dieses Gefüges kosmischer Bewegungen: Dies verlangt eine Beantwortung der Frage nach der Bestimmung des Bildkunstwerkes als Gleichnis der Schöpfung. Wie gesagt: Die Bestimmung des Gleichnisses unterscheidet sich wesentlich von der der Mimesis. In einem gewissen Sinne liegt sie auf einer anderen Ebene, sofern auch eine Nachahmung den Sinn eines Gleichnisses annehmen kann. Auf derselben Ebene wie die Nachahmung betrachtet, liegt so etwas wie eine Umkehrung aller Beziehungen zwischen Innen und Außen vor. Lessings Frage im « Laokoon » lautete: Wie kann ein ruhendes Bild in seiner Ruhe ein angemessenes Abbild von Bewegung sein; wie kann es in seiner Ruhe eine bestimmte Bewegung zum Ausdruck bringen? Auf das Werk der bildenden Kunst bezogen: Wie kann ein Kunstwerk aus dem Bereich der statuarischen Künste eine wirkliche Bewegung nachahmen, ohne dass in dieser Nachahmung die Regeln künstlerischer Schönheit verletzt werden? Klee hat in ausdrücklicher Kritik Lessings das dort gesetzte Verhältnis von Ruhe und Bewegung der Differenz von Gleichnis und Nachahmung entsprechend umgekehrt. Für Lessing war die Ruhe das bestimmende Medium des bildnerischen Werkes – bestimmend angesichts des allbeherrschenden Charakters des Bildmaterials. Demgegenüber ist für Klee die Ruhe nicht vom Material her gedacht,

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

sondern als Konsequenz der Bildgestaltung. Sie ist der unvermeidliche Grenzpunkt dieser Gestaltung, gewissermaßen dem Punkt am Ende einer Äußerung vergleichbar. Die Ruhe des Bildwerks ist als abschließender Akt des künstlerischen Schaffensprozesses vorgestellt, in dem der Künstler « durch Bewegungsausgleich¹³ » Ruhe herstellt. Die Ruhe des Bildwerks der Kunst ist eine Konsequenz der Formbildung, nicht eine Konsequenz des unaufhebbaren materialen Grundes.

Dementsprechend ist die Ruhe des bildnerischen Werks auch keine endgültige. Sie ist transitorische Ruhe. Aber auch deren Bestimmung verlangt eine genauere Charakteristik. Die Vorstellung des Bildwerks als Nachahmung schließt nämlich eine über den Ruhezustand hinausgehende Bewegung nicht grundsätzlich aus. Die philosophische Ästhetik des Idealismus stellt diese über die Ruhe hinausgehende Bewegung als Geschehen der Idealisierung vor. In dem in sich ruhenden Bildwerk vollzieht sich in der Nachahmung der Wirklichkeit eine Erhöhung, eine Sublimierung der Realität eben dieser Wirklichkeit, sei es in inhaltlicher, sei es in formaler Hinsicht. Ausdrücklich hat Klee eine solche idealisierende Bestimmung des Kunstwerks zurückgewiesen. Was für die Ruhe des Bildes gilt, gilt ebenso für die darüber hinausweisende Bewegung. Wie die Ruhe, so verbleibt die Bewegtheit des Bildes innerhalb des Bildwerks. Der Bewegungsausgleich, den die Ruhe im Bildwerk verkörpert, erweist diese als eine in sich gebrochene. Es ist nicht die Ruhe einer absoluten Stille, sondern die Ruhe eines unauflöselichen Kontrastes¹⁴. Klee ist nicht müde geworden, für diesen Kontrast immer neue Gestaltungsmöglichkeiten zu ersinnen. Besonders wichtig ist ihm, dass sich in diesem Kontrast Ernst und Scherz spielerisch begegnen: Wirklichkeit und Traum, Alltag und Märchenhaftigkeit. Die Ruhe des malerischen Bildwerkes gewinnt so, indem sie nicht primär auf das äußere Bildmaterial, sondern auf die Formgestaltung bezogen ist, eine ganz andere Funktion im Vergleich zur mimetischen Kunst, die dem Ideal der Schönheit verpflichtet ist. Aufgrund dieser Verpflichtung gewinnt eine gegenständliche Wirklichkeit einen erhöhten Realitätsstatus. Dem stehen die « nicht mehr schönen Künste » entgegen. Hier ist die Schönheit zusammen mit allem Gegenständlichen der Vergänglichkeit unterworfen. Dies aber bedeutet so wenig das Ende der Möglichkeit der Schönheit wie den zwangsläufigen Beginn einer Dominanz der Hässlichkeit. Die « nicht mehr schönen Künste »: Dieser Titel enthält auch Versprechungen neuer, grundsätzlich anderer Seinsweisen von

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. dazu auch Reiner Wiehl, Prozesse und Kontraste. Überlegungen zur Ästhetik. In: Ders., *Zeitwelten. Philosophisches Denken an den Rändern von Natur und Geschichte*. Frankfurt am Main 1998, S. 69-95.

Schönheit, die nicht an die gegenständliche Erscheinung gebunden sind. Es sind vorzüglich die Bilder Klees, die eine herausragende Vorstellung von einer solchen neuartigen Schönheit zu vermitteln vermögen – nicht zuletzt deshalb, weil sie in einem eminenten Sinne Bilder sind und weil sie zur gegenständlichen Erscheinung ein neues, freies Verhältnis gewinnen, das sich von dem der abstrakten bzw. der konkreten Malerei stark abhebt. Die Möglichkeiten einer neuen Schönheit resultieren hier aus der Gewichtsverlagerung der künstlerischen Idealisierung vom Bildgehalt auf das bildnerische Formgefüge und damit auf das neue Gewichtsverhältnis zwischen Ruhe und Bewegung. Die künstlerische Prägnanz ist nicht länger eine bloße Sekundärtugend der idealen Schönheit, sondern eine ursprüngliche Eigenschaft des bildnerischen Formengefüges, die eine unverwechselbare Strahlkraft entfaltet. Diese Strahlkraft ist diesseits bestimmter Gehalte der Bilddarstellung von einer Art religiösen Ausdrucksgestalt.

Die Prägnanz des Bildkunstwerks verbindet die Vieldeutigkeit des Formenzusammenhangs mit einer ideellen Eindeutigkeit. Deren Idealität bedeutet nicht reale Vollendung bzw. wirkliche Vollkommenheit. Aber sie ist auch nicht unvollendete, unvollkommene Eindeutigkeit, die durch eine Erläuterung und Kommentierung ihre Vervollkommnung findet. Die Idealität der Eindeutigkeit besagt, dass in der Ruhe des Bildganzen das Gefüge der Bewegungen im Bild das Wesentliche ist. Deswegen muss die Hermeneutik des Bildes dessen Wesen als Kunstwerk verfehlen. In diesem Sinne hat Klee in einem Vortrag anlässlich einer Bildausstellung im Kunstverein von Jena am 26. Januar 1924 betont, dass seine Bilder für sich sprechen wollen und dass er sich deswegen darauf konzentriere, einen « Blick in die Malerwerkstatt¹⁵ » zu geben. Die Prägnanz des Bildkunstwerks stellt eine ausgezeichnete Ausdrucksform von Vieldeutigkeit dar. Sie ist Vieldeutigkeit im Blick auf Eindeutigkeit. Diese ausgezeichnete Verbindung von Vieldeutigkeit und Eindeutigkeit ist bestimmt durch das Gesetz der Sparsamkeit (*lex parsimoniae*). In der Befolgung dieses Gesetzes gehen die Wege der Kunst und der Philosophie der Natur bzw. der Metaphysik in die gleiche Richtung. Beiden – Kunst und Philosophie der Natur – ist gemeinsam, dass es nicht darum geht, die sichtbare Welt abzubilden oder deren Schöpfung zu reproduzieren, sondern darum, einen verborgenen Zug dieser Welt sichtbar zu machen. Bildende Kunst und Philosophie der Natur bedienen sich auf ihren Entdeckungsreisen verwandter Mittel: *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* – diese berühmte Devise Ockhams kann als Analogon eines Prinzips der

¹⁵ Paul Klee, *Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung*. A. a. O., S. 81.

Sparsamkeit in der bildenden Kunst und in der Naturforschung angesehen werden. Im ersten Fall geht es darum, mit einem Minimum an Elementen der Gestaltung auszukommen und diese Elemente ihrer bestimmten Funktion entsprechend zu gebrauchen. Im zweiten Fall dient das Prinzip der Sparsamkeit der zureichenden Begründung und der einleuchtenden Erklärung. Sparsamkeit im Gebrauch der Gestaltungs- und Erkenntnismittel ist eine Bedingung möglicher Bestimmtheit, aber auch eine Voraussetzung möglicher Klarheit und Deutlichkeit. Die Relevanz der Sparsamkeit der Mittel in Kunst und Naturforschung unterstreicht, in welchem Ausmaß die hier herrschende Kreativität von einer entsprechenden schöpferischen Tätigkeit der Natur selbst verschieden ist. Die eine und die andere Kreativität erweisen sich hier als geradezu gegensätzlich. So wenig ein Kunstwerk und eine Theorie der Naturerkenntnis als Abbildungen der Natur verstanden werden können, so wenig besteht ein solches Abbildverhältnis zwischen künstlerisch-wissenschaftlicher Kreativität auf der einen Seite und der Kreativität der Natur auf der anderen Seite. Das schöpferische Prinzip der Natur in ihrer Entwicklung ist die Verschwendung, nicht die Sparsamkeit. Aus der Verschwendung resultiert die Überfülle der Gestaltungen der Natur in ihren Spezies und Individuen. Die Natur hat insofern ein grundsätzlich anderes Verhältnis zu Leben und Tod im Vergleich zu Kunst und Wissenschaft.

Es ist das Prinzip der Verschwendung und die daraus resultierende Überfülle der Gestaltungen der Natur, welche dem Künstler und dem Naturforscher gleichermaßen das Prinzip der Sparsamkeit aufzwingen. Verschwendung und Sparsamkeit in der schöpferischen Entwicklung von Gestaltungen haben ein unterschiedliches Ziel. Es ist etwas anderes, sichtbare Kreaturen hervorzubringen oder die Kreatürlichkeit der Kreatur sichtbar zu machen. Klees Bilderwelt ist überreich in der Darstellung des Kreatürlichen in seiner Kreatürlichkeit. Kreatürlich sind die Bewegungen der natürlichen Elemente: Wasser, Luft und Erde. Kreatürlich sind die Bewegungen des Wachstums und der blühenden Entfaltung. Kreatürlich ist die symbolische Gestaltung von Leben und Tod im Reich des kreatürlichen Seins. Diese Bilderwelt repräsentiert in besonderer, ja einzigartiger Weise den Grundzug der Moderne in der Kunst, die Autonomie des Kunstwerks. In der Malerei unseres Jahrhunderts ist diese Autonomie durch zwei radikal verschiedene Strömungen repräsentiert. Die eine zielt auf die einzigartige, unverwechselbare Erscheinung des Bildwerks der Kunst in einer nichtkünstlerischen, banausischen Welt. Demgegenüber versucht die andere, die Autonomie des Bildkunstwerks gerade durch ein Maximum der Nichtunterscheidbarkeit desselben von entsprechenden Gegenständen der Alltagswelt zu verwirklichen. Für die erste Richtung steht Klee, für die zweite

Duchamp. Was Klee betrifft, bedeutet dies: In seinem malerischen Werk finden wir wie selten sonst bei einem Künstler den Charakter des reinen Kunstwerks des Bildes herausgearbeitet und damit das absolute Anderssein des Bildkunstwerks gegenüber anderen Bildern betont. Die Natur als solche ist voller Bilder, so zum Beispiel im Wasser und als Luftspiegelungen, Bilder in allem Glänzenden und nicht zuletzt die Bilder im Auge der sehende Kreatur. Bilder gehören zu den Schöpfungen der Natur; überall, wo natürliche Materialien aufgrund ihrer Eigenschaften der spiegelnden Reflexion in der Natur vorkommen, ist die Möglichkeit von Bildern gegeben. Die Autonomie des Bildkunstwerks gegenüber den Bildern in der Natur beruht auf einem sowohl formalen wie inhaltlichen Anderssein. Dieses Anderssein beginnt mit dem Anderssein des Bildraumes. Was die Bilder der Natur betrifft, so stellt hier der innere Bildraum eine direkte Entsprechung zu dem äußeren Raum der Natur dar. Diese Entsprechung bezieht sich auf die Dimensionen des Raumes und auf die verschiedenen geometrischen Raumeigenschaften. Soweit Bilder in der Natur über feste Umrisse bzw. Grenzen gegenüber der räumlichen Umgebung verfügen, erscheint der Raum des Bildes als Teilraum des natürlichen umgebenden Raumes. Der Bildraum eines natürlichen Bildes ist demzufolge ein zweifacher: zum einen als Bildraum, in dem sich ein Ausschnitt des umgebenden Raumes spiegelt, zum anderen als Teilraum eines umgebenden umfassenderen Raumganzen. Demgegenüber verlangt das Anderssein des malerischen Bildkunstwerkes eine gänzlich andere Bestimmung. Der äußere Rahmen eines Gemäldes verführt zu dem falschen Eindruck, als sei das Gemälde in seiner Räumlichkeit nach Art eines natürlichen Bildes aufzufassen.

Klee hat die Autonomie des künstlerischen Bildraumes in einer Theorie der Bilddimensionen zu fassen versucht. Diese Dimensionen haben nur so weit mit den drei Dimensionen des natürlichen, uns sichtbar umgebenden Raumes zu tun, wie das Bildkunstwerk ein Gleichnis – wohlgemerkt: nicht ein Abbild – eines natürlichen Bildes oder eines natürlichen Gegenstandes ist. Dieser Theorie der Dimensionen zufolge stellt die Verwirklichung der absoluten Autonomie des Bildraumes eine scharfe Absage an alle Techniken der neuzeitlichen Malerei dar, in denen – durch Zentralperspektive und andere Mittel der optischen Illusionierung – ein zweidimensionaler Bildraum den Schein der Dreidimensionalität erlangt. Die Erzeugung dieses Scheines bildet den Triumph einer am Ideal der Mimesis orientierten Bildkunst. Aber Klees malerisches Konzept einer absoluten Raumautonomie des Gemäldes grenzt sich auch ausdrücklich von den Versuchen des Kubismus und der gegenstandslosen Malerei der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ab. Zwar sind auch in diesen künstlerischen Entwicklungen die Tendenzen

unverkennbar, die darauf zielen, dem Bildraum des Kunstwerks eine unmissverständliche Autonomie gegenüber den Bildern in der Natur zu verschaffen. Aber aus Klees Sicht sind diese Versuche vergleichsweise naiv. Wo der Kubismus die Autonomie des Bildraums dadurch betont, dass er die Darstellung des Bildgehaltes der Zweidimensionalität des Gemäldes unterordnet, bleibt die Darstellung einem mindest indirekten Bezug zur natürlichen Wirklichkeit verhaftet. Denn die Betonung der Autonomie des Bildkunstwerkes durch Behauptung seiner Zweidimensionalität vollzieht sich als Gegenbehauptung zur Dreidimensionalität des natürlichen Bildraumes. Dementsprechend bleibt auch ein direktes Relationsgefüge von geometrischen Elementen zwischen Bildkunstwerk und natürlichem Bild erhalten, wenn auch die Regeln der geometrischen Projektion gegenüber dem auf Nachahmung zielenden Bild verändert sind. Aber Klees Kunsttheorie des autonomen Bildes kritisiert die gleichzeitige moderne Malerei dieses Jahrhunderts zumindest unausdrücklich in einem weiteren Punkt, nämlich da, wo diese sich als gegenstandslose Malerei etabliert. Eine solche Malerei stellt eine naive Abstraktion dar, und zwar sofern sie der Täuschung erliegt, es sei ausgeschlossen, dass die kontingenten abstrakten Bildelemente irgendwelche gegenständlichen Assoziationen auslösten. In Wirklichkeit ist es umgekehrt. Jedes malerische Gebilde ruft unwillkürlich im Auge des Betrachters Assoziationen hervor, welche « die Rolle des Versuchers zu einer gegenständlichen Deutung¹⁶ » spielen. Diese « assoziativen Eigenschaften¹⁷ » sind Anlass zu leidenschaftlichen Missverständnissen zwischen Künstler- und Laientum geworden. Daraus zieht Klee die Konsequenz, « die Berechtigung des gegenständlichen Begriffes im Bilde zuzugeben¹⁸ ». Allerdings: Gerade indem Klee die gegenständliche Begrifflichkeit im Bilde zuerkennt, gewinnt er von seiner Absage an jegliche mimetische Kunst aus eine neue Idee von gegenständlicher Malerei.

Die theoretische Begründung der absoluten Autonomie des malerischen Bildkunstwerkes verlangt eine veränderte Sicht der Autonomie des Bildraums, insbesondere des Bildinnenraums. Diese neue Sicht ist, wie die anfänglichen Überlegungen unterstreichen, in der Verlagerung von der Autonomie des Bildinnenraums auf die interne Bildbewegung gegeben. Der Bildinnenraum ist nicht als ein Nebeneinander von Bildelementen, sondern als Simultaneität von Bilddimensionen

¹⁶ Paul Klee, *Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung*. A. a. O., s. 89.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., s. 90.

gegeben. Dank dieser simultanen Mehrdimensionalität eignet dem Bildkunstwerk ein spezifisch polyphoner Charakter. Mit dieser Eigenschaft der Polyphonie zielt Klee nicht auf eine Affinität zwischen Malerei und Musik. Vielmehr ist die Polyphonie eine Wesenseigenschaft aller bildenden Kunst, nicht nur der Malerei. Wenn es im Grunde unmöglich ist, ein Bildkunstwerk durch auslegende Rede dem Verständnis näher zu bringen, so liegt dies zum einen daran, dass das Kunstwerk seine eigene unmissverständliche Sprache spricht; zum anderen und nicht zuletzt aber auch daran, dass die auslegende Rede wie alle diskursive Rede des polyphonen Charakters ermangelt und damit das Wesentlichste am Bildkunstwerk überhaupt nicht zur Sprache bringen kann. Soweit ein Bildkunstwerk einen gegenständlichen Begriff in sich enthält, gehört dessen sprachlicher Ausdruck in das Bild und nicht in die Bildinterpretation. Klee expliziert die Autonomie des Bildinnenraums als Simultaneität von Bewegungen und als Polyphonie in Gestalt einer Lehre des mehrdimensionalen Kontaktes bzw. der Berührung der verschiedenen Dimensionen untereinander. Diese Dimensionen des malerischen Bildkunstwerks sind nicht Dimensionen des Bildraums, sondern Dimensionen der bildnerischen Bewegtheit. Der Kontakt zwischen diesen Dimensionen setzt ein Beziehungsgefüge zwischen denselben voraus, das von Klee als eine Art Schachtelung, als Gefüge von Schachteln in Schachteln beschrieben wird. Die erste Dimension ist die der Linie. Diese ist kein reines geometrisches Element, keine Bestimmung eines eindimensionalen Raumes, sondern ursprüngliches Bewegungselement, das räumliche Dimensionen verschiedener Größe zu erzeugen vermag. Als reine Dimension ist die Linie farblos. Sie gestaltet sich in längeren und kürzeren Strecken, in Winkeln, Radienlängen. Ihr Verhalten im Bild ist: Schaffung eines jeweiligen Maßstabs der Messung und das Gebaren der Messung selbst. Die zweite Dimension ist die des Hell-Dunkel-Kontrastes. Auch von diesem Kontrast gilt wie von der Linie: er ist farblos. Er entwickelt sich in zahlreichen Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß. In diesen Abstufungen entstehen energetische Gewichtungen und Gewichtsggrade, die die Voraussetzungen für die Verhaltensweisen des Wägens und Gewichtens bilden. Zu diesen beiden Dimensionen kommt als dritte die der Farben hinzu. Durch die Farbunterschiede werden spezifische Kontraste und Differenzierungen im Bild möglich, die weder durch das Messen noch durch das Wiegen erfasst werden können. Die Farbunterschiede ermöglichen die Qualifizierung, die qualitativen Unterscheidungen von Differenzen im Bild.

Was nun die Lehre vom Kontakt der Dimension betrifft, handelt es sich dabei um verschiedene Verbindungen zwischen den vereinzelt Dimensionen, die deren Differenz unberührt lassen. Da ist zunächst die Beziehung der Verschachtelung selbst. Ihr zufolge enthält die vorläufig größte Dimension – die der Farbe – die beiden anderen Dimensionen in sich. Das bedeutet: Eine Färbung ist zwar als solche eine Qualität, aber sie ist auch ein Gewicht, sofern sie immer mit einem bestimmten Helligkeitswert versehen auftritt; und sie ist auch Maß, indem sie Grenzen, einen bestimmten Umfang und eine Ausdehnung hat. Enthält die dritte Dimension die beiden anderen in sich verschachtelt, so die zweite Dimension des Hell-Dunkel immer noch die erste in sich. Sie ist dementsprechend nicht nur ein Wägen und Gewichten, sondern auch ein Messen, während die erste Dimension – die der Linie – auf die formale Funktion des Messens beschränkt bleibt. Diese Lehre vom Kontakt der Dimensionen verweist demnach auf zwei gegenläufige « Richtlinien », durch die sich die eigentümliche Verschachtelung ergibt. Eine Konsequenz dieser Gegenläufigkeit ist die Unterscheidung zwischen Reinheit und Trübung künstlerischer Mittel; eine andere das eigentümliche Verständnis der Zeichnung. Eine Zeichnung ist nicht durch die ursprüngliche Bewegtheit der ersten Dimension gegeben, sondern als Bewegung dieser Dimension in der dreidimensionalen Schachtel – unter Weglassung der Farbe. Ihre ausgezeichnete Bedeutung erhält die Klee'sche Lehre der Bilddimensionen durch die Erweiterung der Dreidimensionalität des Bildgegenstandes. Dabei lässt Klee bewusst offen, wie viele Dimensionen am Ende die Mehrdimensionalität des Bildes ausmachen. Hier ist der Verweis auf die Polyphonie ernst zu nehmen. Die Malerei ist hinsichtlich der Zahl der Dimensionen, der Stimmen des polyphonen Bildwerks nicht fixiert. Man kann sagen: Die Skala der Dimensionen ist nach oben hin offen. Zwei zentrale Aspekte dieser Lehre der Vieldimensionalität des Bildkunstwerkes seien vor allem unterstrichen: erstens die Einführung einer vierten Dimension des gegenständlichen Begriffes sowie zweitens eine wichtige Neubestimmung des Verhältnisses von Form und Inhalt hinsichtlich des Bildes. Wie schon gesagt, bekennt sich Klee ausdrücklich zur Gegenständlichkeit der Malerei. Aber bewusst spricht er nicht vom Begriff des Gegenstandes, sondern vom « gegenständlichen Begriff » im Bild. Dieser verdankt sich den Umständen der Assoziation, die sich durch formale Mittel im Gebrauch der ersten drei Dimensionen ergeben. Für die vierte Dimension gilt wie für die vorherigen Dimensionen: Sie ist diesen gegenüber frei und selbstständig. Das heißt: Die Dimension des gegenständlichen Begriffes muss zunächst in ihrer Eigenheit im Bild entwickelt werden, unabhängig von den drei anderen Dimensionen. So erklärt sich wie in

den anderen Verschachtelungen ein Doppelverhältnis des Phänomens des Ausdrucks. Der begriffliche Gegenstand, der als vierte formale Dimension entsteht, kann aufgrund von Ausdrucksassoziationen als Stern, als Vase, als Pflanze, als Tier gelesen werden. Aber die eigene und eigentliche Dimension des Ausdrucks beginnt erst unter der Voraussetzung eines begrifflichen Gegenstandes. Und hier setzt auch die neue Bestimmung von Form und Inhalt ein.

Klee hat ausdrücklich von einer inhaltlichen Dimension gesprochen. Diese ist insofern erst im Kontext der Lehre vom Kontakt der Dimension des mehrdimensionalen Bildkunstwerks zu begreifen. Entscheidend ist, dass die vier ersten Dimensionen überhaupt erst die formale Seite des Bildes ausmachen: nicht nur Linie, Hell-Dunkel und Farbe, sondern vor allem auch der gegenständliche Begriff gehören zur Form des Bildes, nicht zum Gehalt. Die inhaltliche Dimension beginnt erst auf der Grundlage der vierdimensionalen Schachtel. Zum Inhalt gehören insofern alle Ausdrucksqualitäten des Bildes: Gestalt, Physiognomie, Haltung. Ruhe und Bewegung sind in der vierdimensionalen Schachtel etwas schlechthin anderes als die elementare Bewegtheit der Linie, des Hell-Dunkel oder der Farbe. Sie sind Haltungen. Die Violdimensionalität hört damit aber nicht auf. Klees berühmter Begriffsausdruck des «Zwischenreiches¹⁹» verweist auf eine Dimension, die über die inhaltliche Dimension noch hinausführt. Die Haltung in diesem Reich ist nicht die gewohnte irdische Haltung, die der irdischen Schwere unterworfen ist. Es sind vielmehr Bewegungen des Schwimmens und Schwebens, der Schwingung, durch die ein Irdisches sich dem Irdischen zu entringen sucht. Hier gelangt das Bildkunstwerk zur Dimension, die noch über das Zwischenreich hinausführt. «Auf anderen Sternen kann es [...] zu ganz anderen Formen gekommen sein²⁰.» Auf diese Weise gewinnt die Abkehr von der Mimesis und die Wendung zum Gleichnis ihre eigentliche Bedeutung. Wo eine mimetische Beziehung gedacht wird, wird ein reales Innen im Vergleich zu einem realen Außen gesetzt. Eine mimetische Bildbeziehung ist eine Beziehung zwischen einem Abbild und einem Vorbild derart, dass die beiden Bilder in dieser Beziehung simultan gegeben sind. Die Simultaneität ist hier eine Gleichzeitigkeit in einer gemeinsamen Gegenwart von Abbild und Vorbild, welches die Bildbeziehung ermöglicht. Die Simultaneität ist hier offenkundig eine Zeitbestimmung der externen Relation in der mimetischen Beziehung von zwei Bildern. Ganz anders liegen die Dinge dort, wo das Bildkunstwerk überhaupt nicht als Abbild von etwas, sondern als Gleichnis

¹⁹ Paul Klee, *Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung*. A. a. O., s. 91 f.

²⁰ Ebd., s. 93.

genommen ist. Denn hier ist dasjenige, für das das Bildkunstwerk Gleichnis ist, überhaupt kein Bild, während auf der anderen Seite dem Bildkunstwerk auf diese Weise ein authentischer und unverwechselbarer Status als Bild zuwächst. Klee spricht in diesem Zusammenhang von dem Bildkunstwerk als einem Urbild. Dieses ist Urbild und als ein solches ursprüngliches Gleichnis der ursprünglichen Schöpfung der Natur. Die Bewegtheit eines Bildes in der gestalteten Simultaneität des immanenten Bewegungsgefüges der Bilddimensionen ist Gleichnis des unaufhörlichen Werdens der Natur. Angesichts einer solchen Gleichnisbeziehung kann von einer externen Simultaneität von Urbild und Schöpfung keine Rede sein. Das Urbild als Gleichnis des Werdens der Natur: Dies schließt ein, dass das Urbild sich im Gleichnis keineswegs auf eine unmittelbare gleichzeitige Gegenwart der Schöpfung bezieht, sondern auf diese in ihrer unbewussten Vorzeitigkeit und über die bewusste Gegenwart hinaus in einer erahnten anderen Zeitwelt. In der Erweiterung der Dimensionen des Bildkunstwerks über die Dimensionen des Irdischen und des Zwischenreiches hinaus wird dieses Kunstwerk zum Gleichnis dessen, was in der Schöpfung der Natur Geheimnis bleibt.

Zwischen Klees philosophisch-kunsttheoretischer Lehre der Bildgestaltung und A. N. Whiteheads philosophisch-naturwissenschaftlicher Kosmologie besteht eine so starke Affinität, als hätten die genannten Autoren ihre entsprechenden Arbeiten wechselseitig gekannt. Aber es ist mit den hier beobachteten Affinitäten wie oft in der Geistes- und Kulturgeschichte bestellt. Sie sind ein Werk des Zufalls und gerade deswegen umso bemerkenswerter. Die folgenden Überlegungen gehen diesen Affinitäten nach, in der Absicht, die theoretischen Konzepte um einer wechselseitigen Erhellung willen zu kontrastieren. Klees kunsttheoretische Betrachtungen enthalten ein klares Selbstbewusstsein ihres philosophischen Charakters. Die berühmten Bauhausvorlesungen lassen sich als Vorlesungen über Naturphilosophie verstehen, ohne ihrem Sinn damit unverhältnismäßige Gewalt anzutun. Umgekehrt hat der Mathematiker und Naturwissenschaftler A. N. Whitehead nie einen Hehl daraus gemacht, dass seine an der mathematischen Physik orientierte philosophische Kosmologie neben der wissenschaftlichen eine ästhetische und eine religiöse Dimension aufweist. Der Grund- und Schlüsselbegriff der Kosmologie findet seine direkte Entsprechung in Klees kunsttheoretischen Texten. Es ist der Begriff des Organismus, auf den bezogen Whitehead seine Kosmologie direkt als Philosophie des Organismus bezeichnet hat. Wie in Klees Gestaltungslehre, so ist auch in Whiteheads Kosmologie dieser Begriff der maßgebliche theoretische Orientierungspunkt. Im einen Falle stellt das Bildkunstwerk einen

Falle stellt das Bildkunstwerk einen Organismus dar, im anderen Falle sind es die ursprünglichen realen Entitäten in der Welt, denen eine natürliche organismische Gestalt und Struktur zugewiesen ist. In beiden Fällen ist der Begriff des Organismus ein formaler, d. h., er lässt höchst unterschiedliche reale Ausgestaltungen zu: unterschiedliche Gestalttypen mit unterschiedlichen Graden der Komplexität und unterschiedlicher Struktur. In Klees Gestaltungslehre des Bildkunstwerks sind es die mannigfachen Möglichkeiten des Kontaktes zwischen den verschiedenen Bilddimensionen, die die unterschiedlichen organismischen Gestalten hervorbringen. In Whiteheads Kosmologie bringen die verschiedenen kategorialen Typen und die verschiedenen Prinzipien und Grundsätze der aktualen Wirksamkeit in der Welt die entsprechend unterschiedlichen organismischen Realitäten hervor. In der bildenden Kunst ist jedes einzelne Bildkunstwerk ein Organismus, in der Kosmologie jede aktuale in der Welt vorkommende natürliche Entität. Die Typologie der Organismen reicht in der philosophischen Kosmologie von den einfachsten elementaren Prozessen über mehr oder weniger komplexe organismische Verbindungen solcher Prozesse bis hin zu jenen hochkomplexen realen Entitäten, die wir tierische Leiber nennen, also komplexe Körper, die mit Seele oder mit Bewusstsein begabt sind.

Die Affinität zwischen Klees Kunstphilosophie und Whiteheads philosophischer Kosmologie bezieht sich im Ausgang von diesem Begriff des Organismus auf ein elementares Datum oder Faktum. Hier wie dort ist die maßgebliche Blickrichtung die des Werdens und der Entwicklung, die der durchgängigen Bewegtheit alles Seienden. Insofern geht es hier wie dort um eine genauere gedankliche und praktische Durchdringung des ursprünglichen Bewegungsgefüges der Welten in ihrer unübersehbaren Vielfalt. Kunst und Philosophie haben primär zu tun mit der Kreativität, die in allem Geschehen waltet, und mit den Kreaturen, die die Resultate bzw. die Produkte eines solchen ursprünglichen Bewegungsgeschehens darstellen. Die Organismen in der Kunst und in der natürlichen Welt sind insofern alle ein Zeichen einer solchen Verbindung von Kreativität und Kreatur. Entstehen und Vergehen, Leben und Tod gehören in den Zusammenhang dieses kreativen Wirkens ebenso wie Simultaneitäten und eigentümliche Auslösungen von Veränderungen und Sterblichkeit zugunsten einer Transzendenz, in der Ewigkeit durchbricht als eine ausgezeichnete Seinsweise der Zeitlichkeit. Ein Bildkunstwerk ist ebenso eine Kreatur, ein Ausdruck der schaffenden Kreativität wie eine bestimmte aktuale Entität bzw. wie ein bestimmter aktueller Zusammenhang solcher Entitäten. Die Gestaltungsprinzipien der Kreativität in der Bildung

kunstvoller und natürlicher Organismen sind den Affinitäten zwischen Philosophie der Kunst und Philosophie der Natur entsprechend analog. Unter diesen sind besonders herauszustreichen: das Prinzip der Kohärenz, dem zufolge es keine bedeutungslosen Komponenten in der Komposition eines Organismus geben darf, und ein dementsprechendes Prinzip der Spontaneität, dem zufolge es in einer organismischen Komposition keine überflüssigen Elemente geben kann. Dementsprechend kann innerhalb kunstvoller und natürlicher Bewegungsgefüge keine Wiederholung im strengen Sinne vorkommen, und was die Funktionen organismischer Gliederung innerhalb eines organismischen Ganzen betrifft, sind diese an die Bedingungen eindeutiger Bestimmtheit gebunden. Jedes kompositorische Element, jede bildnerische Dimension ist mit einer ganz bestimmten Funktion verhaftet. Alle diese Prinzipien zusammen geben der unvermeidlichen Vieldeutigkeit und Polyfunktionalität des jeweiligen Organismus eine Grenze, dank deren sie den Eindruck einer eindeutigen Bestimmtheit auslöst. Am wichtigsten aber ist die hier thematische Affinität der Philosophie der Kunst und der Natur, die hier miteinander in Beziehung gesetzt werden, unter dem Gesichtspunkt einer allgemeinen Theorie des Bildes. Eine der Besonderheiten der Whitehead'schen Kosmologie besteht darin, dass sie eine sehr differenzierte Theorie des Bildes enthält. Bilder sind dem universalen kosmologischen Rahmen entsprechend Gegebenheiten, die in der Natur, in dem näheren und fernerem Kosmos vorkommen. Sie sind uns vertraut insbesondere als Vorkommnisse in der irdischen, von uns bewohnten Sphäre.

Whiteheads Theorie der natürlichen Bilder ist innerhalb einer komplexen Theorie der Wahrnehmung und der Wahrnehmungsbilder entwickelt. Dies bedeutet nun aber nicht, dass Bilder ausgezeichnete Vorkommnisse der menschlichen Wahrnehmung und Erkenntnis bilden. Es ist vielmehr umgekehrt; die natürlichen Bilder, die sich auf der Oberfläche der Augenlinse und auf der Netzhaut abbilden, sind Naturgegebenheiten, welche die Bedingungen menschlichen Sehens und Wahrnehmens bilden. Diese natürlichen Bildvorkommnisse sind aber hochkomplexe natürliche Bilder, die in ihrem Vorkommen an externe komplexe organismische Bedingungen, nämlich die des menschlichen Leibes gebunden sind. Bilder sind in der Natur aber auch unter sehr viel elementareren Bedingungen gegeben. Die früher erwähnten Beispiele natürlicher Bilder belegen dies: Luftspiegelungen und Bilder auf einer relativ ruhigen Wasseroberfläche oder einer glänzenden metallischen Fläche ermöglichen Bilder unter wesentlich einfacheren organismischen Voraussetzungen. Insofern muss man die Verbindung zwischen der Theorie der Bilder und der Wahrnehmungen umgekehrt lesen. Whitehead hat in seiner Bildtheorie nicht einen problematischen

Anthropomorphismus propagiert. Vielmehr sind es gerade die Phänomene natürlicher Bildbildungen, die eine Erweiterung des Anwendungsbereichs der Wahrnehmungstheorie über den Bereich spezifisch menschlicher Wahrnehmungen hinaus notwendig machen.

**ANOTHER GO AT THE MEANING OF MUSIC:
KOOPMAN, DAVIES, AND THE MEANINGS OF
« MEANING »**

PETER KIVY
(Rutgers University, New Brunswick)

In the beginning was the Word,
and the Word was with God,
and the Word was God
John 1:1

The *Oxford English Dictionary* gives ten or more meanings for « meaning », depending on how carefully you want to count and how fastidious you are about nuances. Given such a superfluity of meanings, it is hardly surprising that music has « meaning ». Indeed, it would be surprising if anything *didn't*. That being the case, it is always with a sigh of resignation that I espy a new book or article intended (or « meant ») to prove that, appearances to the contrary notwithstanding, music has you-know-what. And in recent years I have tended to pass over such books and articles in favor of fresher topics. But every once in a while it is a good idea to rethink even a settled opinion, and when a recent article by Constantijn Koopman and Stephen Davies, called « Musical Meaning in a Broader Perspective » crossed my path not too long ago, I decided that perhaps the time had come for me once again to give a little thought to this vexed and perennial question of musical meaning, especially as I was singled out early on in the article of Koopman's and Davies' as, it seems, their major adversary. As they put it:

One might conclude that, at root, music has no meaning. Peter Kivy argues this way: Because music has no semantic content – despite its quasi-syntactic structure – musical meaning does not exist « as a reality of listening ». His conclusion is inescapable only if one restricts the notion of meaning to the linguistic model. Ordinary language allows for a more generous

use of « meaning », however. Most people agree that (good) music makes sense and can be said to have meaning¹.

There is nothing particularly remarkable about the suggestion that meaning can be accorded music if the concept of meaning is construed more generously than I have done. It is a familiar move. What is remarkable to me is how much of what Koopman and Davies say about music I totally endorse. How can I agree with so much of what they say and yet be taken by them to be in the enemy camp? Are we disputing merely about a *word*? Are we engaged in semantic quibbling?

In fact I think we are, for the most part, disputing about a word. But it is not a « mere » word. It may be, however, that we *are* « quibbling ». The thing is that it is an *important* quibble, if I may be allowed the apparent oxymoron. That, in any case, is the theme of my paper.

I

I want to begin with some preliminary remarks on the passage quoted above. It should not be overlooked that there is a rather strong hint of question-begging, and either *vox populi* or the argument from authority (depending upon how you interpret the passage) in the way Koopman and Davies begin their essay. They begin, as I understand them, with the following three claims: (1) Most people agree that good music makes sense. (2) Most people agree that good music can be said to have meaning. (3) There is some connection between most people's claims that music makes sense and their claims that music can be said to have meaning. Either the claim is that most people think they are saying the same thing when they say music makes sense and music has meaning, or they think that if music makes sense, then it implies that it has meaning. (I am not sure which.)

Claim (3) is part of the very crux of the matter between Koopman and Davies, and me. So it is best to return to it later on. But claims (1) and (2) require some scrutiny at the outset.

Consider claim (1). On what evidence is it based? It certainly sounds like the kind of claim that would (and should) be made on the basis of empirical research: questionnaires, and that sort of thing. But I know of no such empirical research. And if the claim is based on Koopman's and Davies' own experience, I have to say that my experience is not the same.

¹ Constantijn Koopman and Stephen Davies, « Musical Meaning in a Broader Perspective », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59 (2001), p. 261.

First of all, it is essential to determine the range of « most people ». I presume « most people » ranges over the people who listen to classical music of the pure, instrumental kind, because I presume the issue of musical meaning for all three of us is the meaning of that kind of music. Second of all, it seems obvious that the « most people » who listen to classical music are a varied bunch, ranging from the very naive and unsophisticated to the musically trained and educated. If, of course, the « most » Koopman and Davies are referring to are most musically trained listeners, it may well be, I don't know, that most of *them* claim music makes sense and can be said to have meaning, but I don't think *that* would carry much, if any philosophical weight. For these are not folks with « pure intuitions », untainted by theory, and my impression is that what Koopman and Davies are employing here is the familiar appeal to « common sense beliefs » as something that philosophical theory must respect, and depart from only for good theoretical reasons. In other words, *philosophy* has the burden of proof, not « ordinary intuitions ». But if « most people » for Koopman and Davies are people trained in music theory, musicology, and musical speculation in general, then their population is *not* « untainted by philosophy », at least philosophy broadly conceived. And then their argument becomes a kind of argument from authority cum *vox populi*: « Most informed listeners believe *p*, therefore ... ».

So it looks as if the appeal of Koopman and Davies *is* to « most people » in general – that is, most people who listen to classical music of the instrumental kind, without text, or title, or other literary or pictorial « content ». And that being the case, it seems to me that claims (1) and (2) are both false, although I am more certain about the falsity of the former than of the latter. I begin with « making sense », and with an example.

It seems to me that an excellent example of music that I would suspect *doesn't* « make sense » to many musical listeners of the kind under discussion is the atonal serialism of Schoenberg, Berg, and Webern. But my own experience is that *that* is not what people initially say about such music, on first hearing. They usually say such relatively uninteresting things as « How awful », « It's so dissonant and ugly », « Why do people write such stuff », and so on. In other words, they simply express strong aversion and disapproval.

