

Article

« Art visuel, imagination et spiritualité : pour une topographie spirituelle guidée par l'imagination »

Daniel Proulx

Théologiques, vol. 18, n° 2, 2010, p. 143-162.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/1007484ar>

DOI: 10.7202/1007484ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Art visuel, imagination et spiritualité

Pour une topographie spirituelle guidée par l'imagination

Daniel PROULX*

Philosophie

Université catholique de Louvain

Quels sont les lieux de la spiritualité aujourd'hui si, comme l'annonce les *Désastres de la guerre* de Francisco de Goya, il n'y a *rien* après la mort¹ ou si, comme Hegel le croyait, l'art ne peut pas survivre à la disparition de la transcendance (Bras 2002, 369) ? Force est de constater que l'art a survécu et qu'il constitue une importante réserve de sacré dans les sociétés sécularisées. Cet article sur l'art visuel, l'imagination et la spiritualité a été inspiré par l'exposition *Traces du sacré* qui a eu lieu au Centre Pompidou en 2008 ; son *leitmotiv* s'énonçait comme suit :

À travers un parcours de trois cent cinquante œuvres, l'exposition suit le chemin emprunté par plus de deux cents artistes [...] pour rendre compte de la manière dont l'art de l'époque moderne et contemporaine continue de témoigner, par des voies nouvelles et souvent inattendues, du caractère irréductible d'une expérience de la singularité. Pour dire aussi comment, dans un monde d'où Dieu s'est retiré, l'art continue de tracer la voie d'une irrépressible nécessité de l'élévation. (Alizart 2008, 11)

* Daniel Proulx est maître en philosophie et en sciences des religions. Il poursuit actuellement un doctorat en philosophie à l'Université catholique de Louvain. Il travaille sur le rôle de l'imagination dans l'expérience spirituelle et à la réhabilitation philosophique de l'œuvre d'Henry Corbin. Sur ce thème, voir Proulx (2009) *Le parcours philosophique de Henry Corbin : phénoménologie-herméneutique et philosophie prophétique*, mémoire de maîtrise sous la direction de J.-A. Nisole, Faculté de théologie, de philosophie et d'éthique, Université de Sherbrooke.

1. Cette œuvre fait partie de la série de gravures intitulée *Desastres de la Guerra*. Elle a été dessinée entre 1812 et 1820 et elle est de petite taille (15,5 x 20 cm). On y voit un squelette couché sur la gauche tenant une petite affiche sur laquelle il est écrit *nada* (rien). L'œuvre, réalisée en noir et blanc, exprime le désespoir qui habitait Goya à la fin de sa vie et laisse entendre qu'il n'y a pas de devenir posthume pour l'être humain.

Dans les publications autour de l'exposition, qui totalisent pourtant près de six cents pages, il n'y a aucune trace de la question de l'imagination (Alizart 2008 ; Charbonnier et Centre Georges-Pompidou 2008 ; Taittinger et Boespflug 2008). Même si chacune des œuvres de l'exposition est considérée comme témoin du sacré, jamais n'est abordée la question de savoir comment le contemplateur entre en contact avec le sacré dans l'œuvre. De là l'idée d'esquisser comment la synergie entre l'imagination, la spiritualité et l'art visuel, moderne et contemporain, pourrait être articulée. Sans une compréhension du rôle de l'imagination, il semble impossible de voir, autrement que sur un mode descriptif, les liens entre l'art visuel et la spiritualité². L'imagination étant au cœur du processus créatif et le cœur de la relation nouée à l'œuvre d'art, il apparaît possible par une recherche sur cette fonction cognitive d'éclairer les raisons pour lesquelles l'art est à la fois une source et un refuge de la spiritualité. Pour synthétiser le titre dans une hypothèse, on pourrait se demander : l'art visuel est-il un symbole forgé par l'imagination pouvant animer la spiritualité sous une forme *imaginale* lorsqu'il entre en relation avec un contemplateur ? La prémisse de cette hypothèse, c'est la revalorisation noétique de l'imagination, car sans une imagination vraie, une *imaginatio vera* pour reprendre le mot de Paracelse (Koyré 2004, 40-48), l'imagination ne continue qu'à offrir sa force de reproduction (*mimesis*) et d'irréalité (*phantasia*).

Pour ce faire, il sera d'abord question de l'autonomisation séculière de l'art qui s'opposera en apparence à l'art proprement religieux. Mais en apparence seulement, car dans ce mouvement de séparation, cette autonomisation repense et transforme son rapport au religieux et au spirituel, moins qu'elle ne l'efface. Il faudra ensuite situer précisément la profondeur d'horizon ouvert par la notion d'imagination et d'*imaginal*. Ceci permettra d'introduire l'idée du *mundus imaginalis*. Enfin, nous rapprocherons et analyserons l'art abstrait et l'*imaginal* pour montrer que l'univers auquel ces deux forces rendent attentif semble mener précisément vers un monde commun : le monde imaginal.

