

Laval théologique et philosophique



Autour de l'imaginaire

Jean-Dominique Robert

Volume 35, numéro 1, 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/705702ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/705702ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Robert, J.-D. (1979). Autour de l'imaginaire. *Laval théologique et philosophique*, 35(1), 73–80. <https://doi.org/10.7202/705702ar>

AUTOUR DE L'IMAGINAIRE

Jean-Dominique ROBERT

APRÈS des études à Saint-Louis et à Louvain, Raphaël Célis suivit l'enseignement de Ricœur. Assistant aux Facultés Saint-Louis, il poursuit actuellement ses recherches philosophiques dans les domaines de l'art et de la politique. Schématiquement, on peut dire que R.C., après avoir souligné la séparation de l'agir humain contemporain d'avec ses sources vives, entend faire de l'art le paradigme de tout agir à l'œuvre. L'art exprime la « perte de fond » radicale qui est nôtre ; il en dit la souffrance et tente de l'assumer pour arriver à la dépasser. À travers l'interprétation de grands textes classiques, centrés sur la problématique de l'imagination, il s'agit, ensuite, de renouveler la compréhension que l'on peut avoir de « l'enracinement fondamental de l'agir et des modalités de son ontologie ».

Il nous a semblé que la très élogieuse préface de Ricœur pouvait nous aider efficacement à prendre contact avec un livre extrêmement attachant mais qui suppose une certaine érudition. Celle-ci dépasse la plupart des lecteurs non initiés à l'histoire de la philosophie. Ces derniers, toutefois, ne devraient pas être détournés pour autant de sa lecture : elle pourrait devenir pour eux une première approche de textes capitaux dont les implications anthropologiques et esthétiques sont grandes. Voici donc l'essentiel de la pensée de Ricœur. Nous le laisserons parler le plus possible.

1. « On chercherait en vain dans ce livre une description empirique des figures de l'action : technique, politique, éducation, art, etc. Encore moins y trouverait-on une analyse de sa grammaire ou de sa logique, à la façon de la théorie anglo-saxonne de l'action » (p. 7). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle R. ajoute à la fin de sa préface : « l'herméneutique des textes n'aura accompli sa propre œuvre que lorsque l'auteur aura ajouté à l'art d'« interpréter » celui d'« appliquer ». Je veux dire, lorsque la sorte de ressourcement amorcé par la lecture se déploiera dans les régions mêmes où le défi exerce ses prestiges mortels : dans l'art, bien entendu, mais aussi dans la technique, dans la politique, dans l'éducation, c'est-à-dire dans tous les domaines où l'œuvre a partie liée avec l'*Imagination* » (pp. 11-12).

* Raphaël CÉLIS, *L'œuvre et l'imaginaire. Les origines du pouvoir-être créateur* (« Publ. des Fac. Universitaires Saint-Louis », n. 9. Préface de Paul Ricœur). Un vol. 23 × 16 de 320 pp., Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1977.

2. « Le terme d'*œuvre* a été préféré à celui d'action, non pas seulement parce qu'il préserverait l'unité de l'agir humain par-delà ses modalités concrètes, mais parce qu'il dirige l'attention et le souci vers ce qui, dans les pratiques humaines, en constitue la source créatrice » (p. 7). Sur ce choix du terme « œuvre » qui revient sans cesse, R.C. s'est d'ailleurs expliqué lui-même : « Ce verbe "œuvrer" nous l'avons choisi parce qu'il nous paraissait rassembler, dans la toile des corrélations conceptuelles extrêmement fines du système kantien, toute la densité de cet entre-croisement intentionnel originaire — thématisé par Husserl —, des deux dimensions constitutives de l'usage final de l'Idée : d'une part, le libre jeu inaugural de la Faveur et de la Forme, de la vie et du vivant, au sein duquel s'accomplit tout à la fois l'enracinement passif dans le "naturel" d'une mondanité qui toujours déjà nous transcende, et l'élan du pouvoir-être agissant qui, *comme* en réponse à celle-ci, crée les modalités humaines de son habitation ; d'autre part, la co-responsabilité normative qui "motive" solidairement et universellement l'orientation et le pour-qui de cet élan » (p. 308).