In understanding what is going on here it would be useful to introduce at this point the familiar distinction between « first-person » and « third-person » description, which is to say, how *I* would describe something about my experience and how someone *else* would. For what I want to claim is that *I* would describe the music as not making sense to the listeners whereas *they* would describe it as « dissonant »,

« ugly », « awful », and so forth. A standard third-person response to such first-person exclamations, on the part of someone who appreciates Schoenberg, Berg, and Webern is « It doesn't make sense to you now, and that is why you find it ugly, awful, dissonant; but after a while it will begin to make sense to you, and then it won't sound that way to you ». In the first-person, sense does not come first.

When it comes to the second claim, that most people think music can be said to have meaning, it is hard not to agree, on the basis of my own experience that people often *enunciate* the words, « Music has meaning », when asked. But it is *also* my experience that they seldom really *mean* what they enunciate. For when I ask someone *what* he or she thinks a piece of music means, the answer usually is, Well, it's sad, and happy, and emotional stuff like that. And it is almost always clear from the response that meaning is not what people have in mind in *any* of the standard senses: it is *expressiveness*.

There is no real mystery why the untutored music lover usually cashes out music in terms of what philosophers of art have almost universally agreed to call musical *expressiveness*. For the notion of an intimate and special connection supposed to exist between music and the emotions is as wide spread among the general musical public as it is the oldest and most persistent claim in the philosophy of music, amounting in many cases to the very basis of musical aesthetics: the *fons et origo* of music's unique power as an art. But if my experience is unbiased, then it gives little if any initial support to the claim that music has meaning, in any of its standard senses. For the pre-systematic « intuition » that is being expressed by most people, my experience suggests to me, is not that music has meaning, although these are the words frequently acquiesced in, but that music is *expressive*, which is quite another thing.

The general conclusion I would like to elicit from these introductory observations is that there is no initial, pre-systematic presumption on that part of the general public that music has « sense » or « meaning ». The defender of pure instrumental music as meaningless, and the defender of the view that it has meaning at least in one of the standard senses, start on a level playing field, as far as pre-systematic intuition is concerned: « common sense » favors neither one side nor the other. It is up to the defender of musical meaning to make out his case. So let us now see what Koopman's and Davies' case is.

II

Koopman and Davies distinguish in their article two kinds of musical meaning: what they call « formal musical meaning » and what they call

« meaning-for-the-subject ». Of the latter they say: « Meaning-for-the-subject, as we call it, has to do with the place something takes in the individual's life or consciousness, with the specific way she or he experiences it, and with how this relates to her or his perceptions, feelings, thoughts, and desires². » The contrast is, then, between meaning *of* ..., and meaning *to*..., the meaning of the music and the meaning of the music to this listener or that one (or a specific group of them). Some might be tempted to put it as the difference between « subjective » and « objective » meaning; but I take that to mean no more (nor less) than the distinction Koopman and Davies make.

I myself am not particularly interested in meaning for..., subjective meaning, and have never denied that music has meaning in the subjective sense. So I will concentrate for the most part on objective meaning, meaning of... – what Koopman and Davies call « formal meaning » – although I will have a little to say about meaning-for-the-subject at the end.

According to Koopman and Davies, there are two kinds of formal musical meaning, one, which Davies earlier described as « formal significance³ », the other what Koopman and Davies call « experiential formal meaning ».

With regard to formal significance, Koopman and Davies write:

we explain musical works as displaying a kind of internal rationality. Musical works cohere in specific ways that can be explained because, like human action, their progressions are ruled by implications. Explanation here is in terms of coherence. The coherence of the parts of the piece at all levels enables us to explain the function of the various parts in the whole⁴.

With this I think we can all agree. It is the crucial next step, the leap to « meaning », that marks out the first of Koopman's and Davies' theses, and enters the realm of the controversial. Here is how that next step goes:

Because we can explain what happens at a given point in the music by reference to what occurs on either side of it, it is not inappropriate to talk of « the meaning » of the music and of its temporal progress. In the context of formal meaning, the question « What is the meaning of event x in piece y? » ... is [typically]

² *Ibid.*, p. 268.

³ Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press, 1994, p. 48.

⁴ Koopman and Davies, « Musical Meaning in a Broader Perspective », p. 263.

a request to elucidate the way event x coheres with the rest of piece y⁵.

We will want to ask ourselves in a moment whether the step from « coherence » to « meaning » is justifiable, and if so, in what way. But before we do that we had best have the other kind of formal musical meaning before us: the kind Koopman and Davies call « experiential formal meaning ».

Understanding the « meaning » of some musical event, in the sense just outlined, is, one might say, a distinctly conscious, intellectual affair. A person who understands the meaning of event x in piece y is conscious of understanding how event x is connected with the events that precede and follow it in piece x, and, presumably can explain it to someone else: she understands why x coheres with y in a fully self-aware way. This does not seem to be the case with experiential formal meaning. Here it is more an awareness of the music's flow: a sense of the connectedness of musical events, but not accompanied by explicit knowledge of how these events are connected with each other or with the whole of which they are a part.

Here is how Koopman and Davies initially state the contrast between explicit knowledge of musical meaning and the kind called experiential formal meaning:

The fact that we can explain music in terms of reasons provides a sufficient justification for speaking of musical meaning. However, there is a more fundamental sense in which music can be said to have meaning. To understand music as meaningful, it is not necessary that we can explain the progression of the music. Meaning can be understood immediately in the musical encounter, without reasoning at all ... [W]e experience the musical parts as connected into a dynamic whole ... One understands a piece's formal musical meaning when one appreciates the internal connectedness of its parts ... [T]here is formal meaning in response, or *experiential formal meaning*, as we shall call it⁶.

Again, one feels inclined to totally agree with the substance of what Koopman and Davies are saying here. Indeed it is hard to think of any competent writer on musical aesthetics, from Hanslick, to Gurney, to Zuckerkandl, to Leonard Meyer, to Jerrold Levinson, to myself, for that matter, who have not said much the same thing; and Koopman and Davies adduce a number of other examples as well. The question is not

⁵ *Ibid.*, pp. 263-264.

⁶ *Ibid.*, p. 264.

whether what they have described *is* something that goes on in the musical experience or whether it as an *important* something. We all agree that it is there and that it is important. The gnawing question for *me* is whether we are justified in calling it « meaning » – the same question that concerns me with regard to the first kind of formal musical meaning Koopman and Davies discuss. And to that gnawing question I must now turn.

III

Let us look first at the kind of explicit, self-conscious knowledge of « meaning » that is constituted by understanding, and being able to state in what way a musical event coheres with the musical whole in which it functions. Koopman and Davies say, you will recall, that « Because we can explain what happens at a given point in the music by reference to what occurs on either side of it, it is not inappropriate to talk of the “meaning” of the music and of its temporal progress ». And what immediately catches the eye of the skeptic in this initial formulation of their first claim is the extreme caution with which it is framed. It is not *altogether* appropriate or even just *appropriate* to speak of « the meaning » of the music in regard to this kind of understanding. The best Koopman and Davies can say is that « it is not *inappropriate* ». To assert the positive by denying the negative is, in English, anyway, the weakest, most tentative, most defeasible way of expressing a proposition.

Why did Koopman and Davies express this proposition with such diffidence, such hesitation? I think I know why. It is because anyone with a « good ear » for « ordinary language » can hear that, in this musical context, questions about meaning do not sound altogether « right »: do not sound idiomatic. And one can perceive this clearly by moving on to Koopman’s and Davies’ own way of putting their thesis: to wit, how event *x* coheres with the events surrounding it in piece *y*.

As Koopman and Davies put their point, you will recall, « “What is the meaning of event *x* in piece *y*?”... is [typically] a request to elucidate the way event *x* coheres with the rest of piece *y* ». Now it may very well be that if someone *were* to ask his theory teacher what the « meaning » of some chord (say) was in a piece, she would understand him to be asking her to explain how it coheres with the rest of the piece. But to my ear, anyway, that sounds like a very odd, unidiomatic, and far from typical way of asking the question. The question is, normally, « What is the *function* of this chord in the piece? », or, « what’s this chord *doing* here? », or something of the kind. It is no more idiomatic to ask the meaning of a chord in a musical composition than it is to ask what the meaning of the escapement mechanism is in a clock. One *can*

ask the question that way and perhaps be understood. However, it is plainly false to suggest that it is the ordinary way of asking, or even a particularly enlightening way of asking it. I think it is liable to be a misleading way of asking it. And this is why the best we, or Koopman and Davies, can say is that it is not altogether inappropriate: you can, if you want to, ask your question that way; it is not, however, the best way to ask it.

But, you may reply, the analogy of chord function to the functioning parts of a clock may not be the most felicitous one. Koopman and Davies, as a matter of fact, make much of the analogy between the functioning parts of a musical work and human actions. They say, in this regard, that

In terms of the relations among its parts, we can provide reasons why a work develops this rather than that way. Moreover, these reasons have a distinctive character: They are like those with which we explain human actions⁷.

It is certainly true that there are human actions about which it makes perfect sense, sounds altogether appropriate to ask « What does it mean? ». If someone makes a peculiar gesture towards me with his hand, I might well ask « What do you think that means? ». But the problem is that for vast numbers of human actions the appropriate question is not about meaning at all. Just as in the musical case, it is a question, more or less, about function: « What is the purpose of that action? ». Or, in other words, « What is she doing? ». So invoking human action as the favored analogy to musical events does not, in my view, *ipso facto* bring meaning along with it. And, by the way, where it does, it is just the wrong kind of meaning for Koopman and Davies. For to ask what a particular gesture, say, raising your hand in class, *means*, is to ask the same kind of question that a foreigner might ask if I said, « I have a question ». We are right back in the rejected realm of semantic content.

With all of these reservations on the table, we can, I suppose, acquiesce in Koopman's and Davies' very weak conclusion that it is, at least, *not inappropriate* to ask « What does musical event x mean in piece y? », when what one is asking is how x functions or coheres in y, even though there are far more felicitous, *altogether appropriate* ways of asking such questions.

But if asking for the meaning of musical events in pure instrumental music is just marginally appropriate, in Koopman's and Davies' words, « not inappropriate », why should one want to describe

⁷ *Ibid.*, p. 263.

as *meaning* what can so much more plausibly and idiomatically be described as *function*, or with a host of its other close relatives? I shall tackle that question in the next section of my paper. Before I do that, however, I want to go on to a similar critique of Koopman's and Davies' second kind of formal musical meaning, namely, experiential formal meaning.

When a person understands a piece of music in the way of experiential formal meaning, he understands it in the sense of hearing it as « making sense ». It progresses in his listening in a way that is coherent (and pleasing?) to him. As Koopman and Davies put it, you will recall, « we experience the musical parts as connected into a dynamic whole ». Or, as they describe it in another place: « We take “experiential formal meaning” to refer to the experiential potential the listener is able to realize when she or he responds to the music with understanding⁸. » We « understand » the music – but not as the theoretician or analyst understands it, under concepts and descriptions that he can convey in words. Rather, we « understand » it in the sense of being able to apprehend, follow, and appreciate the musical events we are hearing. When we cannot appreciate in this way, we may say, to quote a line from an unmemorable movie, « It don't make no more sense to me than Chinese music ». It is, in other words, the unconscious understanding, appreciation, that each member of a given musical culture acquires, without being aware of it, as (in much the same way) he acquires his native language.

Now Koopman and Davies quite unapologetically refer, with great frequency, to this kind of understanding as understanding of musical *meaning*. Thus, the reader will recall that they say: « One understands a piece's formal musical meaning when one appreciates the internal connectedness of its parts. » And again, in another place: « We take the experience of coherent musical structure as the basis for ascribing meaning to music⁹ ... ». All responsible writers on music whom I am acquainted with agree that such understanding of music exists, as the basis for all musical appreciation; and I certainly acquiesce in that opinion as well (with certain qualifications). But why call it the understanding of *meaning*? There is nothing idiomatic or in any other way compelling in that description. It does not particularly « ring true ».

When someone « doesn't get it », listening to a piece of music, for example, a new contemporary work, or music from another culture, she may say, « It doesn't make sense », or « It doesn't hang together », or, indeed, « I don't get it ». But it is both unidiomatic and puzzling to

⁸ *Ibid.*, p. 264.

⁹ *Ibid.*, p. 266.

say « I don't understand what it *means* », or « What does it *mean*? ». Someone who said *that* would very likely be taken to have mistaken a musical « utterance » for a linguistic one. One *can*, of course, express one's puzzlement, one's lack of musical comprehension that way, and perhaps be understood. What perplexes me is why one would. That the word « meaning » cuts a wide swath we know. And if one goes far enough away from the central and standard meanings of « meaning », he can probably find one that can be applied to the experience of music we are talking about « not inappropriately ». When all else fails, of course, there is always the refuge of metaphor. Metaphorically speaking, the average concert-goer finds the music of Webern « meaningless ».

Furthermore, let me add, before closing this section, a word about « making sense ». It is a mistake to suggest that because we can say « The music makes (or doesn't make) sense » it follows that we can say it has (or doesn't have) « meaning ». « Making sense » is not coextensive with « having meaning », even in the broad sense of « meaning », witness the fact that it is perfectly idiomatic to say of a piece of complicated machinery whose workings or purpose one doesn't understand, « It doesn't make sense (to me) », whereas it is not idiomatic to say « I don't know what it means ». In other words, « making sense » is a description made in numerous contexts that have nothing to do with meaning, either in its semantic or non-semantic uses. And the musical context is a case in point: a case where « making sense » is appropriate but « having meaning » (in any of its uses) is not, at least to *my* « ordinary language ear ».

The gnawing question for me, I repeat, is why there should be what seems to me to be something amounting to a compulsion, or at least a deep-seated need to find a way (or ways) to say that music has meaning, while giving a wide berth to the generally discredited view that music has meaning in the form of semantic content. To that gnawing question I now turn my attention.

IV

Let me begin by acknowledging that in both kinds of formal musical meaning Koopman and Davies distinguish, it does make sense to ascribe meaning to the musical phenomena in question. The variety of meanings of « meaning » beyond the central, standard ones virtually assures this. And although I find their applications strained, and sometimes departures from ordinary linguistic usage, I can at least acquiesce in the minimal conclusion that these are not totally *inappropriate* applications. But in the face of this barely minimal appropriateness of ascribing « meaning » to musical form and process

in the ways Koopman and Davies advocate, I want to advance some reflections on why they and others feel it so urgent that music be described in these ways and why I think it is a bad idea.

Here is the thrust of Koopman's and Davies' article, as I read it. Kivy, and others, are quite right in rejecting the notion that pure instrumental music can « mean », in the semantic sense of the word. (As a matter of fact, Davies himself gives a masterful analysis and refutation of music as a bearer of semantic content in his *Musical Meaning and Expression*¹⁰.) But – and this I think is an unspoken concern lying behind most attempts to rescue *some* kind of meaning for music – it is a very unfortunate conclusion for music that it cannot possess any meaning at all. So if music cannot possess semantic meaning, we had better cast about for another kind that it can possess. After all, doesn't it seem narrow minded to think semantic meaning the only game in town? It is rather like giving up the pleasures and consolations of a household pet just because you're allergic to cats and dogs. (How about a monkey or a parrot?)

What we first want to know is *why* it is thought an unfortunate conclusion that music does not possess meaning. Music, since the end of the eighteenth century, or the beginning of the nineteenth, depending upon whom you read, has been considered a member of the community of « arts and letters ». That is a community in which one of the busiest and most admired occupations is that of the *interpreter of meaning* (henceforth *interpreter* for short). Literary art works, *belles lettres*, works of the visual arts, works of philosophy and its satellites, are all the subjects of intense interpretational scrutiny by a cadre of academics and independent scholars whose task it is to tell us « what it all means ». The arts and letters are supposed to be sources of « humanistic », moral, philosophical, psychological, and other knowledge. The works in which this knowledge is supposed to be conveyed is often obscure to the ordinary reader. The interpreter's job is to aid this reader in understanding these works as well as revealing « new meanings » to the intellectual community at large discovered in them. And the content he or she interprets must needs be *semantic* content – « semantic » at least broadly conceived to include the « implied » messages of literary works as well as the representational content of the visual arts.

It is this interpretational task to which musicologists, music analysts, music theorists, and music critics aspire. It is small consolation to the musically learned that the objects of their love and admiration have been allowed membership in the pantheon of arts and

¹⁰ Davies, *Musical Meaning and Expression*, Chapter One.

letters only to be denied meaning and, therefore, denied the benefit of the interpretational skills and methods so cherished in the academy and the art world. Musical scholars want to play with the big boys; they want a stake in the philosophy and morality game. In short, they want music to *mean*, and if it can't mean semantically, then they grab for some other way it can mean.

Alas for these musical seekers after meaning, the thing is that finding another kind of meaning than the semantic for music is *not* like finding another kind of pet if a dog or cat won't work for you. A monkey or a parrot may give you the pleasures and consolations of a dog or cat, in the way of a pet, but non-semantic meanings of the kind Koopman and Davies talk about (or any other kinds I am familiar with) will assuredly *not* provide the pleasures and consolations of semantic meaning, which are just the pleasures and consolations the musical analysts and musicologists are seeking when they seek for musical « meaning » in the first place. All they are given is the word. It is about as satisfactory as acquiring a stone and calling it a « pet¹¹ ».

The reason why I (and others) think that when music is shown to have no semantic meaning, broadly conceived, it has been shown to have no meaning *sans phrase*, is not that we are so myopic or totally obsessed with semantic meaning that we don't know there are other senses of « meaning », and that some of them may correctly be ascribed to music. Rather, it is that we know the other senses of « meaning » won't do the job. They won't give the musical seekers after meaning what they want: license to talk the talk of the interpreters of the literary and representational arts. They get the word, but nothing more. It is a hollow victory.

It is my belief that nothing Koopman and Davies say about music in their discussion of what they call formal musical meaning, much of which I agree with, requires to be said using the word « meaning » at all. The word is utterly superfluous to the musical phenomena they are describing, and many of the writers whom they quote, and with whose accounts of the musical experience they seem to substantially agree, do not use the word at all. Furthermore, when Koopman and Davies do use the « m » word in *their* descriptions, it always seems to me strained, and at the very outer boundaries of idiomatic English. I have grudgingly acquiesced in the weak conclusion that its use is *not inappropriate*. But that seems just about analogous to damning with faint praise.

¹¹ Actually, having stones for pets was a craze a few years ago. I don't know what it was all about, but it sounds a lot to me like having meaning for music in a broader perspective.

Perhaps the friends of musical meaning will reply to my skepticism that there certainly is no harm in describing music as having « meaning » in the senses Koopman and Davies have described. But, in fact, my skepticism extends to even that seemingly uncontentious assertion. There *is* potential for harm, and here is why.

Words have magnetism; they are magical. They wield a peculiar and subtle power over us. And the word « meaning » is one of the most magnetic, magical and powerful of all. So unless we continually repeat to ourselves the mantra, « This is not semantic meaning, this does not license us to talk with the interpreters, this does not bestow philosophical or moral or narrative significance upon absolute music », we are liable to forget how little we gain when we grant « meaning » to music if the meaning is anything but the semantic variety. Thomas Hobbes famously said that « Words are wise men's counters... but the money of fools¹² ... ». And no word has, in the philosophy of music, been more taken for coin rather than counter than that seductive word « meaning ». We would do better to do without it.

In the conclusion of my paper I shall have some further remarks to make on the reluctance of musical thinkers to give up the « m » word, and the dangers thereof. But before I get to that I want to make good on a promise I made earlier on to touch at least briefly on what Koopman and Davies call « meaning-for-the-subject » and « meaning-for-us ».

V

What Koopman and Davies call « meaning-for-the-subject » is very familiar to us all. « *Meaning-for-the-subject*, as we call it, has to do with the place something takes in the individual's life or consciousness, with the specific way she or he experiences it, and with how this relates to her or his perceptions, feelings, thoughts, and desires¹³. » In other words, meaning-for-the-subject is what we might describe as the very personal and particular significance this musical composition might have for me, that one for you, because of our different life experiences. « Meaning-for-the-subject is largely subjective », Koopman and Davies say¹⁴. And, they add, developing this point: « The best example of a dimension of musical meaning that is idiosyncratic concerns the association of music with particular events in a person's life¹⁵. »

¹² Thomas Hobbes, *Leviathan*, Part I, Chapter IV, Section 13.

¹³ Koopman and Davies, « Musical Meaning in a Broader Perspective », p. 268.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 269.

Meaning-for-us, like meaning-for-the-subject, is a familiar concept to us all. As meaning-for-the-subject is the significance, or importance of music for some individual, you, me or whomever, meaning-for-us is the significance, or importance of music for some specific group: Americans, or Viennese, choral singers or barber shop quartets, teen-agers or their middle-aged parents, Quakers or Catholics, or, if you want to really go out on a limb, the whole human race. Koopman and Davies write:

In characterizing the meaning music has for a person, we have stressed its significance for the individual. Now we should ask if musical meaning has a wider scope. As well as meaning-for-the-subject, is there *meaning-for-us*? There is reason to think so. No human society is without music, and there is hardly any individual who would not claim that music plays an important role in her or his life¹⁶.

What can certainly be acknowledged straightaway about meaning-for-the-subject and meaning-for-us is that the « m » word *is* altogether appropriate for *both*. For the sense of « meaning » being exploited here is a standard one: « importance » or « significance ». To say that music means a lot to me in this sense is to say that it is important to me, a significant part of my life, and, likewise, if I say that it means a lot to the Viennese but not much to rural Americans. I certainly have no problem with that, nor would anyone else that I know of who has denied that absolute music has *meaning*.

But there is a potential problem here, a hidden danger. « Meaning » is just one among a variety of words that describe what Koopman and Davies are referring to when they talk about meaning-for-the-subject and meaning-for-us; and some of the words are better suited, more appropriate for the job than the « m » word is. Yet *that* is the word they constantly use. The danger to the unwary is that they will be lulled into thinking that something has been accomplished here in the way of redeeming for absolute music that coveted sense of « meaning », the semantic sense, at least broadly conceived, that will allow us to make philosophy and narrative out of music. I do not, for a moment, suggest that Koopman and Davies have deceived *themselves*; they are far too sophisticated for that. But it is easy for others, I fear, to lose sight of the fact that what Koopman and Davies call meaning-for-the-subject and meaning-for-us have absolutely nothing to do with what folks really were looking for and hoping for when they picked up their article to read.

¹⁶ *Ibid.*, p. 270.

Another way of putting it is this. When I write about what *Billy Budd* means, what moral or broadly philosophical points Melville is making, I am playing the part of interpreter. But when I write about what Beethoven's Fifth Symphony means to me, I am playing the part of autobiographer, when I write about what it means to someone else, I am playing the part of biographer, and when I write about what it meant to the French Romantics, I am playing the part of social and musical historian. There is a world of difference between the first occupation and the other three. And it is the first occupation that many musical scholars, critics, theorists and analysts desperately long for. Alas, Koopman and Davies can offer them no consolation whatever in that direction.

VI

Koopman and Davies call their article « Musical Meaning in a Broader Perspective ». If one were to take « meaning », in the title, to be semantic meaning, broadly conceived to include not only the meanings of sentences in literary works, but the implied meanings of literary works, and pictorial meaning, in the sense in which Raphael, for example, was « saying » something about the philosophies of Plato and Aristotle in *The School of Athens*, by having Plato pointing up, Aristotle down, then their article would seem to hold out hope that viewed in the « broader perspective », meaning in music too would turn out to be semantic meaning, at least broadly conceived. But that would be a false hope, and Koopman and Davies, as one finds out early on, never intended to hold out such hope at all.

Actually, what the title of Koopman's and Davies' article really should be, if faithful to its content, is: « The Word "Meaning", as Applied to Music, in a Broader Perspective ». For *that* is what their project really is. What Koopman and Davies have done is shown that numerous aspects of absolute music we have customarily described without using the word « meaning » can be described using that word, if that word is utilized in all of the ways it can be, beyond the semantic way. This is not an unworthy project. But, in the event, one is bound to ask, as I have before, *why* we should describe these aspects of music, which can be described quite adequately without the « m » word, in terms of meaning, particularly as it is frequently strained or even unidiomatic to do so.

Let me make the perhaps outlandish suggestion that the obsession with ascribing meaning to music, after one has come to the awful truth that music cannot possess semantic meaning, even broadly conceived, is something like the compulsion of the person who has tread the painful path from theism to atheism, to still describe

something as « God ». What does it avail the pantheist to call the universe of modern physics God? If he crosses himself, it cannot grant him a good at-bat. If he prays to it, it cannot re-unite him with his departed loved-ones in Paradise. If he does good works, it cannot grant him life everlasting. He may call himself a pantheist instead of an atheist, give Nature a capital « N », and call it God. But with regard to benefits now, or in the hereafter, he is on all fours with the non-believer. What he *does* have is the comfort of a word. And apparently that amounts to something worth having to many people, although I have not found it so.

Likewise, I think that the music lover feels the loss of musical meaning, in the semantic sense, the way the atheist feels the loss of God. And as the atheist, alias pantheist, is comforted for his loss, apparently, by calling the universe God, so the music lover who has reached the conclusion that music can have no meaning in the semantic sense, even broadly conceived, finds comfort in his loss in having the « meaning », devoid of substance and nourishment though it may be.

I think it would be the better part to give up the word altogether. Yes, you can view the « m » word, as applied to music, in a broader perspective, if you like. But if you view it in a broader perspective, there isn't *anything* that lacks meaning. I don't know what the comfort of that conclusion is.

But no doubt I am shouting into the wind. The Evangelist well knew the power of the Word. And to oppose the power of the word in question, I have a feeling, is a lost cause. So let there be musical meaning, in a broader perspective, for whatever that is worth. I prefer to do without it.

SELECTIVE BIBLIOGRAPHY

BARZUN, Jacques. « The Meaning of Meaning in Music: Berlioz Once More », *Musical Quarterly*, 66 (1980), pp. 1-20.

CLARK, Ann. « Is Music a Language? », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41 (1982), pp. 195-294.

COKER, Wilson. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press, 1972.

COOKE, Deryck. *The Language of Music*. London: Oxford University Press, 1959.

DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

EPPERSON, Gordon. *The Musical Symbol*. Ames: Iowa State University Press, 1967.

FINKELSTEIN, Sidney. *How Music Expresses Ideas*. London: Lawrence & Wishart, 1952.

- FISKE, Harold. *Music and Mind: Philosophical Essays on the Cognition and Meaning of Music*. Lewiston/Queenstown/Lampeter: Edwin Mellen Press, 1990.
- HAYDON, Glen. *On the Meaning of Music*. Washington, D.C.: Library of Congress, 1948.
- HIGGINS, Kathleen. *The Music of Our Lives*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- HOWARD, Vernon. « Musical Meaning: A Logical Note », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30 (1971), pp. 215-219.
- JONES, Bill. « Is Music a Language? », *British Journal of Aesthetics*, 10 (1970), pp. 162-168.
- KIVY, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- LANGER, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942.
- LEVINSON, Jerrold. « Truth in Music ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40 (1981), pp. 131-144.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- NEUBAUER, John. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- PRATT, Carroll C. *The Meaning of Music: A Study in Psychological Aesthetics*. New York: McGraw-Hill, 1931.
- PRICE, Kingsley. « Does Music Have Meaning? », *British Journal of Aesthetics*, 28 (1988), pp. 203-215.
- SHARPE, R. A. « Is There a Language of Music? », *Journal of the British Society for Phenomenology*, (1), pp. 84-86.
- SHERBURNE, Donald W. « Meaning and Music », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24 (1966), pp. 579-583.
- WINN, James Anderson. *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- ZUCKERKANDL, Victor. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Translated by Willard R. Trask. London: Routledge & Kegan Paul, 1956.

CREATIVE ASCENT CREATIVITY THROUGH CREATAPHORS

HANS LENK
(Karlsruhe University, Germany)

I. CREATIVITY AS A MULTIDIMENSIONAL ASSOCIATIVE PROCESS

It seems to be characteristic for creativity and creative persons that they deploy and display a tendency to oscillate between originality and the taking over of traditional methods by experiencing and sustaining in a certain quivering suspense and/or an « optimal mix » between « iconoclasm and traditionalism » (Simonton, 1988, 413). This, however, reads quite paradoxically, but it seems to be yet a necessary condition to uphold for originality a productive tension of forces rendering which is apparently indispensable.

Beyond that, mutual mental fructification between different areas and disciplines as well as at times diverse capacities and opportunities seem to be characteristic for creative innovations. This, however, frequently leads to a certain kind of marginal position of the creative authors and personnel primarily within their own discipline; they sometimes have to be in a (semi)external or marginal position and to become creative just from such a marginal vantage point. At times, they might not even be discovered or only very late as truly creative instigators, inventors or discoverers, (think of Gregor Mendel or Robert Mayer, regarding hereditary statistics or, respectively, the relation between heat, energy and entropy in thermodynamics). All this would imply that the tension between traditionalism, the established methods and common opinions within a discipline on the one hand and the rather « iconoclastic » radical orientation and innovation on the other side as well as the fundamentally novel possibly being transferred from quite another area is often characteristic for a creative « collision », for the « fusion » of creativity and innovation. Thus, it seems that confrontation and the struggling between different approaches and areas is conducive or even necessary for creativity. Creativity certainly

also originates from certain cultural and social conditions and psychical dispositions and motivations¹. This constellation, however, would rather describe but necessary conditions, though generally not sufficient ones, particularly if we would like to deal with the explanation of outstanding accomplishments by the « intuitive » or « analytic geniuses ». Simonton (1988) sees « chance » intervening at different points and intersections: chance would already figure as essential with regard to the permutation of mental elements in getting new innovative ideas, in comparing relations of configurations, as well as regarding the probabilistic interplay between quantity and quality of the output, finally especially pertaining to the chance and occasion of acceptance of the respective new idea and, last but not least, also in historical development, e.g. in the face of simultaneous discoveries and developments (*Ib.* 415ff).

Simonton's theory of creativity is, however, mainly a theory of the *combinatorial*, i.e. normal creativity. To be sure, also here one has to withstand to just stereotyping by freely permuting and using exhaustively the combinations and combining them in new arrangements and new configurations of seem to be characteristic for the so-called « reproductive-creative » type. But this theory does not suffice to cover the overwhelming creativities of the geniuses. Only some elements to characterize the respective personalities, their products, the stimulations and inspirations of « normal » size so to speak, the places, processes as well as personalities and products are to be described rather historically and methodologically than purely psychologically. The « four P »-theory of creativity (personalities, products, places, processes) seems to be too much down-to-earth to cover the outstanding examples of the creativity of a genius like Mozart. There are limits to psychological models and tests with respect to such extraordinary and exceptional personalities (due to lack of repetition, statistical reliability and validity as well as generalizability). (With regard to Mozart see Gardner, 1996, Hildesheimer, 1977, Küster, 1991².)

¹ Here, I cannot dwell on psychological theories of creativity, although that would seem necessary (see my 2000, 76-137, 138-173).

² Weisberg (1986, 1993) would deny even the existence of geniuses and the respective exceptional personalities as well as the extraordinary visions and experiences of *heureka*. He would instead rely on normal successive acceptance and continuous development of « elements ». Apparently, he does only honor the combinatorial creativity and what Simonton calls « combinatorial gymnastics ». However, he does generalize this from too few single cases (in science e.g. from Darwin and Watson-Crick). A mathematician like Ramanujan would have gone far beyond the scope of such combinatorial gymnastics. This would certainly also be true in Mozart's case.

Methodologically speaking, more interesting than the combinatorial psychological theories of creativity seems to be Koestler's approach (1966). Koestler compares creative discoveries and developments in science, art, and other creative areas with phenomena of humor and joke, by paying attention to the « fusion », more exactly: associative « fusion », entertained in theories of the comical. He emphasizes the perspective of association (« *bisociation* ») of different planes and perspectives as well as approaches from quite diverse areas. These might within an act of sudden illumination or inspiration be connected like an « aha » – experience in which, e.g. in a sudden insight or impulse, even a burst of ideas might lead to a specific combination or conjunction of the respective factors from different sides culminating in a real « fusion » as frequently experienced in connection with jokes. Interconnections which had not ordinarily been expected or suspected are thus getting together in such a « fusing » culmination. The comical explosive effect in jokes certainly relies on confrontation, confounding or even « con-fusing » of the rules of the games of different realms and planes usually being alien to one another. However, in the act of « bisociation » they are suddenly and unexpectedly conjoined leading to a certain kind of « collision » ending in laughter or *mutatis mutandis* in a merger or fusion of a new mental or spiritual synthesis or in the differentiated confrontation of parts within an aesthetic experience. Koestler thinks that all « bisociations » may cover comical, tragical or spiritually stimulating or inspiring effects (1966, 36ff) whether or not it is a comical or tragical or purely intellectual experience of fusing, it nevertheless displays the same magical pattern of « bisociation » as mentioned.

Similarly, as in the cases of jokes and humor, according to Koestler the mutual association typically also characterizes discoveries of new knowledge, of intellectually novel insights and innovations. These would in most regards originate from a « bisociation » of different planes and areas from the relevant perspectives which would remain unconnected otherwise. The « spiritually » stimulating effects take center stage here. Koestler, however, does not define additional characteristic features of the differentiation between the comical, the tragical or a fusing new discovery except that the discoverer has searched around in one or two areas for a long time (one automatically thinks of the exploratory appetite behavior expounded by ethologists) before the respective « bisociation » would really fuse. The researcher or thinker looks for ways to clearly and precisely state his problem, to find a clear leading question and to solve this on a specific plane E1 (but in vain). In a critical moment, however, from a certain plane E2 – which is so to speak orthogonal to E1 (thus representing an independent

dimension) – by a certain kind of interpolation (by contrast to the just exploratory extrapolation within E1) a fusing « bisociation » originates suddenly opening the connection between originally quite different planes or « experience systems ». (This seems to be indeed also the wit of a joke, the mentioned surprising effect, consisting of the rather unexpected flashing and striking of a sort of « lightning » from another plane where one would just expect routine answers. The comparison to lightning is common sense in humor and the comical as well as in sudden novel insights called creative ones.)

Koestler's « bisociation » or the fusing creative occurrence of an idea would combine as yet unconnected « systems of experience », the respective planes or symbols and approaches leading within the juncture or connecting line or connecting point of the respective two or three planes to what is called a novel idea or to the experience of laughter and the comical epitome, respectively. (According to Koestler, there might also be a « tragic » effect going with such « bisociation »). In any case, the subjective experience is projected into a connection with a respective objective frame of reference deviating from routine thinking patterns and gaining – if successful – a creative combination of two dimensions of different kinds: thus, the name of « bisociation », i.e. mutual combination and association of two approaches and/or dimensions.

Of course, one may critically mention that the concept of this bisociation is in a sense quantitatively and also terminologically speaking too restricted. This model refers either to just two factors or planes of « bisociation » (there may be *multi*-associative associations of creative provenance), or to just the « exchange of concepts » just projecting or simulating but an « one way “digital” associating » though from two different planes whereas real processes are much more multi-factorial and complex relying on parallel wiring and multiplex switching (Polet, 1993, 298). This was also already highlighted by William James who spoke about the « cauldron of bubbling ideas » in creative processes or rather chaotic systems emphasizing that there is typically rather a multi-voiced or multi-lane configuration in conjoining and associating within creative processes. These activities would to be sure lead to a certain kind of one-way narrowness or restriction of consciousness, but this would be only the tip of the iceberg: in the underground, in the unconscious part of the mental and the mind there are plenty of rich structures and a partially chaotic, partially highly connected abundance and profusion of interconnections and parallel wirings. On the one hand, I would say that this is certainly right, but this seems to me to be implied in Koestler's model. On the other hand, I would criticize that the approach of bisociation from just two planes or

areas is too restricted to cover multi-association processes and also that this kind combinatorial approach would easily mislead one to just another « digital » or combinatorial psychological or now rather methodological approach for covering the main aspects of creativity. This again seems not to be enough to intensively deal with the creativity of extraordinary geniuses.

In any case, one should not reduce this approach just to two planes or areas (as suggested by the word « bisociation »). Instead, we typically or frequently have to deal with multiple collisions, collusions (« playing together »), confounding phenomena, interconnections and interstimulations of many kinds and planes – not just with an « extrapolation » within one or two planes or an « interpolation » or a transposition between just two planes. This kind of sketch would to my mind indeed too much simplify the general situation of extraordinary creativity. Instead, we have a rather multifarious and mostly unconscious interplay of many factors not restricted by the proverbial narrowness of consciousness. It might be almost infinitely many planes crosscutting each other, flexibly intermingling in confrontation and collision zones to lead a solution or fusion in the form of a sudden insight.

Moreover, Koestler does not pay attention to the creative building up of *meta-levels* which seem to be very characteristic for theoretical and intellectual abstract insights by the way of going to meta-level models, analyses and schemas (cf. my 1993, 1995, 2000). The creative establishing and shifting up of meta-levels is to my mind very characteristic for intellectual discoveries, particularly very fundamental ones, for generalizations and overarching insights beside the just horizontal « bisociations » of different disciplines and perspectives. The transcending interpretation through and by the way of using higher levels is a decisive characteristic feature of intellectual creativity beyond Koestler's extrapolation, interpolation, transposition and transforming (apparently just oriented at one-level-explanations). The ascent or what I call *creative ascent* means going to an abstract modeling or abstracting more general concepts; it also means the overarching and summarizing of trans-level concepts on different planes and meta-levels: it seems to me that surveying and overarching specific levels and planes is particularly important for novel intellectual and far-reaching insights: we could here talk of « transcending » instead of just « transposing » or « transforming », rather « meta-transposing » or even heaving up to higher levels, i.e. of *meta-interpretations* under higher-order and higher-level perspectives (like a higher-order approach of consciousness in the philosophy of mind). Creativity, particularly with respect to intellectual endeavors, insights

and activities is really not restricted to just different perspectives within the same plane or level. It is frequently the meta-interpretations, the creation of new planes and levels which is especially creative and characteristic for an « over-combinatorial » creativity³. Perspectives are indeed usually leveled ones, if not multi-leveled, i.e. level-overarching patterns. It seems not only necessary to put on a new « think(ing) cap » (as the science historian Butterfield has labeled it (quoted Koestler, 1966, 255), but the mental transpositions within the planes of the scientists would not simply originate from new observations and additional data, but mainly by ordering the bundle of data at hand to a totally new system of mutual relations by giving them a new framework. This indeed would be a new « thinking cap »: NEW THINK!

Therefore, Koestler's decisive idea that two different as yet unconnected systems of experience are conjoined by such a flash or lightning of inspiration metaphorically combining two or three orthogonal planes in a specific line or point with one another has to be extended or generalized, although the basic idea of a certain kind of association (not just *bisociation*, but *multiple!*) of different experience systems is certainly valid and intriguing as a guideline or model to capture processes and ramifications of creative processes and developments. However, such a conjoining or crosscutting can in the case of real creativity not just be conceived of as the adding of values and magnitudes, but it certainly amounts to a real integration and structural establishment of internal mutual effects, interferences and mutual fructifications of perspectives which cannot just be understood by a model of adding up factors (Koestler *Ib.*, 252). But this can indeed also be critically remarked with respect to Koestler's own approach: even many creative « bisociations » cannot just be restricted to just adding up or criss-crossing or cross-cutting different planes or a certain kind of combinatorial establishing of relations, but usually the circumstances in the case of real fundamental creativity processes are much more complex and indeed more interesting than just conjoining two planes or factors in a certain kind of « fusing » process.

To be sure, Koestler highlights the deeper perspectival transformations and « fusing » interpretations by metaphors, analogies, analogical concepts, comparisons, transformations, criss-cross comparisons,

³According to Kant's theory of creativity and originality of the genius, it is characteristic that a genius not only has new insights and findings within a field, but that he or she would set or change *the rules* of new areas in the historical development of the arts (see his *Critique of Judgment*, § 46f). The same is *mutatis mutandis* true also for intellectual approaches and in particular also for the transcending of limits and frontiers between different areas, e.g. in science and philosophy.

cross-way thinking and cross-way interpretations as well as certain conflicts between partial perspectives and approaches, but also conflicts within the creative personalities themselves (as captured by psychological research and theories, see Weisberg, Simonton, Gardner). All these factors are due to intensified or enlarged tensions sometimes eventuating in a blockage, but now and then amounting to a higher probability of such a multiple association or collision of insights to render a real creative discovery or mental « strike ». One could even speak of a collision of conflict-bound preliminary or initial constellations of factors and/or of a collusion, a playing together or interconnectedness comprising the interaction of the respective different experience systems sometimes leading to an associative « fusion ». We often encounter the exchange of different codes at times even arriving at the level of consciousness. Fixed strategies are rendered flexible; for that one has typically to go over to another framework. The changing modification of frameworks is very important in fundamental creativity processes. However, you cannot predict the solution or solubility of a complex multi-association problem: it cannot be causally explained or deduced nor combinatorially and mechanistically produced or rather enforced. Koestler's approach does not render an explanatory theory, but rather amounts to a kind of phenomenological attempt to describe the respective « striking » « burst » or explosive « fusion ». However, you cannot reduce and restrict such « mental lightnings » or other « striking » events just to combinatorial gymnastics as mentioned. (This is also true for Simonton's and Koestler's theories.) « Bisociating » or even multiple associating is tendentially oriented at combinatorial manipulation of approaches and the respective accesses to and from different experiential systems in a rather systematic combination. Yet, frequently there is really a random coincidence, if not even typically triggered by external circumstances. Thus, psychologists and sociologists of science like Robert K. Merton (1957, 12, 103ff) talk of « *serendipity* », when such a stimulating experience from the environment or socio-cultural vicinity has a « fusing » effect. One may try to model such stimulating experiences from the environment by analyzing the factors rendering such a collusion more probable, by conceiving of a « mental strategy » of somehow scanning or sampling features in a subjective internal mental map or by wandering around within a « virtual inner landscape », as Koestler describes for goal- and aim-oriented thinking (1966, 167f), e.g. if we direct the focal beam of consciousness on different parts of the internal map, try to explore it. But all this are but metaphors which do not suffice for a really theoretical grasping – or even « explaining » in a stricter sense – of the factors and phenomena.

