

## Esthétique et invention du futur.

Texte de Roger Garaudy : Introduction de 60 œuvres qui annoncèrent le futur, SKIRA, Genève 1974

Pour la première fois depuis la renaissance est posé le problème des fins même de notre vie, de nos sociétés, de notre histoire commune.

Les explosions de la jeunesse, en 1968, dans tous les pays du monde, ont marqué l'effleur mort de ce besoin fondamental et pourtant nouveau : la création d'un nouveau projet de civilisation.

Nous assistons à la faillite des espoirs de la renaissance, de la promesse de Descartes de nous rendre, par la science et les techniques, maître et possesseurs de la nature. Nous assistons à la faillite du rêve de Faust. En fait de maîtrise de la nature, nos sciences et nos techniques, n'étant subordonné à aucune finalité humaine, nous ont conduits à la destruction de l'environnement ou à sa pollution, à la destruction de l'homme par la physique nucléaire, à la manipulation de l'homme par les sciences dite humaines, dont les principes positiviste, calqués sur ceux des sciences de la nature, font de l'homme un objet parmi des objets, que l'on peut donc manipuler et conditionner. c'est pourquoi nous éprouvons avec une force particulière le besoin de concevoir et de vivre des *rappports nouveaux entre l'homme et la nature*, qui ne soit pas seulement des rapports techniques mais esthétiques, pas seulement des rapports de conquérant mais d'amoureux, afin de réaliser un équilibre harmonieux entre l'homme et son environnement ; *des rapports nouveaux avec la connaissance*, qui ne soit pas seulement logiques mais esthétiques, pas seulement conceptuels analytiques et extérieurs, mais connaissance immédiate et participative ;

*des rapports nouveaux entre l'homme et la société*, qui ne commencent plus par l'individualisme pour finir en totalitarisme et demeurent toujours « unidimensionnels », mais des rapports de communauté véritable, établissant une relation organique et vivante entre la personne et la communauté ;

*des rapports nouveaux entre le travail, l'art et la foi* qui ne les séparent plus en un cloisonnement mortel, mais réalise dans l'unité de la vie l'acte fondamental de l'homme qui est l'acte de la création, de la création continuée de l'homme par l'homme, dans une activité qui est indivisiblement travail, art et foi.

La réponse à un tel problème ne peut être que planétaire.

L'Occident ne peut plus conserver l'illusion d'être le seul centre d'initiative historique est le seul créateur de valeur.

L'avenir de tous ne peut être que l'œuvre de tous.

Sa construction exige un véritable dialogue des civilisations pour retrouver toutes les dimensions perdues de l'homme, toutes les occasions perdues de l'histoire.

Nous avons donc voulu, dans cet ouvrage, faire, à travers quelques grandes œuvres de la peinture européenne, de Cimabue à Picasso, une sorte de bilan de la culture et de la civilisation dont elles furent à chaque étape « le projet ».

Comment cette conception du monde, propre à la culture et à la civilisation occidentale, c'est tel constitué, c'était le développer et s'est-elle décomposé ? Comment se sont créés et exprimés, un de telles œuvres, des rapports nouveaux entre l'homme, la nature la société l'avenir et les dieux ?

L'art byzantin, l'art gothique, l'art de la Renaissance ne sont pas seulement des styles esthétiques mais différentes manières de se tenir devant le monde, les autres hommes, et Dieu et de se comporter à leur égard.

L'art byzantin qui a régné, de Constantinople à l'Italie, en gros du Ve au XIIe siècle, est l'art de sociétés fortement hiérarchisées, comme celle de Byzance, où le pouvoir politique et l'autorité religieuse ne faisait qu'un. Mosaïques et peintures présentent le Christ, la Vierge et les personnages célestes, sous la forme des « grands » de ce monde : le Christ n'est pas le crucifié mais le « Pantocrator » (le Dominateur tout puissant), la Vierge n'est pas la mère douloureuse, mais la Reine du monde, « en majesté ».