3. La perte de la source de l'*œuvre* ou de la responsabilité d'*œuvrer* se révèle comme tarie aujourd'hui, de façon spéciale, dans l'art moderne et contemporain. Comme l'écrit R., « l'art est, si l'on peut dire, le lieu privilégié où l'homme fait l'expérience de cette perte. C'est pourquoi l'art est investi, tout au long de l'ouvrage, d'un rôle exemplaire : sans jamais être traité comme une forme spécifique de l'agir humain, dont il faudrait montrer la place parmi les autres, il est constamment désigné comme le lieu paradigmatique où l'homme fait non seulement l'expérience, mais l'aveu le plus lucide, de la perte de puissance qui affecte l'agir humain dans son ensemble » (pp. 7-8).

4. La conséquence de la perte dont l'art nous rend conscient est telle que certaines issues semblent à R.C. bel et bien fermées. Comme dit R. : « Ce qui, pour Célis, comme pour ceux de sa génération qui sont passés par Nietzsche, par Heidegger, par Derrida, par Blanchot, est à jamais exclu, c'est une répétition pure et simple des philosophies de la participation et de la présence » (p. 8).

5. Or, ceci posé, explique, aux yeux de R., ce qu'il appelle la « stratégie de l'auteur ». En effet, « c'est parce que il tient pour impraticable et vaine une enquête de caractère réflexif et analytique sur les formes et les conditions de l'agir qu'il choisit la procédure plus laborieuse d'un *long voyage à travers les textes*, — essentiellement ceux de Husserl et de Kant » (p. 9). En d'autres termes : « Tout se passe en effet comme si l'auteur attendait d'une herméneutique des textes ce que la réflexion directe ne peut engendrer, en raison même du tarissement de la source de l'expérience vive devenue expérience morte » (p. 10). Dès lors, il est évident qu'il importe que la lecture de R.C. « ne soit pas une lecture répétitive, mais une lecture créatrice, pour que l'herméneutique des textes suscite le ressourcement que la crise de la modernité à la fois interdit et demande. Or, telle m'a paru être la manière de lire de Raphaël Célis. Sans faire violence aux textes, elle leur fait dire ce qu'une lecture au premier degré ne décèle pas. Qu'il s'agisse de Husserl ou de Kant, j'ai été frappé par la manière dont Célis rend ces textes insolites et les fait parler autrement, à même hauteur précisément que l'épreuve de séparation à quoi il leur est demandé de répondre » (p. 10).

6. Et R. poursuit : « ainsi chez Husserl, les analyses consacrées aux “synthèses passives” sont réappropriées à la problématique du pouvoir créateur, laquelle, en retour, retrouve son enracinement en deçà de toute concertation et de tout vouloir dans la *motivation affective* » (p. 10). Toutefois, « la lecture que Célis applique à Husserl s'avère authentiquement créatrice lorsqu'elle met soudain en court-circuit ce qui vient d'être dit sur la synthèse passive avec ce qui est dit par ailleurs chez Husserl sur le caractère radicalement intersubjectif de toute donation de sens. Le pont entre les deux thématiques est trouvé dans la problématique de l'explicitation (*Auslegung*), qui, dans les *Méditations Cartésiennes*, remplace celle de l'expression (*Ausdruck*), dans laquelle Derrida avait dénoncé le retour à la métaphysique de la présence pleine et intuitive. Expliciter n'est jamais donner à voir, mais déployer sans fin des horizons de sens. Expliciter, par là, fait de l'être une idée *pratique*. Or, le champ privilégié de l'explicitation c'est précisément l'intersubjectivité. Autrui, non plus, n'est jamais vu, présenté, mais “apprésenté” ; il n'entre jamais dans l'immédiateté du “propre”. À cet égard, les pages que Célis consacre au caractère analogisant de l'appréhension d'autrui sont extrêmement éclairantes et rejoignent celles qui seront ultérieurement consacrées à l'analogie de Kant » (p. 11).