Avant de poursuivre, il est nécessaire de donner quelques indications par rapport à la terminologie utilisée. Les termes *imagination*, *imaginaire*

-
2. C'est ce qu'exprime Gilbert Durand dans le premier chapitre de *L'imagination symbolique* (2008, 21-41), lorsqu'il expose le paradoxe de l'Occident iconoclaste. Pour Durand, l'imagination symbolique se définit comme « pensée à jamais indirecte, comme présence figurée de la transcendance, et comme compréhension épiphanique » (p. 22), ce que la pensée scientifique issue du cartésianisme et l'aristotélisme médiéval par l'apologie de la pensée directe rendront caduque (p. 29).

et *symbole* seront utilisés dans la ligne de pensée de Gaston Bachelard (1942; 1943) et plus particulièrement selon les clarifications de Gilbert Durand (1992; 2008). Quant au terme *imaginal*, il représente une fonction ontologique ouvrant ontologiquement au monde — le monde imaginal ou, selon la terminologie latine, le *mundus imaginalis*³ — qui est le monde *réel* des théophanies dans la tradition *ishrâqî*⁴ et dans le soufisme d'Ibn 'Arabî. Le monde imaginal a été thématiqué et analysé par le philosophe Henry Corbin dans son livre *Corps spirituel et Terre céleste*, de même que dans *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî* (Corbin 2005; 2006). Il faut alors comprendre que les spirituels et artistes abordés dans ce texte ne seront pas tant des « Occidentaux » ou des « Orientaux » au sens géographique de ces termes que des « Occidentaux » et « Orientaux » au sens métaphysique⁵.

De plus, cet article est pensé sous le cadre normatif de la transdisciplinarité⁶. En utilisant la logique du tiers inclus de Lupasco, celle-ci ouvre une approche du réel qui, parce qu'elle n'est pas confinée à une causalité discursive, permet d'appréhender les événements de la conscience non plus dichotomiquement, mais transdisciplinairement, c'est-à-dire par ce qui les traverse. C'est une approche du réel qui, parce qu'elle reconnaît la limite de son savoir, n'est justement plus limitée, mais *trans*, au-delà. Sans définir le terme *Oriental*⁷ comme transdisciplinaire, c'est pourtant ce que Corbin

3. En arabe et en persan, ce monde est appelé le '*alam al-mithâl*'.

4. « Sohrawardî est traditionnellement désigné en Iran comme *shaykh al-Ishrâq*, le shaykh ou le docteur de l'*Ishrâq*. Ce dernier mot, désignation et emblème de la doctrine, est devenu inséparable du nom du maître de l'*Ishrâq*. Ce qu'il signifie littéralement, c'est le lever du soleil, *aurora consurgens*, l'illumination matinale. L'adjectif *ishrâqî*, c'est la *théosophia matutina*. Les *Ishrâqîyûn*, ce sont tous les penseurs et spirituels qui professent cette doctrine » (Corbin 1971, 9).

5. « Autrement dit: c'est la connaissance "orientale" qui fait d'un sage un théosophe "oriental"; ce n'est pas son appartenance ethnique à l'Orient géographique qui suffit à faire de sa connaissance une connaissance "orientale". [...] Il y a plus. Nous voyons ici comme précédemment pour l'arbre généalogique, qu'il n'y a aucune raison de mettre en opposition les Grecs et les "Orientaux". Les anciens Sages grecs ont été, eux aussi, des "Orientaux", parce qu'ils avaient accès aux sources de la haute théosophie mystique. L'opposition ne joue qu'entre "Orientaux" et Péripatéticiens de l'école d'Aristote [...] » (Corbin 1971, 48-50).

6. Pour comprendre la démarche transdisciplinaire et lire la charte de la transdisciplinarité, voir Nicolescu (1996).

7. Il y aurait à comparer les récits mystiques de Sohrawardî et d'Avicenne sur la question de l'Orient avec *Le voyage en Orient* d'Herman Hesse. Rappelons seulement cette description de l'Orient que l'on trouve dans ce roman: « car notre but n'était pas simplement l'Orient, ou plutôt: notre Orient n'était pas seulement un pays et

entendait par l'adjectif *Oriental* et c'est pour cela qu'il faisait valoir que « l'idée du "voyage vers l'Orient", c'est-à-dire du retour de l'âme "chez elle" sous la conduite de son Guide, son Moi céleste, implique une "pédagogie angélique" qui rend l'être de cette âme et la notion d'âme en général solidaires d'une angélogologie » (Corbin 1999, 63).

Enfin, nous définissons la spiritualité comme cette qualité d'ouverture de *soi* par l'*autre* qui est rendue manifeste par l'*imaginal*⁸. La spiritualité correspond alors à la partie *personnalisée* du sacré. C'est ce que les travaux d'Eliade, qui définissent le sacré comme un élément constitutif de la conscience d'exister, ont mis en lumière. Voilà pourquoi le sacré n'implique pas la croyance, c'est plutôt une condition *existentielle* au sens heideggérien du mot (Eliade et Rocquet 2006, 176). Et donc contrairement à la compréhension philosophique usuelle de la spiritualité qui l'oppose purement et simplement à ce qui est matériel ou corporel (Lalande 1988, 1024), dans les systèmes qui appuient cette relecture elle-même *imaginale*, de l'art, de l'imagination et de la spiritualité, il faut se souvenir de la mise en garde de Sohrawardî, à savoir « qu'une recherche philosophique qui n'aboutit pas à une réalisation spirituelle personnelle, est une vaine perte de temps, et que la recherche d'une expérience mystique, sans une formation philosophique préalable, a toutes les chances de se perdre en aberrations, illusions et égarement » (Corbin 1981b, 53). C'est donc dire conformément à la philosophie *traditionnelle* qu'il n'y a pas de séparation entre croire et savoir. La transdisciplinarité coordonne alors la logique antagoniste qui, lorsqu'elle se personnalise dans la conscience, produit ce que nous appelons la spiritualité. Le processus de personnalisation est quant à lui mis en œuvre par la fonction *imaginale* de la

quelque chose de géographique, c'était la patrie et la jeunesse de l'âme, il était partout et nulle part, c'était la synthèse de tous les temps. [...] Car mon bonheur était réellement fait du même secret que le bonheur des songes, il était fait de la liberté de vivre en même temps tout ce qui fut jamais imaginable, de substituer en se jouant le monde intérieur au monde extérieur, de déplacer le temps et l'espace comme des portes à glissières. De même que nous parcourions le monde sans auto ni bateau, que nous domptions par notre foi le monde ébranlé par la guerre et que nous en faisons un paradis, nous incorporions activement le passé, l'avenir, l'imaginaire au moment présent. » (Hesse 1999, 1390-1391).