Le langage artistique propre exprimé cette « transcendance » du sacré (c'est-à-dire sa coupure avec le monde des hommes et sa supériorité radicale par rapport à lui, sans commune mesure avec lui) est nécessairement aux antipodes de tout réalisme : le dessin et la composition suggère, par les répétitions solennelles de la symétrie, par l'abstraction des formes, soustraites aux accidents et aux anecdotes du quotidien, la présence d'un ordre souverain et d'une totalité qui exclut le détail trop humain et la particularité terrestre.

La couleur n'est pas celle qui éclaire la réalité et l'histoire profane : elle ne dépend pas d'une source de lumière naturelle. Elle est le rayonnement propre aux êtres célestes. Elle vient du dedans d'eux-mêmes. Les fonds d'or ou de bleu profond font surgir les figures, comme des apparitions, qui ne se situent pas dans un paysage ou un décor terrestre.

La perspective même est l'inverse de celle de la Renaissance. Par exemple le bord le plus éloigné de notre regard, pour une table ou une maison, et non pas le plus petit, mais le plus grand. C'est-à-dire que la forme ou la position des choses ne sont pas fonction de la position de l'individu dans l'espace. La grandeur des figures ne dépend pas non plus de leur éloignement par rapport à nous, mais de leur importance, en soi, dans la hiérarchie des êtres. Le monde présenté du point de vue absolu de Dieu et non à partir de la place accidentelle de l'individu particulier.

L'art gothique, ai nui appelé, de façon méprisante, par les hommes du XVIe siècle, comme arts des « goths », des « barbares », pour désigner ce qui les avait précédés depuis le début du XIIIe siècle, est né d'un changement profond des conditions de vie des hommes. Après les croisades et le rétablissement des grandes routes maritimes et terrestres, les courants commerciaux, détruits en Europe et en Méditerranée, à la fin du monde antique, par les grandes invasions puis par la conquête arabe, se rétablissent peu à peu, et, avec eux, renaissent les villes et une civilisation urbaine. Le brassage des marchandises, des hommes et des idées, la naissance de classes sociales nouvelles, et, notamment de cette « bourgeoisie » marchande qui grandit dans les villes, développe de nouveaux rapports des hommes entre eux, des hommes avec Dieu et avec le monde. Les hiérarchies millénaires sont ébranlées : la richesse permet désormais des ascensions sociales ou des chutes qui disloquent la structure entière des hiérarchies immuables des sociétés féodales et théocratiques. Il y a moins de distance entre « la terre et le ciel ». Une attention plus active à ce qui, sur la terre des hommes, est en train de changer. Dieu paraît plus proche des hommes. Cela s'exprime dans le choix des images que l'on donne en sculpture, en peinture, au théâtre même avec les « mystères » : ce n'est plus seulement un Dieu de puissance et de gloire, mais un Dieu d'humanité, dont on retrace, jusque dans le détail prosaïque, les événements de la vie qu'il a vécu parmi les hommes : aux images triomphantes succèdent les images douloureuses de la Passion, de la Flagellation, de la Mise en croix, et du désespoir de la Mère. Cette humanisation du divin conduit à peindre le monde terrestre, les simples gens mêlés à la famille céleste.

Le langage plastique, exprimant cette nouvelle manière d'exister devant Dieu et devant le monde, est entièrement à créer : à l'abstraction byzantine va peu à peu se juxtaposer puis se substituer l'expressionnisme gothique, ou l'arabesque vivante sert à souligner le geste de l'homme dans sa particularité, ou la symétrie des corps et des visages est rompu pour ne plus se contenter des structures de l'ensemble mais pour aller aux détails, pour dire aussi les sentiments, les émotions, les plus humbles douleurs ou les espérances qui « dégèlent » les figures hiératiques, tordent les corps, font parfois grimacer les visages.

