

Un cinéma solide. L'intégration du temps dans l'art de l'Inde et dans l'art contemporain ; pourquoi?

Paul Mus

Citer ce document / Cite this document :

Mus Paul. Un cinéma solide. L'intégration du temps dans l'art de l'Inde et dans l'art contemporain ; pourquoi?. In: Arts asiatiques, tome 10 fascicule 1, 1964. pp. 21-34;

doi : <https://doi.org/10.3406/arasi.1964.903>

https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_1964_num_10_1_903

Fichier pdf généré le 20/04/2018

UN CINÉMA SOLIDE

L'intégration du temps dans l'art de l'Inde et dans l'art contemporain ; pourquoi ?

par Paul MUS

Professeur au Collège de France

Par contraste avec les arts dont la production se développe réellement dans le temps, comme la danse, le drame, le théâtre d'ombres ou notre cinéma, j'appellerai ici du nom de cinéma solide — ou de solide cinématographique — des réalisations plastiques à trois dimensions où le mouvement est introduit, d'une image ou d'une partie d'image à l'autre, par le spectateur. Ce seront en effet des solides dont les éléments se juxtaposent de façon à donner à un public rompu à ce genre de chose l'impression d'un déroulement dans le temps. L'art de l'Inde mérite, à cet égard, d'être repris et réinterprété « en situation », selon la formule que la psychologie contemporaine nous a rendue familière et qui, en l'espèce, s'applique remarquablement bien. C'est un art scénique et non statique. Quatre visages, par exemple, sur une même statue de Brahmà, ne sont pas, en dépit de l'apparence, une monstrueuse grappe de têtes mais quatre « instantanés » d'un seul visage, quatre manifestations distinctes du dieu. Leur succession est réalisée par le déplacement réglé du spectateur, tournant en procession autour de l'objet sacré en le laissant à main droite : c'est le tour rituel par la droite, la *pradakṣiṇā*. Quatre visages sur un seul tronc qui en symbolise et en constitue l'unité attendent ce passage, qu'il s'effectue réellement ou en esprit. Ils ne défilent donc pas sur une scène ou sur un écran. C'est la procession qui défile devant eux. Au total on peut parler d'un cinéma solide qui remue la foule afin de « passer » devant elle.

L'image composite, n'est donc nullement un monstre, mais le répertoire de ces impressions successives. La succession fait bloc, sous l'aspect d'une juxtaposition, mais dans un ordre déterminé qu'elle impose à l'esprit du spectateur. Car chacun sait dans l'Inde que ces visages de Brahmà répondent aux quatre Veda et aux quatre Ages du Monde, depuis l'Age d'or jusqu'à cet Age de Fer où nous sommes. En faisant — ou en se représentant que l'on fait — le tour du dieu, on s'agrandit donc symboliquement jusqu'à vivre la séquence des quatre Ages, en tempérant les misères du présent par l'exemple du passé et par une anticipation sur l'avenir : c'est le matériel de ce scénario qui est donné « en bloc » dans l'image composée.

On se rapproche ainsi de l'art occidental contemporain. Pensez à telles sculptures paradoxales mais surtout à ces dessins déconcertants, d'autant mieux lâchés en liberté qu'ils sont sans poids, ou à ces peintures composites qui superposent des profils à un visage vu de face et s'ajoutent ou s'agglomèrent des gestes différents, comme sur une photographie plusieurs fois exposée, ou qui additionnent enfin des membres aberrants, au pourtour d'un corps plus ou moins déformé. Ces expériences se poursuivent autour de nous, bien que le non-figuratif intégral tende à les déborder. Elles sont de nature à nous rapprocher de maintes œuvres d'art asiatiques où l'Occident n'a d'abord aperçu que bizarrerie, sinon même une marque de déséquilibre mental.

Un des bons historiens de l'Inde, dans la génération qui nous a précédés, Vincent Smith, n'a-t-il pas pu écrire, par exemple, qu'« après l'an 300 de notre ère la sculpture indienne, comme telle, mérite à peine d'être appelée un art » ? S'il fallait l'en croire, « les représentations aussi bien d'hommes que d'animaux se font raides, stéréotypées, et l'idée de puissance s'exprime rudimentairement par la multiplication des membres. Ces dieux et ces déesses à têtes et bras multiples, dont les images couvrent les toits et les murs des temples médiévaux, n'ont aucun titre à être dits beaux et sont fréquemment hideux et grotesques ».

L'art des temples excavés, après 300 A. D., l'art gupta classique ou même un art tardif comme l'art Pâla n'ont-ils aucun titre à la beauté ? Pénétrons-en mieux les principes avant de nous risquer à en juger.