7. Ricœur fait remarquer — ce qui est capital — que « d'une manière générale, l'analogie sera pour Célis une des catégories maîtresses du pouvoir-être créateur, dans la mesure où le travail de l'analogie ne donne jamais en vision directe, ni en pouvoir plénier, les analogues qu'elle suscite. Comme pour la synthèse passive, donc, l'*ego* est mis hors de soi par l'appréhension d'autrui, sans jamais avoir la pleine clairvoyance de son activité. Le Husserl de Célis n'est donc pas celui de l'auto-fondation radicale, dans la mesure où les niveaux constitutifs originels de la conscience du temps et de la relation à autrui ont une portée résolument “déprésentative”. Par ce côté, Husserl nous parle encore, à nous qui sommes en proie à l'absence et au retrait. Mais Husserl ne se borne pas non plus à faire écho, il répond à l'épreuve de séparation, en joignant au dessaisissement une “appréhension agissante et finalisée” qui relève d'une compréhension pratique de l'être » (p. 11). Dès lors, s'éclaire la raison du fait que, dans le travail de R.C., Husserl précède Kant. En effet, « l'exégèse créatrice des deux grands thèmes husserliens, en dégageant l'idée d'une génération pratique du sens de l'être, a conduit au seuil des grands textes kantien sur la génialité créatrice et sur la poétique idéalisante de l'art » (p. 11).

8. Pour ce qui touche à l'interprétation de Kant par R.C., Ricœur souligne que « les pages sur le schématisme de la raison sont... quelques-unes des plus originales » (p. 12). Et, un peu plus loin : « En ce qui concerne Kant, il faut avouer que le dur combat avec les textes les plus difficiles de la *Dialectique* et de la *Doctrine de la Méthode* est payé de retour par une intelligence plus claire et plus ample des textes mieux connus de la *Troisième Critique* sur le génie et sur l'imagination créatrice. Ces textes cessent d'apparaître comme des exceptions, des coups de sonde isolés. Ils se rattachent à la détermination universellement pratique et finie de la raison chez Kant. En même temps, on aperçoit mieux comment les pages fameuses de Kant sur la “présentation” (*Darstellung*) des Idées Esthétiques rejoignent celles sur l'enracinement du dynamisme rationnel le plus haut dans la

passivité. Il en est de même des textes sur l'analogie auxquels j'ai déjà fait allusion. À cet égard, le paragraphe 10 de la deuxième partie, "l'œuvre géniale comme production analogique du sens", s'avère être le véritable cœur de l'ouvrage » (p. 12).

Avec P. Ricœur, il semble bien que *certain*s points essentiels du travail de R.C. ont été déjà dégagés. Il faudrait cependant ajouter l'importance et l'intérêt des pages consacrées à la différenciation en même temps qu'à la ressemblance qui sont impliquées par l'*œuvre*, en art et dans le langage comme tel. Pages riches où se mêlent, se complètent, se distancient tout à la fois les pensées de von Humboldt, Cassirer, Hegel, Gadamer, Lohmann, Maldiney (« un des auteurs les plus admirés et les plus lus par Raphaël Célis » comme dit Ricœur, p. 7), etc. (voir pp. 272-300).

Pour finir — et personnellement —, nous aimerions dégager certaines lignes de force de la pensée de R.C. sur l'art; plus exactement, sur l'*œuvrer* en art: sur les *rappports* de l'*œuvrer* et de l'*œuvre*: tant au *sujet qui œuvre*, qu'*au monde* en référence avec lequel il est nécessairement situé pour œuvrer, qu'*enfin* aux autres: à *autrui*, en fonction duquel et pour lequel, d'une façon ou d'une autre, il œuvre.