They just try to circumscribe something which is really undepictable « from outside » by using certain metaphors. Reference to the unconscious, to crosswise thinking and interpreting, even « thinking away » or pushing aside (*Ib.*, 149ff) would take an intriguing role to play.

There are some indirect strategies to induce or engender the necessary associations for problem solutions as shown by autobiographical reports related by the mathematician Poincaré (1921, 1952). These strategies include indirect, cross-way thinking or thinking away and intellectually pushing aside in order to increase the probability of an essential strike of insight by extending the time and situation of incubation: « Luck would only hit the prepared mind », as Louis Pasteur had said.

As we saw, Koestler's model is too simple, just relating to two intersecting levels or perspectives and restricting the preparation of the striking creativity situation to just combinatorial procedures. In particular, he has not really taken into account higher and more abstract levels. He did not see that besides horizontal « bisociation » and association there is also vertical association, even meta-level multi-association from meta-theoretical and meta-linguistic perspectives which render some perspectives of lower-level phenomena differently. We may also creatively associate in a vertical direction or manner. We could even speak of « meta-associations » and of methods to create meta-associations. Thus, we have to generalize and so to speak lift up Koestler's methodological model to a multi- and meta-level theory of creative processes not only looking for variations, interpolations and extrapolations as well as transpositions and transformations, selections, etc., within the same level or two planes to collide, but also to overarching wider and higher « super-perspectives » and to attempts and strategies of ascending to higher levels of modeling, abstract structuring and to the flexible usage of metaphors and meta-metaphors, even of what one can call « creataphors » (see below).

What about creativity on the side of the artist? Is it just similar to the creativity of the scientists? Koestler indeed forwards this thesis (1966, 366, 371). He thinks that the development of the creative – the creative process as well as the creative personality – would be very similar in science and art: equal observations are valid regarding the « strikes » of new ideas on the side of the scientist as well as the artist. Fundamental novelties would emerge, if sudden transpositions of awareness occur and the emphasis of an as yet ignored part of the spectrum of human existence are highlighted (*Ib.*, 371). They would originate in science as well as in art by an unexpected connection or even « conwiring » of as yet separated systems by way of « bisociation » (*Ib.*,

443): all great discoveries of science as well as of art would result from such « bisociations » and associations. It would be part and parcel, fate and privilege of scientists and artists to have to walk on these intersecting lines like on a suspended rope (*Ib.*). We have extended and generalized as well as modified this associative model in the direction of multi-association and vertical leveling. But there may be another grain of truth in this similarity between both areas of creative activities still at least with respect to the really creative processes, developments and personalities. In other words: the creative phenomenon would be in all these areas of the same structure, the causes of the creative processes and acts seem to be mainly of like structure – including the motivation of the creative processes which appears to be really similar in both fields⁴.

New truths and new beautiful phenomena are only gained by creative acts and they have themselves a « creativating » effect. However, it is important to the pioneering activities and trail-blazing or epoch-making new effects, perspectives, approaches, etc., to describe really fundamental creative processes. Just mirroring and re-experiencing truth or beauty already known is not called creative, but just a surreptitious re-experiencing of former creative processes, although such a « re-living » of creativity is motivating and important for all of us as normal persons – even for the real creative ones outside of their very own fields. Thus, originality, the novelty has to be added, in order to amount to real creativity.

But even such perspectives which are legitimate in principle, do not suffice, or so I think. We have to add at least the following characteristics and (e)valuative perspectives to capture real creative developments:

1. The principal orientation at configuration, wholeness, totality (particularly with respect to especially grandiose creativity [cf. Polet, 1993, 93, 114]);

2. The novelty in principle. It is certainly included in the requirement of originality, but still too general: it has to be added that the development of new perspectives, new modes of representations and perspectives, new rules, new fields are indicative of genuine high creativity. Originality does not consist just in elementary extending

⁴ Koestler goes back to Freud's idea of the « oceanic feeling » being the climax of satisfaction and the most sublime expression of the integrative striving of the human being motivating the scientist to look for ultimate causes, for truth and also the artist to try out the ultimate realities of what can be experienced by producing works of art. Kepler related the intoxicating feeling carrying in a way to « the experience of wonderful clearness », beauty and truth at the same time when he had discovered his second law. Similar reports are due to Poincaré and many creative artists.

approaches on the same plane or establishing new combinations of already known factors and solutions, but necessary for real creativity of high standards is the establishment and origination of new basics, new foundations, new fundamental perspectives and new levels and meta-levels of interpretation: in sum, it is new perspectivity and a new perspectivism which count.

3. Respective insights hold for the conception of new rules of interpretation and creation, if we follow Kant's conception of the genius (*Critique of Judgment*, § 46f); this is also true for interpretations and meta-interpretations. These new rules constitute not only a new special or « individual rule of the game » (Koestler, 1966, 424), but a total new direction of art (we might e.g. think of the transition from painting on canvass to an art of reliefs and collages extending to the three-dimensional space and integrating that with traditional pictures, or we may imagine the example of twelve-tone music). All this amounts to the establishing and implementing of new rules or new rules of evaluation leading of course to radically new styles and subsequently to new developments and branching areas. The genius after Kant establishes himself or herself new rules and creates by this also new standards of valuation and evaluation. This kind of neo-regularism or neo-standardism could be analyzed and related to the meta-levels of analysis and interpretations as implied in the approach of methodological schema-interpretationism (see e.g. my 1995, 2000).

4. The encompassing phenomenon of creativity and the creative would thus reach across individual areas rendering by this something rather philosophical. This is expressed by the fact that all abstract models and higher levels of interpretation and their respective developments are leveled over one another. The respective meta-perspectivism might lead to level-transgressing creations, so to speak to *meta-creativity*. This might even result in an interdisciplinary overarching view from the perspective of a philosophy of creative activities yet to be developed concentrating on the quality and similarity of phases, kinds and structures as well as motivational basic factors of creativity and the creative in very different areas.

II. IS THERE A CHAOTIC CREATIVITY?

Friedrich Cramer (1994, 259⁵) thinks that the beautiful is to be interpreted as kind of tight-rope walk between order (or the ordered) on the one hand and the chaotic (chaotic phenomena) on the other. Especially the intriguingly ordered structures of fractal geometry are relevant here exposing relations and correlations between the physics of

⁵ Cf. also Cramer/Kaempfer, 1992.

complex dynamical systems with fractal (chaotic) attractors (so-called « strange attractors ») and evolutionary biology. Because all developments in living systems generally depend on the current state at the time of the respective evolving systems there are consequently formal identities or at least analogies. Cramer tries to apply the theory of the so-called deterministic chaos to the transitions between order and chaos in arts and the reception of the beautiful as well as to the relevant experiences, notably aesthetic experience: « Aesthetic » beauty originates wherever chaos would border on order and order on chaos. Beauty is equal to the open, irrational order of the transition and thus according to its own principle transitory, fragile, endangered and unique – as life itself. Beauty can only exist as « *living beauty* » (*Ib.*). This certainly reminds us of Goethe's statement that beauty can only be realized (« realized » in a double sense!) as « *Gestalt* », which lives, develops, always modifies and renovates itself (« *prägende Form, die lebend sich entwickelt* »).

According to Cramer fractal geometry and the mathematics of chaotic systems and phenomena (« procreating the beautiful form ») would allow by its non-linearity to describe nature more effectively than the Newtonian approach in physical theory. Reality is non-linear whereas linear equations and superpositions of magnitudes and linear combinations of them are just a very simplified model.

A similar phenomenon is to be encountered with works of art (*Ib.*, 280): « Novelty originates in going through chaotic zones. Art creation is an act in the highest possible neighbourhood to ›just not yet chaos‹ », « the work produced in an artistic tight-rope walk at the edge of chaos would display the real moment of the artist » – a climax ever conjured up (e.g. by Lessing) – « and it is exactly this that would render it a work of art, namely that this moment is fixed so that it can never deny its subtly endangered creative process any more ». The process shows at the same time the orientation at the symmetric and ordinary rule-governed structures as well as the minor deviations with at times surprisingly new original variations. Total symmetry would be boring (as known from psychology of faces with identical hemispheres mirrored). In other words: it is only the deviation and modification from the symmetrical and rule governed structure and/or even the fractal self-similarity that would really enliven the work of art (*Ib.*, 277).

If we would like to further develop the ideas of self-similarity towards an aesthetics of a chaos-theoretical and fractal-geometrical approach we have first of all to ask ourselves, what such an aesthetic would consist in. Does it depend on the fact that we in our re-experiencing of structures are biologically preprogrammed in a sense

that our neuronal assemblies and their stabilized plastic interconnection in the brain tend to follow such ramifications in that they would display similar oscillations and stabilizing oscillatory processes like such dynamic systems? Holistic interconnections and feedback processes seem to play a decisive role in both areas. Brain patterns are according to neural scientists stabilized and swung in by such oscillations and respective coherence of firing and spiking rates according to what we can call « a hire and wire » principle of a dynamical oscillatory kind. Researchers like Walter Freeman, Christine Skarda (1985), Paul Rapp and others try to discover and identify strange attractors that is chaotic and fractally structured attractors within the brain itself. One could then at least in principle have the starting line for such a thing as a fractal aesthetics relying on a fractal basic model structure and background chaos of brain processes rendering understandable why we would evaluate such quasi natural, fractal, very ramified, dynamically complex structures as « beautiful ». Cramer (1944) thinks that chaos research would contribute to a new understanding of the aesthetics of the beautiful and to the respective interpretations of the arts of different times, cultures and schools (cf. also Cramer-Kaempfer, 1992; Briggs-Peat, 1993, 28). Regarding our topic of genuine creativity the more interesting partial questions would read: what amounts to the difference between fractal computer-produced shapes and structures on the one hand and really highly creative art on the other? What is the difference between a computer-engendered graphics or a series of « pictures » drawn from the edge of the Mandelbrot set and the spiral shaped seahorse like structures of some pictures of Picasso or Van Gogh? According to Briggs (1993, 171ff) the representation of a genuine work of arts seems to be very « catching » because it accords to the receptivity of the brain, but on the other side the greatness consists by contrast in resisting to this customary tendency of the brain by deviating from the normal standard form of self-similarity and the expected level-structure, i.e. deviating in a more surprising than in a systematic way. It seems that « a great work of art would provoke in every (novel) encounter in the human brain a new, very strange attractor » (*Ib.*, 174). Therefore, one would again and again in one's reception experience such a varying and varied creation or pattern experience in ever new ways. The exceptional, the greatness of a great work of arts resides in this ambivalence which on the one hand borders on artificial self-similarity, is so to speak an expression or instantiation of it and its ever-reproducing or repeating patterns and structures, from which however the work of art deviates notably again. In that manner it

would in a typical way arouse and enforce again and again a kind of new « reflectaphoric⁶ » tension displaying and reconstituting itself on ever deeper levels or with the further development or new encounter, respectively. Great works of art do use self-similar forms and colors, but they would indeed vary these deviating from the ever relevant rhythmical regularity. They withstand or resist to strict repetition, they do not just strictly mirror the self-same partial structure, though they might again go or feedback on these patterns in a self-reflexive manner by creatively modifying and varying the structures. They would always engender tensions of a new kind, engendering stimulating ambivalences, provoking them, alluding to them. Such a new variation of nuances is the factor which is also found in the new tension and deviations within the usage of creative metaphors which Briggs and Peat call « reflectaphors » (1993, 302). They are metaphors or metaphor-similar structures deploying a special tension in the interplay of similarity and difference in kind and structure, of harmony and dissonance: this « reflectatoric » or « reflectaphoric » tension is dynamic, provokes and engenders an ever new kind of vivacity, even in experiencing, perceiving, sensing. One would experience astonishment or perplexity entertaining unexpected perspectives and points of views. Therefore, according to Briggs (174) « artists have to find the right distance between the forms of expressions of their own reflectaphors in producing works of arts by reaching for the right balance between harmony and dissonance in order to create the tension and multifarious ambiguities which an artwork can display. This right balance would outstrip the processes of thinking and prevent the process of habituation. For it would enforce our understanding to perceive words or forms or sequences of tones in such a way as if it would be the first time, each time in a new way notwithstanding how often we did perceive them already before⁷. » One could also emphasize here that we do not deal just with the balance on one and the same level, but that a contrasting relation between different levels and meta-levels of tension forms is relevant, that harmony and dissonance on different levels and planes would of course also play an overarching role as mentioned earlier with regard to the levels of creativity in intellectual, aesthetic, humorous productions and activities. We might conceive of a « *creative*

⁶ An artificial juxtaposition with many self-similar forms, ambivalences and dynamical tendencies – even on several levels of sensing and interpretation, are called by Briggs (1993, 174) « reflectaphors »: not only forms are self-similar to one another and are mirrored in those as in a metaphor, but also a tension between « similar *and* different forms of expressions»; this « reflectaphoric tension » would « shake » and move our understanding with a mixture of amazement, respect, bewilderment, perplexity and the sentiment of unexpected truth or beauty.

⁷ My relatively liberal re-translation – also in the following.

ascent » overarching the one-level balance and extending to a « *meta-balance* » by stabilizing and interpreting meta-balancing processes as mentioned with respect to meta-interpretations in interpretive level transitions. Now only this is to be applied to the reflectaphoric tension and play between different functions of the reception – as well as creation – of a great work of art. Artists and poets would according to Briggs (*Ib.*) « find the reflectaphoric harmony by trying out the distance between self-similar conditions » and the respective deviations and conscious differentiations « in their own understanding ». « Does a metaphor again lead to a surprising effect even if frequently re-read? ». If that is the case and if the metaphor is different within the overall self-similarity of the « reflectaphoric tissue » and if its ambiguities do interact with other forms and gestures of the work slightly modifying the self-similarity at large, then a work of art is « living and dynamic » (*Ib.*).

III. TOWARDS A STRATEGY OF CREATAPHORS

In his work on cognitive theory of metaphor (1985) MacCormac accomplished an extension of metaphoric processes and operations from the linguistic and writer's perspective to pre-linguistic processes of imaging and thinking which seem to be of special importance for the understanding of creative activities and processes. According to his approach the creation and usage of metaphors have to be conceived of as processes not just restricted to the level of language, but on three related levels, namely besides the speech and « language process » as a « semantical and syntactic process » leading to a linguistic explanation and especially as « a cognitive process set in the context a larger evolutionary knowledge process » (1985, 42): establishing metaphors is not only understood as « a semantic process », but also explained « as an underlying cognitive process without which new knowledge might not be possible ». He relates as examples of that some metaphors like the famous one by Charles Sherrington: « The brain is an enchanted loom where millions of flashing shuttles weave a dissolving pattern » (*Ib.*, 28). The function of metaphors would consist in engendering a tension between the two *relata*, the « referents », of the metaphor, i.e. they would display a « diaphoric quality » which may lead to a new representation, a surprising opposition, in any case to a tension with regard to the adapted or habituated scheme, provoking at times emotional restlessness. The tension originates from « an apparent semantic anomaly rather than from emotional discomfort »: « The psychological tension arises from a semantic tension » (MacCormac, 1988, 85).

Whenever a metaphor dissipates within a language community the speakers and hearers are getting used to it so that it by and large loses its semantic and psychological tension and may lead to a new meaning variant in the dictionary. According to MacCormac many metaphors start « their literary life mostly diaphorically (though they always have also epiphoric quality), they become then largely epiphoric, by expressing rather an analogy than suggesting a potential meaning and would finally make their entrance as dead metaphors within the corpus of normal language. Metaphors die if at least one of its referents adds a new lexical meaning to a dictionary entry » (MacCormac, 1988, 86; 1971, 239ff; 1985, 56ff).

MacCormac's claim amounts to the idea that metaphors as the basis for conceptual semantic anomalies are engendered by a surprising, more or less conscious opposing activity of the referents or relata whereby especially the identification of dissimilarities would allow the possibility of transforming these, a relationship of which one had not yet thought before; by this, « the creation of a new meaning » is established and « ensured » (1985, 50). Creativity lies in the respective selection of suitable « referents » displaying or, rather, « producing » « enough similarity for recognition » and re-identification as well as producing sufficient and the right kind of dissimilarity in order to engender new hypothetical possibilities, say for interpretations and research or artistic variations (*Ib.*, 148). This would apply both to the establishment of new metaphors and perspectives in all creative areas of association and imaging and for the finding of new basic ideas in scientific research as well.

The decisive moment is that without metaphors neither the creative production of new scientific nor of other hypotheses and comparisons would be possible and that therefore semantic modifications in language would be drastically restricted. Furthermore, without any account of metaphors, the intentional conceptual construction of semantic anomalies one would hardly be possible and able to speculate about the unknown at the borderline of and dependent on the known knowledge or intrude to the area of the yet unknown: thus,

metaphors perform the cognitive function of creating new meanings through the juxtaposition of referents in language. Without them, humanity would find it difficult to extend its knowledge into the unknown, and language would be largely static. The diaphor offers the possibility of taking a familiar referent and transforming it by juxtaposing it with a referent or referents not normally associated with the familiar referent. The combination of referents that produces semantic anomaly forces

the hearer or reader of a metaphor to locate the similarities among the attributes of the referents as well as the dissimilarities. Not only the recognition of similarities not seen before produce new insights or new meanings, but especially the identification of dissimilarities allows for the possibility of transformation of these dissimilarities into previously unthought of similarities, thereby ensuring the creation of a new meaning. (*Ib.*, 50)

Highly creative persons seem characteristically to engender and use frequently metaphors in language and above all metaphoric imaginations referring back to deeper processes.

The process of metaphor construction or establishment is also a process of new cognitive associations.

MacCormac stresses that the creative formulation of new metaphors would expand the imagination most effectively by using the most unusual combinations (1988, 92). How these unusual and vivid combinations of concepts are to be expressed in words would remain a secrecy. « Were he a painter a poet would not be compelled to dress the non-verbal intuitions in words, but since language is his artistic medium he has to comprise all his concepts in language »: therefore he would struggle for « metaphors » in order to render « greater suggestive force » to language. A poet therefore would probe and prove one of the « miracles of language, namely its plasticity and creativity, its capability to grow with, in and by the mind of a skilled language user. The distance between the imagination of the poet replete with fantasy and the banality of normal speech would determine the battle about artistic moods and ways of expression. A poet permanently pushes on the limits of normal language beyond the usual framework. Whereas the gap between fantasy and usage becomes narrower whenever the poet creates new metaphors for expression, ironically victory eventually becomes a kind of defeat, because the poetic language is not any more fresh and unused. (MacCormac, *Ib.*, 93). He epitomizes that « the poets have either always to create new vivid and sparkling visions, or the creations will indeed due to their success wear out and become customary » or even vulgar. It seems to be a true dynamics of wearing off and using up the creative potential and semantic visionary content of metaphors. This dynamics has certainly decisive and determining influence on aspiration, fantasy, visionary force and potential as well as originality and novelty. In short: new fruitful metaphors setting off a creative dynamics of opening up new realms and combinations of ideas typically would wear off after having become customary or all too usual. That's the fate of inventing new styles, setting new rules and widely disseminating the results of creative productions. The dynamic certainly reaches far beyond the world of poetry and the fine arts, it also

affects the creative production in other realms like the forming of new ideas, new visions in all creative fields – even in philosophy.

This certainly is not only valid for the motivation and aspiration of the creative person and language, for the poet to design and grasp new syntheses, but also for all other realms of creative production, for the connecting activities regarding representations and concepts, for the further development of styles, perspectives, modes of experiencing and sensing in world interpretation notably in philosophy, scientific discoveries, technical developments, mental imaging, above all of course in the fine arts.

All creative realms and processes of the above mentioned associations and multi-associations, the development of new perspectives on higher levels, also the phenomena of creative ascent (not only transpositions on the same plane) would correspond with this pattern. (This might even be referred to the interplay of different modes of the senses known as synaesthesia, but also to imagistic or pictorial representations as studied by Kosslyn, 1980⁸.) Generally speaking, the idea that metaphoric processes are the basis of creative processes and that the conception of the metaphoric is not just restricted to external language and pure syntactical-grammatical forms seems to be very plausible: even if we would not identify all metaphors in the narrower sense with these creative processes of multi-associative and deep psychological provenance this might be still true although we should introduce a new expression for it, e.g. « *creataphors* » as I would like to say which means the conception of creative cognitive and comparison engendering activities in connecting usually unassociated concepts and representations or imaginations by oppositions and comparisons regarding similarity and dissimilarity of characteristic features, properties, modes of experiences, etc., leading to a dynamic development of new perspectives in creative activity and knowledge of any kind. Instead of the « metaphorical consciousness » hypostatized by Jonathan Cohen one could more specifically for creative persons and attitudes talk about a « *creataphorical consciousness* », i.e. a consciousness and a vivid dynamical tendency are always necessary to use and establish new tension-generating metaphors, « *reflectaphors* » according to Briggs-Peat (1993) as vehicles of the creative. Indeed, the really creative metaphors truly leading to novelty are *creative reflectaphors* and as such *creataphors*, i.e. innovative creative metaphors of a dynamic provenance.

⁸ Kosslyn even utilizes the « mental eye » metaphorically as (being like) a certain kind of television tube. Theories about metaphor are often themselves metaphoric and using metaphors, but this does not necessarily mean that all language use would be metaphoric (MacCormac, 1985, 57ff.).

It would certainly amount to an interesting task, to explore and explain mental and psychical functions of the creataphors and reflectaphors within and corresponding to the creative activity of the artist or poet or scientist as well as the creative philosophical thinker. Thus far we have but very few pioneering studies here.

Generally speaking and summing up, it should have become clear that the development and utilization of creative metaphors does indeed shed a sort of explanatory, at least plausibility – enhancing illustrative light on the origination and the course and continuing sequences or flow of creative processes and on the conceptions and interpretations entertained by creative persons, both thinkers and artists. Therefore, MacCormac's extension of the originally only language-oriented theory of metaphors towards a more general theory of creativity regarding metaphoric imagining and thinking seems to be right. However, it should furthermore be extended towards creative actions and activities. One could and should, however, terminologically separate it from the linguistic connotations in the narrower sense, by possibly speaking of « metaphor in the narrower sense » with regard to the linguistic realm and of creataphors, i.e. dynamic, progressive and further – reaching as well as – guiding creative reflectaphors of representations and imaginations or even judgments in a Kantian sense, when addressing a general conception of a theory of creative processes not only of cognitive, but also of acting and creative (or in a wider sense « *poietic* ») metaphors and reflectaphors.

Creative games and plays, i.e. the playfulness of *creare*, creating something new not only in knowledge and cognition is not to be found in Caillois' famous list of the kinds of play and games. Indeed, the really creative – by the way also the creative play of the capacity of judgment (« *Einbildungskraft* ») à la Kant – is not mentioned at all by Caillois (1958). The creative games (« *Kreativspiele*⁹ ») have to be

⁹ Are for instance Wittgenstein's « language games » (« *Sprachspiele* ») or « schema games » (« *Schemaspiele* », see my 1995), as I called them regarding the play of schematized representation and imaginations, indeed « creative games »? Or do they represent again another extended form? They need not necessarily be creative but can as a rule turn out to be rather conventional. Wittgenstein indeed understood the term « game » and « play » (« *Spiel* »): the German covers both English terms in a more general but less differentiated concept of many connotations) in such a manner that this would be a rather vague expression with open borders and dimming or blurred edges (PI, § 71). You might call many phenomena « games » or « plays »: there is no unique thoroughgoing trait to combine or cover all connotations at the same time. Indeed, the same refers to the edges of chaotic phenomena of deterministic chaos theory mentioned above. (Unfortunately, a probabilistic respective theory of probabilistic chaotic states and systems has not yet been developed). Chaos games might be an interesting idea regarding fractal computer-graphics and the question of whether or not they have aesthetic value or whether they indeed represent art and whether or not high art could

characterized by another feature: « *creativitas* » (creativity) however is no expression in classical Latin, but in new classical Latin « *creans* », the creating, would be mentioned to be distinguished from that what is or was created, the *creatum* (after Whitehead). The simile and metaphor of play and games is obviously a very encompassing phenomenon in human life. Frequently this idea generalized to cover some of the most encompassing phenomena at all. This is even true for some natural scientists, e.g. Manfred Eigen and Ruth Winkler who developed the idea that « Spiel » (« play ») would be in a rather extended sense the fundamental principle of creation of life forms and dynamical shapes almost in Goethe's sense of « shaped form, which develops in a living (and lively?) manner ». Playful creations may be products of a quasi Darwinistic selection principle or a dynamics of self-organization on a rather generalized level of interpretation. However, to my mind one should proceed by rather differentiated distinctions: game and play amongst conscious human and higher developed animals (like dogs and primates) are certainly different from the mentioned « play » of physical or chemical elements in a dissipative, dynamic system of deterministic provenance. Correspondingly there are differences as regards creation as selection with respect to the concept of creativity. According to darwinism the Darwin-selection is but a reproduction, « descent with modification by natural selection », i.e. selection in a specifically biological hereditary sense. The valuation and modification here enters rather at random. It is not a controlled interaction and reaction, but much more of a random selection, random modification, etc. By contrast, an intentional-productive and strategic creation would much more neatly correspond to the usual concept of creativity. Here we find no selection with just random modification, but an election with strategic modification, that is a rather intended and planful modification under *strategic*, at times conscious variations. This engendering of variants is certainly much more characteristic for creativity in the arts. Therefore, one should at least ideal-typically distinguish between the mentioned random creativity in a darwinistic and neo-darwinistic sense and a *designer or design creativity* under these strategic intentionality-guided perspectives.

be grasped from a fractal geometric and chaos-theoretical point of view. Play- and game-like phenomena regarding chaotic phenomena and processes of self-organization (« *Selbstorganisationsspiele* »). Playful appearances on the brink of the chaotic outside and inside the respective strange attractors would surely count as games of order but certainly not as games of competition, of chance, mimicry or intoxication after Caillois; therefore, in Caillois' theoretical vein besides « *schema games* » also *chaos* « *games* » or *games of self-organization* systems could be counted as extra kinds of play or game.

IV. PRODUCING AND INITIATING CREATAPHORS

To be sure, philosophical reflection is also dependent on ever changing and at times really new perspectives, that means it is creative in this sense. Philosophizing is not just mirroring (somehow passively reflecting) the given, but philosophizing always amounts to interpreting, involving active conceptual work, or even changing perspectives, gaining new vantage points, limiting experiences and level transitions or transgressions. Genuine philosophizing is creative, creatively transcending levels and limits by, *via* and in interpretations and conceptual designs. Philosophizing as the activity of transcending interpretation should at least be creative in that sense. Indeed, philosophy at its best is a creative, transcending interpreting activity, it is trans-interpreting and meta-interpreting. Similarly to other creative realms and other risks of creativity also the philosopher is required to take risk, to develop designs, creative activities and creative acts. We should internalize the plea suggested by Paul Weiss (1992, 634) that there is a characteristic, « unique » creative impulse embodied in any creative activity whatsoever far beyond the usual areas of creative production like the arts. The creative basic impulse can of course only be captured and grasped as a certain kind of theoretical construction or interpretative construct (see my 1993, 2000, 2000a, 2003) and need not be described as an ontological real causal entity *per se* or as such. It is necessary to develop a creative philosophy of creativity itself taking into consideration modern methodological insights like the one about the constructive-interpretative constitution of all knowledge and « *Erkenntnisse* » as well as action structures, i.e. of all phenomena of « grasping » (in a double sense, see my book *Grasping Reality*, 2003).

As a take-off and stimulation guideline one might use the darwinistic metaphor of evolution and combine it with the shifting and grading up of levels and the transition of limits between these as well as with symbolic meta-interpretations. There is obviously a structuring tendency in the universe displayed by processes of self-organization to build certain systems with emergent properties (see Lenk-Stephan, 2002) which are the basis of all structures, shapes and forms stemming from processes of interaction and developments as well as chance encounters and interstitions. That much, Whitehead's basic pattern may be upheld (a darwinistic perspective, so to speak) without here already taking into consideration creativity in the narrower sense. Creativity would then – thus the rather terminological proposal – be given only, when not only some chance activities are organized in a certain goal-oriented or teleogenic activity as such, but if this activity is taken up and performed by a creator and more specifically, if fundamentally new

structures and phenomena are implied which are due to Whitehead's principle of originality or Weiss' factors of excellence and creative ventures. It has however to be added, that this is not just the living out of or living it up to a creativity impulse and creative drive as such in works, but that also conceptual developments like theories, new perspectives and approaches and – last but not least – philosophical designing conceptualizations and theories may be creative, too. Creativity is possible and especially important in transcending limits and levels as well as strata of perspectives. The very creative moment in philosophy consists in the activity of transcending meta-interpretation as mentioned above. Indeed, the transition across levels is only possible by symbolization and the shaping and modification of metaphors. The creataphors as tension-maintaining, ever further stimulating dynamic metaphors are centers of creative processes and acts. Creativity is here not just characterized by novelty, possibly (but not always) by goal-orientation and conscious orientation at end states, objectives or outputs, by prospective excellence and originality, but also by a continuous exploratory activity of dynamic curiosity. This is at least true for creative philosophers continuously thinking ahead, seeing and searching for new problems, deeper questions and more overarching perspectives to get to higher levels and strata of interpretations and generalizations if not universalization.

Humans as the meta-interpreting (see my 1995b), continuously symbolically transcending beings are the creative beings *par excellence*. Human creativity is *per se semper creans*. Expressions like « creative ventures » (Paul Weiss, 1992) and « creative ascents » (my 2000) would intriguingly reflect this.

According to this general interpretation one should certainly not neglect a specific fostering of high creativity. On the contrary, it is necessary to open new perspectives, developmental fields, scopes and alleys for potential creative capacities and people including chances for creativeness. To open and maintain these opportunities by engendering stimulating vantage points, affordances (in Gibson's sense) as well as instigation and motivation seems to be of utmost importance: *Homo semper interpretans, ludens, creans*: the human creature is always the interpreting and meta-interpreting, playing and creative being.

We may add that especially creative reflectaphors consist in seeing and establishing similarities and differentiations from different perspectives on diverse levels and overlapping strata. If stimulations towards new developments are based on transpositions to other perspectives and towards higher levels and strata, then we have a particularly creative, i.e. creativity-stimulating, reflectaphor. I proposed a new word for this: « *creataphor* ». « Creataphors » are also

metaphors – however special ones which would overarch perspectives, bridge and transform as well as maintain tension within a stimulating play between similarities (« homeotaphors », « syntaphors » after MacCormac) and dissimilarities (« diataphors », dissonances). Creataphors would constitute creative plays and games and *vice versa*. There is also a *creataphoric process* or a creataphoric instead of just a metaphoric and reflectaphoric activity which is at stake here. I think that this is a rather interesting idea relating back to the human as the creative being who has not only the capacity to engender metaphors and combinatory creativity, but also creative reflectaphors and creataphors. Humans are *creative and creataphoric* beings. This is to be understood as a particularly outstanding property and characteristic feature of the meta-interpreting being. In other words: the creative meta-interpretational moment of the creataphors would characterize these special capacities of a human being with respect to dynamic, creative representation and creative production (« *Gestaltung* ») – as opposed to mere usage of symbols or just interpretation restricted to a unique given perspective. It is the capacity to transcend special perspectives, to arrive at higher perspectives, levels, more abstract interpretative strata and also the capacity to change approaches, perspectives and points of view as well as vantage points on one and the same level.

Creativity is moreover symbolic authentic activity, *Eigen-activity*: such a philosophy of being creative would at the same time amount to a philosophy of an extended personal and authentic Eigen-activity of human, subjective, social or artificial interpreting systems. The capacity to design, establish and maintain as well as change metaphors, reflectaphors and creataphors is indeed a kind of characteristic anthropological feature since it is unique for the human being that only it can discover analogies, think in metaphors and all kinds of different modifications of these (from syntaphors, synphories, diaphors as well as reflectaphors and creataphors) in order to develop new creative metaphors allowing to extend our knowledge into the realm of the as yet unknown. This also refers to higher-order representations, meta-symbolizations and abstract meta-levels as particularly at stake in philosophy and epistemology as well as in the methodology of actions and design.

It is indeed a kind of « creative play » (« *Kreativspiel* ») with metaphors, namely reflectaphoric metaphors and creative reflectaphoric metaphors, i.e. creataphors. We could go as far as to ascribe to humans (at least to creative humans) a *creataphoric consciousness* as a specification of the mentioned metaphoric consciousness (after Cohen) understanding the human as the being which is capable of creating creataphors, being the specifically *creataphoric* or « *creataphorizing* »

being. The meta-interpreting being is the creative and creataphorizing being at the same time. *Homo meta-interpretans creataphoricus*.

Only humans are capable to transcend any positions, levels, strata, perspectives to reach ever new viewpoints and vantage points. The drive to be creative, to transcend limits and levels if in a symbolic manner is indeed characteristic for any creative activity, for being creative as we saw. Being human turns out to be possible only if one would live in a continuous creativity of at least a middle range and if one would exercise this creativity, if one is beyond that at least potentially able to create and develop as well as utilize *creative metaphors*, reflectaphors, and creataphors. Humans are indeed the beings creating creataphors. Instead of *homo metaphoricus* one may more specifically speak of «*homo creataphoricus*». Creativity is a permanent and continuing creating process, a kind of permanent ongoing development and transforming of creataphors, the capacity and motivation to reach beyond the risk of dying metaphors and reflectaphors by going on with the play of creativity: *Homo creataphoricus semper creans, semper creativus*.

LITERATURE

- AMABILE, T. M.: *The Social Psychology of Creativity*. New York: Springer, 1983.
- BARRON, F.: *Creative Person and Creative Process*. New York: Holt, Winston, Rhinchart, 1969.
- BELL, D.: *Die nachindustrielle Gesellschaft*. Frankfurt/New York, 1975.
- BERGSON, H.: *The Creative Mind*. New York, 1946.
- BODEN, M. A.: *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. London/New York: Basic, 1991. (2. Ed.: London, 1992).
- BODEN, M. A.: Creativity and Computers. In: Dartnall, T. (Ed.), 1994, 4-26.
- BODEN, M. A. (Ed.): *Dimensions of Creativity*. Cambridge, MA, 1994 a.
- BODEN, M. A.: Understanding Creativity. In: Götschl, J. (Ed.): *Revolutionary Changes in Understanding Man and Society*. Dordrecht/Amsterdam: 1995, 75-82.
- BRIGGS, J.: Chaos. *Neue Expeditionen in fraktale Welten* (1992). München/Wien 1993.
- BRIGGS, J., PEAT, F. D.: *Die Entdeckung des Chaos* (1989). München: DTV 1993.
- BRUNER, J.: The Conditions of Creativity. In: Gruber, H. E., Terrell, G., Wertheimer, M. (Eds.), *Contemporary Approaches to Creative Thinking*. New York: Atherton, 1962.
- CAILLOIS, R.: *Die Spiele und die Menschen: Maske und Rausch*. (Paris 1958), dt.: Frankfurt / Berlin: Ullstein, 1982.

- COHEN, J. L.: The Semantics of Metaphor (Orig. 1958). In: Ortony, A. (Ed.): *Metaphor and Thought*. Cambridge, UK, 1979, 64-77.
- CRAMER, F.: *Chaos und Ordnung*. Stuttgart: DVA, 1989.
- CRAMER, F.: Das Schöne, das Schreckliche und das Erhabene: Eine chaotische Betrachtung des lebendigen Formprinzips. In: Bien, G., Gil, Th., Wilke, J. (Eds.): « *Natur* » im Umbruch. Stuttgart / Bad Cannstatt, 1994, 259-282.
- CRAMER, F., KAEMPFER, W.: *Die Natur der Schönheit*. Frankfurt a. M.: Insel 1992.
- CSIKSZENTMIHALYI, M.: Motivation and Creativity. In: *New Ideas in Psychology* 6 (1988), 159-176.
- CSIKSZENTMIHALYI, M.: Society, Culture, and Persons: A Systems View of Creativity. In: Sternberg (Ed.) 1988, 325-339.
- DARTNALL, T. (Ed.): *Artificial Intelligence and Creativity*. Dordrecht: Kluwer 1994.
- DAVIES, P.: Chaos Frees the Universe. In: *New Scientist* 6.10.1990, 48-51.
- DENNETT, D.: *Consciousness Explained*. London: Allen Lane: Penguin, 1991.
- DENNIS, W.: Creative Productivity Between the Ages of 20 and 80 Years. In: *Journal of Gerontology* 21 (1966), 106-114, und in *Science* 123 (1966), 724-725.
- EDELMAN, G.: *Unser Gehirn – ein dynamisches System*. Die Theorie des neuronalen Darwinismus und die biologischen Grundlagen der Wahrnehmung. (Engl. 1987), München: Piper, 1991.
- EIGEN, M., WINKLER, R.: *Das Spiel*. Naturgesetze steuern den Zufall. München/Zürich: Piper, 1975.
- FEYERABEND, P. K.: *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984.
- FINKE, R. A., WARD, Th. B., SMITH, St. M.: *Creative Cognition: Theory, Research and Application*. Cambridge, MA, 1992.
- GARDNER, H.: *Creating Minds*. New York: Basic, 1993.
- Geo-Wissen: *Chaos und Kreativität*. In: *Geo-Wissen*, Hamburg: Geo, 1990.
- GLEICK, J.: *Chaos – Making a New Science*. New York: Viking, 1987.
- GRUBER, H. E., DAVIS, S. N.: Inching Our Way Up Mount Olympus: The Evolving-Systems Approach to Creative Thinking. In: Sternberg (Ed.), 1988, 243-270.
- HADAMARD, J.: *An Essay on the Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton: Univ. Princeton, 1945.
- HEER, F.: *Das Wagnis der schöpferischen Vernunft*. Stuttgart: Kohlhammer, 1977.
- HILDEBRANDT, St.: *Wahrheit und Wert mathematischer Erkenntnis*. München, Siemens-Stiftung, München, 1995.
- HILDESHEIMER, W.: *Mozart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- HÜBNER, K.: *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*. München: Beck, 1994.

- HUIZINGA, J.: *Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. (1938), Hamburg: Rowohlt, 1956.
- JAMES, W.: Great Men, Great Thoughts, and the Environment. In: *Atlantic Monthly* 46 (1880), 451-449.
- JÜRGENS, H., PEITGEN, H.-O., SAUPE, D. (Eds.): *Chaos und Fraktale*. Heidelberg: Spektrum, 1989.
- KANITSCHIEDER, B.: *Von der mechanistischen Welt zum kreativen Universum. Zu einem neuen philosophischen Verständnis der Natur*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1993.
- KARMILOFF-SMITH, A.: Is Creativity Domain-specific or Domain-general? Clues from Normal and Abnormal Development. In: Dartnall, T. (Ed.), 1993.
- KOESTLER, A.: *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft* (1964). Bern – München: Scherz, 1966.
- KOSSLYN, S. M.: *Image and Mind*. Cambridge, MA/London: Harvard, 1980.
- KOSSLYN, S. M.: *Image and Brain*. Cambridge, MA: MIT, 1994.
- LENK, H.: *Zwischen Wissenschaftstheorie und Sozialwissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- LENK, H.: Postmodernismus, Postindustrialismus, Postszientismus. In: Zimmerli, W. Ch. (Ed.): *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne*. München: Fink, 1988, 153-198.
- LENK, H.: *Interpretationskonstrukte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- LENK, H.: *Philosophie und Interpretation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993a.
- LENK, H.: *Schemaspiele. Über Schemainterpretationen und Interpretationskonstrukte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- LENK, H.: *Interpretation und Realität*. Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1995a.
- LENK, H.: Das metainterpretierende Wesen. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 20 (1995b), 39-47.
- LENK, H.: *Kreative Aufstiege. Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- LENK, H.: Outline of Systematic Schema Interpretation. In: Dahlstrom, D. O. (Ed.): *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy*. Vol. 8: *Contemporary Philosophy*. Bowling Green, OH.: Philosophy Documentation Center, 2000, 121-132.
- LENK, H.: *Grasping Reality: An interpretation-realistic epistemology*. Singapore: World Scientific, 2003.
- LENK, H., Poser, P. (Eds.): *Neue Realitäten – Herausforderung der Philosophie*. XVI. Deutscher Kongress der Philosophie 1993: *Vorträge und Kolloquien*. Berlin: Akademie Verlag, 1995.