8. À grands traits, dans les mots utilisés par les penseurs de la transdisciplinarité, l'*imaginal* pourrait être entendu comme le *tiers inclus* au sens où le *soi* correspondrait à la force d'actualisation et l'*autre* correspondrait à la force de potentialisation, tandis que le *Soi* serait semi-actuel et semi-potentiel et l'imaginal la force psychique menant de *soi* par l'*autre* à *Soi*.

conscience. L'*imaginal*, en personnalisant ou en symbolisant la lutte antagoniste du psychisme, fait apparaître le *mundus imaginalis* propre à l'âme qui l'a symbolisé. Cette expérience intime sera pour nous celle du spirituel. La spiritualité dans ce contexte correspond donc au terme générique de l'apparaître de l'âme et le monde imaginal au terme personnalisé de ce processus⁹.

1. Transformations de l'art

Historiquement, l'art a toujours soutenu un dialogue avec le spirituel, il n'y a qu'à entrer dans une église pour le constater. Au xx^e siècle, les choses changent, car pendant que l'art acquiert enfin une pleine autonomie, la religion est radicalement reléguée dans la sphère privée. Ce changement attise l'esprit de provocation des artistes et mène, dès 1926, à la création par Max Ernst de *La vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins* : André Breton, Paul Éluard et le peintre, une œuvre qui, dans une solennelle théâtralité, présente la vierge Marie en marâtre donnant la fessée à l'enfant Jésus. Cette peinture est certes blasphématoire, mais elle s'inscrit dans un rejet qui cherche à se penser lui-même pour ultimement mieux repenser la dimension spirituelle de l'être. « Pour créer, l'artiste doit se défaire du carcan de la tradition. En blasphémant, il peut accéder à la liberté » (Taittinger et Boespflug 2008, 35). L'offense et le blasphème dans l'art moderne ne sont généralement pas *gratuits*. L'artiste qui les met en œuvre cherche par opposition et rejet le lieu où s'est déplacé le spirituel (Association Spiritualité et Art 2003).

Après la Deuxième Guerre mondiale, l'ère de la consommation de masse et la société du spectacle (Debord 1967) font une éloquente progression. C'est dans ce contexte que l'imagination des artistes continuera à confronter les autorités. Il faut donc regarder cette contestation de l'autorité comme une quête, comme une recherche qui vise à trouver un sens *actuel*, un sens qui, dans l'étonnement qu'il suscite, ouvre à un espace spirituel. Cela n'empêche pas des contemporains comme Wim Delvoye¹⁰, Maurizio Cattelan¹¹ ou encore Andreas Serranos de tendre vers le cynisme,

9. Sur les difficultés de catégorisation des aspects expérientiels de la religion, voir Meslin (1988).

10. Voir le site de l'artiste belge : <<http://www.wimdelvoye.be>>.

11. Représenté par la galerie d'Emmanuel Perrotin. On peut référer au site de la galerie : <www.galerieperrotin.com>.

la satire ou l'offense pure et simple¹². Ceci concourt à penser que la difficulté des œuvres de ces artistes ne bloque pas la possibilité d'éveiller du spirituel. Notons que, dans notre société hyper-médiatisée, les performances, photographies et expositions qui marquent le plus l'ère du temps sont celles qui dérangent et réussissent à faire les grands titres. L'utilisation de l'offense morale ou antireligieuse oblige donc les personnes qui contemplent leurs œuvres à redéfinir le « beau » ou le « moral ». Dans cette mesure, ces œuvres ouvrent un passage vers *soi* et elles sont donc *potentiellement* spirituelles. En n'oubliant pas, comme Eliade le rappelle, que: « le “profane” n'est qu'une nouvelle manifestation de la même structure constitutive de l'homme qui, auparavant, se manifestait par des expressions “sacrées” » (Eliade 2004, 13).

À titre d'exemple, Dalí affirme, dans sa « “Conférence sur la position morale du surréalisme” à Barcelone en avril 1930, que [son] œuvre/inscription [intitulée *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*] n'est pas une insulte privée, une simple manifestation cynique, mais un conflit moral subversif, semblable à ce que nous pose le rêve lorsque nous y tuons un être cher » (Alizart 2008, 234-235). Par le dépassement des limites morales, artistiques ou visuelles, les artistes orientent l'art dans une direction nouvelle, toujours plus en adéquation et en réaction à l'esprit du temps.

N'oublions pas que l'histoire a davantage retenu les frasques des artistes en omettant de se rappeler l'univers intime et intérieur qu'ils ont pu livrer. D'ailleurs, Dalí, au lendemain de la guerre, abandonne la psychanalyse et le surréalisme de Breton pour se consacrer à ce qu'il nomme la « mystique nucléaire ». Dalí déclare à cet effet :

pour pénétrer la réalité j'ai l'intuition géniale que je dispose d'une arme extraordinaire: le mysticisme, c'est-à-dire l'intuition profonde de ce qui est, la communication immédiate avec le tout, la vision absolue par la grâce de la vérité, par la grâce divine. [...] À moi, sainte Thérèse d'Avila! ..., dit-il. C'est dans cet état de prophétisme intense que je compris que les moyens d'expression picturaux ont été inventés une fois pour toutes et avec le maximum de perfection et d'efficacité à la Renaissance et que la décadence de la peinture moderne vient du scepticisme et du manque de croyance, consé-