Épinglons d'abord quelques formules qui, déjà, nous dirigent vers le type de relations entre: *qui œuvre* et sa référence non pas à *autrui* (on y viendra plus loin) mais à « autre chose ». Dans les pages où il essaie de cerner la pensée de Kant sur le sujet, R.C. parle d'une *Forme pure*, comme « principe commun de l'affection subjective de soi par soi et de la Faveur accordée à l'être de la chose » (p. 200). C'est qu'en effet, pour Kant, « la "vie" de l'esprit, qu'elle soit contemplation ou production est toujours *analogiquement* reliée à celle de la nature: elle comprend fondamentalement cette dernière *comme si* le procès de sa création avait eu pour fin ce mode d'être singulier par quoi nous la recevons, *comme si* une pareille Faveur nous était adressée. La "finalité sans fin" du jugement esthétique ne nous renvoie donc point aux cercles vides de nos résolutions arbitraires, mais à l'*analogie* qui fonde notre compréhension de ce qui est » (p. 201). Plus loin, R.C. parle de « la préliasion originelle et participative du sujet à la nature » (p. 204). Ce qu'explicite cet autre texte: « Ainsi, à travers l'analogie, l'homme et la nature sont pré-façonnés l'un par l'autre, de telle sorte que tout ne soit point entraîné dans un bouillonnement tumultueux et désordonné, mais qu'une mondanisation soit toujours déjà co-réalisée, que chaque chose soit recueillie dans la forme pure d'une parousie à dévoiler et à reproduire » (p. 202).

Toutefois ce qui précède est repris de façon explicite en référence à l'*art* et à la beauté. Commençons par ce texte: « Certes, la prédication de beauté ne peut prétendre à la connaissance de la chose en soi, mais elle nous met en demeure de penser notre arraisonement originel à pareille chose, dans la *complicité* illimitée qu'elle établit entre l'homme et la nature. C'est par la beauté que se découvrent la "prévenance" et la "complaisance" de la nature, pour notre faculté de juger et, réciproquement, notre aptitude à répondre de manière désintéressée à cette invite. Par son jeu métaphorique, elle nous présente le phénomène *comme* s'il s'adressait à nous dans les formes d'un langage, à telle enseigne que nous lui prêtons une finalité intentionnelle, et que nous la lui déniions aussitôt. D'une certaine façon, et d'une

certaine façon seulement, nous comprenons notre rapport à la nature comme un rapport à une altérité tournée vers nous. Mais cette altérité n'est que l'indice de la *distance* nécessaire au jugement et à la parole: c'est parce que je puis laisser la chose venir à l'être dans l'horizon du recul qui m'en sépare, que je puis faire de cet événement l'affaire de tous, le communiquer et le dire » (p. 206).

On comprend dès lors que R.C. écrive plus loin ces lignes capitales: « L'art, c'est-à-dire dans ce contexte, cette propriété intrinsèque de la nature de briller ainsi pour nous en cette "convenance" ni tout à fait hasardeuse, ni vraiment intentionnelle, de "se prêter" ainsi spontanément à l'activité de notre esprit, sans pour autant obéir ni à aucune programmation, ni à aucune planification préalables. Et l'on retrouve ici la circularité du mode de référence *analogique*: c'est par rapport au principe de ma propre activité, c'est-à-dire par rapport au "principe subjectif de l'art, *celui de la causalité d'après les Idées*" que je suis à même de comprendre l'être-actif de la nature. Inversement, c'est en découvrant que celle-ci a pour principe d'intelligibilité une causalité autre que la causalité univoque de l'entendement que se découvrent aussi mes propres facultés d'invention et d'action. Telle est sans doute aussi la justification de cette longue insistance de Kant sur la parenté qui lie le désintéret du sentiment d'admiration pour la nature au sentiment moral: *c'est que l'"art" de la nature a pour contrepartie analogique la possibilité d'un "art" spécifique et autonome du sujet*. Contempler s'accompagne de respect, et révèle le soi comme soi agissant. "La satisfaction du goût, écrit Kant, doit être issue du principe de législation universelle du sujet qui éprouve, et par conséquent issue de la *Raison*, c'est-à-dire que le choix qui s'opère d'après cette satisfaction obéit, quant à sa forme, au principe du devoir". En cet entrecroisement de la forme ontologique originelle de la mondanéité et de la forme légalisée de l'agir, réside la structure la plus radicale de l'être-en-vue de toute œuvre humaine » (pp. 225-226).