- LENK, H., Stephan, A.: On Levels and Types of Complexity and Emergence. In: Agazzi, E., Montecucco, L. (Eds.): *Complexity and Emergence*. Singapore: World Scientific, 2002, 13-28.
- MACCORMAC, E. R.: Metaphors and Fuzzy Sets. In: *Fuzzy Sets and Systems 7* (1982), 243-256.
- MACCORMAC, E. R.: *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge, MA: MIT, 1985.
- MACCORMAC, E. R.: Die semantische und syntaktische Bedeutung von religiösen Metaphern. In: Noppen, J.-P. van: *Erinnern, um Neues zu sagen*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988, 84-175.
- MACCORMAC, E. R.: Die Geographie und die Geometrie des Gehirns: Modifikation unserer Begriffe von Geist und Bewusstsein. In: Lenk, H., Poser, H. (Eds.) 1995, 210-221.
- MACCORMAC, E. R.: Fuzzy Computational Images in Cognitive Science. Cit. after MacCormac: « Neuronal Process of Creative Metaphors ». In: Redman, Z. (Ed.): *From a Metaphorical Point of View*. Berlin/ New York 1995 a, 149-164.
- MACCORMAC, E. R., Stamenov, M. (Ed.): *Fractals of Brain, Fractals of Mind: In Search of a Symmetry Bond*. Philadelphia, PA 1996.
- MACCORMAC, E. R.: Images and Fuzzy Neural Networks. Unpublished manuscript.
- MERTON, R. K.: *Social Theory and Social Structure*. Glencoe, IL: Free Press, 1957.
- PEAT, F. D.: *Der Stein der Weisen: Chaos und verborgene Weltordnung*. München: DTV, 1994.
- PEITGEN, H.-O., Jürgens, H., Saupe, D.: *Bausteine des Chaos: Fraktale*. Berlin/ Heidelberg: Springer, 1992.
- PEITGEN, H.-O., Jürgens, H., Saupe, D.: *Chaos: Bausteine der Ordnung*. Berlin/ Heidelberg: Springer, 1994.
- PEPPER, St.: *World Hypotheses*. Berkeley 1942, Univ. of Calif. Pr., 1970².
- PERNER, J.: *Understanding the Representational Mind*. Cambridge, MA: MIT, 1991, 1993².
- POINCARÉ, H.: *The Foundation of Science*. New York, 1921.
- POINCARÉ, H.: *Science and Method*. New York: Dover, (Orig. 1909) 1983.
- POLET, S.: *Der kreative Faktor: Kleine Kritik der kreativen (Un-)Vernunft*. Bensheim/ Düsseldorf: Bollmann, 1993.
- POPITZ, H.: *Wege der Kreativität*. Tübingen: Mohr & Siebeck, 1997.
- SCHILLER, F.: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. (1793-94) München: Fink, 1967.
- SIMONTON, D. K.: *Genius, Creativity, and Leadership*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Pr., 1984.
- SIMONTON, D. K.: Creativity, Leadership and Chance. In: Sternberg (Ed.) 1988, 386-426.

- SIMONTON, D. K.: *Scientific Genius: A Psychology of Science*. Cambridge UK: Univ. Press 1988, New York, 1989.
- STERNBERG, R. J. (Ed.): *The Nature of Creativity*. Cambridge, UK: Univ. Pr., 1988.
- STERNBERG, R. J. (Ed.): *Handbook of Creativity*. Cambridge UK: Univ. Press, 1999.
- WALLAS, G. F.: *The Art of Thought*. London: Cape 1926, New York: Hartcomb, 1926.
- WEINERT, F. E.: Der aktuelle Stand der psychologischen Kreativitätsforschung und einige daraus ableitbare Schlussfolgerungen für die Lösung praktischer Probleme. In: Hofschneider, P. H., Mayer, K. U. (Ed.): *Generationsdynamik und Innovationen der Grundlagenforschung*. Max-Planck-Gesellschaft: Berichte und Mitteilungen, Heft 3, 1990, 21-44.
- WEISBERG, R. W.: *Creativity: Genius and Other Myths*. New York: Freeman, 1986.
- WEISBERG, R. W.: *Creativity – Beyond the Myth of Genius*. New York: Freeman, 1993.
- WEISS, P.: *Creative Ventures*. Carbondale, IL: Southern Illinois U.P., 1992.
- WHITEHEAD, A. N.: *Process and Reality*. (1929), New York: Harper & Row 1960 – (corr. ed.) London: Free Press/Collier Macmillan, 1978.

LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES DE STIMULATION

EVANGHÉLOS MOUTSOPOULOS
(Académie d'Athènes)

1. RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES

(i) Engager l'étude d'une classe particulière de catégories esthétiques dans le cadre d'une recherche sur la *philosophie de l'esthétique* équivaut à accepter en l'occurrence de se servir d'un pléonasma¹, le terme d'esthétique désignant bel et bien, depuis qu'il fut imposé par Baumgarten², une branche autonome de la philosophie conçue dans son ensemble. C'est ainsi qu'il fut envisagé par les fondateurs des grands systèmes classiques, tel Hegel³. Dans le même ordre d'idées, il serait impensable de faire état d'une *philosophie de la logique*, dans la mesure où la logique est, elle aussi, une branche autonome de la philosophie tout court. Hegel n'avait⁴ pas hésité à constituer une *science de la logique*, désirant montrer par là que, par sa rigueur, la logique était comparable aux sciences de la nature⁵ et, dans la même perspective, Charles Lévêque

¹ On acceptera le terme de philosophie de la religion, par exemple, la religion étant un fait spirituel et social envisagé comme tel par la philosophie, et non une branche de celle-ci, exactement comme il est permis de parler de philosophie de l'art.

² Cf. A.G. Baumgarten, *Aesthetica*, 2 vols., Frankfurt, 1750-1758. Par une curieuse coïncidence, la *Poétique* d'Aristote, l'*Esthétique* de Hegel et le *Cours d'esthétique* de S.J.T. Jouffroy (éd. par. Philippe Dameron, Paris, Hachette, 1845), furent des œuvres « éditées » par les soins de leurs élèves.

³ Cf. G.W.F. Hegel, *Esthétique*, trad. VI. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1944.

⁴ Cf. Idem, *Science de la logique*, trad. VI. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1949.

⁵ Par contre, on connaît, depuis, les erreurs d'interprétation de Hegel sur les données des sciences naturelles, erreurs insérées dans sa *Philosophie de la nature* et dévoilées par Julian Huxley, *Problems of Relative Growth*, London, Methuen, 1932, d'après qui Hegel aurait omis d'appliquer, à propos de cette branche de sa philosophie, les principes d'une science rigoureuse, et soumis des données scientifiquement pertinentes à des règles *a priori* émanant de sa conception de la dialectique ternaire.

avait, lui, établi une esthétique qu'il appelait *La science du beau*⁶. Ces diverses tentatives furent entreprises dans l'unique fin d'assurer, ne serait-ce que par des voies diverses, une autorité rationnelle supplémentaire à une branche philosophique trop malmenée, par le fait que son objet, naturel ou artistique, était lié plus que celui d'autres branches, à la vie affective. Ces réactions consécutives se sont soldées, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, par des réductions de questions d'axiologie à des questions de mensuration expérimentale. Cette sous-estimation, voire cette déchéance d'une branche philosophique qui avait fait ses preuves, n'a pas manqué de soulever des réactions, dont la nôtre en tout premier lieu. Bien que déplorant la situation, nous nous étions astreint à abandonner le terme d'esthétique pour adopter celui de *philosophie de l'art*, introduit jadis par Hippolyte Taine⁷, mais en lui accordant un sens nouveau⁸, celui précisément attaché à une partie de l'esthétique traditionnelle, à savoir celui d'une esthétique au second degré⁹. Dans cette conjoncture, et à l'ère de profusion des métaphilosophies et des méta-sciences, le terme de *philosophie de l'esthétique*, tout en ne cessant de comporter un pléonasme, paraît moins

⁶ Cf. Ch. Lévêque, *La science du beau, étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire*, 2 vols, Paris, A. Durand, 1860. Le philosophe corfiote Pétrios Braïlas-Arménis avait traduit avec justesse « science du beau » par « kalologie ». Cf. J. Barthélemy-Saint-Hilaire, *Compte rendu des Éléments de philosophie théorique et pratique* (1862) de P. Braïlas-Arménis, dans *Séances et Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques*, 55, 1863, Paris, A. Durand, pp. 317-319.

Cf. E. Moutsopoulos, *Le problème du beau chez P. Braïlas-Arménis*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1960, pp. 16, 33 et 52-55; Idem, *P. Braïlas-Arménis*, New York, Twayne, 1974, pp. 65 et suiv. Il va de soi que l'esthétique ne saurait se réduire à la seule étude de la catégorie du beau; il n'empêche cependant que c'est sur le fond de cette catégorie que toutes les autres catégories formant le système des catégories esthétiques se projettent. Cf. Idem, *Les catégories esthétiques. Vers une axiologie de l'objet esthétique*, 2^e éd. illustrée, Athènes, Arsénidès, 1996, pp. 128-129.

⁷ Cf. H. Taine, *La philosophie de l'art*, Paris, 1865.

⁸ Inspiré des conceptions de Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg, J. T. Kanter, 1764, Taine avait introduit dans sa « philosophie de l'art » des conceptions géohistoriques qui remontaient déjà à Aristote, *Polit.*, B8, 1268 b 40 et surtout H 7, 1327 b 23-32; et de Montesquieu, *De l'esprit des lois* (1748), éd. avec comment., 4 vols., Paris, Les Belles-Lettres, 1950-1961.

⁹ Cf. E. Moutsopoulos, « Esthétique et Philosophie de l'art », *Die Philosophie in der modernen Welt. Gedankenschrift für A. Diemer*, hrsg. Ulrike Hinke-Dörnemann, New York/Paris, 1988, pp. 719-735, et Idem, *Poiésis et Technè. Idées pour une philosophie de l'art*, t. 1: *L'excellence de plus-être*, Montréal, Montmorency, 1994, pp. 31-49.

aberrant que de prime abord. C'est uniquement sous ces réserves qu'il est jugé acceptable d'en tenir compte.

(ii) L'usage du terme de *catégorie* en général dans le domaine de la philosophie fut inauguré par Aristote¹⁰ au sens d'« attribut », de « caractère » ou de « trait caractéristique » applicable à l'objet auquel la conscience se réfère. Avant lui, Platon avait fait mention des *genres supérieurs (megista gène)*¹¹. Ainsi distinguait-il des situations ou manières de subsister telles que l'être, le repos, le mouvement, le « même » (identité) et l'« autre » (altérité), entendant par là des qualifications qui dé-passent le monde sensible, et constituent des cadres à l'intérieur desquels la réalité s'organise. Aristote aurait employé le terme de catégorie avec une signification analogue, tout en lui reconnaissant un statut de qualité non point transcendante (en tant que cadre ou que niveau d'existence), mais faisant partie intégrante de l'objet de référence¹². C'est pourquoi Aristote distingue un certain nombre de catégories attribuables à l'être, mais qu'il n'énumère pas systématiquement; au contraire, il les mentionne chaque fois partiellement, selon les besoins de son argumentation. Il est possible toutefois d'en constituer une série complète: essence (ou « qu'est-ce? »), etc. Ces dix catégories furent condensées en cinq à partir des premiers commentateurs d'Aristote, qui ont même influencé l'aristotélisme arabe¹³, avant de se fixer telles quelles à travers l'éclectisme moderne¹⁴: quantité, qualité, relation, espace, temps. La catégorie de relation s'entend comme désignant le rapport existant entre quantité et qualité, matière et forme, et équivaut finalement à la *structure* de l'objet de référence¹⁵, être par excellence (être humain) ou être par éminence (être esthétique). Lecteur d'Aristote, mauvais mais génial, Kant sut inverser l'usage des catégories aristotéliennes en les appliquant au fonctionnement de l'entendement, après en avoir conçu un système organisé et cohérent¹⁶. L'apport le plus

¹⁰ Cf. *Topiques*, A9, 103 b 21-26.

¹¹ Cf. *Sophiste*, 254 b-255c.

¹² C'est le sens propre du substantif *katégoria* et du verbe *katégorein*: taxer quelqu'un ou quelque chose d'une certaine qualification.

¹³ Cf. Al-Kindi, *De quinque essentiis*, éd. par A. Nagy, *Die philosophische Abhandlungen des J. ben Al-Kindi*, Münster, 1897 (coll. Beiträge des Mittelalters).

¹⁴ Cf. E. Moutsopoulos, *Le problème du beau ...*, p. 19; P. Brailas-Arménis, pp. 29-31.

¹⁵ Cf. Idem, Les dimensions kairiques de la structure de l'être, *Kairos. La mise et l'enjeu*, Paris, Vrin, 1991, pp. 34-38.

¹⁶ Cf. *Critique de la raison pure*, § 9, 97. Pour Ch. Renouvier, *Essais de critique générale*, t. I: *Analyse générale de la connaissance*, 2^e éd., Paris, 1875. Ces catégories constituent les lois mêmes de la pensée. Cf. É. Boutroux, *Science et religion*, p. 348.

significatif de Kant dans le domaine de l'esthétique fut l'instauration d'un système bipolaire de catégories entendues à la fois comme des *qualités* attribuables à des objets esthétiques, selon le goût de l'époque¹⁷, et comme des *états d'âme* ou réactions teintées d'affectivité¹⁸: le beau et le sublime. Le premier système de catégories esthétiques venait ainsi de prendre naissance¹⁹.

(iii) Les penseurs ultérieurs ont tenté d'édifier d'autres systèmes bipolaires fondés, par exemple, sur l'opposition des catégories du sublime et du grotesque²⁰, du beau et du joli (*Hübsch*²¹). Il en résulta une augmentation du nombre et un enrichissement de la liste des catégories esthétiques répertoriées formant des systèmes très élaborés dont il convient de mentionner les deux principaux, ceux de Charles Lalo et d'Étienne Souriau. Pour Lalo²², qui distingue neuf catégories, trois (parmi lesquelles le beau) désignent des états normaux; trois autres (par exemple le sublime), des états d'élévation; et les trois dernières (par exemple le comique), des états de dégradation. On décèle dans la structure de ce système une dynamique qui répond à des préoccupations d'ordre moral et qui risque de fausser en quelque sorte la nature purement esthétique qu'un système de catégories de cet ordre est censé devoir respecter. Pour Souriau²³, en revanche, les catégories esthétiques sont indépendantes les unes des autres et entièrement isonomes. De ce fait, le système qu'elles sont susceptibles de former ne peut qu'adopter la forme d'une roue dont elles constitueraient l'ensemble des rayons

¹⁷ D'après Étienne Souriau, *infra*, n. 23, les catégories esthétiques répondent à des *qualia* sensibles.

¹⁸ Cf. Kant, *Critique du jugement*, § 9 (trad. J. Gibelin, 3^e éd., Paris, Vrin, 1951, p. 52): « le jugement de goût détermine l'objet, indépendamment des concepts relativement à la satisfaction et au prédicat de beauté », ce qui revient à dire que le jugement esthétique est un sentiment de jugement autant qu'un jugement de sentiment. Cf. E. Moutsopoulos, *Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne*, 2^e éd., Paris, Vrin/IPR, 1997, pp. 45 et suiv.

¹⁹ Cf. Idem, *Les catégories esthétiques*, 1996, pp. 11 et suiv.

²⁰ Cf. Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (1827), éd. par Maurice Souriau, Paris, 1897; *William Shakespeare*, Paris, 1864.

²¹ Cf. A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, I, III, § 40; cf. E. Moutsopoulos, *La dialectique de la volonté et l'esthétique de Schopenhauer* (1958), 2^e éd., Athènes, 1978, § 20.

²² Cf. Ch. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, Paris, Alcan, 1909; *Introduction à l'Esthétique*, Paris, A. Colin, 1912.

²³ Cf. Ét. Souriau, *Les catégories esthétiques*, Paris, C.D.U., 1961.

particuliers. Ce système qui se veut libéral l'eût été en effet si la roue en question se trouvait en rotation continue; or l'auteur de la monumentale *Instauration philosophique*²⁴ n'évite pas une certaine bipolarité entre les catégories du beau et du laid, en raison de laquelle la forme, prétendue cyclique, du système acquiert finalement l'aspect d'un croissant et dénote, elle aussi, un souci de description d'une déchéance, puis d'une remontée, annulant, par là-même, le principe d'isonomie dont le système se réclamait. Pour sauvegarder ce principe qui sous-tend l'élaboration d'une esthétique libérale, on ne peut envisager qu'un seul moyen: isoler la catégorie du beau des autres catégories et concevoir ces dernières comme se projetant toutes sur fond de beauté, qualité esthétique prééminente²⁵. Avec la catégorie du beau en tant que centre (ou, mieux, qu'*épicentre*), au sens géodynamique du terme, on peut concevoir un système ouvert annulaire (ou, plus exactement, conique) à trois zones, où toutes les catégories conservent leur autonomie et leur isonomie tout en étant réparties par classes de parenté, et où toute nouvelle catégorie est susceptible d'être intégrée, ne serait-ce qu'à cheval sur deux aires contiguës, dans le cas, par exemple, de plusieurs catégories classiques envisagées à l'intérieur du système proposé²⁶. Les réflexions qui suivent supposent précisément ces considérations.

(iv) Une dernière constatation préliminaire, brièvement formulée, est encore nécessaire. Elle vise le groupe de catégories qui ne sont pas purement esthétiques, sans avoir moins droit de cité parmi les catégories esthétiques authentiques, puisqu'elles qualifient, elles aussi, des objets de référence de la conscience de l'esthéticien. Nous en avons étudié quelques-unes dans le passé²⁷. Nous nous proposons d'en étudier ci-après un ordre à part, que nous qualifions de catégories de la stimulation.

²⁴ Paris, P.U.F., 1939.

²⁵ Cf. E. Moutsopoulos, Intégration du classique dans une esthétique libérale, *Actes du IV^e Congrès International d'Esthétique*, Athènes, 1960, pp. 104-106.

²⁶ Cf. Idem, *Les catégories esthétiques*, pp. 228-229.

²⁷ Cf. Idem, Merveille et émerveillement, *Revue philosophique*, 94, 1969, pp. 25-30; *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, 4^e éd., Paris, Vrin, 2000, pp. 77 et suiv.; Au pays du sourire, *Annales d'Esthétique*, 8-9, 1969/1970, pp. 88-118; La catégorie esthétique du « paidique », *Problems of Culture* (Sofia), 2 (16), 1982; L'improvisé, *Diotima*, 13, 1985, pp. 195-199; L'insolite est-il une catégorie esthétique?, *Actes du Congrès « Crise de l'Esthétique »*, Cracovie, 1979, pp. 191-195; Les catégories fondamentales de l'*éthos* dans la musique de J. Brahms: dramatique, tragique, humoristique, *Actes de l'Académie d'Athènes*, 62, 1987 pp. 47-59; Phénoménologie de la fixation formelle: le typique et le stylisé, *Poiësis et Technè*, t. 1, pp. 80-87.

2. LA NOTION DE STIMULATION ESTHÉTIQUE

(i) À y bien réfléchir, tout objet esthétique, artistique ou naturel, véhicule dans la conscience un mouvement de stimulation; stimulation qui se traduit par une émotion esthétique et qui est, à vrai dire, une *commotion*. À ce sujet, un texte d'Aristide Quintilien, cher à l'auteur de ces lignes, est révélateur: « Quoi d'étonnant si l'âme, répondant aux mouvements des instruments à cordes et à vent, se meut avec eux d'un mouvement conforme au leur²⁸ »? Il y a dans cette ébauche de définition des émotions esthétiques, d'inspiration décidément mécaniste à l'instar de la théorie respective de Platon²⁹, comme un rappel de l'importance que le principe du mouvement acquiert lors de la production des sentiments esthétiques, et qui est à la base de la constatation de Kant, aux termes de laquelle le jugement esthétique est à la fois un jugement de sentiment et un sentiment de jugement³⁰. À ce titre, tout objet esthétique peut être cause d'une excitation émotive, partant d'une stimulation. Il va de soi que des causes autres qu'esthétiques sont à même de provoquer des émotions positives, voire négatives, telle la colère. Il n'est ici question que des seules émotions esthétiques occasionnées par des objets qualifiés moyennant des catégories qui, tout en n'étant pas purement esthétiques, agissent en l'occurrence comme telles. Dans ces conditions, la stimulation esthétique serait un état d'âme correspondant à une exaltation de la conscience, exaltation qui frôle son « enlèvement », son arrachement; mieux, son aliénation de la part de l'objet esthétique qui cause ce bouleversement. On n'abordera dans ce qui suit que l'aspect esthétique des catégories de stimulation.

(ii) L'« enlèvement » de la conscience. Rien de plus éloquent pour qualifier la stimulation de la conscience par son objet, que l'explication de la naissance de la philosophie, proposée par Aristote, et qui fait appel à l'étonnement³¹ que suscite ce qui est hors du commun, qui défie la raison, ne serait-ce qu'occasionnellement impuissante à l'expliquer. Le glissement du sens originel de *thaumazein* à partir de « s'étonner » vers celui d'« admirer » et, finalement, d'« être émerveillé », semble normal

²⁸ Cf. Aristide Quintilien, *De musica*, p. 107 Meibom.

²⁹ Cf. Platon, *Timée*, 80 a-b; Cf. E. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, 2^e éd., Paris, P.U.F., 1989, pp. 36-44.

³⁰ Cf. Kant, *Critique du jugement* (trad. J. Gibelin), *Introd.*, V, p. 25; cf. E. Moutsopoulos, *Forme et subjectivité*, pp. 17-19.

³¹ Cf. Aristote, *Métaph.*, A2, 982 b 12.

et n'engage qu'un renforcement à outrance de l'intensité de la réaction de la conscience³² face à ce qui exerce sur elle une force d'arrachement. Ne devrait-on pas évoquer à ce sujet la catégorie du sublime à laquelle Kant reconnaît déjà, à côté de son acception esthétique, une acception mathématique, à l'encontre de la catégorie du beau, et qui s'adresse, d'après lui, plutôt à l'entendement³³? Qu'il soit purement esthétique ou anesthétique (dans la mesure où l'absence de toute esthéticité est concevable dans ce cas), l'objet, cause d'un tel arrachement de la conscience, admet nombre de qualifications qui se rapportent tant à sa manière particulière et spécifique d'opérer qu'à l'intensité avec laquelle son action est menée. Dès lors, il est possible d'établir une distinction de classes comportant des groupes de cet ordre de catégories, en dépit du fait qu'elles désignent des objets agissant tous de façon plus ou moins similaire et des états où l'âme paraît quitter temporairement sa résidence habituelle pour s'aventurer dans des régions chaque fois inexplorées, attirée et comme dérivée par l'inconnu ou l'inconnaissable, dans un élan extatique de fuite, d'exaltation admirative et de participation « primitive³⁴ » ou mystique³⁵.

(iii) *Nécessité d'une classification des catégories esthétiques de stimulation*. Ces catégories occupent une place à la fois centrale et excentrique à l'intérieur du système des catégories esthétiques, composé de trois ordres généraux, à savoir ceux des catégories *traditionnelles*, *prescriptives* et *finitives*. Les distinctions en vertu desquelles cette classification générale est conçue n'obéissent certes pas à un critère unitaire, mais relèvent d'une attitude positiviste censée tenir compte de la

³² Cf. E. Moutsopoulos, Merveille et émerveillement, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix*, 38, 1964, pp. 25-30 et *Revue philosophique*, 93, 1969, pp. 25-30; Cf. Idem, La signification du merveilleux dans le *Théétète* platonicien, *Parnassos*, (7) 69, 1965, pp. 83-87. A. Délicostopoulos, *Le miracle*, Athènes, 2002, pp. 29-34.

³³ Cf. *Critique du jugement*, § 25 et suiv (pp. 77 et suiv. trad. J. Gibelin); Cf. E. Moutsopoulos, *Forme et subjectivité*, pp. 76 et suiv.

³⁴ Cf. L. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, (1922) 15^e éd., Paris, P.U.F., 1960, pp. 15 et suiv.

³⁵ Cf. J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique. Essai sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris, Aubier, 1944, III^e partie, chap. 3: L'amour extatique, pp. 274-326; Isabelle de Andia, Philosophie et union mystique chez le pseudo-Denys l'Aréopagite, *Chercheurs de sagesse. Hommage à Jean Pépin*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1992, pp. 511-531. Cf. aussi H. Corbin, *La philosophie islamique*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 281. et suiv., et E. Moutsopoulos, *Phénoménologie des valeurs*, 2^e éd., Athènes, Éd. de l'Université, 1981, p. 75 et la n. 12, à propos du mysticisme du penseur iranien Al-Ghazali.

réalité que constitue la longue histoire de l'apport des esthéticiens dans ce domaine. La classe des catégories traditionnelles embrasse celles du sublime, du gracieux, du risible; la classe des catégories prescriptives, celles du tragique, de l'élégiaque, du théâtral, par exemple; enfin, la classe des catégories finitives, celles du non-fini, du figolé et de l'ingénieux, entre autres. Or un système de classement des catégories esthétiques inspiré d'une attitude libérale respectueuse de leur isonomie ne saurait se plier à des exigences conventionnelles dont l'utilité réside dans la seule commodité d'exposition des lignes générales d'une théorie. D'où la nécessité de former un système résolvant des problèmes de topologie, à l'intérieur duquel les catégories de stimulation, sous leur aspect esthétique, occupent une place privilégiée, empiétant dans maintes circonstances sur des domaines voisins³⁶. À l'évidence, ces catégories remplissent une double fonction: esthétique, d'une part, anesthétique de l'autre; mais leur double rôle n'est pas toujours discriminé: elles opèrent, de fait, dans une atmosphère de confusion, que nous nous proposons d'éclaircir en faisant la part des choses dans la mesure du possible, et ce en recourant à une méthode de stricte analyse.

3. LES CLASSES DES CATÉGORIES DE STIMULATION

Il y a lieu de répartir l'ordre des catégories de stimulation en classes ou groupes, selon leurs particularités et le degré de leur intensité d'action. L'énumération de ces catégories ne peut toutefois être exhaustive. Au-delà de celles qu'il convient de dénombrer ici, l'horizon demeure ouvert à l'acquisition de nouvelles. Leur présence, leur admission et leur approbation sont illimitées et ne dénotent que la richesse des états d'âme de l'être humain. Leur répartition répond, en réalité, à un postulat épistémologique de commodité³⁷ et fait ressortir la distinction des classes suivantes:

(i) *Les catégories d'émerveillement*. Y sont incluses les catégories de stimulation qui dénotent des états d'âme exceptionnels provoqués par

³⁶ Cf. Idem, *Les catégories esthétiques*, §§ 27-29, pp. 76-83.

³⁷ Cf. *Ibid.*, § 3, n. 1, pp. 12 et 132; § 47, n. 2, pp. 125 et 154. Plus de deux cents adjectifs correspondent en français à autant de qualités gustatives se référant à des saveurs de vins. Il en existe bien d'autres, non encore officiellement agréés, qui correspondent à autant de saveurs, mais qui n'entrent pas dans des classes de catégories communément admises. De même, toute œuvre d'art possède sa propre identité inaliénable, représentée par une combinaison de catégories esthétiques relatives à son époque, aux tendances qu'elle exprime, à sa structure, à sa forme et au message qu'elle véhicule, paramètres d'une fonction qui cependant n'admet aucune acception mathématique.

des objets (esthétiques ou non) dont la structure et l'aspect sortent de l'ordinaire et frisent non seulement l'exceptionnel, mais encore l'impossible autant que l'incroyable, attirant par là l'attention et l'admiration grâce à leur unicité. À coup sûr, l'unicité qualifie toute œuvre artistique envisagée en principe dans le cadre du « genre » qu'elle illustre, alors que le merveilleux sort de la norme. Étonnant au départ, il devient bientôt admirable et, en tant qu'extraordinaire, il semble relever du prodigieux et du miraculeux, donc de ce qui n'admet aucune explication rationnelle³⁸. Le grec dispose d'un adjectif caractéristique, *théélatos*, pour désigner ce qui procède d'une source transcendante, tout en risquant, de ce fait, de rester incompréhensible et inexplicable. D'où son effet excitant, à la fois captivant et attirant, au point que la conscience se sent comme envoûtée, sidérée, médusée, figée et comme inerte, alors qu'elle atteste en même temps une incandescence qui la consume intérieurement tout en lui permettant de participer de la transcendance du prodige. Prestigieux, celui-ci implique l'intensité de l'état qu'il provoque. Il s'avère épatant, mirobolant, faramineux et, par là-même, captivant autant qu'excitant. Son triple effet d'inertie, d'entichement et d'embrassement lui confère le caractère d'une source inépuisable de fascination. Tant le merveilleux que les autres catégories qui lui sont associées, de même que toutes les catégories appartenant aux diverses classes des catégories de stimulation, qualifient des objets et des situations esthétiques autant qu'anesthésiques. Leur appartenance au système des catégories esthétiques authentiques est, cela va sans dire, tout à fait conditionnelle.

(ii) *Les catégories d'exaltation*. La catégorie qui rallie les autres catégories de cette classe est celle de l'exaltant. L'étymologie du terme renvoie à un mouvement d'arrachement dirigé vers le haut. Ce qui est arraché en l'occurrence c'est bien la conscience; ce vers quoi elle est emportée, c'est l'objet même qui cause cet emportement et qui est censé se situer à l'intérieur d'une sphère supérieure à celle habituellement hantée par la conscience. L'exaltant tient, par conséquent, lui aussi, de l'exceptionnel. Loin d'être en soi obligatoirement inexplicable, son effet captivant provient de son élan impétueux, souvent véhément, ardent,

³⁸ Cf. par exemple Sophocle, *Antigone*, v. 278 (« envoyé par quelque dieu »; « de provenance divine »). Surprise et surprenant se rattachent à l'inattendu et au subit (*exaiphnès*). Cf. E. Moutsopoulos, La fonction catalytique de l'*exaiphnès* chez Denys, *Diotima*, 23, 1995, pp. 9-14. Cf. Idem, Emprises et empreintes musicales, *Philosophia*, 35, 2004.

enflammé, enfiévré, torrentueux, fougueux, précipité, qualifications qui correspondent à des catégories doublant ou du moins, accompagnant celle de l'exaltant, l'enrichissant et la complétant chacune à sa manière. Leur nature dominante qualifie un mouvement d'entraînement de l'ensemble du psychisme humain, grâce au déferlement d'une vague envahissante, vers un domaine inconnu, inattendu ou inespéré. Il y a plus que de l'attrance dans ce mouvement effréné: une rafale qui emporte tout sur son passage, un torrent qui inonde la conscience, l'arrachant à ses vécus et lui imposant des résidus étrangers qu'il charrie vers sa destination. Tout captivant qu'il soit, ce mouvement présente des degrés de précipitation, qui vont de l'amène à l'impétueux, au déchaîné et à l'effréné, en passant par le vivace, l'enfiévré et le volcanique, gradations d'une activité irrésistible à laquelle la conscience ne peut se soustraire, sous contrainte d'en subir les effets.

(iii) *Les catégories d'oppression.* Au processus explosif précédent répond un processus inverse, implosif³⁹, qui implique l'envahissement de la conscience par son objet, si vif qu'il se solde par une immobilisation de l'existence qui accepte, comme envoûtée, tout en cédant à un agrément indiscutable, les conséquences de cette invasion. La pression qui s'exerce sur elle par les effluves successives et par les éléments intrus (qui peuvent être, le cas échéant, esthétiquement structurés) déclenche en elle une implosion qui condense provisoirement sa nature à l'extrême, et dont résulte l'apparition soudaine de mondes jusque-là insoupçonnés, mais faisant désormais partie de ses acquis. La catégorie de l'opprimant se manifeste de manières diverses: à part l'immobilisation initiale de la conscience, qu'il occasionne, il est tantôt dominateur, tantôt écrasant ou broyant. C'est à la conscience de tolérer, indéfiniment, selon sa nature, cette oppression ou de réagir rapidement par implosion, avec les résultats décrits. Il n'est pas à exclure que, dans des conditions particulières, des causes différentes peuvent produire, dans ce domaine, par des moyens également différents, des effets plus ou moins semblables.

(iv) *Les catégories de révélation.* L'étymologie du verbe *révéler* renvoie à un mouvement destiné à lever un voile qui dissimule un objet jusque-là occulté ou, par extension, une vérité. C'est le sens propre du terme d'*apocalypse*, qui fait une allusion directe au titre du seul livre

³⁹ Cf. Idem, *Explosion du savoir, implosion de l'esprit, Conférence des Recteurs des Universités Européennes (C.R.E.)*, VII^e Assemblée générale, Helsinki, 1979, pp. 86-93.

prophétique, vingt-septième et dernier, du Nouveau Testament⁴⁰. Une grande partie de son contenu a donné naissance à la catégorie d'apocalyptique, appliquée à des situations catastrophiques et quasi infernales qu'il qualifie d'inévitables et d'imminentes. Il s'agit évidemment ici d'un usage très spécial du terme. Ce qui est révélateur, c'est, de prime abord, ce qui éclaire et qui élucide un objet sensible ou intelligible demeuré dans l'ombre du secret ou de l'imprécision. La révélation s'accomplit soit telle une illumination subite soit par suggestions successives, mettant à jour ce qui demeurerait inconnu ou habilement masqué. En ce qui concerne l'esthétique de l'habillement un habit révélateur serait celui dont on ne saurait dire précisément s'il cache ou s'il dégage, tant sa fonction est à la fois subtile et troublante. La subtilité sert, dans ce cas, la fonctionnalité de toute une échelle de distinction de valeurs qui vont de l'instantané au durable, du soudain au continu et du fulgurant au tenace, laissant par là-même apparaître toutes les modalités de réaction de la conscience face à ce qui lui est présenté.

(v) *Les catégories d'étourdissement*. Cette classe de catégories, légitimée à partir de la notion de confusion, est appliquée à des états d'âme provoqués par l'intrusion, dans la conscience, d'éléments de dérèglement, comparables à ceux qui, au niveau du corps, provoquent l'ivresse qui se manifeste par un bouleversement, un désordre, un trouble, une désorganisation et, finalement, une aliénation. Bien souvent, on lui associe la catégorie de l'enivrant. Le terme d'ivresse dénote une certaine falsification des fonctions du corps et de l'esprit, accompagnée d'une impression de tourbillonnement qui s'empare du corps autant que de l'esprit lequel se laisse glisser sur une voie d'aberration. L'objet enivrant provoque une réaction particulière de la conscience, prise d'emblée (ou par à-coups) au piège d'une présence exhortative qui incite à l'enthousiasme et, vu son caractère affriolant, entraîne l'existence tout entière dans le remous de son mouvement véhément, vertigineux et frénétique qui paralyse toute envie de résistance. En tant que catégorie, l'enivrant, l'inébriant, côtoie le fumeux ou le grisant selon l'intensité de son action. D'une manière générale, sous l'aspect du vertigineux, il

⁴⁰ Il ne fut admis dans le Canon qu'au IV^e siècle de notre ère, après le V^e-VI^e Concile œcuménique, ce qui témoigne des réticences quant à son authenticité. Cf. E. Moutsopoulos, La révélation (*apocalypsis*) comme processus épistémologique, *Dix-neuvième centenaire de l'« Apocalypse » de Jean*, Athènes, Éd. du Couvent Sacré de Patmos, 1999, pp. 493-498. Cf. P. Somville, Le signe d'extase et la musique, *Kernos*, 5, 1992, pp. 173-182, notamment les représentations des pp. 180-181.

exerce sur la conscience une attraction astreignante dont elle ne se dégage qu'à grand'peine et seulement après que l'effet de griserie se soit estompé à force d'avoir trop persisté.

(vi) *Les catégories de séduction*. Elles font directement allusion à des pratiques magiques traditionnelles encore en usage⁴¹, obéissant toutes au principe de participation dont elles contribuent à établir des applications réelles. L'essentiel de ces pratiques consiste à créer des homologues de structure entre des états naturels et des états psychiques par l'intermédiaire de formules précises d'invocation. À cinq reprises consécutives Platon n'affirme-t-il pas que les chants sont en réalité des incantations⁴²? Et, pour renforcer historiquement cette thèse, ne suffit-il pas d'évoquer le terme latin de *carmen*, qui signifie chant et charme à la fois? L'œuvre d'art est une instauration concrète⁴³ qui vise non seulement à extérioriser les tourments de son créateur, mais aussi à exercer un attrait sur le contemplateur par des structures homologues à celles de sa nature corporelle et de ses vécus⁴⁴, provoquant ainsi une purification de l'âme⁴⁵. L'essentiel, dans tous ces cas, c'est l'agencement d'un lien homologique qui assure un mouvement continu dans deux directions: de la conscience à son objet et *vice-versa*. Dans ce contexte, la catégorie du charmant est la plus fréquemment usitée pour illustrer ces états. Elle est, sans aucun doute, pour des raisons de parétymologie, souvent rapprochée de celle du gracieux⁴⁶ qu'accompagnent, sans pour autant faire double emploi, celles de l'attachant, du fascinant, du séduisant, de l'enchantant, voire du magique, dont le domaine d'application est, pour sûr, plus étendu, à l'image de celui des catégories

⁴¹ Cf. L. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive* (1922), 15^e éd., Paris, P.U.F., 1960, pp. 15-18; J. Cazeneuve, *La pensée archaïque*, pp. 35 et suiv.; Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, t. 1: *Le cru et le cuit*, Introd., pp. 9-40; E. Moutsopoulos, *Philosophes de l'Égée*, Athènes, Fondation de l'Égée, 1991, pp. 17-24; Idem, La participation musicale chez Plotin, *Philosophia*, 1, 1971, pp. 379-389, et *Poiésis et Technè*, t. 3: *Évocations et résurgences*, Montréal, Montmorency, 1994, pp. 109-119.

⁴² Cf. Platon, *Lois*, II, 659 e; 664 b; 665 e; 666 c; 670 e: *oidai* égalent *épôidai*.

⁴³ Cf. E. Moutsopoulos, Vers une phénoménologie de la création, *Revue philosophique*, 86, 1961, pp. 261-291; *Poiésis et Technè*, t. 2: *Instauration et vibration*, Montréal, Montmorency, 1994, pp. 28-56.

⁴⁴ Cf. Platon, *Timée*, 80 a-b.

⁴⁵ Cf. Idem, *Lois*, VII, 790 e; Aristote, *Poétique*, 6, 1449 b 28. Cf. E. Moutsopoulos, La transstructuration tragique du mythe, *Du banal au merveilleux. Mélanges Lucien Jerphagnon. Les Cahiers de Fontenay*, pp. 55-57, 1989, pp. 179-188.

⁴⁶ Le grec *charien* (gracieux) est pourtant, on le sait, sans aucun rapport étymologique ou sémantique avec le français *charmant*, d'origine latine.

de l'attirant, de l'attrayant, du captivant, du magnétisant, de l'enchanteur ou de l'ensorcelant. La fonction esthétique de l'ensemble de ces catégories va de pair avec leurs fonctions anesthésiques, mais, l'une comme les autres désignent la mise en place de ce lien d'homologie cité précédemment, et qui inaugure un échange ininterrompu entre réalités externe et interne, provoquant un ravissement de la conscience par son objet et une possession de ce dernier par l'existence humaine, ainsi appelée à chanter et à s'enchanter et, comble de bien-être, à éprouver sa propre floraison.

(vii) *Les catégories de tourmente*. C'est principalement à cette classe de catégories que se réfère Aristide Quintilien quand il fait état de l'homologie vibratoire entre âme et instruments musicaux⁴⁷. Effectivement, ces catégories définissent le mieux la commotion (*sunkinésis*) émotive qui s'empare du psychisme humain face à un objet déconcertant, esthétique ou non; déconcertant, par la décomposition de la structure rythmique conformément à laquelle la conscience se comportait jusqu'à sa disparition et sa substitution par une structure différente imposée d'après le rythme propre à cet objet, avec tout l'ébranlement que cette substitution suppose, à savoir: choc, secousse, agitation, bouleversement. Platon a su analyser avec force détails les conséquences désastreuses qu'un tel changement, survenant ne serait-ce que régulièrement au cours des âges, peut avoir aux niveaux de l'univers, de l'histoire et de la civilisation⁴⁸. La conscience en est par avance excitée, troublée, alarmée, effrayée, épouvantée, affolée, au point de se tourmenter. Ces divers états particuliers, et combien d'autres encore, lui sont infligés, lors d'une première phase, phase d'intimidation, par des structures de souffrance particulières qui leur sont appropriées. Elle est normalement suivie d'une seconde phase au cours de laquelle la conscience se soumet à l'excitation de la nouvelle situation. Nous touchons l'expérience du passionnant, du frappant, du saisissant, du captivant, de l'empoignant, voire de l'hypnotisant. Le souvenir de la structure antérieure ne persiste désormais que comme l'objet d'une nostaglie, notamment d'une nostalgie de l'attendrissant⁴⁹.