L'espace n'est plus seulement celui du ciel, mais celui de la terre : il est ce en quoi se déroule une action ; il se compartimente, en peinture comme au théâtre des « mystères », où chaque scène se déroule dans un cadre séparé. La lumière commence à être puisée à ses sources naturelles : le soleil ou le feu du foyer ou des torches, et les couleurs sont le simple vêtement des choses quotidiennes.

Il n'y a pas de rupture brusque, permettant de fixer une frontière chronologique stricte, entre le mouvement gothique et la Renaissance, mais un cheminement continu, en zigzag d'ailleurs, avec des compromis constants entre le passé et l'avenir, parfois même des retours, mais finalement avec une orientation générale en une direction précise.

L'art de la Renaissance naît de l'art gothique, comme développement d'une même ère de civilisation.

Quand l'expansion des cités marchande a conduit d'une civilisation urbaine naissante à l'avènement du capitalisme comme forme dominante de l'économie, quand la bourgeoisie l'emporte résolument sur la féodalité, quand la richesse conquise par l'individu, et non plus l'hérédité du sang, détermine les hiérarchies sociales, quand les découvertes scientifiques et techniques qui sont à la fois causes et conséquences de cette métamorphose de l'homme, de son monde et de sa société, font passer au premier plan les valeurs de la raison avant celles de la foi, quand les vertus d'entreprise, d'audace, d'aventure l'emporte sur les vertus de fidélité, d'obéissance et de résignation, un homme nouveau est né !

À la graduelle humanisation du divin succède une divinisation de l'homme.

Cette grande inversion, à tous les niveaux de la vie des hommes, c'est la Renaissance.

Elle apparaît curieusement, dans les arts comme dans la philosophie, comme une résurrection de l'Antiquité gréco-romaine, car, pour penser pour vivre le rapport nouveau avec la nature, les créateurs du XVI<sup>e</sup> siècle prennent appui sur les créateurs de l'art et de la pensée antique, où la nature et l'homme n'était pas des reflets de la réalité divine, ne prenant sens et valeur que par la révélation, mais où la nature et l'homme était une réalité en soi, autonome, magnifiée pour son pouvoir et pour sa beauté.

Le langage plastique est bouleversé par cette nouvelle vision, par cette exaltation de l'homme.

La nouvelle conception de l'espace exprime une véritable prise de possession de l'espace : La perspective n'est plus « théocentrique » comme celle de l'art byzantin ni compartimentée comme celle de l'art gothique, c'est une perspective définie à partir de l'homme, de l'homme individuel. Tout s'ordonne à partir de son regard. Il est le centre et la mesure de toutes choses. Tous les compartimentages sont balayés, et sur un horizon sans fin règne un seul réseau géométrique de rapports où tout est mesurable, transparent à la raison, soumis à la maîtrise de l'homme.

La composition exprime aussi cette mise en ordre du monde par l'homme : elle lie les hommes entre eux et non chaque homme à Dieu ; elle est la mise en scène de drames qui, même lorsqu'ils ont pour acteur le Christ, la Vierge ou les Saints, son enchaînement de causes et d'effets essentiellement naturels et humains.

La couleur est un instrument de cette prise de possession du monde : qu'elle donne aux choses leur pesanteur terrestre et leur volume sculptés dans la lumière ou, qu'elle soit la projection passionnée des sentiments et des émotions de l'homme, elle traduit l'objectivité d'une nature ou la subjectivité d'un homme qui ont leur valeur propre et leur sens en eux-mêmes.

Nous avons délibérément schématiser et simplifier les attitudes fondamentales dont l'ouvrage suggérera, chemin faisant, la complexité. Il était important, avant d'aborder les peintres dans leur personnalité et les œuvres dans leur singularité, d'esquisser une trajectoire d'ensemble, de marquer clairement les jalons sur notre route avant de revivre concrètement l'épopée de l'homme et de sa culture, jusqu'au moment où, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'homme s'étant redressé

de toute sa taille sur sa terre libérée, une nouvelle interrogation se lève à l'horizon de l'histoire, lorsque cet homme, avec Michel-Ange déjà, prend conscience qu'il est peut-être trop grand pour se suffire à lui-même.