Si les pages précédentes indiquent bien le rapport *auteur* de l'œuvre à *autre chose* (*nature*, ou quelque qualification qu'on lui donne), d'autres textes de R.C. vont nous conduire aux rapports entre *œuvrer* ou *œuvre* et le *sujet œuvrant* dans sa liberté créatrice. Ce à quoi nous introduit fort bien ce qui suit: « La beauté naturelle n'est pas le paradigme exclusif ou achevé de la vraie beauté; celle-ci n'est réellement atteinte que dans le jeu de la fonction réversible qui fait se convertir la contemplation désintéressée en la préoccupation d'une entreprise, le libre jeu d'un appareil non finalisé en la loi impérieuse qui anime les tentatives pour réinventer des formes communes d'expression. C'est donc dans une "coopération" distancée de la nature et de la liberté que réside l'accomplissement en plénitude du Beau, et non dans leur prétendue rivalité, en laquelle il s'avère plus étouffé que conquis: "la nature est belle, nous dit Kant, lorsqu'elle a en même temps l'apparence de l'art; et l'art ne peut être dit beau *que* lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci nous apparaît cependant en tant que nature" » (p. 227). Le texte précédent a employé le mot *distancier*. Dans la création de l'œuvre, l'artiste doit se distancier. Mais en même temps, pour arriver à une communication avec autrui, il faut qu'un jugement intervienne. C'est ce que nous indique fort opportunément le texte suivant où se dessine la *double* relation de l'œuvre d'art à celui qui œuvre. Écoutons R.C. résumer ici Kant: « Kant réconcilie *l'imagination* et le *jugement*. En

effet, pour lui, s'il appartient à la première, ce pouvoir de distanciation grâce auquel nous mettons en suspens le poids de la réalité présente pour dessiner au-devant de nous la configuration de possibles nouveaux, pour préparer l'emprise d'un agir plus radicalement transformateur que celui qui est édicté par l'ordre du réel administré et stabilisé, la métamorphose recherchée ne peut être effectivement conquise dans la contrainte intellectuelle d'un principe régulateur. Le jugement doit intervenir ici dans la prospection de formes renouvelées de médiation, afin que le refus provisoire des schèmes communs d'expression soit surmonté par une activation expressive plus intense, pour que la déviation par rapport aux systèmes anonymes du langage ne sombre point dans la non-communication, mais débouche sur la création d'une typification plus libre et plus critique de l'existence » (p. 234).

Il faudrait, certes, s'étendre sur les pages où R.C. dégage ce qui est impliqué dans le processus de « symbolisation ». Il y a eu une certaine « néantisation » opérée par l'imagination. En effet, dans la mesure où elle produit une œuvre, elle « tient la nature à distance ». On l'avait vu plus haut. Mais on peut l'explicitier en insistant sur le fait que cette mise à distance empêche précisément une emprise telle de la nature qu'elle fasse écran. La distanciation permet, en effet, la création des « possibles » qui ne sont aucunement *offerts par la nature*. Or, c'est là, précisément, une chose sur laquelle de son côté, comme s'y réfère explicitement R.C., Ricœur s'est exprimé dans la *Métaphore vive*. Il y écrivait : « La suspension de la référence au sens défini par les normes du discours descriptif, est la condition négative pour que soit dégagé un mode plus fondamental de référence, que c'est la tâche de l'interprétation d'explicitier. Autrement dit, la forme de "mise entre parenthèses" par laquelle l'œuvre interrompt toute prédication sur le monde, est la condition d'émergence d'une activité judicative plus radicale, que Ricœur, suivant ici les voies de la linguistique, appelle "dénotation de second rang" ; celle-ci comprend à la fois une "vision du monde" de caractère virtuel et une modification active de notre présence au monde elle-même » (pp. 262-263).

Mais si *œuvrer* suppose, comme on vient de le voir, référence à *autre chose* que soi (la « nature ») et à *soi comme créateur* essentiel de possibles que la nature ne nous offre pas comme tels (« avoir en vue à travers elle ce qu'elle ne peut d'elle-même nous offrir » (p. 240), il importe, pour R.C., de dégager une troisième référence capitale elle aussi : celle à *autrui* ; « référence à un autrui auquel la forme de "présentation" du sens puisse s'adresser » (p. 241). Ce qui « suppose donc qu'une telle forme soit sous-tendue par une *possibilité pure de communication ou d'alliance*, par une loi de réciprocité entre les sujets » (p. 241). Ce que R.C. explicite dans une formule condensée dont le lecteur pourra toutefois, nous l'espérons, saisir la pertinence : « L'œuvre d'art n'est pas, comme le pensait Hegel, une tentative désespérée pour tenter de maintenir la matérialité du figuratif, pour sauvegarder des signes sensibles qui soient comme l'index de leur Idée. L'art n'est ni transcription, ni incarnation fugitive : il n'est pas "d'illusion esthétique" en ce sens. *La fonction du symbole est l'expression immédiatement médiate de l'universalité du sens et, avec elle, de l'univers spirituel au sein duquel se déterminent les institutions multiples du sens commun*. Et l'"absence" qu'impose ainsi la médiation, loin de n'être qu'un abîme ou la blancheur d'un pur éclatement, est ici l'horizon *pratique* des œuvres à travers