On ne saurait aborder ces problèmes sans évoquer l'excellent historien de l'art indien, Ananda K. Coomaraswamy, qui fut conservateur des collections orientales au Musée de Boston. Reportez-vous en particulier à son étude sur *la Danse de Çiva* et à sa contribution au troisième volume d'*Ars Asiatica*, spécialement consacré aux *Sculptures Çivaïtes*. Selon ce grand expert, chaque art, chaque artiste même, a le droit d'être jugé non sur le problème qu'il constitue pour nous, mais sur ceux qu'il s'est posés et sur la manière dont il y a répondu. Les sculpteurs indiens ont entrepris d'exécuter des images avec plusieurs têtes et des membres multiples ; dans certains cas l'œuvre est belle, ailleurs moins, ailleurs encore, point. C'est donc de l'art, puisque des jugements de cet ordre sont possibles.

Tenterons-nous d'aller plus loin et de déterminer pourquoi et en réponse à quels problèmes ces œuvres se classent ainsi, esthétiquement ? Du contexte cérémoniel et religieux évoqué à l'instant, on peut déjà conclure que dans ces arts pléthoriques la juxtaposition des formes traduit ou cherche à exprimer une composition des temps. Mais comme une statue ne saurait comporter ce déroulement de la durée, il faut que le passage soit dans l'impression produite, donc qu'il se fasse dans le spectateur. La collaboration de ce dernier et d'abord son éducation — voilà donc ce qui est requis pour mettre du mouvement dans le scénario condensé qu'est l'image. On touche ainsi à l'interprétation de l'architecture qui se dégage du livre inégal mais substantiel d'Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France* : un art du mouvement puisqu'il meut les foules, autour de lui et dans son sein.

Il se trouve justement que le grand sculpteur a donné à ce troisième tome de la collection *Ars Asiatica* une sorte de libre méditation sur le thème de la Danse de Çiva, comme la figurent les bronzes de l'Inde du Sud (fig. 1) Rodin a surtout apprécié la beauté du geste des mains, sans s'attarder à la « monstruosité » de leur multiplication : l'image a en effet habituellement quatre bras. Il note l'expression reposée et reposante du visage et du regard, au milieu de ce tourbillon. Et pour finir, il consigne une remarque qui va loin : « ces jambes aux muscles allongés ne contiennent rien que la vitesse ».

Faites bien du regard le tour de ce Çiva et fixez-en la silhouette : nous la reprendrons tout à l'heure en détail, pour en faire le test même de nos interprétations.

On paraît à première vue s'écarter davantage de la réalité avec l'image suivante. Elle représente Çiva sous les traits du Seigneur-femme-par-moitié, en sanskrit *Ardhanarīvara*, et les hellénistes parmi nous penseront à la définition de l'amour dans le *Banquet* de Platon : deux moitiés d'être qui se cherchent par le monde. Ici, elles se sont rencontrées. Vous avez devant vous un demi-Çiva et une demi-Pârvatī, accolés (fig. 2). Deux jambes, quatre bras et, à première vue, une seule tête. Coupez ce monstre par le milieu et il retombera à la norme humaine, à la condition toutefois — condition simple mais apparemment insensée — de reconstituer chacune de ses deux moitiés. Sous sa forme brute, c'est un corps composite qui a d'un côté un sein d'athlète et de l'autre un sein de femme, un demi-visage masculin et un demi-visage qui est d'une déesse. Devant ce paradoxe plastique, tirons parti des remarques qui précèdent. Cette impossible juxtaposition ne tente-t-elle pas de représenter une intégration dans le temps ? Considérez dans son contexte religieux un art qui entreprend de réaliser corporellement l'audacieuse expression de l'apôtre Paul, passée dans le cérémonial chrétien du mariage : « ils ne feront qu'une seule chair ». C'est bien le cas d'évoquer la surimpression sur plaque photographique par une double exposition ! On pourrait à la rigueur mélanger ainsi deux dessins. Mais en ronde-bosse, il faut choisir. En un endroit défini, à un moment donné, une poitrine sera soit une poitrine d'homme, soit une poitrine de femme. L'objet plastique refuse la coexistence. Reste alors à imprimer celle-ci dans le spectateur.

Cela demande un certain dressage qui d'ailleurs, dans l'Inde, n'est qu'une des formes du *yoga*. On apprend à conserver une image rétinienne : on s'exerce à voir encore l'objet, en fermant les yeux. On contrôle et on renforce l'image en les rouvrant. De là à superposer deux figures reconstituées mentalement, par symétrie, sur leurs moitiés, il n'y a qu'un pas. Ailleurs, ce seront Viṣṇu et Çiva, eux aussi par un accolement mi-parti. Cette idée est si familière à la réflexion philosophique de l'Inde qu'on dispose pour la désigner d'un terme technique précis, *ardhabhāgam* (adv.), soit : « par moitiés ou de moitié, comme deux tessons (rajustables en un seul objet) ». C'est bien une simultanéité, mais où se recoupent deux séries distinctes, la série Çiva et la série Viṣṇu ou Pârvatī. Disons : une simultanéité sérielle.