12. Ces artistes, même s'ils utilisent le cynisme et l'offense, ne sont pas dénués d'une profonde réflexion. La véritable difficulté est de séparer l'œuvre, en elle-même cynique ou offensante, de l'œuvre qui se met elle-même en distance par le cynisme et l'offense, donc de séparer l'œuvre statique et directe, de l'œuvre dynamique et indirecte.

quences du matérialisme mécaniste. Moi, Dalí, réactualisant le mysticisme espagnol, je vais prouver par mon œuvre l'unité de l'univers en montrant la spiritualité de toute substance. (Cité dans Descharnes et Nérét 2001, 407)

En somme, et pour reprendre les mots de Dalí, il pratique un « hyper-réalisme métaphysique ». Pourrions-nous dire la même chose des photographies d'Andreas Serrano ? La photographie *Piss Christ* ne pourrait-elle pas entrer dans cette catégorie de l'hyperréalisme métaphysique ? Il faut surtout retenir que derrière cette façade facilement blâmable se cache souvent une très profonde quête qui, malheureusement, n'est pas mise en exergue de manière aussi évidente que pour Dalí. Cette technique fait écho, en islam, à la voie soufie des *Malâmatis* qui, derrière « la provocation sociale et la transgression (*takhrîb*) apparente des normes [attire] le blâme (*malâma*) de la foule et [préserv]e ainsi l'intimité du "blâmé" avec Dieu » (Geoffroy 2005, 21). Cette manière actuelle de faire a surpassé aujourd'hui la manière abstraite. Cela montre qu'il faut être très attentif à l'ésotérisme de l'art, car ce qui s'y *cache*, ce qui y est *potentiel*, ne correspond pas toujours à ce qui y *apparaît*, à ce qui y est *actuel*, et c'est souvent dans l'antagonisme entre ce qui s'y cache et ce qui y apparaît que réside la spiritualité de l'œuvre.

D'ailleurs, l'attitude antagoniste dans l'art s'élabore à l'aune d'une intense réflexion sur le *sens* et l'*orientation*¹³ de l'homme. La culture de masse, les nouvelles idéologies politiques et l'industrialisation sont fleurissantes. Sur ce fond culturel, et face au matérialisme et au positivisme, l'art visuel, la musique et la poésie chercheront de nouvelles *orientations* pour actualiser leurs pratiques artistiques. Peintres, poètes et musiciens s'associent autour du *Blaue Reiter* (Cavalier bleu) et particulièrement autour de la figure de Kandinsky (Sola 1975, 28-59), pour repenser l'art à partir du « principe de la nécessité intérieure¹⁴ » (Kandinsky 1969). C'est là un des regroupements clés. D'un côté, il y a donc ceux qui utilisent notamment

13. Orient est ici à entendre au sens métaphysique, *supra* notes 5 et 7.

14. Les trois principes de la nécessité intérieure énoncés par Kandinsky sont les suivants : 1) chaque artiste doit exprimer ce qui est propre à sa personne ; 2) chaque artiste est enfant de son époque et doit exprimer ce qui est propre à cette époque ; 3) chaque artiste, comme serviteur de l'Art, doit exprimer ce qui est propre à l'art et qui, en tant qu'élément essentiel de l'art, n'a aucune loi d'espace ni de temps. Il y aurait une recherche à faire pour comparer l'attitude priorisée par Kandinsky avec les quatre principes fondamentaux du bouddhisme ch'an qui sont : « 1) Une transmission spéciale par-delà les Écritures 2) Ne dépendre ni des mots ni des phrases (*concepts*) 3) Pointer directement au cœur de l'homme 4) Contempler sa nature propre et ainsi, réaliser l'état du Bouddha » (Brosse 1998, 164).

l'humour, le cynisme et la psychanalyse pour mettre en relief de nouvelles facettes de l'art et, de l'autre, il y a ceux qui plongent et décident de commettre des œuvres d'une nature nouvelle, c'est-à-dire des œuvres qui prennent en considération les leçons du dadaïsme, du surréalisme ou encore de l'expressionnisme de première génération¹⁵. Voilà pourquoi l'abstrait en peinture semble être le terreau fertile pour le reste de cette exploration, car ce courant est justement issu de cette réflexion et abrite de nombreux artistes ayant avoué explicitement les liens existant entre leur quête intérieure et leur œuvre visuelle. Tel est le cas de Kandinsky, Malevitch, Miró, Pollock¹⁶, Rothko, Klein¹⁷ et Reinhardt.

2. Réhabilitation de l'imagination

Blaise Pascal a dit de l'imagination qu'elle est « cette partie décevante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté » (Pascal 1976, 72). Peu de temps après, Malebranche dira de l'imagination qu'elle est « la folle du logis¹⁸ », expression qui sera ensuite consacrée par le *Dictionnaire philoso-*