Les grands renouvellements, une nouvelle inversion, aussi radicale que celle de la Renaissance, ne commenceront que plus d'un siècle après : à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, dont la Révolution française marque le tournant, lorsque l'émergence de besoins nouveaux entraînera une remise en cause fondamentale des systèmes établis, des hégémonies et des valeurs.

Une réflexion nouvelle sur les fins mêmes de notre vie et de notre histoire n'était possible que si l'on s'arrachait aux perspectives de la Renaissance, c'est-à-dire de la naissance du capitalisme et du colonialisme, qui avait nié ou détruit les autres civilisations et les autres cultures, au profit de leur seul technicisme et d'une conception étroite et utilitaire de la raison, capable de donner des moyens de plus en plus puissants à des sociétés sans finalité humaine.

Les peintres furent souvent les pionniers de cette invention du futur, les premiers à soupçonner que « l'humanisme européen » devenait de plus en plus provincial, et que pour s'assigner de nouvelles fins, il faut que chaque homme soit habité par l'épopée entière et la création continuée de l'homme par l'homme. Non pas seulement par le passé historiquement passé, mais par tous les possibles bourgeonnement et trop souvent avortés.

C'est ainsi que Delacroix découvre au Maroc l'homme musulman, que les impressionnistes puis Van Gogh retrouveront le Japon, Matisse et Klee l'Islam, les expressionnistes allemands et les cubistes la sculpture de l'Afrique et de l'Océanie, certains abstraits la calligraphie chinoise ou les grands mythes amérindiens.

*La grandeur d'un peintre, écrivait Juan Gris, dépend du passé qu'il porte en lui. C'est vrai de tout créateur. Mais ce passé n'est ni arbitraire, ni fatal il est né d'une multiplicité de projets humains possibles dans certains ont réussi à s'imposer alors que d'autres, qui étaient pas moins riche d'humanité, ont avorté.*

Pour aider à cette prise de conscience de l'unité de l'homme toujours en naissance et toujours en croissance dans son passé comme dans son avenir, un véritable « Dialogue des civilisations » aiderait à vérifier les hypothèses de travail suivantes :

1) Toute explosion culturelle est précédée d'une implosion, c'est-à-dire d'une convergence, en un point privilégié, de multiples apports culturels. C'est ainsi que peuvent être démystifier le « miracle grec » qui puise aux sources de l'Égypte, de l'Inde, de la Perse et de tout le bassin méditerranéen ; ou la Renaissance européenne qui serait inintelligible sont les apports de l'expansion arabe, des invasions mongoles véhiculant des apports chinois, sans la redécouverte non seulement de la Grèce et de Rome mais de la Perse, et, plus tard, des civilisations amérindiennes.

2) *La contingence des hégémonies.* L'un des grands malheurs de l'histoire écrite, c'est d'avoir été écrite par les vainqueurs qui ont toujours voulu prouver que leur hégémonie était une nécessité historique, c'est-à-dire qu'elle découlait nécessairement de la supériorité de leur culture et de leur civilisation. Il en fut parfois ainsi, mais le plus souvent la supériorité technique et militaire n'impliquait pas nécessairement la supériorité de la culture et du projet humain porté par les vainqueurs. C'est ainsi par exemple que les prodigieuses chevauchées et les victoires des empires des steppes furent la victoire du cavalier sur le fantassin ou de l'épée de fer sur l'épée de bronze. Tout comme le triomphe des Romains sur la Grèce fut une victoire de l'organisation militaire et de l'organisation tout court, ou celui des Portugais des Espagnols détruisant les civilisations antérieures de l'Amérique grâce à leur seule brutalité et à leurs armes à feu.