Ainsi se reconstitue, par assemblage devant le fidèle et d'abord en lui, un « vase

d'élection » de cette religion, avec deux êtres mêlés, réalisant en somme psychotechniquement ce dont Platon avait seulement rêvé. L'art ? C'est ce qu'on sait en faire !

Passons à Picasso (fig. 3). Le personnage — à plat et non en ronde-bosse : cet art joue la difficulté — est ici à la fois à peu près de face et aussi de profil ou même sur deux profils, car il se déforme sans s'interrompre d'une manière (on serait tenté de dire dans une matière) élastique, entre ses formes ainsi superposées, le tout cinématiquement, non statiquement ; si nous ne sentons pas ce dynamisme, si nous avons tendance à le résoudre en bizarrerie, c'est simplement le signe d'une éducation à faire. A cet égard les formes hindoues peuvent nous aider à comprendre l'événement humain qu'est l'art de Picasso.

En présentant ce tableau dans un petit ouvrage de large diffusion, un critique d'art allemand le déclare « peint avec une énergie extrême, en particulier les raies du chandail ». Peut-être l'indication demande-t-elle à être développée. C'est du moins un point de départ : il est exact que l'on croit voir sous ce chandail une tension de la chair féminine qui ici gonfle l'étoffe et la ligne, et là cède et les creuse, déformant rythmiquement la raie. Cette impression acquise, il faut remonter au visage et percevoir une autre tension, celle qui y introduit le mouvement erratique, « absurde », du nez qui passe où était une oreille, tandis que la bouche et la joue s'en arrangent et suivent comme elles peuvent. Cet art, à bien y regarder, est aussi rationnel que l'académisme, mais il est en mouvement. Il ne faut surtout pas ici lâcher notre fil conducteur, qui est la participation du spectateur au scénario sur lequel est monté le spectacle. Il y a mouvement, mais demandons-nous de quoi, de qui, où et comment.

N'affadisons ni Picasso, ni son effet de choc, qui est voulu et monte justement le scénario. Trop de nez, ici ? En fait, il n'en pousse pas : ce n'est donc pas cette femme de face qui les met. Il faut alors que ce soit nous. Nous, spectateurs, qui devenons, à ce compte, l'artiste dernier. L'œuvre d'art non académique ne veut être qu'une proposition. L'art n'est ni sur la place publique, ni sur un socle de musée, ni pendu au mur. Il est en vous. Si vous achevez l'œuvre, elle sera, sinon, non, comme telle, et d'ailleurs fût-ce un Rembrandt. Cela s'appelle une perception personnelle — en dehors de quoi l'œuvre retombe au domaine commercial, et vous avec.

Mais même sous ses nouvelles formes, formes ailées qui ne s'arrêtent pas à une prétendue impénétrabilité des choses, cet art nouveau reste soumis à la loi de raison suffisante : c'est par là que l'on retrouvera, si l'on y tient, le rationnel. Si dans l'objet et autour il n'apparaît aucun motif de penser qu'il tourne ou bouge et si cet objet, comme le rend l'artiste, présente pourtant les déformations ou surimpressions caractéristiques du mouvement, avec lesquelles nous ont familiarisés l'instantané et le ralenti cinématographique, la conclusion s'impose que c'est nous qui bougeons, qui devons bouger ou nous figurer que nous bougeons, afin d'analyser ou tout simplement pour percevoir le scénario condensé que l'art moderne, retrouvant certains aspects de l'art asiatique, nous met devant les yeux, par une synthèse propositionnelle. Quiconque a vu, en gare, bouger un train à l'arrêt, quand le sien s'ébranlait sans

qu'il l'eût senti saura comprendre cette option de la perception, qui met le mouvement soit en nous, soit dans l'objet, justement selon le scénario ou l'on ne cesse de se jouer à soi même et qu'on appelle le monde.

Référons-nous à la *pradakṣiṇā* rituelle dont on a vu qu'elle consiste à faire le tour du dieu, monstrueux, quelquefois, pour qui ne sait pas le prendre ou s'y prendre, mais qu'elle nous exerce à rencontrer autant de fois qu'il le faut face à face (*prati-prati*), sous sa forme humaine, la seule qui soit finalement authentique. Nous avons par nature l'œil ponctuel et non pas pourtournant. Mais nous le rendons circulaire en intégrant la dimension du temps aux trois dimensions fondamentales de l'espace : il suffit pour cela, en accomplissant en réalité ou mentalement le tour de l'objet, de garder activement présents à l'esprit notre parcours autour de lui (l'Inde l'accentue et le scande par des stations, des prières, des chants), et ce que nous avons, à mesure, aperçu de lui ; par la pensée, on déroule ainsi l'image quadricéphale devant soi, impression par impression. La dimension du temps, c'est la mémoire et les anticipations qui en procèdent.