15. Cette double typologie aurait à être bonifiée, mais elle nous apparaît être un excellent point de départ pour penser la dimension spirituelle de l'art visuel. Deux catégories d'œuvre pourraient alors être explorées dans leur ramification avec l'imagination et la spiritualité, les œuvres « blâmables » et les œuvres « abstraites ».
16. Sur la question du chamanisme dans l'œuvre de Jackson Pollock, voir le catalogue de l'exposition *Jackson Pollock et le chamanisme* (Restellini et Polcari 2008).
17. Sur cet aspect, voir le livre *Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein* (Musée d'art moderne et d'art contemporain et Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci 2003).
18. Dans le dictionnaire étymologique de Quitard, il est écrit que : « L'imagination est de toutes les facultés intellectuelles la plus sujette à s'égarer quand la raison ne lui sert pas de guide ; elle est la cause de beaucoup d'écarts, de beaucoup de folies. Théophraste compare l'imagination sans jugement à un cheval sans frein. — Cette dénomination proverbiale de folle du logis a été employée pour la première fois par sainte Thérèse. Montaigne, Malbranche [sic], Voltaire, etc., ont pris plaisir à la répéter. » (Quitard 1968, 463) ; Fournier affirmera aussi que l'expression tire son origine de sainte Thérèse : « Malebranche, résumant un chapitre de sainte Thérèse (*le Château de l'Âme*, IV^e demande, ch. I), avait dit : *L'imagination est la folle du logis* ; Voltaire trouva beaucoup d'originalité à cette expression, il la cita à la fin de l'article « Apparition » de son *Dictionnaire philosophique*, et dès lors la popularité lui fut acquise » (Fournier 1882, 88). En lisant la quatrième demande du *Château de l'âme*, nous pouvons affirmer que sainte Thérèse y discute la distinction entre l'imagination et l'entendement, mais il n'est pas possible d'y trouver textuellement la mention de « folle du logis ». Dès lors, les références qui donnent la source de l'expression à sainte Thérèse doivent donc être désavouées. Il est peut-être possible de parler d'inspiration, mais l'argumentation reste précaire (Ricard 1967, 487-491).

phique de Voltaire dans l'article « Apparition ». Si l'imagination peut effectivement donner une place exagérée à l'apparence et même convaincre de la véracité de celle-ci, au xx^e siècle cette notion sera radicalement repensée. Un travail qui s'effectue en opposition au positivisme.

Après le choc de la Première Guerre mondiale, le terreau de la pensée est propice à la mise au monde d'un *homme-nouveau* qui puisse résoudre les problèmes qui minaient l'esprit humain. En 1932, Henry Corbin pose la question « que signifie pour nous philosopher ? ». Cette question n'est pas naïve, puisqu'elle prend ses assises dans la rébellion contre le conceptualisme et l'intellectualisme de la philosophie universitaire. Comme il le dit lui-même, « dans cette confiance accordée à la raison, à la *ratio recta* [...], se manifeste également la volonté de dominer les choses et les êtres hors de leur présence effective *hic et nunc* » (Corbin 1932, 20).

Par l'étude de l'imagination, Gaston Bachelard, Gilbert Durand et Henry Corbin feront figures de pionniers en réintroduisant respectivement dans la science, dans l'anthropologie et dans la spiritualité le rôle essentiel de cette fonction de l'esprit. Rappelons que Bachelard, en repensant la rationalité, a redéfini et montré les limites d'une approche purement rationnelle de la réalité. Cette idée jumelée à la logique du tiers inclus de Lupasco et aux travaux du physicien Basarab Nicolescu permettra d'asseoir une pensée proprement transdisciplinaire (Nicolescu 1996). Une pensée qui ne réduit plus le rôle de l'imagination à la création d'un irréel, mais utilise plutôt cette force anthropologique qui a structuré le champ de l'imaginaire selon la logique du tiers inclus (Durand et Random 1997, 125-138). L'imagination est donc entre autres cette source du connaître qui ouvre un espace au-delà en étant *soi* et *l'autre* à la fois. Dans cette ligne de pensée, l'imagination peut donc être envisagée comme une faculté permettant la reproduction, l'imitation et l'antagonisme non contradictoire propre au tiers inclus. C'est cette dernière puissance de l'imagination que nous désignons par le vocable *imaginal*. Et cette manière de concevoir l'imagination a tout intérêt à être retenue dès qu'il s'agit de saisir ce qui est en jeu dans la puissance de l'*imaginal* telle que l'entend Henry Corbin, par exemple, et telle qu'elle semble se manifester chez certains artistes et spirituels.

Pour revenir à la réalité perçue par l'imaginal, il faut tenter de comprendre la réalité de ce que perçoivent les spirituels et les artistes. Lorsqu'on lit un « récit visionnaire », il peut être tentant de décréter que ce qui est vu et vécu par le spirituel ou l'artiste n'est que de l'irréel, du fantasme ou de l'imaginaire. Sans nier que certains spirituels ou artistes ont pu laisser des descriptions pouvant relever de la fabulation et de l'invention, il est diffi-

cile, voire impossible de nier l'impact intérieur de leurs visions et de leurs créations. Souvent, l'intégration et la compréhension de ce qui a été vu et vécu par le spirituel ou l'artiste prennent toute une vie à s'opérer et réorientent définitivement son chemin. Plus précisément, cet impact se manifeste par le fait que l'artiste sera obsédé par un thème ou une forme, le spirituel par une idée ou un idéal de vie et leurs œuvres seront empreintes de cette expérience visionnaire. L'expérience visionnaire a donc une réalité qui n'est pas directement celle d'une chose extérieure, sans pour autant être une simple abstraction.

Quel est donc la réalité de cette connaissance visionnaire, si elle n'est ni assimilable au sens ni à la raison ? En suivant la charte pour l'*imaginal* de Corbin (2005, 7-19), nous dirons que la connaissance visionnaire est la troisième source du connaître à côté de la perception sensible, qui fournit les données empiriques, et des concepts de l'entendement régissant les lois des données empiriques. Si les sens et la raison sont des organes de connaissances, l'organe qui supportera la connaissance visionnaire sera l'*imaginal*¹⁹. Henry Corbin a forgé le terme *imaginal* pour éviter toute confusion avec l'imaginaire entendu comme irréel ou fantasmagorique. Corbin affirme en ce sens

que cette Imagination active dans l'homme [a] sa fonction noétique ou cognitive propre c'est-à-dire qu'elle nous donne accès à une région et à une réalité de l'Être qui sans elle nous reste fermée et interdite, c'est ce qu'une philosophie scientifique, rationnelle et raisonnable, ne pouvait envisager. Il était entendu pour elle que l'Imagination ne sécrète que de l'imaginaire, c'est-à-dire de l'irréel, du mythique, du merveilleux, de la fiction, etc. (Corbin 2005, 8)