lesquelles les hommes rendent signifiantes leurs altérités réciproques. La forme réflexive de la symbolisation est la forme du *désir* de l'être fini et temporel pour qui toute "présentation" implique une "apprésentation", le temps d'une référence médiatisée à un autre que soi. La béance que révèle ainsi la néantisation, la séparation qu'actualise l'Idée, la discontinuité entre les œuvres, permettent en revanche l'établissement d'une médiation dans l'hétérogénéité, d'une continuité, non plus totalisante, mais différentielle » (p. 243). On comprend dès lors pourquoi chez R.C., comme le soulignait Ricœur, l'art est « exemplaire », « paradigmatique », si l'on veut (pp. 7-8).

Ne pouvant ici approfondir toutes les voies ouvertes par le travail intelligent et sérieux des interprétations de R.C., nous voudrions terminer ce trop long compte rendu par des remarques ultimes sur la référence obligée de l'auteur à la nature. « Le fait, écrit-il, que la beauté naturelle ne soit belle que "pour nous", le fait que le jugement esthétique soit éminemment spéculatif, n'implique aucune récupération idéaliste de l'"en soi". En réalité, le "pour nous" n'est jamais possible que "comme si c'était nous", entraînant ainsi, non l'identification, mais la postulation d'une "connivence" métaphorique entre la nature et l'esprit. L'expression directe de cette connivence essentielle, carrefour où s'entrecroisent, comme par miracle, la contingence d'une nature docile et la nécessité interne d'une compréhension qui ne s'accommode point de la discontinuité, nous la trouvons, entre autres, à la fin de la *Réponse à Eberhard*. On y lit en effet: "Nous n'avons pu indiquer pourquoi nous avons une sensibilité et un entendement de telle nature que leur liaison rende l'expérience possible; nous n'avons pu expliquer non plus pourquoi la sensibilité et l'entendement, ces deux sources absolument hétérogènes de la connaissance, *conspirent* toujours, et si parfaitement, afin de permettre une connaissance expérimentale en général, et surtout (point sur lequel la *Critique de la Faculté de juger* attirera l'attention du lecteur) une connaissance expérimentale de la nature sous ses lois diverses, particulières et simplement empiriques, dont l'entendement ne nous enseigne rien a priori, comme si la nature avait été organisée en vue de répondre à notre pouvoir de compréhension". C'est cette ordination de la Pensée à l'Être que la critique kantienne a le plus ultimement en vue. Car, si la connaissance discursive doit renoncer à la chose en soi et fonder sa vérité sur l'hypothèse d'une concordance non-paraissant (purement régulatrice) des causes mécaniques et des causes finales, l'œuvre d'art trouve au contraire sa vérité dans son être-paraissant lui-même, et "fait montre" ainsi de ce qui l'arraisonne. Le progrès de finalisation est en effet lui-même "présenté" dans la symbolique de l'œuvre, au moment où celle-ci se conforme au "comme si" qui tient la nature dans la lumière des fins. Ainsi, le principe régulateur qui, dans l'ordre du connaître, sépare l'en soi de l'esprit, le délivre ici sous forme de figures énigmatiques où s'éprouve la concordance active de l'"en soi" et du "pour nous". Voilà pourquoi, et paradoxalement, c'est lorsque l'œuvre s'aventure dans la plus subjective individualisation du "comment" de son apparaître, qu'elle peut être reconnue "objective" au plus haut degré, c'est-à-dire révélatrice de ce qui est » (pp. 248-249). R.C. développe encore longuement la chose en référence à des textes capitaux de Platon et surtout de Heidegger. Nous citerons d'abord celui-ci: « C'est pourquoi, plus encore que la notion platonicienne du Beau,