3) *Une histoire totale ne peut être qu'une histoire des possibles humains :* la recherche et la reconquête des dimensions perdues de l'homme à travers les occasions perdues de l'histoire. De

ce point de vue, qui est celui de l'importance du projet humain conçu ou vécu à telle ou telle époque et du rôle qu'il continue à jouer dans notre propre vie actuelle, l'hymne au Soleil d'Akhenaton, est infiniment plus précieux que toutes les batailles de Ramsès. La réforme d'Akhenaton est le type de l'un de ces possibles humains avortés dans la recherche de l'unité de l'homme. L'important est donc de souligner qu'à chaque époque de l'histoire plusieurs possibilités étaient ouvertes et qu'une seule s'est réalisée. *En un mot nous ne pouvons défataliser l'avenir que si nous défatalisons l'histoire.*

Chaque grande œuvre de l'homme, du simple outil au code moral, du plan d'urbanisme à l'œuvre d'art ou au credo religieux, n'est jamais le simple reflet d'une réalité mais le modèle ou le projet d'une réalité, à transformer ou à créer, d'un ordre qui n'existe pas encore, une anticipation du futur. Lire l'histoire d'une manière qui ne soit pas positiviste (c'est-à-dire une histoire d'où l'homme serait absent), c'est déchiffrer ce projet humain cristallisé dans une œuvre d'homme.

4) *Un projet de civilisation avorté peut avoir laissé sa trace* : dans une secte religieuse, dans une utopie, dans une révolte, dans une œuvre d'art sans postérité immédiate, et cristallisant pourtant en elle tout un projet de civilisation.

Savoir lire l'histoire, non comme une série de faits unidimensionnel liés par la fatalité d'un destin, mais au contraire comme une infinité de possibles fourmillants et bourgeonnants et toujours témoin de l'émergence poétique de l'homme, de ses efforts prophétiques de création, c'est se poser des questions de ce genre : qu'aurait été une civilisation, inspirée dans tous ces aspects (économiques, politiques, religieux, etc...) par l'esprit qui s'est cristallisé seulement dans une œuvre d'art ou dans une utopie qui n'ont pas eu d'avenir immédiat ? De ce point de vue par exemple, le monde surréel de Paolo Uccello qui n'a pas eu d'influence notable sur ses contemporains peut nous apporter un enrichissement humain au moins aussi grand que celui de la grande lignée historique qui, de Piero de la Francesca à Léonard de Vinci, a modelé notre civilisation pendant plusieurs siècles. De ce point de vue encore, l'utopie mort-née de Joachim de Flore qui ne revivra qu'épisodiquement dans les révoltes également étouffées de Jan Hus et de Thomas Münzer, peut rayonner en nous d'une vie plus intense que l'œuvre triomphante de saint Thomas d'Aquin qui a structuré pendant des siècles une église et une civilisation.

Il s'agit de découvrir dans chaque œuvre ce centre le plus profond de l'homme où sciences et poésie ne font qu'un, ne sont qu'un seul acte : *l'acte de la création* continuée de l'homme par l'homme, résolument orienté vers l'invention du futur.

Un véritable dialogue de civilisation n'est possible que si je considère l'autre homme et l'autre culture comme une partie de moi-même qui m'habite et me révèle ce qui me manque. Grâce à lui des dimensions perdues renaissent en moi, des émotions que l'on croyait englouties, des beautés et des émerveillements que nous croyions oubliés

Par lui je découvre d'un même mouvement ce qui me manque et ce qui est possible. Tout un bourgeonnement de mondes possibles. Au-delà du réel, le surréel. Nous ne trouverons cela ni par un simple retour au passé déjà réalisé ni par une évasion dans un ailleurs tout fait. L'avenir n'est ni le retour d'un âge d'or ni un scénario déjà écrit sans nous et que nous n'aurions qu'à jouer à la manière de « marionnettes mise en scène par les structures ». L'avenir, nous ne le découvrirons pas comme Christophe Colomb découvrit l'Amérique. Nous n'avons pas à le découvrir mais à l'inventer.