Remarquons, en redressant un jugement précipité, que la représentation de l'œuvre d'art et de son objet éventuel, acquise de cette façon, est la seule qui puisse être dite objective. Pour un spectateur au fait de ces techniques, complémentaires en somme de celles du sculpteur, du peintre ou de l'architecte, l'objectivité se situe du côté de l'art de l'Inde et du côté de Picasso. La convention, l'abstraction marquent au contraire l'académisme. Un retour sur soi, voire la culbute, sont plus près de la vie qu'un plâtre.

Le principe du style composite, éclairé par les analogies indiennes, c'est que *l'image n'est que l'objet* mais *d'abord et finalement en nous*. L'objet objectivé, si on l'atteint, se tiendra nécessairement entre ces deux limites que nous lui donnons et que nous sommes. Or dans ce processus de la perception des objets, où donc, en réalité, sinon en nous, les surimpressions et alternances imaginaires interviendraient-elles, sans lesquelles pourtant, dans le monde même, on ne pourrait suivre aucune perception, ni circonscrire et saisir aucune chose ?

Il est clair, sur le plan esthétique, que ce travail d'ajustement est dans tous les cas indispensable quand il s'agit d'une beauté naturelle, sous peine de la manquer. La remarque est courante qu'en face des plus beaux sites, l'homme du village, qui n'en est pas sorti, en perçoit passivement peu de chose. Mais c'est justement un approche agissante au contraire et largement occasionnelle que l'académisme urbain ou d'appartement prétend nous épargner en n'usant que de formes consacrées et « parfaites ». Il nous fait perdre du même coup, là où il s'est imposé, le sens et le goût d'un hasard et d'un chemin de nous aux choses. Avec lui, comme au village on est au but avant d'être parti. Dans le cadre mental et social qui a pour un temps rendu cela possible, le dessin scolaire sur les moulages d'« antiques » et le niveau de l'ornementation publique de l'espace vécu en ville nous préparaient les amateurs capables d'apprécier des œuvres sans surprise et qu'un appareil de jurys et de musées leur garantissait être des réussites.

Par réaction, dans un monde à l'envers qui se pose désormais comme première question celle de sa propre continuation, les indéterminations ou surimpositions de l'art contemporain, ses tensions, ses déformations impossibles, quand par exemple des joues de face courent après un nez rejeté de force sur le côté, commencent, avant toute chose, par nous donner cette leçon que c'est nous qui les y mettons et qui avons à les y mettre, à la suite et au-delà d'une simple indication de l'artiste. Ces tensions et surimpositions sont en effet le développement même de notre perception, lorsque celle-ci ne se trouve pas mutilée de tout ce qu'il y avait en elle d'aventure, comme elle l'est devant ce que l'académisme offre, d'avance, d'irréremdiablement achevé. Il faut un long dressage du public aussi bien que de l'art pour obtenir cette simplification qui s'appelle le goût et qui a un sens, voire même un sens historique et créateur puissant, dans la mesure où le dépouillement peut parvenir à des formes neuves, mais seulement, par conséquent, tant que l'époque s'y applique sans y être encore arrivée.

Confirmant les « révélation » révolutionnaires du dessin chinois et japonais, l'instantané, le ralenti nous montrent aujourd'hui que des Picasso, nous ne cessons d'en faire et que cela s'appelle notre vision même des choses : ces ajustements actifs disparaissent ensuite en nous laissant devant celles-ci, mais sans eux nous ne les atteindrions pas, elles. Rien mieux que l'art et que la pensée de l'Inde, indéchiffrables si on ne les prend pas ensemble, ne saurait éclairer ce grand tournant de notre expressivité picturale et plastique, dans la ligne même qu'un premier contact avec l'Asie avait ouverte à nos Impressionnistes.

Si toutefois du buste de Titus enfant, ou de David et d'Ingres à Picasso, Miró et au Giva dansant, le bond vous semble trop abrupt, prenez Rodin - critique d'art et artiste. Reportez-vous notamment à l'analyse qu'il a faite, au cours de ses entretiens avec Paul Gsell, d'une œuvre que l'on se laisserait peut être aller, sans lui, à ranger parmi les productions conventionnelles meublant artistiquement nos places ou qui s'y essaient : je veux dire la statue du Maréchal Ney au coin des Allées de l'Observatoire et du Boulevard Montparnasse Ney, vu par Rude, tire son sabre, bombe le torse, rejette la tête en arrière, en même temps qu'il brandit l'arme et crie « en avant ! » Œuvre, comme on dit, pleine de mouvement. Or Rodin montre que, pris à part, tous ces mouvements sont faux. Mais cette condamnation devient aussitôt un éloge, quand il ajoute qu'il ne faut pas les prendre ensemble, mais les voir sortir les uns des autres. La main, la hanche et la jambe gauches ont amené sous la main droite la poignée de l'arme encore au fourreau : temps 1. Le buste s'est redressé, la lame a été tirée de toute sa longueur : temps 2. L'arme brandie, la tête s'est rejetée en arrière et l'ordre a été lancé à pleins poumons : temps 3. Trois moments. Ils ne sont pas compatibles. Au temps 3 la partie gauche du corps n'en est pas restée au temps 1. Le poignet et la hanche auraient dû revenir en bas et en arrière et le poids du corps se retirer de la jambe. Seulement, comme une statue ne bouge pas, la jambe, ayant amorcé le geste, y est restée. Voilà l'incompatibilité. Mais sous le