3. *Imaginal et mundus imaginalis*

Vers la fin de sa vie, Henry Corbin explique que, pour lui, la présence effective *hic et nunc* des formes nourrissant la spiritualité est *imaginale*, car l'*imaginal* n'est pas inoffensif comme l'est l'irréalité des fantasmes. Une

19. D'ailleurs, dans la pensée de Böhme, la connaissance spirituelle et transfiguratrice est une *cognitio matutina*, une connaissance matutinale. Mais il n'y a pas que Böhme à s'être penché sur la question de la *cognitio matutina*. Comme le rapporte Jean-Louis Vieillard-Baron, Maître Eckhart distinguait déjà deux formes de connaissances. La connaissance du jour ou la *cognitio matutina*, qui est la connaissance de l'ange, et la connaissance vespérale, ou du soir, et qui est la connaissance de l'homme (Vieillard-Baron 1999, 68-69).

forme est *imaginale* lorsqu'elle transfigure ontologiquement celui à qui elle se manifeste. Et en tant que connaissance proprement transfiguratrice, c'est une connaissance qui ne laisse pas indemne. En ce sens, l'*imaginal* pour Corbin n'est pas qu'une forme, c'est aussi un organe de connaissance vraie qui permet une pleine appréhension du réel. L'*imaginal* s'exprime alors comme un organe de connaissance vraie qui a la particularité d'unir la conscience avec son objet. La connaissance *imaginale* s'oppose donc à la rationalité technicienne, en ce que celle-ci cherche à séparer l'objet du sujet. L'imagination semble être en ce sens ce qui unit le spirituel et l'artiste, car il existe un lien indissoluble entre l'œuvre et l'artiste (Heidegger 1962, 11-68), comme il existe un lien indissoluble entre l'objectivité de l'expérience visionnaire et la conscience du spirituel. Bien que la ressemblance ne soit pas une équivalence, elle fait dans chaque cas écho à l'idée que l'artiste ou le spirituel est un *médium*, un entre-deux, un intervalle. Dans ce trio créatif, l'artiste, parce qu'il imagine *imaginale*ment une œuvre, est le médium entre l'objet et l'idée de cet objet. Il est donc le tiers inclus entre son œuvre comme idée et son œuvre comme objet. De surcroît, parce que l'œuvre d'art a l'étrange capacité de se donner, le contemplateur de l'œuvre devient le tiers inclus entre l'œuvre comme objet et l'idée qu'il se fait de l'idée incarnée par l'artiste dans l'œuvre. Cette idée sera alors à moitié celle de l'artiste et du contemplateur. Le contemplateur en observant sa propre vérité dans l'œuvre contemple indirectement l'idée qu'incarne l'artiste dans cette œuvre, tout en la contemplant directement dans la vérité de son être propre. Le jeu de miroir entre Dieu et sa créature à travers la théophanie semble répondre adéquatement au jeu de miroir entre l'œuvre et l'artiste. Corbin ouvre une piste en ce sens, lorsqu'il dit :

La théophanie comprise comme phénomène du *miroir* [...] comporte l'idée de l'anthropomorphose divine : la Forme humaine, l'Anthropos céleste, l'Adam spirituel, est l'*épiphany divine*. Cette forme humaine est à la fois le *shâhid* qui contemple Dieu et qui montre à Dieu son Image, et qui en lui montrant, est donc simultanément son *mashhûd*, l'Image qu'il contemple. (Corbin 1972b, 79)

Pour illustrer l'union entre la conscience et son objet, Corbin rappelle comme un *leitmotiv* : *talem eum vidi qualem capere potui* (je l'ai vu tel que j'avais la capacité de le saisir)²⁰ (Corbin 1982, 70-72 et 98 ; 2008, 284-286

20. Cette phrase est tirée du texte gnostique des *Actes de Pierre*, qui, après que trois femmes aient expliqué sous quelle forme elles avaient vu le Christ, décrit la manière dont Pierre a vu ce dernier, lors de sa transfiguration sur le mont Thabor. Pierre

et 302-303). L'*imaginal*, c'est la potentialité²¹ du *tel que j'avais la capacité de le saisir*, une potentialité qui ouvre à une intensification de la conscience qui unifie toutes les facultés de l'âme et qui rend manifeste l'intermonde entre l'objet et le sujet. Dans les mots de Mollâ Sadrâ Shîrâzî, l'*imaginal* est « une perception sensible du suprasensible » (Corbin 2008, 42). Ce qui n'est pas sans rappeler l'« hyperréalisme métaphysique » de Dalí.

En résumé et pour citer Corbin : « la perception imaginative et la conscience imaginative ont leur fonction et leur valeur *noétiques* (cognitives) propres, par rapport au monde qui leur est propre » (Corbin 2008, 42-43). Le monde propre à l'*imaginal* est le monde où « ont lieu et leur lieu » les théophanies, les épopées mystiques et les visions des mystiques et des théosophes. À ce point, il faut élargir la réflexion sur le monde imaginal et se demander si la vision artistique pourrait aussi y avoir sa place ? Le *mundus imaginalis* est un monde « où le temps est réversible et où l'espace est fonction du désir, parce qu'il n'est que l'aspect externe d'un état intérieur » (Corbin 1972a, 384-386 ; 2008, 43) — une idée qui semble rejoindre le projet au centre du « Cavalier bleu ». Certes, dans la philosophie de Corbin, l'art n'étant jamais abordé directement, c'est toujours les formes apparaissant dans l'expérience spirituelle qui sont décrites comme *imaginale*s. Cependant, à partir de la distinction qu'il fait entre l'idole et l'icône, il apparaît possible d'élargir la notion de monde *imaginal* à d'autres formes d'art. Cette distinction va comme suit :