le concept heideggerien de l'*être-œuvre*, comme "effectivité du combat entre monde et terre", est tout désigné, croyons-nous, pour nous aider à pénétrer dans l'impensé de cette correspondance analogique de la nature et de l'esprit, dont Kant avait fait le privilège du génie créateur. Pour en démontrer la pertinence, commençons par rappeler que l'*être-œuvre* nous introduit dans l'entrecroisement de deux mouvements à la fois solidaires et inverses : a) L'ouverture d'un monde, la configuration d'un horizon déterminé de relations, l'"éclaircie de l'orbite des injonctions essentielles dans laquelle toute décision s'ordonne". b) Le retraitement dans le matériau, par quoi l'œuvre marque son appartenance et sa dépendance vis-à-vis de la terre, son enracinement dans le non-maîtrisé qui fonde toute décision : "installant un monde, l'œuvre fait venir la terre. Ce faire-venir doit être pensé en un sens rigoureux. L'œuvre porte et maintient la terre elle-même dans l'ouvert d'un monde. L'œuvre libère la terre pour qu'elle soit une terre". Mais la terre est aussi ce qui ne peut s'épanouir qu'en se refermant sur soi. Aussi, pour son éclosion, elle exige la forme d'une épiphanie qui soit à la fois éclaircissement et refus : "reposant sur la terre, le monde aspire à la dominer. En tant que ce qui s'ouvre, il ne tolère pas d'occlus. La terre, au contraire, aspire, en tant que reprise sauvegardante, à faire entrer le monde en elle et à l'y retenir... L'affrontement entre monde et terre est un *combat...*" (pp. 250-251). Mais ce combat, ajoute Heidegger, est « l'intimité d'une appartenance réciproque pour ceux qui s'affrontent en lui » (p. 251). Et comment, pour finir, ne pas, avec Raphaël Célis, citer encore Heidegger : « Il y a assurément dans la nature un tracé, une mesure et des limites auxquels est liée une possibilité de production à l'ouvert : *précisément l'art*. Mais il est aussi certain que cet art dans la nature ne devient manifeste que par l'œuvre, *parce qu'il est originellement dans l'œuvre* » (p. 252).

Le livre que nous venons d'analyser de façon trop superficielle, dans quelques-unes seulement de ses implications, constitue, croyons-nous, un très beau travail. Il montre, entre autres, combien l'influence d'un Maldiney, jointe à celle de Ricœur, peut être féconde. Nous avons lu cet ouvrage avec des sentiments de joie profonde. Certes, il exige une lecture lente et méditative ! Souhaitons-lui cette aubaine auprès de nombreux lecteurs qui, comme moi, pourront alors remercier Raphaël Célis¹.

1. Le triple rapport de *celui qui œuvre à autre chose qu'à soi-même* (comme créateur libre de « possible »), ainsi qu'à *autrui*, a été plusieurs fois scruté ces dernières années, et l'on devrait citer spécialement, en plus de RICŒUR, l'œuvre si révélatrice de Mikel DUFRENNE. Nous nous permettons, à cet égard, de renvoyer à un article où nous nous sommes attaché à dégager certaines coordonnées centrales imaginaire/homme-nature : *Approches philosophiques de l'imaginaire comme manifestation d'un espace d'indistinction propre où homme et nature communiquent* (Cahiers internationaux de symbolisme, nn. 33-34, pp. 103-115). Par ailleurs, nous avons essayé de préciser certaines données métaphysiques des implications de l'*œuvrer*, en art, entre nature et créateur, dans un article paru dans la *Revue Philosophique de Louvain* (1978, 457-476) : *Approche de Dieu en fonction des implications métaphysiques de la création artistique*. Ajoutons, enfin, que Raphaël Célis a fait paraître un bel article où les relations « réel »/« irréel »/imagination créatrice sont étudiées en fonction de la pensée d'Eugen FINK : *La mondanité du jeu et de l'image selon Eugen Fink*, in *Revue Philosophique de Louvain*, 1978, 54-66.