⁴⁷ Cf. *supra* et la n. 28.

⁴⁸ Cf. Platon, *Politique*, 269 c et suiv.; P.-M. Schuhl, Sur le mythe du « Politique », *Revue de métaphysique et de morale*, 36, 1932, pp. 52 et suiv.; cf. E. Moutsopoulos, Kairos et alternance: d'Empédocle à Platon – et au-delà, in Idem, *Philosophie de la culture grecque*, Athènes, Académie d'Athènes, 1998, pp. 49-56.

⁴⁹ Cf. Idem, Le suranné dans l'art: immanence et nostalgie, *Poïésis et Techné*, t. 1, pp. 76-79.

(viii) *Les catégories de réprobation.* Si la conscience demeure rebelle au message de son objet, celui-ci n'arrive pas à lui imposer la structure de son rythme, soit parce que cette structure est faible, malgré la violence avec laquelle elle s'affirme, soit parce que la structure du rythme de la conscience atteste, de son côté, une résistance notoire. Il est alors difficile, sinon impossible, qu'une nouvelle situation soit créée au sein de l'existence. La phase de réaction de la conscience se prolonge indéfiniment dans le cours des événements. L'objet ne parvient pas à s'imposer, parce qu'il est jugé, négativement, digne d'aversion et, donc, réprouvé. Les catégories qui qualifient désormais l'objet que la conscience affronte sont celles de déplaisant, d'antipathique, de haïssable, de détestable, de repoussant, de répugnant, d'odieux, d'abominable, d'horrifiant, d'exécration, qualificatifs cités dans un ordre hiérarchique d'intensité de leur portée. Sur l'autre versant de cette échelle hiérarchique s'étale une série de catégories plus ou moins dévalorisées qui n'ont que peu de relation avec la terreur qu'inspirait l'objet dénoté par les précédentes catégories: citons l'insignifiant, le méprisable, le tordu, l'anormal et, sur le plan esthétique, toute une gamme de qualités en relation avec le laid⁵⁰.

4. VERS QUELQUES DÉDUCTIONS

À la suite des réflexions et analyses qui précèdent il ressort (i) qu'à l'intérieur d'un système topologiquement organisé des catégories esthétiques, les catégories de stimulation se réfèrent à des objets (ainsi qu'à des états d'âme) de nature esthétique autant qu'anesthétique: on s'est efforcé de montrer que la distinction entre les deux conditions de référence n'est pas toujours aisée, mais que, dans la plupart des cas, elle est possible; (ii) que les catégories de stimulation, en particulier, citées ici à titre indicatif et non exhaustif, concernent des objets de la conscience, qui causent des états d'âme manifestés par une surexcitation et par un embrasement de l'existence tout entière; (iii) que les objets et états d'âme respectifs dans ce domaine peuvent, certes, varier à l'infini, mais que leurs variations peuvent être groupées selon leurs affinités dominantes sous les classes spécifiques des catégories respectives

⁵⁰ Cf. Idem, *Le presque beau*, *Revue d'Esthétique*, 17, 1964, pp. 40-45; *L'improvisé*, *Diotima*, 13, 1985, pp. 195-199; *Du faux dans l'art*, *II Congreso Nacional de Filosofía*, *Actas*, t. 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, pp. 335-338, et *Annales d'Esthétique*, 9-10, 1971, pp. 39-43; *Gracieux et élégant: répulsion ou attirance?*, *Poiësis et Technè*, t. 1, pp. 88-90. Sur l'insolite, par exemple, cf. *supra* et la n. 27.

d'élévation, d'enlèvement, d'oppression, de révélation, d'étourdissement, de séduction, de tourmente et de réprobation; (iv) enfin, que, pour se référer également à des situations qualifiées d'anesthésiques, ces catégories ne sont nullement privées d'un statut de catégories esthétiques à proprement parler, au même titre que les catégories du tragique, du dramatique ou du risible, par exemple, indistinctement applicables aux domaines de l'art ou de la vie quotidienne, sans que leur caractère esthétique authentique soit jamais mis en doute. On en conclura que les catégories de stimulation, tout comme celles d'autres ordres, remplissent, à l'intérieur du système de catégories esthétiques envisagées, une double fonction: elles en font partie de plain-pied tout en se réservant un rôle plus général qui déborde le cadre de ce système et amplifie l'importance de leur signification.

GRANDEUR ET MISÈRE DE L'HOMME, THÈMES DE L'ART CONTEMPORAIN

EVANGHÉLOS MOUTSOPOULOS
(Académie d'Athènes)

1. LA CONDITION HUMAINE

Par le terme « contemporain » on désignera, dans ce qui suit, moins arbitrairement qu'il ne paraît de prime abord, la période qui va de 1930 environ à nos jours: en gros, sept décennies au cours desquelles l'art a fait preuve d'une évolution et d'une richesse extraordinaires dans tous les domaines. Certes, les possibilités offertes par le développement de la technologie ont permis l'éclosion de nouvelles tendances, et la production d'œuvres selon des techniques révolutionnaires auparavant inconnues, grâce à l'utilisation de matériaux et de moyens de réalisation sans cesse innovés; l'art demeure cependant, dans son ensemble, l'expression privilégiée des expériences vécues par les artistes. Il est vrai qu'actuellement les créateurs ont quasiment cessé de « lutter avec le Carrare », ainsi que Théophile Gautier les y incitait jadis, tant ils sont secondés dans leur tâche par l'électronique entre autres. Ils continuent néanmoins et continueront assurément dans l'avenir de manifester, à travers leurs créations, leur souci vis-à-vis de la condition humaine, réalité par excellence qui se profile derrière elles. Ils s'engagent à ponctuer ou à déplorer respectivement la grandeur ou la misère selon des thématiques qui en couvrent la réalité et dont nous nous proposons de considérer successivement et à titre d'exemples celles qui s'imposent comme les plus marquantes, tout en distinguant les aspects positifs autant que négatifs.

2. LA JOIE DE VIVRE

(i) Vivre, c'est d'abord naître. La joie de naître, avec tout ce qu'elle comporte d'espérance, s'obstine à se laisser fixer sur le marbre ou sur la toile, conformément à une tradition archaïque qui, pour être persistante, n'en est pas vétuste pour autant: nourrisson, le jeune être est représenté dans des scènes du type « maternité », mais aussi, plus rarement, il

apparaît en soi, en tant que préfiguration de l'être humain accompli dont la quiddité, au sens aristotélicien et thomiste du terme, se trouve déjà constituée. Chaque étape de sa croissance est célébrée à sa manière. Du balbutiement aux premières conversations, de l'entretien intime avec le jouet à la réglementation anticipée de la coexistence sociale moyennant le jeu, de la découverte de soi à celle des autres et du monde, tout est noté et interprété, jusqu'à l'émerveillement d'exister. L'adolescence, elle, scelle le contact fructueux avec la beauté artistique et naturelle, cette dernière expérience se concrétisant en rêve d'aspiration, puis en sentiment amoureux, enfin en amour consommé qui clôt le cycle de la jeunesse. C'est la poésie lyrique qui, censée s'être libérée des contraintes traditionnelles pesant sur la versification, se réserve désormais, comme de tout temps, le privilège d'exprimer, mieux que tout autre art, la joie d'aimer et la passion amoureuse, secondée dans cette fonction par la musique (*Lied*).

(ii) En contrepoint de cette allégresse se profile le malheur de naître, de périr prématurément dans les bras de sa mère, tel le jeune être inanimé qui figure dans *Guernica* de Picasso, scène qui rappelle les *Pietà* classiques, ou encore de mener une vie misérable avec comme seule consolation rare la présence du camarade dans l'adversité. Tous les aspects de la joie de vivre se laissent ainsi inverser pour être, à leur tour, fixés par l'art: famine, persécution, exil, abattement, anéantissement entre autres; amour malheureux, trahison, déception qui ne sont que manifestations de la misère, que l'art contemporain affecte en priorité. À n'en pas douter, récemment encore, la majorité des artistes affichant l'étiquette d'« intellectuels de gauche » falsifiaient ces situations en les combinant avec le décri des sociétés occidentales. On assistera assurément, dans un proche avenir, à la renaissance d'une tendance analogue, pour dénoncer, cette fois, à tort ou à raison, l'avènement de la mondialisation, idéologie appelée à combler précipitamment et *a contrario* le vide créé par l'effondrement soudain du marxisme.

(iii) Dans le prolongement de la thématique négative plus générale relative à la vie se tiennent les thématiques auxquelles les artistes font plus communément appel, et qui ont trait à la vieillesse, à la maladie et à la mort qui en est l'aboutissement. Autant l'enfance et la jeunesse sont exaltées, autant ces situations douloureuses sont quasiment honnies, sauf dans les cas où elles servent à des fins idéologiques, donc largement anesthésiques. L'art du dix-septième siècle s'y complaisait: malformations et autres états attristants étaient ses sujets favoris, apparemment pour faire appel à la catégorie du pittoresque. L'art actuel évite le plus souvent de s'y référer, tout comme il répugne précisément de recourir au pittoresque, le jugeant indigne du

sérieux de ses préoccupations. Tout au plus daigne-t-il évoquer des états semblables dans le cadre de sa participation à quelque campagne de glorification des vertus de l'état-providence par l'affiche publicitaire, ce qui n'en souligne pas pour autant la pureté.

3. LA VIE DES SOCIÉTÉS

(i) Nous venons d'entamer une thématique qui s'infiltré tant soit peu dans celle du social. À ce propos, deux attitudes artistiques opposées sont à discerner. La première, non dépourvue de liens avec la politique (le travail par exemple, institution sociale par excellence), se rattache à l'idée de « travailler dans la joie » (pour citer un slogan de triste mémoire diffusé par le nazisme). Quant au réalisme socialiste imposé par Zhdanov, il était destiné à célébrer le travail à l'usine et aux champs. Le gigantisme des peintures murales de Diego Rivera, répliques tardives des images d'Épinal, et qui décorent les bâtiments de l'Université autonome de Mexico, fut un simple parallèle des réalisations soviétiques parmi lesquelles il convient de citer tel poème symphonique de Prokofiev « repentant », chantant les mérites du travail aux aciéries (allusion étymologique au pseudonyme « Staline »), sur un rythme scandé par les coups du marteau-pilon. La deuxième attitude s'attaque au machinisme qui opprime la personne humaine. Au réalisme socialiste retardataire de Prokofiev fait pendant le machinisme ambigu de *Pacific 235*, d'Arthur Honegger: machinisme indirectement dénoncé par les constructions de Léger, censées dénoncer, après *Les temps modernes*, de Chaplin, les conditions de vie dans le monde occidental. En réalité, toutes les sociétés ont pendant longtemps essayé de dissimuler les aspects négatifs de leurs modes de vie respectifs. N'est-ce pas grâce à Ehrenbourg, à Pasternak et aux mouvements artistiques souterrains animés par des « dissidents », que la tricherie dans les anciens pays de l'Est et, finalement, leur tragédie furent peu à peu dévoilées?

(ii) Une morale établie et développée sous le signe de principes « éternels » est primée surtout par la littérature et les arts du théâtre; elle approuve l'amour du prochain et dénonce la violence combinée avec la sous-estimation de la dignité humaine. La grande majorité de milliers d'œuvres théâtrales d'écrivains ayant participé au concours international pour l'obtention du prestigieux prix de la Fondation Onassis et soumises à l'évaluation de trois commissions successives portaient sur ces deux thèmes: comportement humanitaire et dégradation de l'être humain. Dans cette dernière catégorie, deux cas singuliers livrent des messages provenant du tiers-monde. Le premier raconte l'aviissement volontaire du héros qui consent à alimenter, au détriment de son intégrité corporelle, le marché mondial d'organes humains, pour

aider sa famille avide de le voir se sacrifier. Le deuxième rappelle le drame des jeunes femmes d'Extrême-Orient, résignées à soulager les guerriers nippons, mais trouvant malgré tout le courage de se révolter contre leur sort. Moins contraintes d'obéir à la règle de la catharsis, la production cinématographique et celle du roman ne dédaignent pas de centrer leur action autour d'entités de type satanique, dont le châtement, habituellement exigé par une morale « à sanctions », mais qui, parallèlement, prône tolérance et indulgence, demeure finalement en suspens: autrement dit, le triomphe du mal.

(iii) Des situations résultant de la guerre ont déjà été évoquées: horreur, famine, servitude, extermination massive, dont le retour dans l'avenir n'est jamais exclu. On évoque volontiers, à cet égard, le symbolisme de la statue érigée dans le « Parc de la Paix », à Nagasaki, qui représente une figure humaine assise, un bras levé montrant du doigt le danger nucléaire imminent venant d'en haut, l'autre bras tendu vers l'avant dans un geste d'apaisement, selon l'interprétation qu'en donnent les experts locaux à qui il échappe que l'artiste a intelligemment combiné chez un personnage unique les gestes respectifs de Platon et d'Aristote représentés au centre du tableau de Raphaël intitulé *L'École d'Athènes*: curieuse mise à profit de valeurs artistiques classiques. En son temps, Bruegel avait déjà loué les résultats heureux de la paix. L'après-guerre a vu éclore une littérature et un nombre impressionnant d'œuvres d'art pacifistes, la *Colombe* de Picasso en tête, qui fit le tour du monde pour véhiculer une idéologie servant une politique à deux visages, qui n'hésitait pas, par ailleurs, de fomenter des guerres subversives sur tous les continents: la perfidie sous le couvert de l'innocence. Or l'histoire se répète inlassablement.

4. L'HOMME ET L'UNIVERS

(i) À l'image du symbolisme des gestes, celui des animaux prête à confusion, malgré une tradition séculaire qui le veut définitivement fixé en un code permanent. Au-delà des propriétés des espèces, les animaux dans leur ensemble symbolisent le trait d'union entre l'humain et le monde inanimé; d'où l'intérêt de l'art contemporain pour les espèces qui coexistent avec l'homme: animaux domestiques représentant aussi bien la grâce et la fidélité que le parasitisme agressif, mais également des espèces exotiques en voie d'extinction, tels ces fauves en détresse d'Épi Nicolas, qui incarnent l'inquiétude devant la menace de destruction de l'écosystème, dont peu se soucient. Le bestiaire artistique traditionnel, quant à lui, est, dès lors, maintenu intact, pour le plus grand bonheur de l'art qui continue de s'inspirer des formes fonctionnelles les plus réussies qui puissent exister, celles qui ont été modelées par la nature au cours des âges. Le souci pour le règne animal

s'étend jusqu'à l'intérêt pour les végétaux. L'arbre constituera toujours un symbole polyvalent de la symbiose de l'homme et de son environnement immédiat, et le jeu des feuilles, des flots et des flammes sera à jamais accompagné de bruissement, de clapotement et de craquement qui suggéreront inmanquablement de nouveaux motifs adéquats à la création musicale. La mer et la montagne symbolisent l'immensité et la puissance, mais encore l'élégance et la suavité, et sont principalement chantées par la poésie.

(ii) L'immensité de la nature inanimée se prolonge dans l'infini des espaces célestes dont seul Pascal vantait jadis le silence. Avant lui, le thème de l'harmonie des sphères, harmonie cachée plus puissante que l'harmonie audible, au dire d'Héraclite, avait fasciné les esprits, et la présentation musicale, déjà ancienne (1914) des *Planètes* par Gustav Hoist se place en contrepoint face aux innombrables ciels étoilés picturaux. Les perspectives de l'astronautique ne cessent de stimuler l'imagination des fidèles de la science-fiction et les admirateurs du sublime (au sens kantien).

(iii) Lord Byron évoquait, en son temps, le rapport de l'Océan sublime avec la Transcendance:

Miroir glorieux où se reflète
L'image du Tout-puissant
(*Childe Harold's Pilgrimage*, IV, 183.)

Il en est de même, à plus forte raison, des évocations contemporaines de l'espace cosmique dont la conquête progressive ne peut que suivre une courbe asymptotique. En revanche, l'art favorise l'union mystique avec l'Absolu: musique, poésie, arts plastiques continueront de s'inspirer de formes traditionnelles. Même les fidèles de religions interdisant toute représentation, tel le judaïsme, trouvent, comme le peintre Benn, par exemple, les moyens de figurer, ne serait-ce qu'indirectement, le divin. De l'infiniment petit à l'infiniment grand, et jusqu'à l'Absolu, l'art contemporain conçoit le réel en tant qu'existant continu dont la conscience humaine détient la clé d'une connaissance unifiée.

5. CONSIDÉRATIONS ULTIMES

L'homme prend conscience de sa grandeur et de sa misère en s'efforçant de dominer le monde dans lequel il est « jeté » ou intégré, selon l'idée qu'il se fait de lui et de soi. L'art exprime à l'extrême ces situations, sa thématique touchant les aspects et les replis les plus intimes de la condition humaine. Fort de ses possibilités, l'artiste vit encore plus intensément que l'homme moyen, voire que le philosophe, son existence terrestre qui lui convient ou dont il aspire à se détacher.

L'art et ses problèmes spécifiques constituent la thématique générale extrême à laquelle se réduisent toutes les thématiques artistiques touchant à l'humain. C'est à travers les solutions multiples de ces problèmes appliqués à la problématique de son existence que l'artiste contemporain se fraye une voie chaque fois unique vers l'expérience vécue d'autrui et de soi-même.

LE FOND DORÉ À PROPOS DES *CAHIERS DE MALTE LAURIDS BRIGGE*

MARIA FILOMENA MOLDER
(Universidade Nova de Lisboa)

1

La civilisation corrompt, le génie humain produit croûte sur croûte des armures féroces, qui défendent et empêchent le contact avec la peau de toute chose, avec les forces élémentaires, presque tous les pores étant clos. L'atmosphère de la civilisation est emballée dans du papier cellophane, bon marché, isolant celle-ci de Dieu, dit Wittgenstein – *ad se ipsum* – dans l'une de ses plus admirables notes (*Vermischte Bemerkungen*, 1946). Idée aussi bizarre que constrictrice, selon lui, et qui a trouvé dans le grand manteau du Méphistophélès de Murnau l'une de ses variations les plus puissantes. Et si, à l'inverse, nous nous mettions à emballer tout ce qui fait partie de notre civilisation, emballer tout ce qui augmente notre poids, afin d'être mieux préparés à sauter hors de la terre, pour nous élever, légers, renvoyés du corps et de sa chute propre, toutes choses qui sont supposées nous éloigner de Dieu ou de la vérité. Emballer bien emballé, soigneusement: les rues, les murs, les maisons, toutes les maisons, les automobiles, et même les arbres, les jardins usés (laisserions-nous la mer déseballée, ou la mer est-elle déjà une chose nôtre, empoisonnée?), et ensuite nous attendrions, libérés, nous-mêmes placés à côté de tout ce que nous aurions emballé, ne serions-nous pas alors étrangers au Seigneur lointain, mériterions-nous d'attendre la glorieuse proximité qui, sans cet anéantissement suspensif, sans cette ascèse, n'osait se deviner? Non.

Rilke – qui aurait pu écrire à Wittgenstein au sujet de cette idée d'un monde emballé dans du papier cellophane, s'il avait connu ce que quelques années seulement après sa mort Wittgenstein écrira, et que nous ne connaissons seulement que des années après la mort de Wittgenstein –,

n'accepterait pas la condamnation de tout ce que nous ne sommes pas en mesure de changer. Son souhait, par la bouche de Malte Laurids Brigge, est de continuer à faire partie de ce monde, auquel il ne s'est pas encore habitué et qui lui semble bon.

Toujours la même expérience familière: s'éveiller à quelque chose qui semble insupportable, reconnaître quelque chose comme la source de notre tourment, mais ne pas pouvoir, ni même vouloir, se débarrasser d'elle: qu'irions-nous découvrir dans ce vide, dans lequel tout serait emballé? Et néanmoins ce vide est cherché, ne peut pas cesser d'être cherché, comme un avant-goût de la nausée, comme un avant-goût de la libération de la mort, participant à un sacrifice sur l'exécution duquel quelqu'un veille. Et, plus encore, on y trouve une complaisance dans le vide, que nous avons l'habitude d'appeler intérieur: ce qui reste de l'oignon, toutes couches enlevées.

Rilke a atteint ce point où rien de ceci ne peut être jeté, il a choisi de ne rien mettre de côté, ni l'angoisse, ni la grâce inquiète, ni l'impuissance, ni le rire commun, qui sont engloutis par la température neutre, ni glacée ni torride, de l'intimité.

2

Alors que nous lisons les *Carnets de Malte Laurids Brigge*, peu à peu, et avec une clarté grandissante, les mouvements de nos yeux sur les pages voient se libérer un entrelacement paradoxal, lourd et léger, subtil et brut, mêlant fils d'étoffe et fils de soie. Rappelons le deuil fêté – la fête endeuillée empli d'un rire retenu – des évocations des anniversaires de l'enfance, la description élégiaque du décès de la petite fille grosse et pâle dans un tramway à Naples, et son prolongement dans la description de la mort du chien dans *Malte Laurids Brigge*, dans laquelle le ton élégiaque de l'acceptation de la mort est transmué en peur terrestre de la mort incompréhensible et inacceptable, impuissants que sont la peur et l'amour, impuissants à sauver ceux qui, rares, peuvent nous aimer: notre chien, celui qui nous accuse une fois pour toutes, l'animal perdu, « que nous avons aidé dans la conquête d'une âme pour laquelle il n'y a pas de ciel ». Rappelons l'impérieuse phénoménologie du voisin et surtout, surtout, la parabole du fils prodigue, qui pour Malte constitue la présentation même, indéniable, de celui qui ne voulait pas être aimé, le poète Rilke, celui qui a toujours fui l'amour: « On pourra difficilement me convaincre de ce que l'histoire du fils prodigue n'est pas la légende de celui qui ne voulait pas être aimé. »

Cet entrelacement d'humour et de miséricorde inclémente est propre à celui qui reconnaît avec lucidité que pour nous rien ne se passe déjà dans un extérieur, jubilant et avide de cette rencontre, que maintenant la lumière du soleil, celle-là même, ne brille plus que dans le jour de notre chambre à coucher, que la belle bataille de Lepanto ne pourrait aujourd'hui se produire qu'à l'intérieur de nous. Et nous voyons culminer autour de nous ce processus de retrait, initié à l'époque du Tasse: « le passage vers l'intérieur de l'homme dont l'extérieur était saturé. Je m'explique: au XVI^e siècle, les événements intérieurs s'étaient haussés au dehors, dans le visible, avec une splendeur telle qu'elle n'aurait pu être intensifiée. L'amour et le désir, la vengeance et la haine trouvaient toujours des réalités immédiates, brillantes, qui témoignaient pour elles et de suite les dépassaient. Si un homme aimait – son amour *était* l'aimée, et quand celle-ci, pensive, essayait devant son miroir un collier ou une boucle d'oreille, cet amour devenait plus grand par ce collier, par cette boucle d'oreille. Et quand un autre réunissait en soi une égale quantité de haine, si cette haine entraînait en action et devenait tangible, comme dans l'afflux d'un assassinat, il s'agissait d'une augmentation [...] Un seul exemple: Pétrarque a encore pu être couronné de feuilles de laurier au Capitole; si l'on en était arrivé à ce point avec le Tasse, il en aurait souffert profondément – car en son temps il n'y avait plus d'équivalent extérieur de la gloire... Il s'agit d'une longue évolution, j'espère un jour m'exprimer de façon plus définitive à ce sujet; si l'on comprenait ceci, beaucoup de choses s'en trouveraient simplifiées, l'on pourrait s'épargner beaucoup de fêtes et de célébrations, sachant que de nos jours rien n'y appelle – et ce n'est finalement pas si lamentable de comprendre que l'incendie de Rome ou la belle bataille navale de Lepanto ne peuvent maintenant plus avoir lieu qu'à l'intérieur de nous » (lettre à N.N. du 5 mars 1912).

3

Lui, « incurablement tourné au dehors, donc distrait de toutes les choses », lui, le désarmé, le vulnérable, que les jours et les nuits consomment en une combustion mortelle, comme l'anémone qu'il a vu à Rome qui, ayant tellement reçu pendant le jour, ne parvenait plus à se fermer à la tombée de la nuit et poursuivait, la nuit durant, son délire, alors que les autres anémones, ses soeurs, se gardaient du danger de ne jamais se refermer, lui n'a pas de fenêtres sur le monde, ce qui serait la même chose que, au lieu de se perdre dans chaque être, perdre chaque

être, voyant à travers lui quelque chose qui ne lui appartenait pas, qui n'était pas l'être ainsi, mais plutôt le regard humain pénétrant, aveugle, affligé. C'est pourquoi il lui est encore permis de se réjouir de ce que la bataille navale de Lepanto ne peut plus avoir lieu qu'à l'intérieur de nous, car il s'agit d'une nostalgie qu'aucun acte imaginaire ne peut remplir, parce qu'elle a déjà été, et parce qu'elle ne pourra être, que si la précision monstrueuse de la rêverie intime est intimidée et supprimée par la description devant soi d'une bataille.

Cette situation paradoxale, Malte en est le porte-parole: « Je m'étonne parfois de la facilité avec laquelle j'abandonne tout ce que j'attendais, en échange du réel, même quand ce réel est mauvais. Mon Dieu, si l'on pouvait partager cela! Mais existerais-je alors, existerais-je alors? Non, seulement au prix de la solitude. » Malte Laurids Brigge n'aime que ce qui est réel, même quand l'attente, l'espoir, lui promettaient des jours meilleurs. Mais il n'y a nul moyen de partager cela sans annihiler cela. Malte connaît – et s'étonne – de sa pauvreté, mais il ignore sa fertilité propre, c'est-à-dire qu'il craint de perdre sa pauvreté et ne sait pourquoi. Rilke sait.

4

Il est évident que nous continuons à peindre les hommes sur un fond doré comme dans les peintures du Trecento. Nous, eux, les hommes continuons face à l'indéterminé, à une chose indéterminée, parfois posés sur de l'or, d'autres, plus fréquentes, sur des cendres, parfois dans la lumière, le plus souvent dans l'obscurité insondable.

Pour connaître les hommes, il faut les isoler. Le fond doré (ou gris) isole naturellement. Cet isolement annule, efface toutes les différences, les petites, infimes et grandioses différences de toute chose en relation avec chaque chose, parce qu'elle les fait décoller, sans poids, sans le poids de la terre, vers l'envers d'un paysage, non-lieu où nous déportent les expressions de la subjectivité pure, du pur esprit.

Si connaître est un acte d'isolement, alors c'est une forme de placer les hommes face à l'indéterminé. Mais connaître comporte des degrés: la connaissance mûrie découvre entre les hommes leurs relations, prépare la transformation de l'indéterminé, même celui qui est d'or pur, en paysage. En vérité on ne va pas au-delà de la préparation, car les cendres ne cessent de tomber, les cendres nous appellent, inondent, effacent constamment le paysage. Nous nous tirons d'affaire

par le recours à l'or, dans l'alchimie de laquelle les cendres commencent à briller, et l'obscurité insondable devient insondable beauté.

D'après ces mouvements initiaux des *Notizen zur Melodie der Dinge*, nous serions prêts à admettre, et même à défendre, que là était la préférence de Rilke: le fond doré comme aspiration alchimique du paysage, l'abîme propre à la théologie solaire, procédant d'un amour de la lumière qui annule tout, qui fond toutes choses lourdes, soumises à la naissance et à la mort, dans un magma d'énergie pure d'où se libèrent, en cette conflagration lustrale, des icônes resplendissantes, des images pures. Mais ce n'est pas ainsi. Rilke sait que cet or arracherait l'homme à ce monde dans lequel nous vivons, et que nous ne sommes jamais prêts à quitter. Rilke aime le paysage, multiple, hétérogène, aime se concentrer sur les détails, sur toutes les nuances « odeurs, sentiments, et choses passées, crépuscules et nostalgies », parcourir toutes les saisons de la vie, sans repos, sans s'arrêter. Le fond doré ne réussit pas son élévation en âme commune (et comme cela semblait commode qu'il en fut ainsi, l'âme commune comme une respiration cosmique dorée qui tout retiendrait, à quoi tout serait suspendu, invisible la liaison, visibles les figures dans leur pur isolement luciférien, perdues pour la terre, sauvées de la terre, sans terre):

Comparez ne serait-ce qu'une fois une peinture au fond doré du Trecento avec une des innombrables compositions postérieures des maîtres primitifs italiens, dans lesquels les figures se réunissent en une *Santa Conversazione** face au paysage brillant dans l'air lumineux de l'Umbria*. Le fond doré isole chacune d'entre elles, le paysage brille derrière elles comme une âme commune, à laquelle elles vont chercher sourire et amour.

En vérité, le suprême progrès de la connaissance n'est pas alchimique – il procède, plutôt, de l'intensification des gestes les plus communs: prendre entre ses mains, monter les marches d'un escalier, épier derrière la porte.

Il y a des moments où un homme peut nous apparaître dans sa gloire, dans la clarté, dans la lumière d'un fond qui est en train de devenir paysage, dit encore Rilke dans les *Notizen*. Aimer cet homme – ici, et il en sera toujours ainsi pour Rilke – se confond, se fond avec le

* La graphie originale de Rilke a été respectée.

geste de le dessiner, tracer les lignes de son profil à ce moment, le dessiner avec nos fragiles mains. Amour immodeste, car il ne s'épuise dans aucun être, il ne s'arrête pas à la porte de la vie, captif d'un seul, prisonnier d'un seul qui lui demanderait de l'amour. Généreux oublié, le poète doit traverser à pied la vie, sans se fatiguer, sans s'arrêter, accumulant dessins sur dessins.

5

Dans le *Malte Laurids Brigge* [1910], Rilke est en pleine possession, en plein développement de ce qui se trouve *in nuce*, et qu'il semble encore à peine toucher, frémissant, dans le *Notizen zur Melodie der Dinge* [1898], du comment il faut en art dépasser l'amour même: il est naturel d'aimer ces choses, nous parlons en leur nom, les jugeant à travers notre amour. Mais dans l'art il n'y a pas d'amour naturel, en lui l'amour ne peut se détacher, il ne peut agir selon sa propre loi, l'amour fait partie, il est en capture dans le travail artistique, immodeste, amour qui ne peut se coucher auprès du lépreux et lécher ses sécrétions, la plus haute épreuve, l'amour suprême, dont Malte parle, au nom de Flaubert, admettant l'impuissance de celui qui lui a demandé, à lui Malte, de sombrer pour lui. L'amour immodeste est l'un des aspects dévastateurs de la présentation que Rilke, en lettre du 17 février 1914, fait à Magda von Hattinberg de l'expérience poétique de l'*Einsehen*.

Que pouvons-nous faire face au chien? Essayer de voir à l'intérieur du chien, *Einsehen*, ou voir à travers le chien, le traverser du regard, *Durchschauen*, simple gymnastique de l'intelligence, façon d'acrobatie, qui peut atteindre des sommets de cirque, et grâce à laquelle, face au chien, nous nous trouvons pour ainsi dire de l'autre côté du chien, après lui, ayant utilisé le chien comme une simple fenêtre qui donne sur ce qui existe d'humain derrière lui (Rilke, nous le savons, continuellement excité par tout ce qui se trouve à ses côtés, n'a pas de fenêtre pour quoi que ce soit). Inversement, *Einsehen*, voir dans le repos de chaque être, serait entrer à l'intérieur du chien – et ne pas sauter pardessus –, arriver à ce lieu du chien où Dieu, le chien étant terminé, aurait pu s'asseoir, pour surprendre ses premières perplexités, ses premières découvertes, pour se certifier qu'il était bien fait, que le chien était réussi, que rien ne lui manquait, qu'il n'y aurait rien à améliorer. Nous aussi nous pouvons rester ainsi, un moment, dans le centre du chien, ceci néanmoins – avertit Rilke – à condition d'être attentif, et de sauter hors du chien avant que son monde ne nous

enveloppe et ne se referme sur nous, nous deviendrions alors un chien à l'intérieur du chien, perdus pour tout ce qui ne serait pas chien. Pour Rilke, ce regard divin est sa seule incomparable béatitude terrestre. Dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, c'est à ce mouvement, irréalisable pour nous, que nous assistons, perplexes, attirés, captivés. Regard terrible que celui-là, voyant chaque être en son repos, à la place où Dieu s'assiérait, parce qu'il a abdiqué des travaux de l'amour terrestre: si nous aimions, ou mieux, si nous étions aimés, nous perdriions la possibilité de ce regard divin, nous perdriions la liberté de nous transférer généreusement, sans calcul, non préparés et frénétiques, dans le chien, nous cesserions d'être voués à hanter, à poursuivre de cette façon implacable les êtres. Nous devrions être autorisés à faire ce mouvement, et cela, dit Rilke, nous le savons bien, un chien ne peut pas le faire.

6

Si l'art fait cela, pratiquer l'amour le plus immodeste, l'amour divin, l'art à présent ne peut plus le faire, il est déjà très loin de cet amour, qui maintenant est une sorte de bruit confus, syllabes lancées comme des hurlements, courbettes et gestes affectés qui imitent la vie avec vaillance. Dans les *Cahiers* comme dans les *Notizen*, c'est comme si Rilke se souvenait d'un inoubliable qui aurait été oublié même par lui, parlant de l'art tel un voyant atteint par la cécité même qu'il prédit. Dispersés, nous le sommes tous, perdus, isolés, au plus regroupés en syndicats, en groupes professionnels, etc. C'est ceci que l'art démontre, et c'est pourquoi il nous angoisse au lieu de nous calmer, – et c'est aussi cela que Rilke craint que son Malte fasse, à savoir – que « chacun de nous vit dans une île ». Comme souvent, Rilke dans les *Notizen* compose à nouveau une petite invention, un *divertimento*, dans lequel la rudesse propre à ce qui est comique parce que désespérant est assaisonnée d'épices et de miel: comme les îles ne sont pas suffisamment éloignées les unes des autres, leurs habitants peuvent s'effrayer et se déranger à volonté les uns les autres; s'aider est par contre devenu plus suspect; pour se rencontrer, ils donnent de grands sauts risqués et parfois mortels, mais ils gagnent aussi d'innombrables rires, « car il arrive que deux qui sautent dans la direction l'un de l'autre en même temps, se retrouvent précisément et seulement dans l'air, et après ce vaillant échange ils sont aussi loin – l'un de l'autre – qu'auparavant ».

La situation lamentable à laquelle à présent l'art nous livre, découle de ce que nous ne sommes pas en situation de reconnaître que les ponts qui nous relient les uns aux autres ne sont pas à l'intérieur de nous, mais dehors, *derrière nous*. Mais c'est aussi l'art, celui que nous avons reçu en héritage, à savoir la peinture de Marco Basaiti*, de Fra Bartholomé*, de Lionardo* qui nous indique que derrière nous sont la source à laquelle nous buvons, le coin de rue que nous nous préparons à contourner, le petit pont sur lequel nous finirons par disparaître:

Je vais esquisser un très petit exemple: Il fait nuit. Une petite chambre. Sur la table posée au centre, sous la lampe, sont assis deux enfants, face à face, inclinés de mauvaise grâce sur leurs livres. Ils sont tous deux loin – loin. Les livres couvrent leur évasion. Ils s'appellent de temps en temps, pour ne pas se perdre dans la forêt vaste de leurs rêves. Ils vivent dans la chambre étroite des destinées diverses et fantastiques [...]

Mais que représente cette scène sans le fredonnement de la lampe démodée, sans la respiration et le gémissement des meubles, sans la tempête autour de la maison? Sans ce fond obscur, sur lequel ils font courir les fils de leurs fables? Comme serait différent le rêve des enfants qui rêvent dans le jardin, à la plage, sur le balcon d'un palais. Ce n'est pas la même chose de broder dans la soie ou dans la laine. Nous devons savoir qu'ils reproduisent, peu sûrs d'eux, sur l'écran pâle de cette nuit domestique, la paire de lignes maladroites de leur dessin méandrique.

Le fond doré de la peinture du Trecento est la restitution subtile du fond qui annule, le fond qui se dispose spontanément, chaque fois que nous nous initions à l'expérience de la connaissance. Ce fond doré ne nous appartient pas, ne laisse pas voir la douleur suprême mélangée au rire inextinguible dont sont pris les hommes, aussi bien dans leur isolement – quand ils sont perdus pour ce qui ne peut être que derrière eux, hors d'eux –, que dans leur solitude – en entendant, sans se laisser confondre, une mélodie commune –; ce fond luisant est un fond peint. C'est le fond doré de l'éternité, de la béatitude éternelle; qui pourrait le connaître? Tant que nous resterons ici dans l'obscurité qui revient toujours, il ne pourra y avoir de pleine béatitude ni même parmi les bienheureux, nul visage « illuminé par la lumière de Dieu, posé sur des

* La graphie originale de Rilke a été respectée.

anges et calmé par Son inépuisable contemplation ». Seulement à la fin des fins, au Jour du Jugement, ce jour où la communauté entière des visages heureux se trouvera présente. C'est en raison de cette obscurité qui revient toujours (par amour pour elle), que le Pape Jean XXI aura affirmé cette thèse, à laquelle font référence les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*.

De là que l'anticipation du paysage à partir du fond ne soit fertile que pour notre vie, maintenant, sur la terre, dans cette vie, dans ce monde, auquel nous nous sommes à peine habitués: « Que ferais-je dans un autre? », demande Malte. « J'aimerais tellement rester parmi les significations que j'ai appris à aimer »: la douleur commune, la tempête commune, la chambre de quelqu'un. Dans ce tissage encordé nous pouvons nous rencontrer avec les autres, tissage qui, lui aussi, parfois encore, s'appelle fond, mais c'est un fond peuplé, mélodie, chœur immense, ample, des milliers de voix, duquel s'élève, ici et là, un chant solitaire, comme celui que l'on entend dans la petite chambre pauvre des enfants rêveurs.

Dans cette petite chambre où s'assoient les enfants qui n'aiment pas étudier, nul vestige d'indéterminé, ici nul fond doré ou gris, il s'agit d'un fond obscur, c'est-à-dire d'une chambre quelconque, aussi quelconque qu'une autre, la chambre de quelqu'un, humble, modeste, parce que rien en lui ne semble mériter notre attention et cependant, c'est là, à cette heure, que se précipite le paysage unique de ces enfants, l'heure de la nuit domestique, hors de la nuit illuminée, qu'aucune toile dorée ne peut restituer.

7

Pour Rilke l'art véritable, celui qui est semblable à une rencontre pour laquelle nous nous laisserions tomber du haut des mots, pour lequel nous nous ferions petits, c'est l'art qui n'est plus, mais cette perte est aussi, paradoxalement, la puissance non articulée de vaincre ce que nous avons, sous la forme humoristique de la rencontre dans l'air des avides habitants des îles, se croisant sur la mer et se laissant tomber dans une terre étrangère, celle de l'autre, qui est la plus grande proximité à laquelle nous parvenons de ce que nous appelons la terre promise. Voilà ce que l'art nous offre, des rencontres manquées: s'il faut vraiment des changements, que l'on puisse au moins « vivre parmi les chiens, qui ont un monde apparenté à celui-ci et les mêmes choses ». Les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* nous laissent toujours, toujours,

suspendus ironiquement à ce point de faille, d'allégresse et de légèreté, où un sauteur croise un autre sauteur.

C'est ainsi que je vois Rainer Maria Rilke, exorcisant les ténèbres dans les notes de Malte, libéré en lui mais aussi déjà égaré en lui, épuisant ses forces, sa propre vie, comme il l'avoue, dans la lettre du 28 décembre 1911, à Lou Andreas-Salomé, dans la fiction de l'autre, sans pouvoir sauter hors de lui, courant le risque mortel de devenir un Rilke à l'intérieur d'un Malte. En vérité, le poète ne peut pas évaluer à quel point le déclin de Malte l'a sauvé, l'a épargné du naufrage, ou bien si celui qui a sombré s'accroche à lui, dans les pertes monstrueuses, inouïes, de son naufrage, et l'entraîne avec lui.

Mais ce n'est pas cela non plus, ce n'est pas Malte, le double imaginé, qui sauve Rilke, c'est Cézanne, qui lui fait découvrir que l'art n'est cru mort que par les incrédules, comme Lazare. Et c'est encore le chien qui vient trouver Rilke, le seul animal qui acceptera encore de vivre avec les hommes, quand tout changera. Décrivant l'*Autoportrait* de Cézanne, Rilke observe, surpris, que les mots, habituellement si peu prêts à restituer les choses de la peinture, se sentent ici dangereusement assouvis: « C'est un homme, le côté droit tourné vers nous d'un quart et qui regarde [...] Et la grandeur, la nature incorruptible de ce regard impartial, est confirmée de façon presque touchante parce qu'il s'est représenté lui-même, sans la moindre intention d'interpréter ou de juger sa propre expression, avec une objectivité humble, avec la foi et la curiosité impartiale d'un chien qui se verrait dans un miroir et dirait pour soi: tiens, il y a là un chien! » (à Claire Rilke, 23 octobre 1907).