ciseau de Rude, elle n'est pas en vrac, elle devient sérielle. Ce n'est pas un geste, c'en est trois qui, finalement, n'en refont qu'un, dans un seul contour, chaque élément coulant à travers l'espace, à sa place et en son temps. Ce qui différencie cette œuvre d'art et la constitue comme telle, c'est justement l'éclat de cette ligne dans le temps qui part ici de la botte droite du Maréchal pour s'élaner jusqu'à la pointe du sabre, rendant toutes les parties du geste fausses, dans l'espace, mais vraies et vivantes dans le temps qui les emporte à travers celui-ci. Toutefois cette vie là, c'est vous qui aurez à la mettre dans l'image, comme ailleurs on reconstitue Çiva et son épouse ou comme on trace une enveloppe circulaire de temps autour d'un dieu à quatre faces. On voit en quel sens nous pouvions avancer tout à l'heure que cet art est aussi rationnel que l'académisme et plus naturel, dès qu'on le replace dans le temps, cinématographiquement, suivant l'ordre voulu. L'œil qui commencerait par accrocher la pointe du sabre pour redescendre irait à contresens et de l'art et de la nature en manquant le scénario qui met en série l'acte 1, l'acte 2 et l'acte 3.

Revoyez les bras du Çiva dansant : ils déroulent son geste dans la durée elle-même. Plus sobre, plastiquement, mais de style foncièrement semblable, Ney, en tendant tout son corps, laisse derrière lui une espèce de sillage qui est ce corps même, aux divers instants du geste qui le redresse. Un tel geste vient en longueur, alors que celui de l'image indienne est circulaire. Mais dans les deux cas, c'est nous qui avons à construire une profondeur de temps : son déferlement, jusqu'à la pointe du sabre, ou son tourbillon, du tambourin à la flamme (*damaru*) que tiennent les mains arrières droite et gauche de Çiva ; car c'est bien le sens ultime de cette dernière image, telle que les textes obligent à la déchiffrer. Ici, en effet, le contexte religieux et le cadre perceptif témoignent rationnellement et physiquement que ce n'est pas nous qui tournons, mais le dieu. Nous identifions là, du coup, une représentation de ce *samsāra* dans lequel le monde se développe et reste enveloppé, depuis sa création, déclenchée par le son du *damaru*, jusqu'à son embrasement final par le feu que Çiva tient dans sa main gauche arrière, ce qui clôt un cycle, avant que tout ne recommence. Aucun des deux attributs, tambourin et flamme, ne reste donc ponctuellement à l'endroit où il est figuré. Par une giration répétée de période cosmique en période cosmique et qui crée ces périodes aussi bien qu'elle les mesure, les deux objets circonscrivent éternellement l'événement, tandis qu'entre eux, face au fidèle, les bras antérieurs, signifiant un moment particulier du dieu, protègent et accueillent les dévôts (*bhakta*) que la foi met à même de profiter de cette grâce pour échapper à la transmigration. Les fidèles vont donc au dieu, comme il vient à eux (c. f. *upāya*, *praliprati*, etc). La statue est alors le lieu et le moment de leur rencontre. C'est doublement un véhicule (*yantra*). Simultanéité sérielle, ici encore : le mot *yoga* dit assez bien cela.

Ce grand art figuratif, mais plus encore suggestif, au-delà de la figure, par l'emploi qu'il nous enseigne à faire de celle-ci, annonce par conséquent Picasso, tout au moins le Picasso du style composite, en étroit accord avec la psychophysiologie moderne

de la perception ou même avec son interpsychologie, pour autant que l'art, comme tout autre genre de sémantique, suppose une communication.

Rompre avec l'académisme, c'est en fait s'obliger à mettre davantage de soi, communicativement, à charge de revanche, dans ce que l'on aperçoit des autres et du monde ; le premier fruit que l'on retire alors et du monde et des autres est une meilleure connaissance, un sentiment plus ouvert de soi-même. Voilà ce qui va mettre la tension dans l'objet : c'est un parcours pour nous en lui, d'un moment à un autre de lui. La figuration académique, notamment de l'objet humain, nous le montre au contraire débarrassé de cette gestation. L'art composite contemporain est en l'occurrence le plus réaliste des deux, quand il nous présente les objets et les êtres encore empaquetés à demi dans cet effort qui est leur perception par nous, sous des lignes, profils et valeurs préparatoires nécessaires à celle-ci, mais qu'on nous apprenait jusqu'ici à oublier, sitôt que le tout avait obscurément servi.