L'histoire, c'est-à-dire à la fois l'histoire en train de se faire par notre action et l'histoire déjà faite étudiée par les historiens n'est pas seulement une réalité déjà existante que nous aurions simplement analyser mais un poème commencé que nous avons à créer.

La méthode suivie dans cet ouvrage découle de cette conception de l'esthétique définie non pas comme une spéculation métaphysique sur le « beau » (?), mais comme réflexion sur

l'acte créateur, sur l'invention par l'homme de fins nouvelles que désignent sa poésie, sa musique, sa peinture ou sa danse.

Apprendre à lire, à travers 60 images, sept siècles de l'histoire de l'homme. Tel est notre projet d'initiation à la lecture du langage de la peinture, du 13e au XXe siècle, de Cimabue à Picasso.

Il s'agit de donner une méthode accessible à tous, pour déchiffrer les « signes » plastiques comme on apprend une langue étrangère, ses mots et sa grammaire, afin d'entendre, dans un Musée ou une galerie de peinture, les tableaux nous parler, d'être portés par leur musique, d'apprendre à les aimer comme des êtres vivants et engager ainsi, avec les plus grands créateurs, un dialogue étendant les horizons de notre vie.

Le principe de la méthode, c'est de *partir de l'image* et d'aller à la découverte du sens, à des niveaux successifs de profondeur. Trop souvent l'histoire de l'art est présentée comme une histoire, déjà complètement constituée à partir de l'évolution technique, scientifique, économique, politique, philosophique, et dont les tableaux ne serait que des illustrations. Une telle méthode conduit à nier le rôle spécifique de l'art dans la création continuée de l'homme par l'homme, à mutiler l'homme et son histoire d'une dimension essentielle.

Partir de l'image, c'est d'abord considérer que le langage de la peinture est, comme tout langage, un ensemble de « signes » dont il faut connaître le code, le vocabulaire, la syntaxe.

Par exemple, suivant les artistes et les époques, *la ligne, le trait*, peut-être, comme nous le verrons avec Giotto, le contour d'une image ou chez Botticelli au Van der Weyden, l'équivalent plastique d'une émotion, et le sillage d'un mouvement chez le Gréco ou Van Gogh ; *la couleur* peut-être la livrée coutumière des choses ou bien elle peut être directement expressive d'une émotion chez Bellini, ou symbole d'une présence transcendante chez Fra Angelico, aux suggestions d'une parenté profonde de la nature et de l'homme chez Léonard de Vinci, ou encore construction d'un espace par l'agencement de couleurs chaudes qui « avancent » et de couleurs froides qui « reculent », comme nous le verrons de la *Vierge* de Fouquet à la dernière manière de Fernand Léger. *L'objet* peut être simplement descriptif ou avoir valeur de signe, faisant allusion à autre chose et en étant la métamorphose, comme une main convulsée de Grünewald ou, dans une toute autre perspective, être un indicatif de transcendance, comme chez Van Eyck ou Mondrian.

*La composition* peut être mise en scène théâtrale dans une fresque de Masaccio comme dans la *Passion* de Memlinc, inspiré par le spectacle des « mystères », ou bien être commandée par une géométrie et une mathématique invisible, comme chez Piero de la Francesca, ou bien encore s'apparenter à la composition musicale par l'organisation des masses en fonction des lois internes de la couleur comme par exemple chez Delaunay.

*L'espace* du tableau, définie par sa « perspective », peut-être l'espace compartimenté des peintures gothiques, ou l'espace euclidien de la Renaissance à son apogée, ou l'espace « projectif » du désir et du rêve, comme chez Bosch ou Chagall.

Mais la peinture n'est pas seulement un langage. Le déchiffrement, en chaque tableau, du système de signes qu'il met en œuvre, nous permet d'atteindre un deuxième niveau d'analyse : de nous introduire dans l'intimité du peintre et dans la familiarité de son temps, de découvrir, à partir de l'image et de sa structure, la présence d'un homme et d'une société.