Mais ce n'est pas encore cela non plus: en dépassant ce qu'il fait, en vainquant ce qu'il ne réussit pas à faire, l'art remplit notre bouche d'eau, rappelant que nous ne parvenons jamais à nous rendre prêts pour les années, ni pour l'amour.

BIBLIOGRAPHIE

RILKE, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Sämtliche Werke*, Bd. 6, Insel-Verlag, 1950, pp. 707-946.

– *Notizen zur Melodie der Dinge, Sämtliche Werke*, Bd. 5, pp. 412-25.

– *Briefe*, 2 Bände, Insel-Verlag, 1950.

– *Rainer Maria Rilke und Benvenuto* (d. I. Magda von Graedener-Hattinberg), Vorw. u. Anm. v. Kurt Leonhard, Esslingen, 1954.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlass*, Bibliothek Suhrkamp, Suhrkamp, Frankfurt A. M., 1978.

VIA ESTHÉTICA DE L'ESPRIT TRANSCENDANTAL À L'ESPRIT DE DIATHÈSE: L'ALTERNATIVE ESTHÉTIQUE

JACQUES-BERNARD ROUMANES

INTRODUCTION EN CINQ POINTS

1. L'épistémologie traditionnelle est restée aveuglée par la logique transcendantale, sur les origines historiques, simplement humaines et non pas métaphysiques de la connaissance, et ce, jusqu'au début du XX^e siècle. Or, la genèse de l'intelligence montre aussi l'historicité de la connaissance universelle; son développement de penseur en penseur, d'une génération à l'autre. Il en résulte une antinomie de la conscience (historique) et de la connaissance (prétendue transcendantale) qui oblige à une critique de l'esprit transcendantal comme masque de l'histoire.

2. Le problème du transcendantal, pour l'essentiel, revient à la justification théorique et pratique de la dominance. L'alternative réside alors dans un esprit de *diathèse*, substitué à l'esprit de dominance. L'explication génétique du caractère problématique de l'esprit transcendantal est extrêmement simple: *il n'est qu'un stade encore insuffisamment développé de la conscience; individuelle ou collective*. Subordination de l'être et soumission de la pensée, qui en sont les conséquences, montrent clairement le but de toute pensée transcendantale: la dominance. Toutefois, il existe une fonction transcendantale, un usage régulateur, auquel on peut ramener toute pensée transcendantale et même toute métaphysique future, afin d'en limiter l'effet pervers; tâche assignée à l'esprit de diathèse.

3. Un esprit de diathèse donc s'oppose en nous à toute forme d'esprit transcendantal, dès que notre conscience tyrannique d'enfant puis d'adolescent devient adulte. *En diathèse, conscience et connaissance s'impliquent mutuellement*, degré par degré, indéfiniment. Ce qui explique d'une part l'extrême décalage de conscience de certains individus ou de certaines communautés, (scientifiques par exemple), par la simple accumulation de connaissances. Ce qui renvoie d'autre

part au va-et-vient du dialogue ordinaire, lequel aboutit à la raison partagée du dialogue universel (démocratie).

4. Engagés dans la voie transcendantale par l'épistémologie, les penseurs modernes ont, eux aussi, fini par aveugler le dialogue et la voie esthétique. Impasse... Pourtant, en diathèse, une « raison partagée » agit au cœur du cogito et, par cette raison, un projet de renouvellement démocratique de la société est bel et bien lié au fondement de la pensée moderne.

5. Le sujet-citoyen naît de la Déclaration universelle des droits de l'homme (1789). Cette abstraction juridique semble pouvoir s'historiciser en dotant l'individu défini par les lois d'une conscience historique, sensible, esthétique, qui tend à en faire une « personne ». *Cette transformation esthétique du sujet de droit* (autrement entité abstraite) comme sujet historique, concret, rend inévitable le renouvellement de l'idée même de démocratie; ainsi que son expansion universelle, de conscience à conscience. Du cogito à la démocratie, telle est la trajectoire de la *via esthetica*.

I. L'ENFANT PHILOSOPHE: L'ARGUMENT GÉNÉTIQUE

L'épistémologie traditionnelle, parce que fondée sur une dialectique transcendantale¹, ne pouvait poser le problème de la connaissance que

¹ Contrairement à ce qui est admis, il n'est pas difficile de montrer ici – et c'est une thèse – que c'est l'ontologie et sa métaphysique qui reposent, en fait, l'une et l'autre, sur une logique transcendantale. Et non l'inverse. Voici l'argument. « L'être et la pensée sont une même chose », énonce Parménide. Quelle cette « chose »? Que signifie ici le mot chose sinon le mouvement d'abstraction logique qui renverse l'être *dans la pensée*, sous le principe d'isoler *le rapport qui en résulte*? Quelle est cette chose, sinon, simplement, l'affirmation que ce qui « est », c'est la pensée, seule capable d'*abstraire* et de *définir* ce rapport; ou encore plus précisément, que « l'esprit » qui est dans l'être, c'est la pensée elle-même. En énonçant cette thèse, Parménide formule l'incontournable principe (d'identité) qui justifie et continue inlassablement de justifier chaque fois *de ramener toute chose* (le réel) *à la pensée de cette chose* (la pensée du réel) *comme ce en quoi consiste toute la connaissance qu'on peut en avoir*. Procédé qui va justifier de subordonner l'innombrable diversité de ce qui existe à l'unité de la pensée. Ou du moins ce qui sera prétendu tel sous le nom de Vérité, Loi, etc... On tient là le fondement permanent du savoir, de tout le savoir, depuis la connaissance la plus empirique jusqu'au savoir le plus absolu (ou considéré tel). On notera simplement que, à chaque fois, la pensée *s'assure la même position dominante* par rapport à l'être, c'est-à-dire par rapport à tout ce qui existe. Selon moi, c'est *la projection à l'absolu* (l'hypostase) *de cette position dominante*, qui est à *l'origine permanente de l'esprit transcendantal*. On devine alors sans peine les confusions logiques, mais surtout, les effroyables conséquences éthiques, sociales et politiques qui peuvent en découler, quand cet esprit, illimité, débordant sa fonction, devient tyrannique. Cette indécélable dominance de la pensée constituant et reconstituant sans cesse le cercle vicieux d'une interminable illusion de transcendance de la pensée, parce qu'entretenue dans la pensée, par la pensée, à son profit. Interminable et pour cause: la pensée s'avance au devant de l'être, masquée par son propre nom, « l'être de l'être » (ici commence la métaphysique); la pensée domine l'être, en se faisant appeler: l'Être... Difficile de ne pas confondre!

dans une perspective métaphysique où elle apparaît toujours constituée; aveuglant du même coup toute réflexion sur sa constitution, très précisément sur son histoire. Ce n'est qu'à partir du XX^e siècle qu'une épistémologie « génétique », développementale si l'on préfère, va permettre de considérer le développement historique et donc la genèse de l'intelligence, comme préalable et comme constitutivement permanente à toute formalisation de la connaissance. Aussi bien pour l'ontogenèse, le développement de la connaissance chez un seul individu, que pour le groupe humain tout entier, la phylogenèse. Ce changement radical de perspective suppose, comme condition de possibilité, une lente maturation des idées (collectives) prenant appui sur un tout nouveau point de départ (singulier). Tel est, me semble-t-il, le sens qu'il faut donner au décentrement cartésien qui, pour la première fois, avec le *cogito*, va permettre de *placer l'activité de conscience du sujet au fondement de la connaissance*². Mon argument sur ce point est simple: cette activité de conscience, dans ses origines enfantines puis adolescentes, montre qu'elle est et ne peut qu'être expérimentale (touchant au monde extérieur) et sensible (intérieurement). Ce qui revient à dire: *esthétique*, dans les deux cas!

Sensations extérieures (du monde) et sentiments intérieurs (de soi) ne se coordonnant que très lentement, par approximations successives en une même sensibilité singulière, on est bien forcé de conclure que cette activité intérieure ne peut pratiquement jouer, au départ, que sur le seul clavier: *esthétique*; perceptif et émotionnel (sensations externes et sensibilités affectives demeurant indissociablement liées).

² L'originalité de Descartes qui, selon moi, en fait le père de toutes nos modernités, tient précisément à cette décentration-recentration de la philosophie, *sur* la conscience à *la place de* la connaissance. Déplacement si mal compris qui aboutira pourtant, on le sait, à une refondation de la science *hors* de la philosophie et à une déconstruction de la métaphysique parallèlement à une historicisation de la vérité. Pour moi, c'est donc bien ce décentrement cartésien, et lui seul, qui a permis de placer l'activité de la conscience (sinon la conscience) à la place de Dieu (ou de l'autorité du référent transcendantal qu'on voudra) et donc, à l'origine permanente *et* progressive de toute la connaissance, aussi bien individuelle que collective. Kant l'a assez critiqué en déclarant ce décentrement « paralogique », comme *psychologique*. Or il est intéressant de noter ici que le perspectivisme historique de l'épistémologie contemporaine donne raison à Descartes contre Kant et les néo-kantiens. Une difficulté toutefois subsiste, et qui est loin de faire l'unanimité, tourne autour de la définition du mot: *psychologie*, pour ceux qui y réfèrent expressément, comme Husserl et toute la phénoménologie derrière lui. Mais ce n'est pas notre cas. Ce, dans la mesure où *nous renvoyons le cogito à se fonder non sur une métaphysique ou une psychologie, mais sur une conscience esthétique*; celle d'un sujet historique, dont chacun peut éprouver, en lui, la puissance et la limite du fondement. Sa propre finitude...

De Platon à nous, rien n'est plus sûr ni mieux admis que deux faits. D'une part, que l'enfant ne possède ni conscience critique (encore moins autocritique) ni conscience morale; raison pour laquelle on ne le tient pas responsable au plan du droit³. D'autre part, que l'être humain ne se sert au départ que d'une intelligence sensible et affective; ce que j'appelle ici, pour cette raison: *la conscience esthétique*. Conscience sensitive, expérimentale *et* expérientielle, qui va néanmoins permettre au sujet de traiter toutes ses sensations et d'exprimer des sentiments propres, de mieux en mieux définis comme connaissances au fur et à mesure qu'il se développe. Mais, et c'est un point capital, *relativement* à la manière dont se développe, en lui, le langage des autres; comme, à travers le langage, s'effectue l'apprentissage au propre de l'expérience des autres. Ce qui laisse apercevoir le vrai rôle, à la fois relatif *et* permanent, du *dialogue* – le dialogue ordinaire – pour la formalisation comme pour la transmission de toutes nos connaissances. Il sera question d'y revenir⁴. Disons, pour résumer ce point, que chez l'enfant la rationalité et la dimension morale, même présentes dès la naissance, sont et demeurent si longtemps embryonnaires qu'elles s'annulent du point de vue de l'exigence de conscience et de connaissances requise par le cogito. C'est-à-dire de l'exigence de raison liée au fondement même de notre modernité. Autant dire, on ne naît pas moderne, on ne naît pas « soi-même »... on le devient! Et encore, seulement si une éducation adéquate, une médecine efficace et un exercice réel des droits sociaux rendent la chose possible...

Aussi, pour autant que nous voulions bien admettre avoir été des enfants... notre développement cognitif, historique, rend superflu et désormais qu'on en prend conscience, conceptuellement intenable, tout recours à une fondation métaphysique de la rationalité. Mais surtout, surtout, notre singularité esthétique, dès qu'on lui restitue sa place – interminablement niée par la métaphysique – a vite fait de faire apparaître le motif de cette négation: la dominance, par l'exposé des dangers bien réels, sociaux et politiques, ou encore religieux, qu'il peut y avoir à trop subordonner la raison à l'esprit transcendantal. Qu'on s'arrête donc un instant à y réfléchir: de Socrate enfant à Descartes enfant, d'eux jusqu'à nous, l'enfant philosophe que nous avons été doit constituer à nos yeux *la preuve tangible, historique et permanente, de ce développement esthétique de l'intelligence et de la connaissance, par une succession de prises de conscience, qui n'a pour fin que le déclin et la mort du penseur. La nôtre...*

³ Cf. notre article: « La notion d'identité; essai de définitions: de l'identité logique à l'identité de la personne », in *La question de l'identité*, les Éditions Logiques, Montréal, 1993.

⁴ Voir plus loin en IV^e partie: La « raison partagée » d'un dialogue universel.

Alors que, simultanément, mais parallèlement, la connaissance ne cesse de s'accroître, de se rectifier et de progresser de sujet pensant en sujet pensant, d'une génération à l'autre. Processus encore étendu par la technique d'une manière irrésistiblement universelle – c'est-à-dire partagée – et cela indéfiniment; tandis que nous mourrons les uns après les autres... Les uns à côté des unes!

Il convient donc d'éclaircir cette antinomie afin de restituer au sujet historique, mortel, sensible grâce à sa conscience esthétique, son vrai rôle dans l'élaboration des savoirs universels, autant pour la part créative du renouvellement et de la transmission, que pour la création et l'accroissement des connaissances. Et tout d'abord, il convient de dégager le sujet historique de ce qui en masque la singularité esthétique et la sensibilité créative, à savoir: l'esprit transcendantal.

II. L'ESPRIT TRANSCENDANTAL: FICTION ET FONCTION

Le problème que pose l'esprit transcendantal⁵ (dialogique ou dialectique) en synthétisant la dualité ou la multiplicité est qu'il hiérarchise la multitude et consacre l'unité; consacre le monarque. En effet, justifiant la prédominance de l'unité (en l'hypostasiant *formellement* à la place de l'absolu), il justifie la dominance d'un seul, sur tout et tous. En théorie (c'est-à-dire dans l'ordre de la connaissance) et en pratique (c'est-à-dire dans l'ordre social ou naturel; écologique ou juridique, par exemple).

Ne consacrer à l'inverse *que* la différence, *que* la multiplicité, revient exactement au Même; on l'a assez vu de tous temps et, plus encore, récemment, dans l'histoire de la pensée. Des extrêmes droites aux gauches extrêmes religieuses ou politiques, on a le choix du pire. En théorie *et* en pratique. Impasse dans les deux cas.

Mais à l'esprit transcendantal, inconscient de la signification de *l'altérité considérée telle*, on peut superposer un esprit de diathèse. Par diathèse, j'entends le discours d'une conscience qui, quel que soit son ordre conceptuel⁶, sait se référer à une situation, historique, d'un point

⁵ Cf. notes 1 et 7, mais aussi les remarques page 378 sur la notion de « fonction transcendantale ».

⁶ Aussi bien scientifique, philosophique, religieux, qu'artistique; concepts aussi bien cognitifs, axiologiques, qu'esthétiques... Pourquoi? Parce qu'il est impossible de comprendre l'histoire, aussi bien politique ou religieuse que l'histoire des idées ou l'histoire des sciences, du seul point de vue qui vise à réduire (synthèse) ce qu'il faut précisément ne pas réduire pour le comprendre (analyse). Dans la réalité, les formants fondamentaux restent irréductibles; il n'y a pas de synthèse possible de la guerre *et* de la paix, parce qu'il n'y a pas de synthèse possible de la force *et* du droit (cf. notre article: *La plus-que-vérité transcendantale*, ASPLE, Nantes, 2004). Il n'y a, il ne peut y avoir qu'une « diathèse » – c'est-à-dire une combinaison logique (formelle, atemporelle) *et* historique (réelle, temporelle) – qui puisse permettre d'intelliger le

de vue à la fois théorique *et* pratique, logique *et* réel; montrant par là que les termes s'y combinent de manière significative et fonctionnelle, *parce qu'ils restent irréductiblement distincts*. Opposés ou non, mais toujours distincts et donc *toujours en rapport*, là est le point. L'un ne peut se passer de l'autre ni l'autre réduire l'un sans se réduire lui-même... Cet esprit de diathèse vient alors démontrer, à la conscience: *l'irréductibilité historique de la multiplicité et l'irréductibilité symbolique de l'unité* – comme fonctionnelles et non plus comme transcendantales – renvoyant dos à dos l'exclusivisme dialectique et le transcendantalisme dialogique, avec leurs déterminismes aveuglants, soi-disant « nécessaires ».

L'esprit de diathèse peut alors entreprendre le partage du pouvoir et des savoirs; leur répartition matérielle entre tous; en un mot: la *démocratie*. Mieux qu'une simple alternative c'est, déjà, le rude programme des siècles à venir...

L'esprit transcendantal ignore ce programme, le critique négativement ou pire, le refuse. L'esprit transcendantal, analytique ou synthétique, ignore la diathèse dont il n'a, ni *vraiment*, ni *réellement*, conscience. La raison en est simple – c'est là un puissant argument génétique, c'est aussi une thèse – *l'esprit transcendantal est insuffisamment développé pour concevoir plus que lui-même*; surtout quand il s'est hypostasié dans une plus-que-vérité formelle et donc métaphysique; qu'il en ait conscience ou non revenant au même. Plus que lui-même, cela veut dire: 1) autre que *même* que lui; 2) autre que *transcendantalement* ordonné à lui; cela veut dire incapable de se concevoir, soi, comme autre (c'est-à-dire différent) *en plus* de

rapport théorique *et* le développement des rapports historiques qu'entretiennent partout, en tous temps, la guerre et la paix, la force et le droit, etc. De même, il n'y a pas de synthèse *finale*, c'est-à-dire de réduction transcendantale possible, entre le platonisme et l'aristotélisme au plan philosophique, pas plus qu'entre le judaïsme, le christianisme et l'Islam au plan religieux, ou entre la figuration et l'abstraction au plan artistique. Toutes les tentatives pour y parvenir – même louables – ont échoué, et pour cause. Diathèse signale donc ici non seulement la nécessité mais l'urgence de *cesser de viser à la réduction transcendantale a priori ou a posteriori* des termes en opposition dialectique (dissensus) ou en composition dialogique (consensus). Ce, afin d'éviter, comme chaque fois, d'aboutir à une quelconque solution finale; totalitaire hier, mondialisatrice aujourd'hui. Que faut-il espérer de bon, demain, par exemple, d'une synthèse de l'Orient et de l'Occident? Sinon la réduction de l'autre à l'un donné pour l'Unité des deux... La difficulté, on le voit, ramène invariablement à la réduction des consciences. L'irréductibilité de l'unité *et* de l'altérité constitue donc, bel et bien, la condition de possibilité pour accéder à un niveau conceptuel encore jamais atteint mais qui pointe à l'horizon de la pensée scientifique et des Droits de l'homme: la perspective diathétique. De là, s'ouvrent d'innombrables architectoniques de pensées et de réalisations, vraiment et réellement inédites.

soi-même (c'est-à-dire identique). En diathèse, l'un n'exclut pas l'autre, l'autre ne subordonne pas l'un. Tout au contraire.

L'esprit de diathèse, loin d'ignorer l'esprit dialectique (monologique) ou dialogique (transcendantal), réouvre leurs synthèses à l'analyse historique *en les instrumentalisant*. De telle manière, qu'en conscience, la synthèse apparaisse toujours – *a priori* ou *a posteriori* – être le fruit de l'analyse d'un ou de plusieurs penseurs. Ne serait-ce que parce que ces analyses s'enracinent dans l'histoire (des idées). Ce, afin d'empêcher que les synthèses qui en résultent puissent être hypostasiées en référents transcendants, pour, de là, encore une fois, servir à tel ou tel alibi masquant une volonté de puissance destructrice, hélas! sous le nom de Vérité, Loi, Raison d'État, etc... Redonnée et limitée à son rôle d'instrument de la pensée, la transcendance retrouve alors son utilité. Sa fonction. Ainsi, même une fiction métaphysique peut avoir un rôle fonctionnel. Telle est par exemple la « fonction transcendantale », régulatrice, des utopies. Un instrument régulateur indispensable, au même titre que la dialectique, l'interlocution dialogique, le dialogue lui-même, etc. Autant d'instruments de la pensée et des rapports réels entre les consciences, qu'on l'imaginera nécessaire. Mais rien de plus, de grâce! En diathèse, cela devient immédiatement flagrant, aucun de ces instruments de la pensée ou états de la conscience, pas davantage la parole du sujet ou la parole entre les sujets que le sujet lui-même, rien ne saurait être, consciemment, désigné puis hypostasié comme référent transcendantal, sans qu'apparaissent aussitôt les conséquences problématiques, théoriques et pratiques, qui en découlent logiquement. Et ce sont toujours les deux mêmes: 1) *L'esprit de subordination comme fondement de la société et de ses lois* (la société, c'est-à-dire l'ensemble des relations entre les êtres), au plan pratique. 2) *L'interdit de penser autrement comme fondement de la connaissance et des règles de la pensée* (penser, c'est-à-dire l'ensemble des relations entre les consciences), au plan théorique. L'histoire en témoigne *ad nauseam*; peu importe les motifs ou les noms: Dieu, la Vérité, le soi, l'interlocution... Dès qu'on les absolutise en référents transcendants, tous leurs rapports sont faussés, et jusqu'à leur condition de possibilité même; produisant invariablement le même résultat: subordination de l'être, soumission de la pensée.

Conclusion de cette partie: cela prouve on ne peut plus clairement, que cette dominance n'est pas une erreur encore moins une errance, mais bel et bien le *but* conscient ou inconscient poursuivi par toute pensée transcendantale; dialectique ou dialogique.

En conséquence, si nous plaçons au-dessus de nous, volontairement et par suffrage, un homme (ou une idée), pour cette raison claire et partageable: qu'il nous arbitre pour nous empêcher de

nous nuire, voire de nous tuer les uns les autres, j'appelle la fonction de cet homme, député, docteur, juge ou parent... une *fonction transcendante*⁷. Indispensable. Mais si nous croyons ou cherchons à faire croire que cet homme (ou cette idée) est réellement et non plus fonctionnellement, au-dessus de nous, supérieur par nature, race ou sexe, ou par l'investiture sacrée, institutionnelle ou simplement formelle qu'on voudra, j'appelle cette affirmation un mensonge, si elle est consciente, une infirmité intellectuelle, si elle est inconsciente, mais, dans les deux cas, j'appelle cette affirmation: une *fiction transcendante*. Dangereuse.

Car il n'est pas vrai que nous ayons besoin de recourir à un fondement métaphysique de la loi, pour saisir le bien-fondé de sa fonction. Et le simple rapport à la *force de tous*, démocratique, suffit à limiter la volonté, même tyrannique, d'un seul, chacun d'entre nous. Il suffit que le droit et la force soient *accordés en ce sens*. De même, nous n'avons pas besoin de recourir à un fondement transcendantal, *a priori*, de l'interlocution ou de ses règles, pour saisir le bien-fondé universel du dialogue. Comme pour saisir les usages, bons ou mauvais, de la dialectique, ou encore la portée séminale, fût-elle limitée, du consensus dialogique. Autant d'instruments, suffisant à autant d'usages ordinaires, scientifiques ou philosophiques, ou religieux ou artistiques, montrent l'inutilité du transcendantal. Car l'histoire nous enseigne que, dès qu'elle déborde sa fonction, l'hypostase ne cesse de désorienter la conscience vers l'idolâtrie transcendante, comme la drogue vers l'inconscientisation onirique. De là, tout devient justifiable. Même l'injustifiable. La guerre peut être dite sainte... ! Et la paix, que devient-elle alors? Il y a tant de sang répandu dans l'histoire à cause de cette « désorientation » transcendante qu'il faut qu'elle cesse; à nous de la limiter, une fois pour toutes, à sa fonction. Il doit suffire pour cela d'un sursaut de conscience humaniste. Car, s'il fallait plus, aurions-nous vraiment un avenir? Rien n'est moins sûr.

III. L'ESPRIT DE DIATHÈSE DU SUJET HISTORIQUE

Une fois déconstruite la fiction transcendante et démasqué son but, la dominance. Une fois ramené le transcendantal dans les limites de la

⁷ Cette « fonction transcendante » à peine esquissée ici, fera ultérieurement l'objet d'une réflexion approfondie. Dans le cadre de cet article, disons simplement que la fonction transcendante est à la fois *régulatrice* et *identifiante*. Régulatrice, renvoie à la dimension sociale de l'arbitrage des règles communes, mais cette transcendance arbitrale du droit sur la force n'est pas arbitraire tant qu'elle demeure historique et, par là, soumise à la critique. Identifiante, renvoie à la dimension génétique, c'est-à-dire au « point de vue absolu » de l'enfant, mais là encore, cette transcendance s'inscrit dans les limites de la pédagogie et, de là, retombe entièrement dans le dialogue.

raison, historique, à sa seule fonction, régulatrice et identifiante, s'ouvre alors la perspective diathétique de l'esprit adulte. Celle à la fois rationnelle *et* esthétique, de la conscience sensible, concrète, du sujet historique. Chacun, chacune d'entre nous. En effet, un esprit de *diathèse* s'oppose *en nous* à toute forme d'esprit transcendantal, dès que l'on prend conscience que ce n'est pas tant la formalisation des énoncés scientifiques que le *degré de conscience* de leur contenu conceptuel qui détermine avec le plus de rigueur le *degré de vérité* des savoirs; d'un individu au sein d'une communauté de recherche ou d'une communauté de recherche dans l'histoire de la connaissance.

En diathèse, rationalité *et* sensibilité, restent indéfectiblement *en rapport* dans la conscience du sujet historique, même en ce qui concerne l'élaboration des sciences les plus exactes. Autrement dit, les deux polarités esthétiques et cognitives s'articulent – et donc ne peuvent être comprises – qu'en fonction d'une dynamique d'approfondissement infini de la conscience; de la conscience par la connaissance *et* de la connaissance par la conscience. C'est dire qu'en diathèse, *conscience et connaissance s'impliquent mutuellement*, comme historiquement irréductibles l'une à l'autre:

À chaque degré de conscience correspond un nouveau degré de connaissance.

À chaque degré de connaissance correspond un nouveau degré de conscience.

À chacun de ces degrés, l'esprit s'approfondit de connaissances tout en approfondissant les connaissances; les siennes, celles des autres.

S'approfondir de connaissances déjà constituées, signifie que la conscience s'élargit, elle-même, degré par degré, *via* le (les) langage(s), au moyen de la connaissance commune disponible; ce qui renvoie d'emblée à l'éducation, à la société et à l'histoire tout entière.

Approfondir les connaissances signifie, à l'inverse, que l'esprit renouvelle les connaissances communes à partir de son *point de vue*⁸ *propre*; les prolongeant à chaque génération. Soit que la conscience les actualise, les ré-forme, soit qu'elle les crée; c'est, par exemple, le processus interminable de la recherche scientifique avec ses réalisations techniques, ou encore l'interminable création artistique, à chaque époque

⁸ Un point de vue (du dialogue) n'est pas une opinion (dialectique, enfermée dans une subjectivité); le point de vue reste indéfiniment ouvert à la discussion, par la substitution avec les autres points de vue. Et si toutes les opinions se valent et donc s'annulent, les points de vue s'objectivent; s'infirment ou se confirment par la discussion, selon des règles partageables. Il convient donc de distinguer ici très clairement entre opinions (subjectives ou simples effets de mode), et points de vue (objectivés par l'argumentation) que doit se forger chaque « personne » pour accéder au dialogue.

et dans toutes les cultures; autant de chercheurs, autant d'artistes; autant de générations, autant de points de vue nouveaux. D'où, à quel que degré, personnel ou collectif, qu'on examine ce processus, c'est bien la conscience singulière qui – seule – peut *prendre l'initiative* de: 1) créer et recréer sans cesse tous les savoirs, pour: s'en nourrir et grandir, 2) se sensibiliser par et pour elle-même – avec et grâce aux (langages des) autres – à chaque degré franchi. Ainsi conçus, les savoirs comme les savoirs-faire cessent d'être d'énigmatiques configurations métaphysiques, injustifiablement transcendantales, pour retrouver leur fonction vitale de: nourritures intellectuelles, nécessaires au développement humain. Tout simplement. Trop simplement, peut-être⁹! Nourritures accessibles à tous et devant le rester, car il faudra toujours craindre qu'elles ne soient monopolisées par des experts belliqueux. So-disant « Maître » ou « Chef ». Ainsi conçus, *les degrés de conscience* (qui expriment la sensibilité esthétique, les sentiments intérieurs et l'affectivité) *correspondent très significativement aux stades de développement de l'intelligence cognitive* (c'est-à-dire à l'élaboration génétique et historique de la connaissance, individuelle et collective).

Conclusion de cette seconde partie, en diathèse – et c'est une thèse – si: *connaissance universelle et conscience singulière, conscience esthétique, s'impliquent mutuellement, par degré, indéfiniment* cela signifie, c'est une première conséquence, que *conscience et vérité* aussi

⁹ L'enjeu ici, derrière cette apparente simplicité ramenée à l'insignifiance, c'est l'argument du « banal ». C'est-à-dire le rejet, ou au moins la subordination, du « sens commun » et par conséquent de la « raison partagée » de tous, au nom de fondements affirmés métaphysiques. Ce qui a pour effet de masquer l'origine humaine, simplement humaine... de toute connaissance; de toute Vérité. De là – cette supériorité fondationnelle une fois posée – la voie est ouverte à toutes les justifications symboliques de la dominance; formelle puis réelle... Justifiées hier par le droit de conquête, aujourd'hui par la conquête des marchés, les uns s'approprient des territoires, monnayent l'eau et monopolisent le blé ou le riz en souillant le bien commun, l'air, l'ozone, au point de mettre en péril l'avenir même de la vie humaine sur Terre. Inconscience? Cynisme? Les autres, les « meilleurs » prétendent monopoliser le langage, la pensée tout entière, en subordonnant le dialogue universel ordinaire et le sens commun à des formes instituées comme transcendantales. Mettant en péril, à chaque génération, l'avenir même de l'intelligence. Les uns *et* les autres s'instituent « experts », seuls « juges » des raisons de leurs actions... Mais être privé de nourriture, c'est se voir condamné à mort. Et être privé de nourriture intellectuelle, c'est être condamné à la mort vive: l'empêchement de devenir humain... Or n'est-il pas paradoxal de constater de nos jours, que l'extraordinaire développement de nos connaissances n'accompagne qu'une sorte de sous-développement de la conscience? Cette carence et ce déséquilibre valident la thèse avancée ici sur le rapport: conscience connaissance, en montrant ce déséquilibre comme l'effet d'une carence causée, maintenue et entretenue par la logique transcendantale. *Ad infinitum*.

s'impliquent mutuellement et donc, que c'est bien le degré de conscience de son contenu conceptuel qui détermine effectivement le degré de vérité d'un savoir (ici s'ouvre un nouveau champ de recherches « épistémologiques-esthétiques »). Seconde conséquence, le masque que constitue l'interlocution transcendantale, dialectique ou dialogique, doit tomber pour céder la place au *dialogue ordinaire*, tressé de communication fonctionnelle et d'expression personnelle, afin d'être enfin compris comme *le véritable dialogue universel* (qu'il a toujours été). Celui de la « raison partagée » de tous.

IV. LA « RAISON PARTAGÉE » D'UN DIALOGUE UNIVERSEL

Engagés dans la voie transcendantale par l'épistémologie, les penseurs modernes dans leur ensemble soit ne distinguent pas, soit identifient volontairement, *l'expérience* avec la *connaissance*; l'expérience de conscience (intérieure) avec la connaissance du monde (extérieur), par exemple Hegel, ou à l'inverse, l'expérience du monde avec la connaissance de soi, par exemple Husserl. Pourquoi? Eh bien, toujours dans le but de rattacher, formellement, la conscience (singulière) à la connaissance (universelle). Et toujours, en isolant *pour la privilégier*, la seconde, la connaissance, de la première, la conscience. Ce qui revient en définitive à sacrifier le dialogue des singularités à l'universalité d'une raison transcendante ou, du moins, prétendue telle, en tant que symbole d'unité, d'identité ou de vérité. Abstraction faite de toute sensibilité¹⁰. Rejet esthétique et rejet du dialogue allant toujours de pair¹¹.

Ainsi a pu se justifier et continuer de se réitérer, de l'Antiquité jusqu'à nous, une première confusion ontologique: l'identification de *l'expérience* (sensible, esthétique) et de *la connaissance* (abstraite de tout rapport au sensible), chez Descartes, Kant, Hegel... Par ailleurs, et c'est une seconde confusion ontologique qui me semble découler de la première, les mêmes modernes ne distinguent pas davantage, ou identifient volontairement: *l'expérience* du monde extérieur avec *l'expérience* intérieure, de soi; toujours dans le souci de rattacher le soi au monde. Et, du coup, confondent encore ou identifient et c'est une troisième confusion, logique, très précisément conceptuelle celle-là, confondent: la *connaissance* du monde (qui vient des autres, en soi, par le langage) et la *connaissance* de soi (qui reste en soi); on le voit chez Husserl, Sartre, Merleau-Ponty... Ceci explique que, de confusion

¹⁰ « Quand bien même je n'eus aucun corps... » écrit R. Descartes (*Discours de la méthode*, IV^e partie).

¹¹ Pourquoi ce rejet? Parce qu'un fondement esthétique, en dissipant l'illusion métaphysique, détruit la légitimité de toute prétention transcendantale (Cf. note 9). D'où l'importance, pour notre thèse, de dégager les fondements esthétiques de la rationalité en général et du cogito en particulier.

involontaire (inconsciente) en identification volontaire (consciente), on en soit revenu irrésistiblement à l'éternel recours à la voie transcendante, toujours celle de la métaphysique, simplement projetée au cœur du sujet. Lequel s'est vu aussitôt qualifié de sujet ou d'ego transcendantal, pour être censé contenir une telle raison « affirmée » transcendante. Ainsi le veulent toutes les dialectiques (après Kant et Hegel...). Mais le référent transcendantal peut tout aussi bien être déplacé *entre* les sujets, pour être attribué à l'interlocution. Ainsi le veulent les dialogiques (Levinas, Ricœur, F. Jacques...). Quant au rejet radical de toute fonction transcendante, il fait aboutir la pensée à un relativisme, transcendantal « malgré lui », si j'ose dire, promoteur d'une anarchie démobilisatrice aussi généreuse qu'intellectuellement absurde mais, surtout, socialement impraticable (Foucault, Lyotard, Derrida...). Impasse dans tous les cas.

Pourtant s'est fait jour – dans le cogito même – j'insiste sur ce point, une « raison partagée¹² » de tous. Or, dans mon esprit, rien n'est plus opposé à la raison transcendante d'un ego, ou à l'interlocution transcendante d'un duo, que cette raison partagée-là. Car elle ouvre, à qui veut y regarder de bonne foi, à une voie *expérimentale* du dialogue, accessible à tous en tout temps. Il s'agit, dans la langue de ma pensée, de la voie esthétique, la *via esthetica*... S'y conjuguent en effet simultanément la voie de l'expérience sensible, ouverte par les sens sur le monde extérieur, et la voie expérientielle, affective, tournée vers l'intérieur, vers soi. Non plus d'un point de vue inexplicable, métaphysique, mais d'un point de vue historique, tout à la fois intime *et* partageable. Trois figures en témoignent humainement en permanence, c'est tout d'abord *l'enfant*, esthétiquement inconscient, des savoirs et des réalités, c'est ensuite *l'artiste*, éternel adolescent, égaré entre le désordre de sa conscience et l'ordre symbolique de ses créations, enfin, c'est *la personne*, la conscience adulte, chacun, chacune d'entre nous. La personne étant, en définitive, l'esprit qui rapporte l'ordre symbolique à la réalité sachant qu'il rapporte dans le même temps la réalité à l'ordre symbolique, en une incessante, une merveilleuse diathèse, où se révèle à *chaque prise de conscience* le double dialogue des morts et des vifs, et des vifs aux vifs! La personne n'est donc plus à confondre avec « l'individu » – sujet fictif d'une collectivité utopique quelconque, jouet du transcendantal – c'est désormais le sujet réel,

¹² « N'attribuez pas à Descartes, ici, ou à quiconque, ailleurs, ce qui vous revient et, par là, ce qu'il vous revient d'assumer; ce sont vos thèses », me disait F. Jacques au cours d'un entretien. J'endosse, bien entendu, la responsabilité de toutes mes thèses, en particulier celle-ci, d'un rapport direct entre: raison partagée et dialogue universel, mais je tiens toutefois à faire remarquer la présence et aussi l'importance de cette idée d'un partage de la raison chez Descartes. Dès la phrase inaugurale du *Discours*...

historique, envisagé ici dans sa corporéité soumise à la finitude et, comme tel, irremplaçable. Le sujet qui porte en lui ce qui, précisément peut, seul, définir son identité¹³: sa conscience esthétique, qui le rend unique au monde.

Si l'horizon de la « raison partagée » s'ouvre avec tant d'évidence, à la fois sur le dialogue universel et sur la voie esthétique, il me semble que c'est parce qu'elle découle directement (cette raison) d'une conscience esthétique¹⁴, à laquelle elle reste génétiquement liée. Effectivement, si l'on suit la formule du cogito, nul ne peut s'appartenir à lui-même comme personne consciente et donc ne peut commencer – je dis bien commencer – à avoir accès à une connaissance véritable, suffisamment conceptuelle, avant « l'âge de raison¹⁵ ». Mais quand faut-il situer cet âge? Entre sept et onze ans, selon les traditions. C'est bien jeune! Puisqu'on le sait, l'adolescent qui succède à l'enfant reste longtemps encore indécis, et largement incapable d'effectuer et surtout de *soutenir* cette expérience de *soi*, d'une manière un peu significative. C'est-à-dire de manière à pouvoir se qualifier tant au plan personnel (soi face à soi) qu'au plan universel (soi devant les autres), en s'exprimant dans le langage commun. Ce n'est pas sans raison que l'âge légal oscille entre 18 et 21 ans, selon les cultures. D'ailleurs, souvenons-nous en, Descartes n'a-t-il pas trente ans passés lorsqu'il effectue sa prise de conscience? De là, ne lui a-t-il pas fallu encore quelques années de méditations et de conceptualisation mais surtout de confrontations – c'est-à-dire, pour moi, de dialogue – avant d'être en mesure de pouvoir livrer une interprétation de sa pensée dans une formule suffisamment claire et distincte pour être, ou mieux, pour *devenir* universelle? C'est-à-dire partageable par tous¹⁶? Pourtant, c'est bien cette *prise de conscience* on ne peut plus singulière et on ne peut plus historique, c'est bien ce cogito, qui est *devenu* une *formule universelle du fondement de la connaissance* pour la modernité, c'est-à-dire pour nous et pour l'avenir de l'intelligence. Là est le point.

Ainsi, dès qu'on se passe du recours transcendantal qui la masquait apparaît aussitôt la perspective historique et génétique, quelle que soit la méthode ou l'approche utilisée; et la fondation de l'universel ramène inexorablement au singulier. Ainsi, la connaissance universelle partagée de tous en raison, revient-elle inlassablement à la conscience

¹³ Identité logique, psychologique et sociale (humaine) complète, et non pas simplement formelle; Cf. note 3.

¹⁴ Cf. plus loin, v^e partie, 1) *La personne* (la conscience esthétique du sujet historique).

¹⁵ De J. J. Rousseau à J. Piaget, et de J. Piaget à nous, ce vocable renvoie à la notion de *fonction* d'un point de vue développemental; jamais transcendantal.

¹⁶ Contre l'universalité transcendantale de la métaphysique, il s'agit ici de l'universalité historique de l'épistémologie scientifique; celle qui renvoie à la vérification par tous en tout temps.

esthétique du sujet historique qui, une fois écartée toute transcendance, reste – seule – à pouvoir la formuler. Et la formule, en effet...

L'essentiel est donc bien là, dans la reconnaissance désormais universelle du rôle de la conscience singulière. Non seulement comme foyer constitutif d'une connaissance universelle, mais, de toute l'identité humaine. Cas par cas. Cette place qu'on ne cesse de contester à la conscience, mais toujours en prenant appui sur elle (ce qui montre assez la vanité de cette négation), ce foyer de conscience, rudement conquis sur le transcendantal extérieur (le Tout-Autre), pour être rapporté à l'intérieur (à soi), quand bien même on refuserait par esprit polémique d'admettre que Descartes fut le premier à l'avoir désigné sinon défini, rien ne pourra y faire. Son nom reste à jamais attaché à la révélation d'un degré supplémentaire de conscience tel, qu'à partir de là, de là seulement, on peut penser autrement qu'on ne l'avait fait jusque-là. De là, de là seulement, on peut prendre appui sur un autre appui que la transcendance (formelle) ou l'autorité (hiérarchique). On peut prendre appui sur soi; réfléchir à partir de sa propre conscience. Mieux on doit le faire. Tous. Ce n'est pas seulement un droit *et* un devoir, c'est aussi une force! Telle est la puissance créatrice (de connaissances) et identifiante (de soi) de la conscience; qu'il faut décidément qualifier de *conscience esthétique* en tant que singulière et de singulière parce qu'esthétique.