Au-delà encore de cette expérience composite qui nous mêle à l'objet — comme Çiva à sa *çakti* — afin de l'objectiver, l'art pleinement abstrait sera à son tour l'étalage de matériaux intellectuels ou sensibles, lignes, taches de couleurs, torsions, etc. sans l'objet ; du composite le plus tumultueux à l'abstraction la plus dépouillée, chacun, artiste dernier, apporte dès lors son style personnel dans une *perception* qui a à être une *création*, ce qui est son essence même, en situation : il nous échoit de terminer l'œuvre proposée par l'artiste premier. A la limite de cette progression, l'art non-figuratif, ce refus total de l'objet, reste donc encore un style et qui sort historiquement et psychologiquement de ceux qui l'ont précédé.

Exploration à fond ouvert de notre temps, c'est-à-dire de l'homme de ce temps, chez Picasso, l'esthétique composite n'est, dans l'Inde, guère moins individualiste, au sens profond, bien qu'elle s'avère en même temps, elle aussi, collective, par les problèmes qu'elle embrasse. Elle s'encadre en effet dans une expérience et une pratique religieuses qui joignent la personne et la mesure du dieu à la mesure et à la personne du fidèle, lequel s'y découvre enfin. Cet engagement de l'homme entier aide à comprendre l'art contemporain et l'exploration qu'il poursuit dans un public formé à mesure autant que dans l'artiste et plus que *dans* les œuvres : *par* elles, simplement. Elles sont une proposition et un instrument. Elles décèlent que ce le monde nous a spontanément renvoyé de nous dans la perception que nous avons formée de lui. Le mot d'information, pris lui aussi avec son sens le plus moderne, d'acte et de capacité informante (*i. e.* formatrice), serait ici à sa place, en voyant bien qu'il s'agit d'une information couplée, de nous aux choses et inversement d'elles à nous.

Rodin, en son temps, a senti et exprimé mieux que personne — sauf peut-être Cézanne — cette mise sous tension réciproque du monde et de l'homme dans l'art, à commencer par la simple perception, quand celle-ci ne tombe pas au formalisme et au verbalisme stéréotypés ; première conquête : tout l'art expressif suivra ! « Rodin tu t'y prends mal, lui a dit un jour, de compagnon à apprenti, un de ses 'anciens' dans l'atelier de ses débuts... Ne vois jamais les formes en étendue mais toujours

en profondeur... Ne considère jamais une surface que comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins longue qu'il dirige vers toi. C'est ainsi que tu acquerras la science du modelé ». Il faut sentir cela dans le creux de la main : tout objet qui est devant nous se tourne vers nous, se tend vers nous et les surfaces que l'on voit sont le bout de ces choses qui viennent vers nous. Focillon a repris cette idée, avec sa distinction célèbre entre l'espace-limite, qui va restrictivement vers la forme finale à partir de l'épannelage, et l'espace milieu, qui porte en lui la forme poussant à partir d'elle-même, sans autres limites que celles qu'elle tire d'elle-même. Voilà bien la poussée des choses vers nous que percevait Rodin. C'était, notez-le, rejoindre une définition classique de la sensation, comme l'acte commun du sentant et du senti.

C'était également pressentir ce que nous mettons de nous-mêmes en cette animation que nous reconnaissons dans les choses : notre position par rapport à l'objet détermine en effet son scénario, autrement dit le bout par lequel nous aurons à le prendre. Or cette notion relativiste et circonstanciée de l'aboutissement d'un être à un autre, y compris le terme spécifique correspondant, *anta* = « bout », forme le fond de la philosophie et du droit indiens de la personne, particulièrement dans ses rapports avec le dieu cosmique qui bénit tous et chacun, en se tournant simultanément vers eux (*samantamukha, samantabhadra*, cf. *sāmanā* « voisin », terme qui domine dans l'Inde la psychologie et la sociologie de la sociabilité).

Revenons une fois encore à la Danse de Çiva : au-dessus du pivotement des jambes, où Rodin a si bien perçu la pure vitesse de cette révolution cosmique, et par delà le tourbillon des bras, un visage calme vous regarde, unique, dégagé, humain, bien à vous, tandis que deux bras vous protègent et vous accueillent. Ce sont les expressions mêmes de l'illustre sculpteur, mises par avance en images, au cœur d'une religion.

On comprend mieux, par contraste, l'esprit singulièrement plus frondeur d'un Picasso, quand il parle, en fin de compte le même langage, mais pour rendre aux êtres la liberté d'eux mêmes, dans une objectivité composite, à plat, mais pour nous avertir ainsi qu'un nez, quelque tension ou torsion qu'il nous en coûte de le suivre en cela, a licence de se tourner aussi dans une toute autre direction que celle où nous sommes. Le temps — et c'est toujours en dernière analyse, le temps d'agir — est alors, un peu comme dans l'Inde, intégré dans le monde, mais sans pour cela intégrer celui-ci dans une conception trop centralisatrice de notre personne ou d'un dieu en qui elle se fondrait : dieu clos, parce que spatialisé, même sous le formalisme de l'infini ! Échappant à la durée bergsonienne tout en lui laissant sa juste place à la source de nos perceptions, l'art nous entrouvre alors un temps objectif, le temps des autres, celui d'une relativité, où les hommes qui la reconnaissent communiqueront ou même, car ici reparait l'interpsychologie, où ils communieront dans l'effet à partir d'une insertion individuelle dans les causes. Une conception moderne de l'engagement, de la liberté et de leurs limites sous-tend donc cette esthétique nouvelle.