L'ambiguïté de l'image tient à ce qu'elle peut être d'une part une *idole* (le grec *eidolon*), et qu'elle peut être d'autre part une *icône* (le grec *eikôn*). Elle est une idole, lorsqu'elle arrête sur elle-même la vision du contemplateur. Elle est opaque, sans transparence ; elle reste au niveau de ce dont elle est issue. Mais elle est une icône, qu'il s'agisse d'une image peinte ou d'une image mentale, lorsque sa transparence permet au contemplateur de voir par elle au-delà d'elle, et parce que ce qui est au-delà d'elle ne peut être perçu qu'à travers elle (Corbin 1981a, 358-359).

explique ce qu'il a vu et dit « *talem eum vidi qualem capere potui* », « je l'ai vu tel que j'avais la capacité de le saisir ». Le texte explique ensuite que Pierre est devant une assemblée de femmes impies et il leur demande de fermer les yeux et d'imaginer la scène. La première femme expliquera qu'elle a vu un vieillard bienheureux, la deuxième un jeune jouvenceau vigoureux et la troisième un jeune enfant qui lui touchait les paupières. Pierre conclut : « *vous l'avez vu tel que vous aviez la capacité de le voir* ».

21. Il y aurait un travail d'analyse à faire entre la potentialisation du *mundus imaginalis* et le double concept de potentialisation et d'actualisation dans la pensée de Stéphane Lupasco, car le monde imaginal tel que le propose Corbin apparaît comme un monde du tiers inclus.

Voir par elle au-delà d'elle est un mode de vision indirecte qui ouvre l'art à sa propre limite sans le réduire à celle-ci. L'art est ainsi infiniment signifiant sans que cet infini ne le rende caduc. L'œuvre débouche sur l'intériorité comme deux miroirs en vis-à-vis. Bien entendu, tout cela correspond à une lecture ésotérique du processus de l'art, car l'aspect externe de l'œuvre résulte de l'intériorisation de l'extériorité et l'aspect interne de l'œuvre d'une double intériorité, d'un ésotérique de l'ésotérique. D'où le fait que l'on voit par elle au-delà d'elle. C'est donc dire que l'image que l'artiste fait apparaître dans l'œuvre n'est pas tant donnée, en tant que telle, qu'« apparaissante » à celui qui contemple. Alors, en reprenant notre définition de la spiritualité comme la qualité d'ouverture de *soi* par l'*autre*, l'art est un refuge pour la spiritualité lorsqu'il est apte à s'offrir comme expérience limite, que ce soit dans la forme, dans la couleur ou dans le sujet. Lorsque l'œuvre se présente comme une limite, comme un paradoxe vivant, l'œuvre s'actualise à travers celui qui la regarde, mais ce qui est actualisé c'est ce qui n'était pas là, c'est ce qui était caché, ce qui était potentiel. L'art qui ouvre au monde imaginal le fait donc de *soi* par l'*autre*, de l'actualisation par la potentialisation, comme un centre qui s'ouvre à son pourtour et cherche à le rejoindre. Le résultat aperçu correspond alors à un cercle dont le centre est simultanément le pourtour, pour reprendre un oxymore classique. L'art est un réservoir latent de la potentialité et pour que le potentiel s'actualise relativement à la capacité du contemplateur, celui-ci doit s'y *soumettre* avec son regard.

4. Art abstrait et *imaginal*

S'il apparaît possible de dire que toute œuvre d'art imbibée de symboles²² fait apparaître le monde *imaginal*, l'art abstrait semble posséder des qualités qui le rendent plus adéquat à l'apparaître de l'*imaginal*. Cette qualité particulière fait l'objet de cette dernière section. Il s'agira de faire ressortir comment l'abstrait est *imaginale*ment efficace, car il n'impose aucune prescription figurative.

Le monde imaginal opère une révolution de la pensée en inversant l'objectivité et la subjectivité. En faisant passer la subjectivité des affects du côté de l'objectivité, l'*imaginal* est fonction du désir, il est l'aspect externe d'un état intérieur. Ce qui apparaît alors par une œuvre abstraite

22. Le symbole doit être entendu comme désignant indirectement une réalité qui n'est pas immédiatement accessible et toujours au-delà. Voir la note 2.

n'est que minimalement influencé par l'œuvre; elle laisse presque toute la place à l'apparaître de la conscience qui regarde. Il faut dire que si le développement des nouvelles approches de l'imagination se fait en opposition au positivisme, la peinture abstraite se développe elle aussi en opposition au positivisme. En ce sens, en 1912, Kandinsky écrit : « Du point de vue scientifique, ces hommes sont positivistes; ils ne reconnaissent que ce qui peut être mesuré et pesé. Le reste, pour eux, n'est qu'une dangereuse folie du genre de celle dont ils taxaient hier les théories aujourd'hui "démonstrées" » (Kandinsky 1969, 54). L'esprit de l'art abstrait se construit à partir des mêmes bases que les recherches sur l'imagination, d'où probablement un certain nombre de similitudes.

Cette tension dans l'art, entre objectivité et subjectivité, a enfermé les artistes au mieux dans un rôle d'interprète, au pire dans celui de copiste. Voilà pourquoi, dans la peinture abstraite, l'artiste doit devenir un « médium » (Charbonnier et Centre Georges-Pompidou 2008, 34), car si l'Académie voulait que ce qui est peint soit bien peint, ce n'est plus le cas après Malevitch ou Kandinsky. Ce qui compte pour eux, c'est le contenu, le sujet, ce n'est pas la *manière* ou la *technique*. C'est en ce sens que Kandinsky écrit « l'artiste doit avoir quelque chose à dire, car sa tâche ne consiste pas à maîtriser la forme, mais à adapter cette forme à un contenu » (Kandinsky 1969, 173). L'essence de l'art abstrait est donc de ramener le sujet de l'œuvre au sujet qui la fait, que ce soit par l'acte créateur de l'œuvre ou par le regard qui contemple.