En diathèse, la conscience qui a acquis assez de maturité pour se fonder sur elle-même de manière significative, peut alors, même univoquement – je dis bien « même univoquement » – s'engager dans le dialogue. Mais alors, un dialogue à mille degrés, car il s'agit de la langue d'usage; un dialogue à mille niveaux conceptuels, mille plateaux de sensibilité... Le *dialogue universel*! Tantôt quasi univoque, comme pédagogique, lorsque l'écart entre les degrés de conscience des interlocuteurs est trop important. Tantôt d'égal à égal, entre les consciences momentanément adultes. Je crois devoir préciser « momentanément adultes », car on observera que même les meilleurs esprits ne sont pas constamment adultes. L'esprit humain est ainsi fait, qu'il ne cesse de passer d'un état à l'autre. Progressant et régressant sans cesse, consciemment et inconsciemment. Conscience adulte? Oui... Sans doute! Quelques heures pendant quelques jours; quelques jours à l'intérieur de quelques années pour une vie entière... Peut-on faire mieux? Ce n'est pas la condition humaine.

Aussi chacun peut-il en prendre immédiatement conscience dans une perspective diathétique, le dialogue ordinaire, le dialogue universel conjugue bel et bien l'interlocution à la fois sur le mode de l'échange

des différences *et* sur celui, fonctionnel, de la constitution de nos identités logiques, psychologiques et sociales.

Cette inoubliable saisie de soi qui va et vient de l'enfance à la maturité, cette succession de prises de conscience effectuée au cœur même de l'effusion de sensibilité par laquelle l'autre atteint notre solitude tandis que nous le touchons; effectuée au cœur même de l'échange des connaissances par lesquelles l'autre se communique significativement tandis que nous le comprenons suffisamment – et non pas transcendentalement – c'est cela que j'appelle un dialogue. Ce passage sensible des sentiments actuels *et* de la connaissance historique des sujets historiques. Nous sommes loin de la fiction transcendantale... nous sommes dans le dialogue universel de ce que je nomme la *Société des cœurs*. Autrement dit, nous sommes dans l'histoire. L'histoire? Elle aussi est à saisir comme une diathèse de déterminations réelles *et* d'indéterminations symboliques telles, qu'à réfléchir sur son incommensurabilité, on ne voit aucune intelligence, un peu consciente, un peu adulte, s'aventurer encore à prétendre en signer, à elle seule, la « fin ». La fin de l'Histoire!

À ce point rendu, on croit être forcé d'en prendre conscience: il faudrait choisir. Ou bien de continuer à s'aveugler dans la voie transcendantale (pour le court bénéfice, conscient ou non, d'une dominance de nos intérêts particuliers au détriment de tous). Ou bien accepter de s'engager dans la voie esthétique, la *via esthetica*... avec son dialogue universel et son partage du monde, avec son interminable quête de savoirs entée sur un peuple universel de consciences mortelles...

En fait, c'est un faux dilemme! Dans ma perspective, en diathèse, l'absolu ni la métaphysique, ni son thème transcendantal, ne sont exclus; même pas perdus de vue. Ils sont *instrumentalisés* pour être sans cesse ramenés à leur fonction. Indispensable fonction. Inutile de choisir donc, pour exclure une fois encore... Dans ma perspective diathétique, la vérité, elle surtout, retrouve son rôle le plus précieux, qui est d'actualiser nos connaissances vers ou à travers l'inconnu, à l'infini de formaliser tous les savoirs possibles, pensables ou imaginables. Rôle essentiel puisqu'on l'a vu, conscience et connaissance s'impliquent mutuellement. Ainsi, *en diathèse, nul ni rien n'est exclu, pas même l'exclusion qui, elle aussi, doit être instrumentalisée*...

Si donc tout est compris par le sujet historique (plutôt que hiérarchisé par un soi-disant représentant) c'est que sa conscience esthétique – à elle toute seule – est en train de faire basculer son inscription sociale et, par delà, l'ordre de la société tout entière.

V. LA PERSONNE OU LA DÉMOCRATIE DES CONSCIENCES ESTHÉTIQUES

Ni le procès sans sujet ni fin, censé définir théoriquement le socialisme massificateur des gauches, ni le consommateur passif, qui constitue l'emblème des libéralismes des droites n'ont, à ce jour, réussi à faire accéder le citoyen à un autre statut que celui d'une abstraction juridique: *l'individu*; à peu de choses près la même abstraction juridique que le « sujet » de la démocratie athénienne. Démocratie largement théorique, d'ailleurs, en ce qu'elle n'a jamais imaginé devoir rompre avec l'esclavage. L'esclavage, c'est-à-dire la possibilité – on ne saurait être plus inhumainement transcendante – d'*appliquer la notion de non-être à l'être humain*, afin de justifier, après, cette aliénation comme une « nécessité » économique, naturelle ou culturelle¹⁷. Raison d'État, hier, Volonté générale, aujourd'hui; logique transcendante dans les deux cas. À vingt-cinq siècles d'écart... !

Le sujet-citoyen de la démocratie moderne naît, disons-le symboliquement, de la Déclaration universelle des droits de l'homme¹⁸, proclamée par la Révolution française en 1789. Quelles caractéristiques différencient alors la démocratie moderne de la démocratie antique? Je retiendrai ici deux points qui me paraissent essentiels: 1) la notion de *droit* l'emporte irrésistiblement sur celle de devoir; celle-ci demeure, bien sûr, pour ce qu'elle a d'incontournable mais lui devient subordonnée; 2) la notion abstraite d'individu va progressivement s'étoffer d'une épaisseur existentielle, psychologique et historique, en deux mots d'une *conscience esthétique*, celle de la *personne*, chacun, chacune d'entre nous. Et même si le processus est loin d'être achevé – il évolue sous nos yeux – on peut constater et c'est le point à souligner, qu'il continue d'évoluer en ce sens.

On remarquera encore que ces deux notions, le *droit* et la *personne*, sont liées dans le vocabulaire politique et convergent vers le dégagement de nouvelles valeurs sociales – qui entrent parfois en contradiction avec les valeurs traditionnelles (religieuses, par exemple) – ressortissant à une affirmation de la différence autour de la figure de l'altérité. Sont le plus souvent revendiquées: l'autonomie, la liberté, la responsabilité, l'égalité, la créativité, etc. Valeurs dont il n'est pas difficile de saisir qu'elles ont en commun de favoriser l'épanouissement

¹⁷ Cf. Aristote, *Politique*, ch. IV. L. I. et ch. V L. I.; Cf. les deux *Éthiques*.

¹⁸ Il ne s'agit plus de privilégier « universellement » les intérêts d'un groupe national comme le *Bill of Rights* britannique de 1689 ou la Constitution américaine de 1776. Il s'agit de la première Déclaration historique véritablement universelle des droits de l'homme, tous les hommes, proclamée par la Révolution française, et signée le 26 août 1789.

de la personne, parfois même au détriment de la collectivité (individualisme). Et il me semble bien que c'est en réaction à cette tendance individualiste, égoïste et insularisante, que prirent forme les divers socialismes historiques (politiques ou religieux). C'est pourquoi j'ai tendance à penser, du moins est-ce ce qui me paraît le mieux refléter les faits, que c'est non pas l'un ou l'autre, mais la diathèse de l'ensemble de ces courants individuels ou collectifs, diversement humanistes ou formalistes, qui a tressé la notion de personne au sens historique qui semble pouvoir s'imposer actuellement dans un futur assez proche.

Et je ne pense pas m'avancer outre prudence en pariant que c'est cette notion de *personne* qui va se substituer en *fait* et en *droit* à la notion d'*individu*. En fait et en droit, je veux dire par là tant au plan épistémologique ou culturel le plus étendu, qu'au plan politique ou religieux. Du moins est-ce l'hypothèse que j'avance ici pour la discussion de ce point.

La personne étant, au fond, l'individu abstrait *plus* une conscience esthétique (c'est-à-dire habité par une liberté responsable, une sensibilité psychologique et une créativité sociale) historique, il nous faut revenir au cogito comme terre de départ afin de « personnaliser » notre nouvelle identité sociale avec: 1) la *personne* à la place de l'individu, pour redessiner l'humanisme de la conscience citoyenne du sujet historique; 2) la *démocratie des personnes*, conçue comme un « cogito collectif », ayant pour projet la réalisation d'un cadre social coexistentiel, ouvert au partage du monde mais vers un avenir imprévu.

1) *La personne* (la conscience esthétique du sujet historique).

Dans le cogito cartésien, j'insiste sur ce point, il est fait une séparation radicale entre: la certitude existentielle (*exister*, dans un corps) et la certitude substantielle, ou plus traditionnellement: la certitude d'être. (C'est le *je suis*, ou « être », qui, dans le cogito signifie: je suis un *esprit* (pensant) et cela « *quand bien même je n'eus aucun corps* », écrit Descartes). Séparation classique depuis Aristote, entre l'être-en-train-d'être, qui « existe », et l'être-en-tant-qu'être, qui « subsiste ». C'est-à-dire l'esprit sans corps de la métaphysique. Le problème étant de fournir au second, l'esprit (c'est-à-dire « l'être » métaphysique) le puissant attribut du premier, l'existence (attribut esthétique), dont Dieu même ne saurait être privé sans perdre aussitôt toute consistance. Là, s'effectue un premier saut ontologique. Qui consiste en un transfert littéral des attributs existentiels de la *sensation* (des choses extérieures) au *sentiment* (intérieur, de soi). Sensation des choses et sensation d'exister étant alors confondues (identifiées) en une même *certitude*. Mais une certitude d'être un *esprit* (« *quand bien*

même je n'eus aucun corps ») et non plus une *certitude d'exister* dans un corps. En inversant les choses, c'est-à-dire en attribuant ainsi les caractéristiques existentielles de la réalité sensible – qu'il n'enlève d'ailleurs qu'hyperboliquement au corps – pour les accorder à l'esprit, Descartes va identifier celui-ci à la Réalité de la réalité¹⁹, celle qui soutient l'autre. L'*esprit* va devenir alors le véritable fondement et donc donner une nouvelle forme et une nouvelle force à la philosophie première, qui devient du même coup: la Science des sciences²⁰.

Pourtant cette certitude d'être (et non pas d'exister), cette certitude substantielle (et non pas existentielle) que veut contenir l'esprit (la pensée cartésienne), cette certitude se fonde – le cogito l'exige – sur une expérience de soi qui n'est rien d'autre que: l'expérience intérieure, ou, *la conscience du sentiment* (esthesis) *d'exister*; la *sensation* de « soi », d'être « soi ». On a beau faire, quelle que soit la manière dont on s'y prenne, il n'y a qu'un seul: soi. Qu'une seule existence historique. Qu'un seul attribut esthétique. Et donc, qu'une seule *conscience* de soi: la conscience esthétique... Car cette expérience de conscience est bel et bien, chaque fois, chaque cas, « esthesis », *expérience* intérieure, *sensation* ou *sentiment* d'être ou d'exister d'un corps historique, matériel. Ainsi, qu'il s'agisse d'en rapporter au corps (sensations) ou à l'esprit (sentiments), on en revient inévitablement à la même attribution esthétique: *l'existence*, qui, dans le cogito, s'avère l'attribut de la première certitude, celle qui fonde toute connaissance. Or cette certitude (d'être, qui s'affirme substance mais veut aussi contenir l'existence), Descartes la déclare « vraie ». Là, s'opère un second saut ontologique. Qui consiste cette fois encore en un transfert des attributs esthétiques (c'est-à-dire sensibles et donc expérimentaux) de la certitude existentielle à l'évidence logique (c'est-à-dire aux abstractions du savoir formel). Et, dans la mesure où se voient confondues *certitude existentielle* et *évidence logique*, s'opère une seconde identification qui va créer une confusion définitive (confondre c'est identifier, ramener au même) entre *être* (le sentiment d'exister) et *penser vrai* (le savoir formel), ou, si l'on préfère, entre *conscience* et *vérité*.

Pour moi, c'est l'amalgame de ces deux identifications « classique » puis « moderne » opérées par attributions successives qui a entraîné la troisième confusion, celle qui m'intéresse ici au plus haut point, car elle est, très précisément: l'identification-confusion entre

¹⁹ On retrouve ici posé le problème de « l'Être de l'être » de Parménide rappelé dans la note 1; lequel utilise la même logique transcendantale pour sa formalisation (l'hypostase).

²⁰ C'est-à-dire une Science (la philosophie de l'*esprit*) transcendant la science (celle de l'expérience du monde des *choses*). On connaît la suite..., elle revient au Même.

conscience esthétique (le sentiment d'exister) et *conscience cognitive* (le savoir formel universel). Ce qui a abouti au discrédit et finalement à l'occultation indéfinie de la dimension esthétique au bénéfice de la seule dimension cognitive dans la conscience.

Conscience esthétique cela veut dire: expérience de soi, par laquelle l'être se saisissant de lui-même cherche à *s'accomplir comme « soi »* à travers des actions ou des œuvres (d'art, par exemple) où s'incarne sa singularité et s'exprime sa personnalité. Tandis que conscience cognitive, cela renvoie à la formalisation universelle, collective, de toutes les connaissances (scientifiques, par exemple) jusqu'à l'absolu, *abstraction faite de « soi »*. Conscience (esthétique) et conscience (cognitive), conscience dans les deux cas... difficile de ne pas confondre! C'est pourquoi, il faut ramener cette confusion identitaire classique entre *conscience* et *vérité* au rapport (irréductible) entre *certitude existentielle* et *évidence logique*; condition de possibilité pour la formalisation d'un nouveau rapport, diathétique (lui aussi irréductible) mais qui va nous permettre d'aborder le dialogue social des consciences, ailleurs nommé « cogito collectif²¹ ».

2) *La démocratie des personnes* (la « Société des cœurs » des consciences esthétiques).

Une ultime question découle de là, qui va mettre en valeur le rôle de la conscience esthétique sur les fondements de la société. *Comment établir et sur quelles bases sensibles un pont entre deux consciences*, dès lors que chacun fonde le rapport aux autres sur soi, et si chacun veut en faire autant? On le voit, c'est là le piège transcendantal de la dialectique, qui agite le spectre d'un enfermement de la subjectivité, piège qu'elle a elle-même créé, en hypostasiant le principe d'identité à l'absolu. Exposons ces deux apories: *comment penser ensemble* s'il y a autant de pensées différentes que de penseurs, sans dénominateur commun qui transcende leurs relations? *Comment penser autrement* s'il n'y a qu'une pensée, la pensée commune qui transcende toute singularité?

Conscience personnelle, nous perdons notre dénominateur commun et soit nous entrons dans l'incohérence interne de n'être que des relations d'êtres-en-relation, soit nous entrons dans l'incohérence de la folie interne, d'être des êtres enfermés en nous-mêmes (selon les fortes expressions de Lachelier). Consciens identiques, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais qu'une seule conscience qui pense, celle de l'Homme universel; et donc le jeu catégorique (du je kantien) est toujours déjà joué. Conséquence, la révélation sociale de cette

²¹ Cf. notre article: « Cogito personnel? Cogito individuel? Cogito collectif? Diathèse » in *L'esprit cartésien*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2000.

objectivation insignifiante signe en même temps qu'elle s'objective, la fin de l'Histoire au sens hégélien²².

Impasse? En fait le problème ne se pose ainsi que du point de vue de la logique transcendantale, « identitaire », parce qu'elle identifie conscience et connaissance, *conscience* et *vérité*, en une synthèse qui les confond à l'absolu. En diathèse, on vient de le voir, conscience et connaissance, toujours en rapport, restent distinctes. Le cogito, prise de conscience historique de chaque penseur, permet peut-être de penser comme le veut la phénoménologie, que la conscience crée l'objet qu'elle connaît en l'identifiant à ses constructions mentales. Certes. Mais permet-elle pour autant de prétendre créer la conscience d'autrui? Ou l'abolir, ou la subordonner en l'identifiant à soi? En aucun cas. Au contraire et rien n'est plus clair depuis Descartes, chaque cogito affirme chaque fois non seulement la différence de chaque sujet pensant, mais requiert encore pour soi et pour les autres la liberté de penser, qui contient celle de *penser ensemble autrement*, même sur les mêmes sujets. Ceci lève donc définitivement toute la série des difficultés habituelles liées de bonne ou de mauvaise foi à la réduction transcendantale. En diathèse, l'universel (comme le singulier) retombe tout simplement *sous forme de pensée* dans la conscience de chacun qui le connaît – qui le pense consciemment – à son tour. En d'autres termes, *la vérité tout entière retombe dans la pensée de la vérité...* De là, on conviendra aisément que le très précieux objet de la conscience d'un seul, la vérité de chacun « pour soi », devienne en même temps la vérité « entre nous ». Et, de même que le savoir (le *logos*) devient dialogue (*dia-logos*), pont entre nous, de même, en diathèse, la loi et par conséquent le droit tout entier peuvent être dits et faits « pour nous » et « entre nous ». À charge pour nous – conduisant le raisonnement jusqu'au bout – de prendre notre responsabilité de fonder nos rapports sociaux sur un dialogue, une diathèse, et donc une *démocratie* entre nous, plutôt que sur le monologue, le savoir, la loi et donc la tyrannie d'un seul comme par le passé. À nous d'en décider mais surtout, de confirmer ce choix d'instant en instant. Dans ce qui pourra s'appeler alors *notre* histoire. Et non plus l'Histoire avec un H majuscule.

En résumé, on peut dire ceci: la notion de personne avec sa conscience esthétique, sa sensibilité *et* son historicité, au fur et à mesure qu'elle va se substituer dans l'histoire à celle d'individu, tendra à renouveler complètement l'identité sociale. Et ce renouvellement, qui cherche à s'inscrire partout dans le monde dans les formes de la démocratie, est en train de transformer, sous nos yeux, la notion elle-même

²² Au sens critiqué par Michel Foucault in *Les mots et les choses* (1966) qui lui substitue le motif, transcendantal « malgré lui », de la mort de l'Homme.

de démocratie. La faisant passer d'une abstraction juridique à une réalité historique. Comment? En fondant immédiatement sur cette capacité qu'ont entre elles les personnes, aussi bien d'échanger de la connaissance, que de se concerter socialement par l'instrument universel du dialogue. Le dialogue des personnes (enfants, adolescents, adultes), le dialogue des cultures et des religions, le dialogue des régions ou des nations... Le dialogue, tel est le moyen universel de la démocratie! La démocratie antique n'a su être qu'un rassemblement d'individus, la démocratie moderne ne pourra être qu'un rassemblement de personnes²³. Ou ne sera pas. Tel est le point d'orgue de ma conclusion.

²³ Cf. J.-B. Roumanes, *La Société des cœurs*, Éditions Trait d'union, Montréal, 2001; Cf. *i.e.* notre article: « Le paradigme esthétique » in *Degré*, revue de synthèse à orientation sémiologique – Paradigme II, n° 82, Bruxelles, 1995.

VALUE, VALUES AND LITERATURE

IOANNA KUÇURADI
(Université Hacettepe, Ankara)

The branch of philosophy which deals with problems of art is called by some people « philosophy of art », but by some others « aesthetics ». Do these two terms designate the same bundle of problems related to art? I shall not dwell on this question.

However, to choose deliberately one of these expressions to name the philosophical discipline which treats of artistic problems, betrays today the point of departure of the philosophising person, with regard to such problems.

For, if art, in a broad – philosophical – perspective, is considered as a human activity, bringing forth a special kind of works which give us a special kind of knowledge, then Aesthetics loses today its *raison d'être* as a philosophical discipline and a group of its questions cease to be pertinent.

Why? Because the *aestheticistic approaches* to questions of art, as I would like to call a group of varying points of departure, which start their investigations from questions concerning the psychology of the artist, or – mostly – that of the reader or spectator, overlook the main and only concrete constituent of the artistic phenomenon – the work of art and its special nature. When the nature of the work of art is overlooked, the only way open to approach it, is through questions about its causes, which may be explained from different points of view, and its effects upon the reader or spectator, which here amount to the psychology of the artist and reader or spectator. This means nothing more than giving philosophical answers to psychological questions and *vice versa*.

This is a deadlock. For as a result, artistic or creative activity is reduced to a mere psychological process; the function of art, to evoking such or such feelings in the spectator; and the activity of evaluating a work of art, to subjective or *quasi* objective value-ascriptions made in

different ways by different spectators. Thus, so far as philosophical problems about works of art are concerned, the aestheticistic points of departure are proved to be inadequate to the object or the purpose of philosophical investigation.

When I speak of aestheticistic approaches, what I have in mind are different psychologistic-psychoanalytic approaches to art and especially to literature, and this includes every kind of linguistic, semantic or so-called structuralistic approaches to literature, i.e. the views which find directly or indirectly their origin in I. A. Richards' doctrine of criticism. For, though the latter claims, or seems at first glance, to base itself on the literary work, in fact, upon a closer examination, it proves to be no less psychological than the other above-mentioned approaches¹.

Psychologistic approaches having been rejected as inefficient to the purpose of philosophical investigation of problems of art, Aesthetics finds no *raison d'être* as a philosophical discipline and many of the questions which have been part of its history, either cease to be questions at all, or remain as meta-questions.

On the other hand, when the work itself is taken as point of departure within a broader philosophical framework, new questions concerning art appear. Then, questions such as « what the (ontic) structure of the work of art is » or « the knowledge of what the product of artistic activity is » gain priority; the question of the function – or value, or place – of art among other human activities makes necessary a new answer; and also questions concerning the evaluating or even critical activity and the effects of art, can throw a more vivid light on the phenomenon of art.

Here I'll leave aside the question concerning the nature or structure of the work of art as a whole, for, in the framework of this short paper it is enough to keep in mind Nicolai Hartmann's and R. Ingarden's views on this subject in their main lines, and I'll try, confining myself here only to literary works, to cross-examine solely one point in their structure, which also distinguishes the work of art as a human product from other human products. In other words, I'll try to bring an answer to the question about the object of the writer.

In order to do this, I'll try to outline here some problems of evaluation in this fields, which will also be an example of an *anthropological approach*, as I call it – a view which takes as point of departure the

¹ My colleague Dr. F. Altiok, in her Ph. D. thesis, prepared under my supervision (1974), has shown this in a very clear way.

works themselves, considered on the basis of a value theory, which among other distinctions it makes, observes one between value and value judgements, as well as another, between these and values².

What does evaluating a work of art mean? The analysis of the evaluating activity in this field, not only will make possible an answer to the question about the object of the writer and the knowledge that art gives us, but also will open the way to new questions. (N.B. *not* to *new* answers to old questions!)

*
* *

The evaluation of an artistic, especially a literary work, like evaluation in every other field, i.e. whatever the particular kind of the evaluated object may be, actually appears to be carried out in three different ways.

One way frequently presents itself as the reaction of the ordinary reader, and is the result of the effect the work exercises upon him: the reader, owing to a special connection he sees, or imagines to see, between himself and the work in question, likes or dislikes it, and ascribing this feeling of his to the work, as its proper « value », he qualifies it as beautiful, bad, good, etc. But if the purpose of evaluating a work is to grasp and put forth *its* value – that is, a property unique to it –, it is easy to realise why such an evaluation has little or nothing to do with the evaluated work, that this particular work is nothing but a mere pretext for the reader to experience a special feeling, which he, subsequently *ascribes*, by a value judgement, to the work, assuming it to be that work's « proper value ». For, such an evaluation, or value judgement, says nothing about the evaluated work, but only betrays the value standards of the reader. In such cases, all value-ascriptions, including contradictory ones, being personal experiences of the readers, become equally legitimate and right.

Thus, it is inevitable for approaches which take the reader as their point of departure, to overlook other possibilities of evaluating a literary work, and consider this way of evaluation, which in fact, is only *one* way, and, on top of it, an inappropriate one, as the very activity of evaluation. This also makes necessary for them the defence of

² For these distinctions see: Ioanna Kuçuradi, *İnsan ve Değerleri* [Man and his Values], İstanbul 1971, pp. 23-45.

value-subjectivism in this field, or forces them to try to avoid this subjectivism through devious ways, but without success, at any rate.

Another way of evaluating, which mostly appears to be that of the critic's, but also that of the doctrinaire reader's, is the *imputation* of value to a work, in accordance with general value judgements, valid for the evaluator, mostly according to fashionable currents, schools, doctrines, etc. Thus, the more the work is in accordance with the principles acknowledged as value standards, the more it is qualified as good, successful, worth reading, etc. No doubt such an evaluation, as well, has very little to do with the work in question, permitting various, even contradictory value-imputations to the same work, and this fact makes it necessary for the theoriser to defend value-relativism and critics to put in the same bag a most flat work together with a most significant one. For, evaluating, here, amounts to no more than an inference, from a general to an individual proposition.

Now, if the purpose of evaluating is to put forth – to grasp and show – the value of a work, it is plain that both the above mentioned ways don't fulfil this purpose.

By the word « value » – the value of a thing – I mean, in general, the special place of that thing among other things of the same kind; and in the case of a literary work its place among the works of its kind, i.e. among works in the literary field it belongs to. Such a concept of value, sharply and carefully distinguished from values – ethical values such as love, respect, honesty, etc., and other kinds of values – and from the so-called value judgements, allows us to see the activity of evaluating a literary work as a complex *cognitive activity*, in which various kinds and types of knowledge play their part and make possible a right evaluation, i.e. make it possible to put forth the knowledge of the value of a work: to determine its special place within its own field, and then, its significance.

The right evaluation of a literary work, that is, an evaluation which fulfils its purpose, goes, here, as well as in other areas, through three main stages. The first indispensable step one has to take, is *to understand* the work in question, i.e. to grasp and set forth a) which human relations, possibilities of experience and action and, through them, which ethical values the writer wants to give an instance of, and b) how and to what extent he or she achieves this. This, as well, constitutes the right explication of a work, i.e. an explication which does not violate the limits of the work. Literary criticism frequently confines itself to this « how », to a stylistic evaluation or research, through which it hopes, sometimes,

to understand the writer – not the work – and, consequently, makes a right evaluation *a priori* impossible.

The second step in this evaluation-procedure is to assign a work a place in its field, that is, to determine what the place – the value – of *this* work is, of a work which shows such or such ethical relations, such or such possibilities of experience and action in this particular way. Here is the point where the question of newness comes up.

« Newness » is frequently taken as synonymous of « novelty », of performing *anything* « out of the ordinary ». So far as a literary work is concerned, if we take into consideration the two points mentioned while speaking of the stage of understanding, logically four « alternatives » are given: an old possibility of experience and action, or, a new one, can be expressed either in an old or in a new way. Then, « newness » can have two different meanings, one of which amounts to « skillfulness ».

But if we leave aside this fashionable play with « alternatives », which takes us nowhere in reality, in the case of a literary work « newness » has only the following meaning: it means the actual description of ethical values, *within* the framework of the historical – therefore, always *new* – conditions of the age. A work which gives an account of possibilities of experience and action in a way never attempted before, owing to the historical conditions of the age, a work which gives an account, in a new form, of the unchanging nature of Man in the changing world, only such a work may be qualified as « new ».

To reveal this newness, or otherwise, to show the place that a work occupies in its field, whatever this place may be, is nothing but to put forth the value of this work. To do this, makes necessary its comparison with other works, and since this comparison cannot be carried out exhaustively, new right evaluations are always possible.

One can think that these two stages are enough for a right evaluation. Then, equally successful works – that is, works in which the writer has achieved his or her purpose – have to be put in the same bag: in which case, « valuableness » would amount to « successfulness », and *Equus* should be put in the same bag with *Les justes*.

This makes necessary a third step towards evaluation; that is to say, a new question about a work, concerning the value – or significance – of the possibilities of experience and action, which are pointed at.

The second stage is also the point where the historians of the field, even at their best, stop. For, often, historians leap over the first step; in

which case we get different « histories » of the same field, from different angles.

Now, to distinguish a successful work from a valuable one, the third step of evaluation has to come in. We have to show what the significance of this work is, that is to say, what the meaning is *for* Man, for our world, of the creation of such a work, in which such or such possibilities of experience and action are shown; we have to show what these possibilities mean with respect to ethical values. To take this step, the philosophical knowledge of values in general, and especially of ethical values, is necessary; this presupposes the knowledge of the value of ethical values.

An evaluation which goes through all these three stages, can be a right evaluation, provided we do not forget that it can never be an exhaustive one.

*
* *

To render more concrete what I mean and also to justify my insisting so much on the object of the writer, which a right evaluation discloses and shows the significance of, I wish to give here three examples: one chosen from the French writer Albert Camus, one from the Greek poet Zoe Karelli and one from the Turkish writer Bilge Karasu.

In all of these examples we have to do with characters, who in the face of a new situation – a situation unwished for, a situation they have not had any responsibility in bringing about, a situation which at first glance seems to exert a pressure on them – become or try to become conscious of who they are; we have to do with exceptional persons who say « no », a « no » which brings them death. Through these characters, as well as through characters of other works of theirs, these authors discuss with us heroism today, heroism in its connection with fear, awareness, love and faith.

Bilge Karasu in his *Uzun Sürmüş bir Günün Akşamı*³ (The Evening of too Long a Day) gives us the self-cross examination of two monks, examination of their experiences, action or inertia in the situation created by the decision of Leo III, Leo the Isaurian, concerning the interdiction of icons in the Orthodox rite in Byzantium about 730. The

³ Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

older one, Andronikos, is a « strong » person, whom the second monk Ioakim takes as an exemplary figure, as a touchstone for what he does or does not. Where does Ioakim see Andronikos' strength? In the accordance he sees between the way Andronikos lived and the morals of their Faith, in his absolute obedience to the « must » of these morals. But how will Andronikos see himself when faced with Leo's decision?

When eighteen-years old, Andronikos, « in order to be able to use lavishly the word "love", to be able to play with it until he became dizzy with it, until he became ecstatic, until he convinced people, until he made them sick; in order to force on himself, first of all, the belief in the strength of love in holding together the whole universe... » consented to barrenness and took up monastic life. To this day – until *this moment* – he has fulfilled without ever having reflected, all the requirements of such a life. He is of the opinion that one has to act in accordance with one's own beliefs, he has never taken part in vain monkish discussions, stood apart from the other monks, not in obedience to an inner necessity, but because he likes to do so, because « although he enjoys, although he looks for loneliness, what he really enjoys, what he really looks for is to be able to seclude himself from the crowd, to be able to stay alone, to withdraw from other people while he is within the crowd, while he is not away from the crowd, to be able to stay by himself, just because he has to do so ». He has never asked himself any question. But the day comes when this Andronikos is faced with the necessity of accepting a « new faith » and at the same time with another necessity, that of not accepting it.

He is thirty-one years old and it is the first time that he has to *reflect* on himself, to inquire into his identity. Whom will Andronikos recognise as himself?

As soon as the news comes to the monastery, two days before the proclamation of Leo's decision, Andronikos becomes uneasy for the first time: for he is about to catch an Andronikos quite divergent from his own image. Why has he done what he has done up to now? Did he believe in what he used to do? Or, did he wish to see himself as a strong and brave character? Did he only desire to be contented with himself? Monkish morals consider strength as the silencing of every desire with regard to one's own ego, they demand obedience to their imperatives for the sake of faith and humility, not in order to become contented with oneself. Now tradition – faithfulness to tradition – demands a « no » to Leo's decision; but if Andronikos does not wish to become a hero, he

must not say this « no »: Leo's decision itself, whether it is a right or a wrong one, does not interest Andronikos. For him the whole problem is, this decision being proclaimed, what *he*, for his part, will do.

When a belief is on trial, the very putting of such a question is frequently – as in the case of Andronikos – nothing but an indirect answer. Nevertheless Andronikos tries to make himself believe that he does not know what he will do: he tries to persuade himself that he has to *think it over* and take a deliberate decision.

But what is Andronikos thinking over? An alternative: if he accepts the change, what will the result be? And again, if he does not accept it, what, then, will the result be? Andronikos is calculating. This is a wrong start, the starting to reasoning of those who try to escape, who evade to look directly at themselves. Thus, if he accepts the change, he will do that which « binds him to everybody », he will not have to stay alone, the order which, for him, prevails will be preserved, nothing will change *for him*; on the other hand he would *force* himself to behave in quite a contrary way to what he has believed up to the present day. *Since* he will force himself, *then* this means that *he is sticking* to the « old faith »! Andronikos' « sticking to the old faith » is nothing but a conclusion he comes to. *Therefore* he must not accept the change! Still, the « old faith » to which he wants to stick, is but a habit he has formed, a habit which he has thought to correspond to some belief.

Reasoning on the opposite leg of the antinomy, Andronikos is led to a worse conclusion: if he does not accept the change, the least he has to suffer is to be put in jail, until he is « brought to reason » or until he meets death. This is a certainty for him, the only certainty he possesses. Andronikos fears jail. He goes on reasoning: *since* he is not ready to go to jail for the sake of his faith, *then* this means that his faith is not strong enough not to be changed! This is his second conclusion. Both sides of the antimony lead him – and inevitably – to a deadlock. What shall he do?

This question which Andronikos puts to himself is not a question concerning his faith, a faith which, until now, he has lived only as a daily routine, not as a conscious experience dominating his whole existence. It is, in fact, a question concerning his past, which he assumed to be penetrated by this faith, that is, a question concerning his identity, concerning what he really wants.

What does Andronikos try to save? His honour, according to Ioakim, an honour that here means correspondence to one's image of

oneself. But his condition does not allow him to save this « honour » in any way. If Andronikos changes his faith – i.e. if he does not do any more what he has done for years – his life up to that day will have been a lie. Andronikos refuses to see himself as a person who has lived a lie. If so, he would not be able to preserve his self-respect; if so, he has to erase his image of himself. On the other hand, if he does not change his faith, his past life which he used *to think* that he had lived in accordance with his faith, would be justified, but... but this time, he would have to lie right now. And « that night fear was dominating, that night he was thinking more than anything else of the jail, in which he would have to be put for the sake of his faith, that faith which until today he had thought to be in, but now, not any more. He did not want to have lied for years, but nevertheless he had done so! » Is there anything in what Andronikos could believe from now on? This moment of consciousness shows him nothing but his impasse. He thinks that now he sees himself at last, and he is overtaken by a panic. How could he remain true to his own image? Death could be an outlet; but « fear dominated that night ».

Still, there is another way out: going to a place where he would not be obliged to deceive either himself or the others, where nobody would ask him either to change his faith or to behave in accordance with it, where nobody would ask him anything about his faith. In this way, he can, perhaps, save his image of himself.

And with this hope, Andronikos runs away. What does he run away from? Why does he run away and what for? He runs away from himself, whom he thinks he sees; from his past, a past which he wants to account for, but *now* cannot do so anymore unless he lies. He runs away because he fears imprisonment, because he fears death. He runs away in order to be able to live. Else, he will, even at this moment, have to lie, to deceive himself and the others, once more. He takes refuge in an island. And it is in this island that all this self-cross-examination takes place.

There, he thinks, he will make a new start. He will get new habits, will cultivate flowers, will find the spring he knows to be there, having read about it in an ancient book. But what if he does not find it? He will not deceive himself anymore. But still he has his monkish garment on. Lie begins with what you wear; and he has nothing else to wear. Perhaps he will « build » something on this island where he has taken refuge. But what? To build *something* one has to believe in it. If, at least, he could believe that he did not care to become a hero... What if he became a fisherman? Once again Andronikos is asking himself the wrong question.

Andronikos is a man who is afraid of looking directly at what he really wants, considering it impossible, and for this reason tries to make himself want things that, in fact, he does not want, or that chance brings up at that particular moment; a man, who in the fear of deceiving himself, tries to make himself believe that he believes in « what he believes », who thinks he is never sure of what he really wants and, as a result, does not know what to do; who knows that what he does not want, but inevitably finds himself having done it. He is not a man who can erase his past, who can find a meaning to put into his life « from now on ». His self-image prevents it. Having deceived himself until this moment, how can he be sure that he will not deceive himself from now on? His bravery is to take, when cornered, a step in the dark, a step which cannot be revoked, which will surprise him once it has been taken. This, in fact, is a difficult step, such as few men are able to take, but which does not bring one a step further from what he tries to escape. Such a step cannot be justified, unless one admits that the step taken before it, was wrong. This is a justification, which makes the person who, above all, is afraid of deceiving himself, find himself continually deceiving himself.

At the end of *his* story Andronikos still does not know what he will do on the island. On the evening of this over-long day of settling accounts with himself, Andronikos, who has not settled anything, is thinking of the « shore opposite », he is thinking of Ioakim. He has not yet learned that a man cannot escape, but only keep on escaping, when the thing escaped from is his own self, caught in discordance with his own image. Having learned this and drawn again by that which he refused to look directly at, he will return to the monastery, will say the « no » in which he does not believe, will be put to torture consisting of speaking uninterruptedly in the presence of a deadly mute Ioakim, and will speak and speak until final exhaustion and death. So the vicious circle will have come to an end.

For Ioakim, who had said « yes » and who almost fifty years later compares this « yes » with Andronikos' escape and return, Andronikos is a hero. He is a hero because he had not wanted to become a hero and yet had saved his « honour ».

Nevertheless, Andronikos' return, as well as his escape, are nothing but provisional solutions taking the shape of decisive steps out of

situations he refuses to find himself in. Andronikos' death, the death of a man who became a monk in order to be able to use lavishly the word « love », leaves nothing behind. Andronikos' death has saved nothing. In our world, in which external pressures increase day by day, saying « no » just increases the number of the so-called heroic deeds, deeds forced upon people, deeds which are not the result of consciously experienced, accountable beliefs.

Bilge Karasu points to the need of re-evaluation of heroism, in order to put forth its meaning today and its place among other values. Would he allow us to turn upside down what he shows not to be heroism, and say that, a hero, in the turmoil of our day, is he who is brave enough to live his life in full consciousness, who can make his image of himself coincide with himself, or better who has no need of shaping a self-image?

*
* *

In *L'état de siège*⁴, Diego, a young doctor, in the days preceding the delivery of the town of Cadix to the Plague, by its Governor, is living the most exciting days of his life: the judge of the town and the immoral guardian of its morals Casado, has consented, nobody knows why, to give his daughter Victoria to him. Even then, Diego was a person differing from the other people of Cadix: he is a man who considers lying as idiocy; who believes that it is honour that keeps men on their feet; who thinks that to be happy « presupposes peace in the cities and villages and this, again, requires a lifelong work »; who, at the dawn of their love with Victoria is tyrannised by the thought that one day this love will come to an end. While Diego is, thus, living days full of excitement, unexpectedly, the Plague attacks the town.

As the number of deaths increases day by day, fear begins to oppress everybody. Some pray God to save them, some try to save themselves by escaping or by isolating themselves, some others expect the authorities to save them, and try to help these authorities by informing them on sick people in neighbouring houses.

Among them, Diego runs from morning to night through the town, to help all those who call him. He feels pity for them, and he hates death

⁴ Albert Camus, *L'état de siège*, Théâtre, Récits, Nouvelles, Editions Galimard, 1962.

that he encounters at every step. This hatred of his makes him fear: fear being infected, fear himself whom he catches to feel disgusted by the diseased. He is surprised to see that self-confidence abandons its place to fear: the fear of the plague, the fear of death. Nevertheless he goes on answering every call of those who need him.

Meanwhile, the Plague, who has arrived with his secretary in the center of the town, takes over the town officially from the Governor, who at this price (his promise for cooperation with the Plague to establish a new order included) saves his life and his family's, and also the life of the upper administrators of Cadix.

The five gates of Cadix, gates which lead « to the sea », are closed, one after the other. Nobody can take refuge in the sea any more, nobody can escape from Cadix any more, nobody can avoid the Plague any more. Besieged Cadix is totally abandoned to its destiny: nobody out, nobody in.

Now the Plague can put an end to the anarchy which, according to him, prevails in Cadix. He brings new laws, the first one being to separate women from their men; he brings in a new order: everybody, so as to live, has to possess a certificate of existence, which, according to the Plague's regulations, is delivered on presenting a certificate of health, which can only be obtained when the person already possesses the former, i.e. it is delivered according to the Plague's or his secretary's mood of the moment; everybody will wear a badge: either of the Plague, or, of those who reject to wear the badge of the Plague; everybody will learn to die in accordance with a certain order, in conformity with a list; everybody will learn to feel guilty. Thus justice will prevail in Cadix.

There is no choice, apparently, for the people of Cadix: they have either to die or to submit to the increasing pressure of the Plague. Fear keeps increasing and dominates everybody.

Confronted with this situation, Diego is led, step by step, to a new awareness. In spite of the Plague's endeavour to impose the feeling of guilt to the people of Cadix, Diego makes them conscious of his and their innocence. He cries out his fear. This crying out marks the beginning of an effort to overcome it. This same consciousness of innocence will also lead Diego to revolt, to challenge the Plague. It is during this fight that he, with Victoria's assistance, will realise his strength – the strength of Man – with which, when aware of it, one can defeat the Plague.

This process of gradually overcoming his fear and of deepening awareness, goes through a series of ordeals. As an answer to his first step in revolt Diego gets the first mark of disease. Fear dominates again Diego, who takes refuge in Victoria's house.

There, as well, fear is dominating; helplessness makes everyone ready to treachery, in order to save one's own life. During an exchange of accusations everybody is humiliated, except Victoria, from whose « mouth which has tasted love » no humiliating word comes out.