Le fait frappant, d'un point de vue technique, est que la profondeur disparaît de ces tableaux : tout s'y réfère à une surface picturale de présentation. C'est prendre

le contre-pied du précepte architectural que nous avons vu être celui de Rodin. Voilà un art qui refuse la troisième dimension. Si les analyses et comparaisons précédentes nous ont rapprochés de son intention peut-être instinctive, on en cherchera moins la raison dans l'œuvre que dans ce qu'il reste à en faire ; à quoi et à qui cette dimension se destine-t-elle et pourquoi ? Est-ce tourner le dos non seulement à Rodin mais à nos cinémas solides hindous, qui, grâce au scénario religieux inculqué au spectateur parvenaient à assembler dans une seule image, apparemment statique, non pas même trois dimensions, mais quatre, avec la variable du temps, projeté par la procession ?

Prenez cependant le cas typique d'un dieu à quatre visages autour duquel on tourne rituellement, en fait ou en esprit, soit directement autour de lui, soit à distance, autour de son temple. Le contraste avec l'art du temps à plat, dont Picasso, Gris, etc. ont été les virtuoses, est plus apparent que réel. En effet, dans ce montage scénique, les quatre visages du dieu passent devant le fidèle, qui ne cesse de leur « donner » sa droite, comme si se déroulait, sous cette main, un rouleau cylindrique vertical sur lequel les quatre représentations « de la face » seraient portées. On peut proposer, pour ces figurations composites, axe d'un cinéma solide, le nom de « solide de Lorenz », pour évoquer le savant qui a inséré le temps dans les équations spatio-temporelles, en en faisant la quatrième variable (x, y, z, t). Mais pratiquement, dans un Brahmâ ou un Avalokiteçvara quadricéphale, la troisième dimension, la profondeur, a disparu. Elle s'est réduite à une ligne axiale — l'axe du cylindre — où nous discernions tout à l'heure un symbole de l'*ālman* en qui tout au monde, unitairement condensé, se centralise. Pareillement, si l'univers tient en entier dans l'image du Çiva dansant, il n'y apparaît qu'à plat, sous forme de chevet, avec l'ordre auréolé de flammes où l'on reconnaît une coupe verticale et frontale de l'éternelle giration cosmique, du tambourin, qui en marque l'origine, au feu, qui en effectue la consommation. C'est la transposition d'une *trimūrti*, les trois visages de la création, préservation et destruction cosmique, figurée ailleurs sous l'aspect de trois dieux (Brahmâ, Viçnu, Çiva) ou de trois manifestations de Çiva : le tambourin et la flamme équivalent donc ici à deux profils, à l'auréole de ce qui fut et sera, des deux côtés du visage de face et des deux bras antérieurs qui, au centre de la composition, accueillent ce que nous savons désormais être l'« aboutissement » du fidèle au dieu. Les trois sont à superposer, à plat, dans une simultanéité sérielle, instance artistique de l'éternité. *Tota simul*, disait de son côté saint Thomas. Tel que la nature le fait ou tel qu'il s'est lui-même instruit, l'esprit humain touche à sa limite quand il a maîtrisé, perceptuellement, trois dimensions. Pour s'ajouter le temps — non pas dans un calcul mais pour une prise concrète sur le monde, notamment par l'art — il semble qu'il lui faille sacrifier quelque chose. Les montages cinématographiques voyageant avec nous dans le temps, ne font pas difficulté. Le dressage du spectateur revient à peu près au même, dans le cas du cinéma solide, qui meut la foule, afin de se dérouler. L'esthétique de Picasso est d'une autre teneur. Jetant plusieurs fois un être devant nous, comme ne cessent de le faire nos

sensations, avant d'être corrigées académiquement, elle nous refuse cette échappatoire, la profondeur. La troisième dimension sera alors obligatoirement le temps. Il n'est pas permis d'imaginer une autre tête, de profil, devant ou derrière celle qui est de face. Il faut alors se représenter deux moments d'un même être, passant librement de lui-même à lui-même, sans aboutir à nous plus que nous n'aboutissons à lui. Nous courons après et il fuit. Mais nous voilà du coup sortis d'un univers de plâtres avec ses conduites et ses êtres préfabriqués.