Dialoguer avec le peintre, c'est, après avoir appris son langage, découvrir sa manière propre de vivre l'expérience du monde et de l'aborder : avec ce néo-platonisme contemplatif de Piero de la Francesca, avec le désenchantement tour à tour sceptique et mystique de Botticelli, avec cette angoisse et cette tension héroïque de Michel-Ange. Attitude fondamentale devant le monde qui marque de leur empreinte la vision particulière d'un artiste, son style personnel, qui

nous permettent de découvrir en chaque œuvre sa « griffe » et l'unité de son acte créateur, ou, comme dit Bergson, *cette ressemblance indéfinissable et profonde qui unit l'œuvre à l'ouvrier*.

C'est pourquoi, à côté de la reproduction intégrale, en couleur, de chaque œuvre analysée, nous nous sommes efforcés de réunir les éléments de cette analyse et nous avons suggéré, avec des schémas, l'armature, les nervures et les lignes de force du tableau, sa géométrie apparente ou secrète.

Nous avons également souligner le rôle de la technique employé par l'artiste : fresque, tempéra, peinture à l'huile, etc... non seulement pour prendre conscience de la structure du tableau, mais de son sens même, ce qui est révélateur pour Van Eyck.

Ces différentes conceptions du monde et aussi ses différentes manières d'exister dans le monde n'exprime pas seulement les caprices de créateurs individuels : elles correspondent à des moments de la civilisation.

Ici il commence un troisième niveau d'analyse. Par exemple le traitement des espaces et de la perspective dans l'œuvre peinte révèle, à chaque époque, une forme particulière du rapport de l'homme et du monde : tout comme nous avons vu que la perspective dite « inversée » de l'art byzantin nous présente les êtres et les choses du point de vue de Dieu, alors que la perspective dite « scientifique » telle qu'elle fut élaboré et codifiée à la Renaissance, exprime un rapport au monde où l'homme, comme individu, est le centre et la mesure de toutes choses, avec le cubisme de l'abstraction en peinture, une mise en question radicale de l'espace pictural de la Renaissance, et une nouvelle « grande inversion » instituent entre les hommes et le monde du XXe siècle des rapports nouveaux : non plus contemplatifs mais actifs et créateurs.

Il est donc possible, à partir de l'analyse de l'image à ces trois niveaux : du langage, de la manière personnelle de l'artiste de vivre le monde et de l'aborder, de la forme des rapports de l'homme et du monde caractéristique d'une ère de civilisation, de considérer les grandes œuvres de l'art comme « modèles » (au sens que la cybernétique donne à ce terme) des rapports de l'homme et du monde.

Cette méthode nous permet ainsi de voir la peinture en la recréant, de réinventer l'œuvre en participant à l'acte créateur de l'artiste.

En quelques siècles, et même dans le cadre étroit de l'art occidental, ce livre s'efforce de témoigner de deux grandes « inversions » fondamentales de la conception de l'homme : celle de la Renaissance et celle du XXe siècle.

Bien entendu l'on ne saurait concevoir ce devenir sous une forme simpliste, linéaire. Ce renversement dialectique se réalise à travers une série de découvertes fulgurantes sur le plan artistique comme sur le plan humain, mais aussi de retours, de lacis, d'impasses, de nouveaux bords en avant.

L'histoire est ainsi vécue et créée, à partir de sensibilités différentes et d'actes créateurs qui sont des initiatives historiques, parfois rationalisées après-coup, toujours imprévisibles au moment de leur naissance.

Cette histoire de la sensibilité et cette histoire de la création, nous voudrions l'esquisser, non pas en une synthèse encore impossible en raison de l'insuffisance des monographies de base, mais en prenant pour repères un certain nombre de « phares », de génies qui éclairent un long segment de la route, et en rappelant, en contrepoint, le contexte des autres créations, des autres initiatives historiques, dans le domaine des sciences, des techniques, de l'économie, de la politique, de la philosophie, de la littérature et des autres arts, qui ont, avec les peintres, participé au développement de l'homme.