Again Diego is perplexed. He confesses to Victoria that he does not know anymore what his duty is. This humiliating situation in which he finds himself, having pronounced uncouth words, and Victoria's strength springing from her love, shake his self-respect and that, subsequently, forbids him to love Victoria and find a way out.

The Plague's marks keep pace with Diego's increasing fear, who in panic, tries, but to no avail, to infect Victoria.

Though not infected, Victoria insists on dying with him. And this obstinacy of her love makes Diego take a second step in the process of awareness: he himself is also one of those who undergo all these pains, pains which make him feel disgusted; he is sharing the destiny of those who need him.

To be able to fight against the Plague, Diego has to fight first against the « *malheur* » which, Victoria says, is in him. And when Victoria presses her hands on the marks of the disease on Diego's body, these disappear. He tries to escape from Cadix and persuades a fisherman to take him out to the open sea.

But the Secretary catches him. The Plague being there, it is impossible to escape! This is Diego's third step, which a fourth one follows: his only chance to live is to declare war against the Plague. The consciousness of this necessity makes Diego aware of his strength: he *must* fight against the Plague; so, he *can* fight! He possesses the strength to fight, a strength which is « a mixture of fear and courage », the strength that keeps people – keeps Man – upright.

This awareness heals Diego. He has defeated the Plague, but only for his part, and only for the moment. For the Plague cannot destroy a person conscious of his strength, of Man's strength. Thus, the order established by the Plague is shaken, his machine begins to creak.

And the people of Cadix, gathering around Diego, begin to revolt too. They start hoping. But the Plague is not willing to accept defeat. He hopes, as well. And since he cannot attack Diego directly any more, he

tries deviously to subdue him, using the hatred of Victoria's sister. As a result of this hatred, Victoria is caught, at last, by the disease.

Victoria's deadly disease seems to the Plague to be a last means to tempt and subdue Diego. He is right in thinking so, but his calculations prove to be wrong. Diego offers him his own death instead of Victoria's. For, Victoria « lives better than he does », she is the only person to teach people how to live when the Plague is gone; she has a greater right to live... So that she may live, Diego chooses now death, the death which he earlier refused.

The Plague, according to Camus, cannot but accept this proposal. And then, he uses his last chance: they could both live, on the condition that Diego accept to give Cadix back to him. But Diego rejects this last proposal, for the following reason: Victoria's love belongs to him, he may make use of this love as he likes, but he cannot make use of the freedom of the people of Cadix, for this freedom belongs only to them. He refuses to accept the formula that in order that some live, we have to consent to the death of some others, who are not quite so clean. Diego despises nobody.

Only one fool like Diego is enough to save the people of Cadix and Victoria, at the price of his own life, of course. The obstinacy of his love makes Diego find, through a gradually increasing awareness what he has to do. Compromising with and choosing death, he continues to reject death, its pressure, and every kind of pressure which aims at enslaving men. His death makes life possible for Victoria, whose vocation is to teach the people of Cadix how to live. His vocation was to make possible for them to live, to take back the town from the Plague, so that the people of Cadix may live. That is what *he* can do. Fighting has made him dry. He knows that he himself does not know how to live.

At the end of the play, Nada, or, Nought, announces that « those who write history are coming back again », that « we shall have to deal with heroes again ».

Heroism today is to fight against pressure exercised in the name of bringing order to the society or happiness to the oppressed, against premeditated and logically justified killing, so that today's women and men may be allowed to live and also to do what in every case has to be done; so that those who are able to teach people how to live do not perish.

A hero today is he or she who says « no » to death, to every kind of pressure, and when this « no » makes it necessary, dies keeping saying

this « no ». The path of this « fearing hero » takes him from love to consciousness of the strength of Man, which is in himself, and which suffices to vanquish the Plague.

*
* *
*

And Zoe Karelli's Antigone⁵, when she is about to go and bury Polyneikes, what is she trying to explain to her sister Ismene, or, to herself?

She has decided to bury Polyneikes without any hesitation, as the most natural thing to be done in this case; with unshaken faith she is about to take the first step. This absolute lack of hesitation is what makes her afraid. What is pushing her forward? This is what Antigone tries to find out and name. Is it strength or weakness? She does not know. Perhaps it is love.

But what is love? Is it an « ardent desire which forgets nothing », the desire of sharing? Is it an obstinate expectation, is it endurance? She does not know. In this « merciless age », everybody claims to know love's « holy imperative ». But this imperative of love is « a secret destiny », a tyrannising one. Afterwards, people call the will of those who obey this imperative, a « heroic will ». Antigone does not think that it is a heroic will which guides her steps. She tries to understand what she is experiencing.

It is not a heroic will, which makes this Antigone revolt. For in fact she is not revolting against Kreon, against his orders. Burying Polyneikes her purpose is not, as Antigone's purpose in Sophokles, to pay homage to Hades' unwritten laws, which she finds meaningless, fictitious. If this were her purpose, Kreon's orders could have stopped her. She is in revolt against not actually living, under the existing circumstances, her love for Polyneikes. So, she will act according the « secret orders » she takes, the orders of love, as she had done, when leading her blind and sinful father to Kolonos. What she becomes conscious of, is her natural refusal to close her ears to the imperative of love.

To obey this imperative, will bring her death. She knows that. And this obstinate will of hers, the will to live her love in these conditions, a

⁵ « Τῆς Ἀντιγόνης πρὸς τὴν Ἰσμήνη », in Ποιήματα τῆς Ζωῆς Καρέλλη, second volume, Athens 1973, pp. 34-35.

will that she is not able to explain, makes her afraid. Who can « give the whole definition of love without being horrified? ». Who is not horrified when coming across love's law? She will die for a dead man's love leaving behind her Haimon's love, Haimon who is alive... What sad message such a love brings? That, she does not know.

I think, we may answer Antigone's question: it is the message that in our « merciless age » the law of love is still in effect in our world. She has, by her deed, confirmed this law.

Love is the ultimate trial: the trial of one's strength. I hope that Zoe Karelli will allow me to decipher her message – sent also through other characters of hers – and say that in our « merciless age » a hero is she or he who, in the face of such hatred, such guilt, such injustice, so many crimes, still is able to live, love and obey love's imperative; who, put to love's trial, is able to overcome all difficulties and, by overcoming them keep love upright in our merciless age.

In our age in which various pressures and cross-pressures push us into utter bewilderment, in which calculated oppression and crime spread out more and more, « if you wish to find an outlet, you have no other way than to know yourself and, whatever the conditions be, dare to live your own self; you have no other way than to realise that you carry Man's possibilities in yourself and, whatever the conditions be, to revolt against the systematic endeavours to enslave you, to enslave today's men; you have no other way than to live, love and, whatever the conditions be, do what love requires » say our writers to us.

These are three different perspectives of heroism today, the heroism of a person in his relation to oneself, in his relation to another person and in his relation to others, his contemporaries. In his unassuming way the hero of today seems to be he or she who in these relations is able to preserve Man's value – his and ours.

*
* *

Now, we can give a straightforward answer to the question concerning the object of the writer in creating a work, and this is: possibilities, in interpersonal relations and in facing situations, of experience and action; possibilities within the limits of human potentialities, which can always be enlarged.

Human potentialities which are actualised in life as unique personal experiences and actions, are here pointed out as possibilities. What literary works give us, is the knowledge of these possibilities.

Some of these experiences – such as love, respect, confidence – constitute one kind of ethical values, the other being a group of personal qualities, the « moral virtues » of traditional language⁶.

To show such experiences and also actions which bear the mark of persons possessing such qualities, within the unique situation of the age, as possibilities of experience and action, is nothing but to show, each time, new and valuable possibilities. The uniqueness of this showing depends, to a great extent, on the special conditions of the age; but their being also valuable, depends only on the *clairvoyance* of the writer – a double *clairvoyance*, concerning the age *and* the value of values.

When the object of the writer is thus conceived, writing becomes a propaganda. But of what? Of the value of values, of course. But it is the writer, who has to produce his unique answer each time. Philosophers or thinkers, stimulating writers to think over value problems, can only help the diagnosis of the age, nothing more.

In concluding, I wish to underline only this one implication of the view outlined above, concerning this function of literature today, and submit it to the attention of educators and politicians.

⁶ For this point see my *Etik* (Ethics), Ankara 1997³, pp. 167-192.

INDEX

A

ABBAS II Shah, 133
'ABD AL-MALIK, 137, 143
ABHINAVAGUPTA, 46, 54, 58, 59, 62, 68
Aboutness, 239, 240, 247
ABRAHAM, 113, 116, 123, 131
ABRAMS M. H., 234
Absoluteness, 9, 34, 35
ADORNO Gretel, 269
ADORNO T. W., 22, 85, 87, 190, 269
Aesthetics
 Aesthetics of existence, 36–39
 Asian aesthetics, 30
 Contemporary aesthetics, 26, 27
 Ethical aesthetics, 25
 Ethnic aesthetics, 30
 Logic of aesthetics, 28, 29
 Modern aesthetics, 25, 26
 Modern European aesthetics, 29
AGAZZI Evandro, 328
AKSEL Malik, 165
Alankāra school, 51, 57, 63
ALBARET Lucette, 93
AL-BAWWĀB Ibn, 146, 147, 153
Alétheia, 6
ALEXANDER Ch., 188
AL-GHAZALI, 337
ALĪ MASHHADĪ, 149
AL-KINDI, 333
AL-KIRMĀNĪ, 128
Almohadisme, 124
AL-NADĪM Ibn, 144, 149, 151
AL-QĀDIR, 146
AL-SIJISTĀNĪ, 128
AL-TAWĥĪDĪ, 150
ALTIOK F., 386
AL-WALĪD, 151
AL-ZUBAYR Ibn, 137
AMABILE T. M., 325

AMALADASS Anand, 7, 67, 68, 79
AMERICKS Karl, 176
AMIR-MOEZZI M. A., 120
ĀNANDAVARDHANA, 54–59, 63
ANDREAS-SALOMÉ Lou, 362
Animisme, 92
APOLLINAIRE Guillaume, 170
Architecture
 Architecture almohade, 124, 126
 Architecture fatimide, 126, 129
ARENDR Hannah, 36
ARISAKA Y., 214
ARISTOTE, 331–333, 336, 342, 350, 378, 379
ARISTOTLE, 16, 17, 246–248, 255, 299
AVERROÈS, 124
AYADA Souād, 7, 11, 12
AYER A. J., 225

B

BABUCHET S., 95
BACHELARD Gaston, 8, 198, 200
BĀNA, 53
BALANDIER, 88, 101
BALDWIN Thomas, 226
BALZAC Honoré de, 5
BARRON F., 325
BARRUCAND Marianne, 127
BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE J., 332
BARTHOLOME Fra, 360
BARTNING Otto, 213, 214
BARZUN Jacques, 300
BASAITI Marco, 360
BASLER Adolphe, 84, 106
BATAILLE Georges, 103
BAUMGARTEN A. G., 3, 26, 28, 29, 39, 105, 206, 207, 331
BAXANDALL Michael, 181
BAYANI Manijeh, 154
Beauté, 85, 95, 101, 102, 104

- Beauty, 2, 10, 16, 22, 33, 56, 160, 204, 313
BEETHOVEN Ludwig van, 299
 Being-in-the-world, 203, 205
BELL Clive, 14, 217, 218, 220, 222, 226, 228, 230, 232, 233, 235, 236
BELL D., 325
BELL Quentin, 218
BELL Vanessa, 227
BENJAMIN Walter, 22, 102
BENN, 351
BENTHAM Jeremy, 31
BERENSON, 219
BERG, 287, 288
BERGER John, 245, 250
BERGER Peter, 12
BERGSON Henri, 36, 267
BERNARD Jean, 90
BERSANO Angelica, 101, 106
BESSIS Marcel, 90
BHAṭṭA Jayanta, 58
BHAṭṭA Mahima, 58
BHAṭṭANĀYAKA, 58, 59, 68
BHAṭṭENDURAJ, 59
BHĀMAHA, 10, 51–53, 57, 63, 64
 Bhāva, 44, 48, 49, 54, 60, 63
BHARATA, 9, 42–50, 52–54, 57, 60, 61, 64, 65
BHARTRHARI, 66
BHATTACHARYA Ramacharana
 Tarkavagisa, 66
BIDIMA Jean-Godefroy, 10, 83, 95, 102
 Bien, 112
BIEN G., 326
BINET Jean-Louis, 90
BIVAR A. D. H., 155
BLAIR Sheila S, 155
BLAKE Peter, 187, 197
 Bloomsbury group, 14, 217, 234, 236
BODEN M. A., 325
BOKASSA, 100
BONHEIM Pauline von, 265
BOSCH, 107
BOTTMER Hans Caspar von, 155
BOUTROUX É., 333
BOYER Alain-Michel, 83, 84
BRADLEY A. C., 219, 233, 234
BRADSHAW, 101
BRAHMĀ, 46, 47
BRAHMS J., 335
BRAÏLAS-ARMÉNIS Pétros, 332
BRIGGS J., 314–316, 319
BROCH Hermann, 25
BROWNE, 230
BRUEGEL, 350
BRUNER J., 325
 Buddhism, 9, 31, 44, 58
BULLEN J. B., 218, 223, 231
BUTTERFIELD, 308
BYRON Lord, 351
BYWATER Ingram, 246
BYWATER William G., 234
- C**
- CAILLOIS** Roger, 320, 321
CALVOCORESSI Richard, 170
CAMARA Seyni, 107
CAMUS Albert, 21, 390, 395, 398
CARINS H., 208
CASEY E., 214
 Catharsis, 350
CAZENEUVE J., 342
CÉZANNE Paul, 222, 226–228, 232, 235, 244
CHAPLIN Charlie, 349
CHARLEMAGNE, 226
CHARLES I^{er}, 101
CHATEAU Dominique, 85
CHATTOPADHYAYA D. P., 5, 9
CHIH Rachida, 181
CHURCHILL James S., 176
CLARK Ann, 300
CLAUDE, 227
COHEN J. L., 319, 324
COKER Wilson, 300
 Confucianism, 9, 31
 Conscience
 Conscience cognitive, 381
 Conscience esthétique, 101, 174, 365–367, 372, 375–382
 Conscience historique, 364, 382

CONSTANTIN, 138
CONTADINI Anna, 154
CONWAY Daniel W., 39, 40
COOKE Deryck, 300
CORBIN Henry, 120, 121, 124, 128,
 132–134, 137, 337
 Corporéalité, 157
 Cosmopolitanism, 28
 Cosmos, 15, 70, 79, 92, 223
COUSIN Victor, 31
CRAMER Friedrich, 16, 17, 312–314
CRESSWELL M. J., 247
CROCE Benedetto, 218
CROMWELL, 101
CROWLEY Ruth Ann, 242
CSIKSZENTMIHALYI M., 326
CUFF D., 195
CURRIE Gregory, 240, 245, 247,
 249
CZERNY Robert, 242

D

D'SA Francis X., 81
DAFTARY Farhad, 126
DAGOGNET François, 168
DAHLSTROM D. O., 327
DALLENBAC Lucien, 83
DAMIRON Philippe, 331
DAMISH Hubert, 162, 168, 169
DANĀIN, 10, 44, 51–53, 63, 64
DANIÉLOU J., 337
DANTE, 14
DANTO A. C., 239, 240, 245, 248, 269
DAR AL-KITAB ALLUBNANI, 157
DAR AL-KITAB AL-MASRI, 157
DARTNALL T., 325–327
DARWIN Charles, 304, 321
 Darwinism, 321
 Dasein, 6, 209–212
DAVIES P., 326
DAVIES Stephen, 16, 285–299
DAVIS S. N., 15
DE ANDIA Isabelle, 337
DE S.K., 66
DEGENHARDT Ch., 195

DELEUZE Gilles, 38
DÉLICOSTOPOULOS A., 337
DELIUS P., 140
DENNETT D., 326
DENNIS W., 326
DÉROCHE François, 11, 12
DERRIDA Jacques, 176–180, 183, 184,
 374
DESCARTES René, 29, 365, 366,
 373–376, 379, 380, 382
DESSAUER-REINERS Christiane, 270
DHANANJAYA, 60
 Dhikr, 12, 13, 181–184
 Dhvani, 42, 49, 50, 55–59, 63
DIDI-HUBERMAN Georges, 86
DIEMER A., 332
DODDS Pierre, 93
DOLEZEL Lubomir, 242, 247
DÖPLER, 101
DOSTOYEVSKY F. M., 244
DREYFUS Hubert L., 37
DUCASSE C. J., 234
DUCHAMP, 269, 275
DUNS SCOTUS, 17

E

École
 École atlantique, 88
 École orientale, 88
 École soudanaise, 88
ED RUSHA, 158
EDELMAN G., 326
EHRENBURG I. G., 349
EIGEN Manfred, 321
EINSTEIN Albert, 62
EISENMAN Peter, 192, 194
EKMAN Rosalind, 221
EL-BOKHÂRI, 114
ELIAS Norbert, 84, 95
ELIOT T. S., 232
ELLIS R., 195
 Émanatisme
 Émanatisme néoplatonicien, 128
EMPÉDOCLE, 343
EPICURUS, 229

Epistemology, 3, 17, 22, 28, 29, 38, 39,
226, 324
EPPERSON Gordon, 300
 Essentialisme, 91
 Esth sis, 380
 Esthétique
 Esthétique africaine, 83, 84, 86, 89,
 90, 95–97, 101, 105, 108
 Esthétique du vide, 93, 95
 Esthétique idéaliste, 89
 Esthétique platonicienne, 89
 Ethos, 205, 206, 208
 Experience
 Aesthetic experience, 5, 6, 10,
 13–15, 18, 26, 29, 67–70, 80, 235,
 255–257, 259, 260, 262, 305, 313

F

FAAS Ekbert, 39
FEYERABEND P. K., 326
FINK Eugen, 178
FINKE R. A., 326
FINKELSTEIN Sidney, 300
FISKE Harold, 301
FLAUBERT Gustave, 5, 358
FLURY Samuel, 155
FLYNN Thomas, 39
 Formalism
 Post-impressionist formalism, 219
FORSTER E.M., 235
FOUCAULT Michel, 36–39, 169, 171,
 174, 374, 382
FRANÇOIS I^{er}, 101
 Frankfurter school, 22
FREEMAN Walter, 314
FREUD Sigmund, 311
FREYTAG Gustav, 5
FRY Roger, 217–219, 221, 223, 225–234, 236
FUJITA Junichiro, 28

G

GABUS Jean, 10, 88–90
GADAMER Hans Georg, 17

GAGNEBIN Murielle, 107
GARDNER H., 304, 309
GAUDEFROY-DEMOMBYNES Maurice, 113
GAUGUIN Paul, 222
GAUR Albertine, 173
GAUTIER Théophile, 219, 347
GENETTE Gérard, 91
GEOFFROY Eric, 181
GERHARDT C., 155
 Gestalt, 17, 268, 277, 279, 281, 313
GHOSH Manmohan, 65
GIBELIN J., 334, 336, 337
GIBSON, 323
GIEDION S., 205
GIL Th., 326
GILMOUR John, 239, 244
GILSON Étienne, 248
GIOTTO, 226
GITOMER David L., 67
GLEICK J., 326
GLENN GRAY J., 209
 Globalization, 27, 28
GNOLI Raniero, 81
GODAIGO, 33
GOETHE Johann Wolfgang von, 5, 17,
 62, 313, 321
GOGOL Nikolai V., 245, 246
GOLDBLATT D., 194
GOLDTHWAIT John T., 248
GOLDZIEHER I., 114
GOLVIN Lucien, 117, 125
GOMBRICH E. H., 13, 237, 238, 241
GONZALEZ Valérie, 11, 12, 131, 158
GOODMAN Nelson, 13, 239
G TSCHL J., 325
GRABAR Oleg, 126, 137, 155, 159, 162,
 165, 166, 169, 171
GRABOWICZ George G., 242
GRAEDENER-HATTINBERG Magda von,
 362
GRAHAM Gordon, 240, 241
GRANT, 228
GRAY B., 156
GRIFFITHS A. Phillips, 244
GROHMANN Adolf, 155
GRUBER H. E., 325, 326

GUESDON Marie-Geneviève, 155
 GURNEY, 290
 GUTTING Gary, 39

H

HAAPALA Arto, 265
 HABERMAS Jürgen, 20, 22
 HADAMARD J., 326
 HAMASHITA Masahiro, 2, 6, 8, 9
 HAMDULLAH Sheykh, 148, 153
 HAMILTON E., 208
 HAMPE Michael, 268
 HANSLICK, 290
 HARDER E., 188
 HARNES James, 169
 HARRIES Karsten, 198, 203–205, 214
 HARRISON Andrew, 240, 241
 HARTMANN Nicolas, 20, 386
 HASAN Sultan, 127
 HATTINBERG Magda von, 358
 HATTSTEIN M., 140
 HAULE James M., 231
 HAYDON Glen, 301
 HEANEY Seamus, 253, 254
 HEER F., 326
 HEGEL G. W. F., 11, 18, 31, 86, 111, 113, 204, 207, 218, 331, 373, 374
 HEIDEGGER Martin, 6, 7, 17, 198, 200, 201, 205–213, 267
 HÉRACLITE, 351
 HERACLITUS, 208
 HÉRODE, 137
 HIGGINS Kathleen, 301
 HILDEBRANDT St., 326
 HILDESHEIMER W., 304
 HIMMELBLAU Coop, 192, 193
 Hinduism, 72, 76, 79
 HINKE-DÖRNEMANN Ulrike, 332
 HOAG J. D., 125
 HOBBS Thomas, 297
 HOBBS Peter, 239, 241
 HOFSCHEIDER P. H., 329
 HOFSTADTER A., 204
 HOIST Gustav, 351
 HÖLDERLIN Friedrich, 4, 208

HOLZHEY Helmut, 268
 HONEGGER Arthur, 349
 HOOK Sidney, 245
 HORKHEIMER Max, 22
 HOWARD Vernon, 301
 HOWLETT, 88, 101
 HUART Clément, 154
 HUBBARD W., 215
 HÜBNER K., 326
 HUGO Victor, 334
 HUIZINGA J., 327
 HULME T. E., 230, 232
 HUMBOLDT Wilhelm von, 211
 HUNSBERGER Alice C., 127
 HUSSERL Edmund, 12, 13, 20, 157, 176, 183, 365, 373
 HUTCHESON Francis, 25
 HUXLEY Aldous, 232
 HUXLEY Julian, 331
 HUYGHE René, 90

I

IBRÂHÎM, 114, 116, 123
 IBSEN Henrik, 228, 231
 Impressionism
 Post-impressionism, 219, 220, 222, 226, 228, 230, 232
 INGARDEN Roman, 14, 20, 242–244, 246, 249, 386
 INOUE Tetsujiro, 31, 32
 Instinctism, 35
 Intellectualism, 33–35
 IRWIN R., 140
 ISER Wolfgang, 249
 ISMAËL, 113, 116
 Ismaélisme, 126, 128
 Ismaélisme fatimide, 126
 Iwân, 133

J

JACOB., 52
 JACQUES F., 374
 JAGANNĀTHA, 58
 JAMBET Christian, 120, 128

JAMES CREED Meredith, 40
JAMES David, 155
JAMES William, 32, 306
JANAWAY Christopher, 265
JANKÉLÉVITCH V., 331
JAUSS Hans Robert, 104
JAYADEVA, 79
JAYARATHA, 58
JEAN XXI, 361
JENCKS Ch., 190–192
JIMENEZ Marc, 87
JOHNSON P. A., 215
JONES Bill, 301
JONES K. B., 194
JOUFFROY S. J. T., 331
JOYCE M., 208
JÜRGENS H., 327, 328

K

Kāma, 45, 70
 Mokṣa–kāma, 45
KAEMPFER W., 312, 314
KAHLANA, 58
 Kalā, 41
KALIDASA, 44, 51, 62
 Kalologie, 332
KANE P. V., 51, 52
KANITSCHIEDER B., 327
KANT Immanuel, 3, 14, 16, 17, 19, 20,
 29, 53, 120, 218–220, 232, 233, 256,
 257, 308, 312, 320, 332–334, 336,
 337, 365, 373, 374
KARASU Bilge, 21, 390, 395
KARELLI Zoe, 21, 390, 399, 400
KARMILOFF-SMITH A., 327
 Katharsis, 5
KAYGI Abdullah, 13, 16
KEITA Fallo, 93
KEITH A. B., 66
KEPLER, 311
KERCHACHE Stephan, 88
KEYNES John Maynard, 217, 229
 Khaçç, 141, 145
KHALDÛN Ibn, 146
KHALILI Nasser D., 154, 155, 160

KHANSARI M., 140
KHATIBI Abdelkebir, 155
KHOSRAW Nâsir-e, 127
KIVY Peter, 15, 16, 285, 295
KLEE Paul, 15, 267–273, 275–280
KLEIST Heinrich von, 4
KLOSSOWSKI Pierre, 163
 Knowledge, 28, 34
 Knowledge of the truth, 69
 Moral knowledge, 33
KOCKLEMANS J., 215
KOEBER Raphael, 32
KOESTLER A., 16, 17, 305–312
KOLENDA Konstantin, 244
KOOPMAN Constatijn, 15, 16, 285–299
 Kosmologie, 268, 280, 281
KOSSLYN S. M., 319
KOYRÉ Alexandre, 119
KRŠĀŠV, 43
KRISHNAMOORTHY K., 66
KROPF K., 190–192
 Kubismus, 276
KUÇURADI Ioanna, 5, 20–23, 385
KUHNS R., 204
KUISMA Oiva, 265
KULKE Hermann, 71
KUNTAKA, 53, 58
KÜSTER, 304

L

LACHELIER Jules, 381
LALITĀDITYA, 58
LALO Charles, 17, 334
LANGER Susanne K., 301
LAOSHE, 30
LAWRENCE D. H., 232, 233
LE CORBUSIER, 8
LEACH N., 187, 190
LEAVEY Jr. John, 177
LEFEBVRE J. P., 111
LÉGER Fernand, 349
LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, 28, 29
LEIRIS Michel, 88
LEM F. H., 88
LENK Hans, 16, 17, 322

LEO III, 21, 390
 LEO THE ISAURIAN, 390
 LEONHARD Kurt, 362
 LESSING G. E., 15, 269, 271, 313
 LEUZINGER Elsy, 89
 LÉVÊQUE Charles, 331
 LEVINAS Emmanuel, 374
 LEVINSON Jerrold, 290
 LÉVI-STRAUSS Claude, 342
 LÉVY-BRUHL L., 337, 342
 LEWIS Wyndham, 228, 230, 232
 LINGS Martin, 155
 LIONARDO, 360
 Logos, 206, 382
 LOLLOÇA, 62
 LONGINUS, 218
 LUCRETIVS, 227
 LUKÁCS George, 14, 245, 246
 LYOTARD Jean-François, 374

M

MABIALA Mantumba, 105
 MACANN Ch., 215
 MACCARTHY Desmond, 217
 MACCORMAC Earl, 316–320, 324
 MACDONELL, 52
 Maghribi, 146
 MAGRITTE René, 169, 170
 MAHALINGAM N., 81
 MAMMAÇA, 54, 58, 62–64
 Mammonism, 35
 MANDELBROT, 314
 MANORATHA 58
 MARÇAIS G., 140
 MARGOLIS Joseph, 66
 MASACEAU, 100
 MASASHIGE Kusunoki, 33
 MASLOW Abraham H., 246
 MASSIGNON Louis, 118
 MASSON Denise, 157
 MAYER K. U., 329
 MAYER Robert, 303
 MCCORMICK Peter, 14
 McDONALD Edward D., 233
 MCKEON Richard, 246, 248

Meaning
 Musical meaning, 285, 287–291,
 293, 294, 296–298, 300
 MELVILLE Herman, 299
 MENDEL Gregor, 303
 MERLEAU-PONTY Maurice, 83, 98, 102,
 106, 109, 198, 373
 MERTON R. K., 328
 MERTON Robert K., 309
 Metaphor, 42, 63, 235, 294, 315–322
 MEUNIER D., 89, 117
 MEYER Leonard, 290, 301
 MICHL Jan, 195, 196
 MILL John Stuart, 31
 Mimesis, 267, 269–271, 275, 279
 MINORSKY V., 154
 MÍR ALÍ TABRIZÍ, 149
 MITCHELL W. J. T., 26
 MOLDER Maria Filomena, 17, 18, 23
 MONET, 227
 Monothéisme, 115, 124–126, 131,
 140
 Monothéisme islamique, 115,
 124
 MONTECUCCO L., 328
 MONTESQUIEU, 332
 MOORE G. E., 219, 220, 224–226, 228,
 229, 233
 Moralism, 35
 Morality, 31–35, 38, 296
 MORELON Régis, 119
 MORI Ogai, 32, 40
 MORRIS Mary, 40
 MORRIS W., 219
 MOUTSOPOULOS Evaghélos, 17, 18,
 23, 331–337, 339, 341–343
 MOZART Wolfgang A., 304, 326
 MUGERAUER R., 215
 MUHAMMAD, 113–117, 125, 126, 138,
 148, 173
 MUKHERJI Ramaranjan, 66
 MÜLLER Max, 52
 Multiple, 124
 MUQLA Ibn, 145–147, 150, 151
 MURNAU, 353
 MVENG Engelbert, 10, 89, 90, 109

N

Naṭa, 43
NABUCHODONOSOR, 137
NĀNDIKĒŚVARA, 44
NAGY A., 333
NAKAYAMA Michiko, 40
NARASIMHAGUPTA, 58
NASAR J., 215
NASAR Jack L., 194, 195
NATARAJAN B., 81
NAYAR Nancy Ann, 79, 81
NEHAMAS Alexander, 38, 40
 Néoplatonisme
 Néoplatonisme islamique, 128,
 133
 Néoplatonisme plotinien, 120
NERVAL Gérard de, 127
NESBITT K., 214, 215
NEUBAUER John, 301
NICOLAS Épi, 350
NIETZSCHE Friedrich, 9, 32, 36, 38–40,
 197, 206, 215, 219
NKRUMAH 100
 Noema, 13
 Noesis, 13
NORBERG-SCHULZ Christian, 7, 8, 12,
 198–202, 213–215
NOVALIS Friedrich von Hardenberg, 4, 5

O

O'BRIEN, 248
OBBERHAMMER Gerhard, 81
OCKHAM Guillaume d', 273
OLSON Kenneth R., 242, 251
OMAR, 111
ORTONY A., 326
ORWELL George, 248
OSBORNE, 191
OSBORNE Harold, 66
OSHIMA Kiyoshi, 39, 40
OTTO Rudolf, 176
OTTO-DORN K., 127
OWEN David, 38, 40

P

PĀNINI 43, 54
PALERMO G., 205, 210
PANDEY K. C., 66
PANOFSKY Erwin, 86
PANSIKAR V., 66
PARAB K. P., 66
PARKINSON G. H. R., 40
PARMÉNIDE, 364, 380
PASCAL Blaise, 351
PASTERNAK Boris, 349
PASTEUR Louis, 310
PATAÑJALI, 43
PATER Walter H., 218, 219
PAUDRAT, 88
PAUVERT, 101
PAVEL Thomas G., 248
PEAT F. G., 314, 315, 319
PEITGEN H.-O., 327
PÉPIN Jean, 337
PEPPER St., 328
PERNER J., 328
PÉTRARQUE, 355
PIAGET Jean, 198, 199, 375
PIBOT Jacques, 94
PICASSO Pablo, 18, 227, 244, 245
PLATO, 2, 5, 25, 207, 208, 219, 220,
 223, 299
PLATON, 333, 336, 342, 343, 350, 366
 Platonism, 11
PLOTIN, 335, 342
POCOCK J. G. A., 39
PÖGGELER Otto, 267
 Poiesis, 207, 208
POINCARÉ Henri, 310, 311
POLET S., 306, 311
 Polis, 20, 104
POPITZ H., 328
POSER H., 328
POSER P., 327
POUVET Roger, 85
PRATT Carroll C., 301
PRICE Kingsley, 301
PRIX Wolf, 192

PROKOFIEV Sergueï S., 349
PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE, 337

Q

QĀḠĪ AHMAD, 154
QUINTILIANUS, 17
QUINTILIEN Aristide, 336, 343

R

Rāga, 45
RAGHAVAN V., 66
RAJAŠEKHARA, 44
RAMANUJAN, 304
 Ranga, 47
RAPHAEL, 299
RAPHAËL, 350
RAPP Friedrich, 268
RAPP Paul, 314
 Rasa, 9, 10, 42, 44–46, 48, 49, 52–65,
 68, 69, 77–81
 Śanta rasa, 44
 Rationalism, 27, 36, 38, 39, 224
 Western rationalism, 30
RATNEŚVARA, 53
 Reality
 Virtual reality, 26, 27, 29
REDMAN Z., 328
RÉGIS Luc, 94
REMBRANDT, 90, 227
RENOUVIER Ch., 333
REVAULT D'ALLONNES Olivier, 87
REYNOLDS Joshua, 218
RICE David S., 155
RICHARD Francis, 155
RICHARDS I. A., 233, 286
RICŒUR Paul, 14, 175, 242, 374
RILKE Claire, 362
RILKE Rainer Maria, 18, 19, 353, 354,
 356–362
 Rīti, 42, 50, 51, 53–57, 64
RITTER Joachim, 252
RITZER George, 27
RIVALLAIN Josette, 94

RIVERA Diego, 349
ROHMER Stascha, 268
RONIG Franz J., 155
RŪPA Gosvāmin, 79, 80
RORTY Richard, 26, 38, 248
ROSENBAUM S. P., 14, 217, 234
ROSENTHAL Franz, 154
ROSHDI Rashed, 119
ROSS Stephen David, 241
ROSS W. D., 248
ROUMANES Jacques-Bernard, 17, 19,
 20, 23, 383
ROUSSEAU Jean-Jacques, 3, 9, 30, 375
RUDRAṭ, 10, 63, 64
 Rupak, 42
RUSKIN John, 218, 219, 227–229, 231
RUSSELL Bertrand, 62, 223
RUYAKA, 54, 64

S

SADRĀ Shīrāzī Mullā, 115
SĀGARADHARA, 79
SĀNRNGADEVA, 46
SAFADI Yasin H., 156
SAINT-SERNIN Bertrand, 268
 Saivism, 68
 Sakīna, 114–116
SALINGAROS N. A., 188
SALOMON, 135, 136
ŚANKARĀ, 54
ŚANKUKA, 59, 62
SANN Arno, 267
SANTAYANA, 218
SARMA B. N., 66
SARTRE Jean-Paul, 373
 Śāstra, 46
SASTRI N., 66
SAUPE D., 327
SCHÄFFER Jean Marie, 85
SCHAPIRO Meyer, 162, 168
SCHEFER C., 127
SHELLING F. W. J. von, 3, 4
SCHICK I. C., 154
SCHILLER Friedrich von, 3, 25, 27
SCHIMMEL Annemarie, 156

SCHLEGEL Friedrich von, 3, 4
SCHMÜCKER Marcus, 81
SCHOENBERG, 287, 288
 School
 School of Wolff, 204
SCHOPENHAUER Arthur, 334
SCHUHL P.-M., 343
SEAMON D., 204
SEJESTÂNÎ Abû Ya'qûb, 128, 129
SELESSIÉ Haïlé, 100
SENGHOR Léopold S., 10, 90
SEURAT, 227
SHAFTESBURY Anthony, 3, 4, 25
SHAKESPEARE William, 62, 223, 231, 236, 334
SHARPE R. A., 301
SHAW George Bernard, 219, 223
SHERBURNE Donald W., 301
SHERRINGTON Charles, 316
SHIGEMATSU Yasuo, 40
SHIMOMURA Torataro, 40
 Shintoism, 9, 31
SIDNEY Philip Sir, 13, 238, 243
SIEGEL Lee, 79
SIJELMASSI Mohammed, 155
SIJISTÂNÎ, 128, 129
ŠILĀLÎ, 43
SIMONTON D. K., 16, 17, 303, 304, 309
SIRON Jacques, 98
SIROWY Beata, 7, 8, 12
SKALI Faouzi, 122
SKARDA Christine, 314
SMITH David, 78
SMITH Philip H. Jr, 231
SMITH St., 326
SOCRATE, 366
SOCRATES, 25
SOENS Lewis, 238
SOHBI EL-SALEH, 157
SOMVILLE P., 341
SOPHOCLE, 339
SOPHOKLES, 399
SOUCEK Priscilla P., 156
SOURDEL-THOMINE Janine, 156
SOURIAU Étienne, 334
SOURIAU Maurice, 334

Space
 Architectural space, 198, 200
 Existential space, 8, 198–201
SPARSHOTT Francis, 234
 Spatiality, 201, 210–212
SPENCER Herbert, 31
SPILLER Jürg, 267
SPINOZA Baruch, 18
 Spiritualism, 7, 37, 67
 ŠRĤHARᤁA., 59
STACKHOUSE Max, 189
STALINE, 349
STAMENOV M., 328
STANLEY Tim, 154
STEPHAN A., 322, 328
STEPHEN Leslie, 224
STERNBERG R. J., 326, 328, 329
STIERLIN H. et A., 140
STIERLIN Henri, 112, 133, 134
STOICHITA Victor I., 100, 109
STORK H.-W., 155
STRACHEY Lytton, 217, 218, 224, 231
STURÉ Allen, 242, 251
SUBRAHMANYA IYER K. A., 66
SULLIVAN P., 205, 210, 215
SUTHERLAND Steward, 244, 252
SWICZYNSKI Helmut, 192

T

TABARI, 114
TAINE Hippolyte, 332
TAKAYAMA Chogyu, 9, 31–40
TASSE T., 355
 Tawhîd, 123–126, 131, 154
TAYMIYYA Ibn, 122
TEMPELS Placide, 90
TERRELL G., 325
 Théomonisme, 124
 Théophanie, 120, 121, 126, 129
THIIS-EVENSEN Thomas, 198, 202, 203, 215
THOM René, 90, 109
THOMAS A., 155
THOMPSON R. F., 95, 109
TIEDEMANN Rolf, 269

TILL Jeremy, 8, 196
TIRUMŪLAR, 70, 71
TOLSTOY, 218, 220, 223, 225, 228, 246
TORNAINEN Minna, 265
TOULOUN Ibn, 127
TRASK Willard R., 301
 Truth, 311
TŪMART Ibn, 124, 125
TURNER, 227

U

ŪDBHAṭ, 63
ŪDBHAṭA, 57, 59
UMĀPATI Śivācārya, 77
 Umwelt, 87
 Un, 90, 107, 123, 128, 139
 Unitude, 124
 Universalism, 27
ŪPADHYAYA B., 66
ŪRBAṭ, 10, 64
 Utilitarianism, 27, 31, 35, 36, 225

V

VAṭṭI, 64
VĀMANA, 63, 66
VATSYAYANA, 44
VALDES Mario J., 242, 252
VAMANA, 10, 64
VAN DOESBURG T., 191
VAN GOGH Vincent, 6, 222, 229, 314
VATSYAYAN Kapila, 66
VAUDAY Patrick, 91, 110
 Veda, 41, 42, 46, 47, 49, 67, 73
VERNAY-Nouri Annie, 155
VESELY Dalibor, 187, 189–191, 196,
 198, 206–208, 215
VIŚVANĀTHA, 54, 58, 66
 Vitalism, 34–36
VOGEL Suzan, 99, 110
VOLTAIRE François M. A., 228

W

WALLAS G. F., 329

WARD Th. B., 326
WASSERMAN B., 205, 210, 215
WATSON-CRICK, 304
WATTEAU, 235
WAUGH Evelyn, 232
WEBERN, 287, 288, 294
WEINERT F. E., 329
WEISBERG R. W., 304, 309, 329
WEISS Paul, 322, 323, 329
WELCH Anthony, 155
WERTHEIMER M., 325
WHISTLER James, 218, 219
WHITEHEAD A. N., 15, 267, 268, 270,
 280–282, 321–323, 329
WIEHL Reiner, 15, 268, 272
WILDE Oscar, 218, 219
WILKE J., 326
WILLETT Frank, 89, 110
WINKLER Ruth, 321, 326
WINN James Anderson, 301
WITTGENSTEIN Ludwig, 12, 13, 18,
 163, 174, 175, 182, 221, 320, 353
WÖLFFLIN Heinrich, 85, 110
WOODS Lebbeus, 191
WOOLF Leonard, 218, 219, 224, 231
WOOLF Virginia, 228, 231, 236
WÖSSNER Ulrich, 76, 81
WRIGHT Elaine, 156
WULFF Donna M., 82

Y

Yâqût, 146–148
YĀQŪT AL-MUSTA ‘ṣimî, 146, 147
YĀQŪT AL-MUSTA ‘ṣimî, 151
YAVARI M., 140
YAYINEVI Bilgi, 390
YAZID premier, 137

Z

ZHDANOV, 349
ZIMMERLI W. Ch., 327
ZOLA Émile, 5
ZUCKERKANDL, 290, 301
ZVELEBIL Kamil V., 72, 82