Comment, de leur côté, les faits indiens s'ajusteront-ils à ces réflexions qui tendent à déborder de l'art sur l'action ? Dans la profondeur d'une histoire étendue, grâce au bouddhisme, à tout l'Extrême-Orient, et, par le brâhmanisme comme par le bouddhisme, à l'Asie du Sud-Est, sachons ménager des périodes et relever des oppositions. L'Inde ne saurait se mettre qu'hypothétiquement au singulier — si riche est la série qu'elle forme avec elle-même, en passant d'une information à une autre, mais toujours suivant une même pensée, insaisissable, sauf en ce qu'elle les enveloppe toutes et se montre dans chacune en son temps.

Une belle illustration s'en rencontre au Cambodge où un art extérieurement « classique » a longtemps conservé, pour les initiés, au secret de la *cella* des temples, une image de la puissance royale conforme aux canons de l'Inde : le *linga* (ce phallus de pierre, parfois sous revêtement d'or, phallus cosmique, dont la majesté terrible n'appelaient aucun petit symbolisme érotique) ou Çiva, ou Viçnu ; ou bien encore — en particulier, semble-t-il, quand deux dynasties, l'une solaire, l'autre lunaire, se confondaient, par une simultanéité sérielle, dans la personne d'un prince — c'était significativement Viçnu et Çiva, Hari et Hara, accouplés « comme lessons », dans une représentation unique, Harihara.

La splendeur ordonnée d'Angkor Vat évoquant Versailles et mieux peut-être que Versailles, parc compris, répond à cette époque dont l'ordre manifeste a certainement tendu à l'académisme. Mais celui-ci n'a pas eu le temps de s'imiter lui-même en descendant au poncif. La fin du monde, l'embrasement cosmique sont venus avec le sac de la capitale par les Chams en 1177. Quand un grand roi et un grand règne eurent, dans le langage des inscriptions, « retiré la terre lourde de crimes de l'océan d'infortune où elle était plongée », le temps n'était plus à l'académisme religieux et artistique. Les formes les plus audacieuses de l'expérience mystique et de l'expressionnisme sculptural et architectural propres au bouddhisme du Grand Véhicule s'étaient emparées du Cambodge en lui refaisant et en lui annonçant, d'ailleurs fallacieusement, pour l'avenir, un destin à sa mesure. L'instrument essentiel en était l'omniprésence du souverain, sous les traits d'un bodhisattva ou d'un buddha. La face sacrée du roi comme dieu, l'objet saint ou la statue en qui il était dieu, se cachaient autrefois derrière d'énormes assises de pierre, monts centraux, véritables forteresses spirituelles. Maintenant son portrait éclate partout. Il se jette devant son peuple, il s'expose pour le défendre, en risquant tout. Si grande est la force magique de ce visage « aboutissant » à ses sujets, qu'il jaillit face à toutes les directions, aux quatre côtés des tours protégées

geant les entrées de la ville et des tours plus nombreuses encore qui s'accumulent dans le temple central, le Bâyon. C'est passer à l'offensive, en se montrant et en s'exposant aux maléfices de toutes les puissances des ténèbres qui enveloppent le pays : d'où un art différent, sous cette religion nouvelle, parce que la politique a changé, dans une conjoncture désastreuse et révolutionnaire à laquelle il a fallu faire face.

Angkor Vat, c'était l'équilibre d'un grand siècle. L'art de Jayavarman VII paraît, par contraste, une explosion baroque, romantique, impressionniste et expressionniste tout à la fois, dans les croyances plus encore que dans leur expression plastique. Or ces quatre têtes, si bizarrement juxtaposées et qui se répandent ainsi vers les quatre directions du royaume et du monde, n'est-ce pas un peu le programme de notre temps et de notre art en travail d'eux-mêmes ? Imagine-t-on l'art de Picasso présenté à Louis-le-Grand ? L'intempestif artiste eût pris aussitôt le chemin de la Bastille pour avoir voulu en montrer un à l'homme dans les choses et vers les autres hommes. Il eût ainsi paru porter atteinte à ce que l'époque regardait comme la constante et suffisante image de Dieu en nous, relayée par des statues royales, sous les lauriers et la cuirasse d'un *Imperator* romain.

Mais ne nous faut-il pas aujourd'hui briser un peu les conventions que l'habitude de quelques siècles a fixées en nous sous cet aspect -- pour rouvrir la voie ? Nous ne nous sentons plus guère en sécurité sous des lauriers, ni de face, ni de profil, ni derrière cette face, ni derrière ce profil. Pour franchir l'obstacle et repartir en avant de nous-mêmes sans nous y perdre, il s'agit de découvrir l'inspiration d'une période de crise, comme a pu le faire, pour un temps, le Cambodge de Jayavarman VII, avec son art du Bâyon. Au lieu donc d'un art et d'une religion de l'acquis, la religion de l'entreprise : l'art « créateur » actuel, en plein milieu de ses problèmes, n'y mène-t-il pas ?



Fig. 1. - Çiva dansant.



Fig. 2. - Ardhanariçvara.



Fig. 3. — Picasso (1948). Femme assise (Musée d'Art Moderne, Paris).