Trente ans plus tard, soit en 1943, Adolph Gottlieb et Mark Rothko feront une réponse publique dans le *New York Times* à la suite d'une critique lapidaire de leur exposition : « il n'existe pas de bonne peinture sans sujet. Nous affirmons que le sujet est essentiel et que les seuls thèmes valables sont ceux qui ont un caractère tragique et intemporel » (Jewell 1943). Ainsi, par l'abstrait, la peinture veut retrouver sa puissance, elle ne veut plus être un accessoire esthétique, elle veut mettre en contact avec « le principe de la nécessité intérieure ». Elle veut mettre le sujet en œuvre en lui imposant le moins de restrictions possible. Ce n'est pas parce qu'il n'y a rien à voir dans une œuvre abstraite qu'il n'y a tout simplement rien — bien au contraire, la liberté quasi totale de l'œuvre oblige le contemplateur à s'y soumettre, car d'un point de vue objectif, il n'y aura jamais rien à voir dans une forme abstraite ou une œuvre monochrome.

Pour Kandinsky, Gottlieb et Rothko, l'élément central est l'idée de *sujet* ou de *personne*, mais il s'agit d'une personne *par* laquelle se manifeste un *au-delà*. Et pour que cela soit possible, il faut que l'idée de personne et

la personne elle-même ne soient plus restreintes par une causalité accablante. En reprenant l'argumentation de Corbin et de Berdiaev sur l'individu et la personne, il est possible de constater qu'elle a deux issues contradictoires. D'un côté, elle est la source du nihilisme en se postulant comme réalité fondamentale de l'être et, de l'autre, elle est l'espace primordial de l'être comme espace nécessaire de la manifestation. Lorsqu'il n'y a personne, le dialogue n'est pas possible. Le ^{xx}^e siècle marque justement l'avènement d'un art vivant où l'artiste, parce qu'il est lui-même un médium, peut offrir authentiquement un sujet à son œuvre, faisant de celle-ci un médium par excellence. Désenclaver l'art, c'est le libérer de ses formes; désenclaver l'esprit, c'est le libérer des concepts.

Mais poursuivons avec le thème de l'anéantissement total apparemment visé par l'art abstrait. Cet état atteint un sommet au début des années 1960 avec les *Ultimate paintings* et les *Black paintings* du peintre Ad Reinhardt qui sont des monochromes ou des quasi-monochromes noirs²³. Ces œuvres, pour le moins radicales, cherchent à mettre l'expérience de celui qui regarde au premier plan. La vérité objective suscitée par l'œuvre trouve alors sa source dans la subjectivité de l'observateur et ce qui apparaît ressemble étrangement à ce qui apparaît dans le *mundus imaginalis* auquel Henry Corbin fait référence.

Pour Reinhardt, qui connaît la mystique rhénane, le bouddhisme, pseudo-Denys, Nicolas de Cues et qui est l'ami de Thomas Merton, il est possible de comparer ses monochromes à ce que la théologie appelle la *via negationis* ou théologie apophasique. Dans la théologie négative, il n'est jamais possible d'affirmer Dieu, puisqu'il est à jamais un principe au-delà. Proprement paradoxales, d'un côté ces peintures noires sont vides mais, de l'autre, leur négation de la forme et de la lumière est une ultime affirmation de la forme. Les *Black paintings* et les *Ultimate paintings* s'inscrivent dans la double idée de la vacuité comme plénitude et de l'obscurité comme lumière, c'est-à-dire dans une *coincidentia oppositorum*, dans une coïncidence des contraires²⁴. Ce sont des œuvres qui sont sans forme, sans

23. Il y aurait à mettre en parallèle les œuvres visuelles du peintre Ad Reinhardt avec l'œuvre de John Cage 4.33 qui est une pièce musicale pour orchestre de 4 minutes 33 secondes de silence ou encore de la symphonie monotone d'Yves Klein.

24. Stéphane Lupasco affirme en ce sens: « Si bien que l'art apparaît comme l'âme même. Deux écueils, deux abîmes, cependant: d'un côté, l'artiste abstrait qui part des figures sensibles, pour les estomper et les supprimer, ce qui n'est pas le procédé le plus authentique et le plus sûr de l'art abstrait: il peut ainsi devancer le processus même de l'entropie positive croissante et offrir le spectacle anticipé, par l'engloutissement

lumière, sans espace et sans temps. Pour évoquer une citation de Corbin qui tombe à propos :

c'est donc finalement un *intermonde*, limitant et conjoignant le temps et l'éternel, le spatial et le trans-spatial, de même que sa matière immatérielle et sa Terre céleste sont, elles aussi, le signe de sa *coincidentia oppositorum*, la conjonction du sensible et de l'intelligible dans le pur espace du *mundus imaginalis*. (Corbin 2005, 106)

Enfin, on constate que ce champ de recherche est très vaste, car il aurait tout aussi bien pu être question des œuvres modernes installées dans les églises, les synagogues et les temples par Matisse, Chagall ou Rothko, ou encore des peintres en lien, au début du xx^e siècle avec la théosophie, l'occultisme et le spiritisme, comme le furent celles de Piet Mondrian. De même qu'après la Deuxième Guerre, ceux en lien avec les mouvements *beatniks*, *hippies* et psychédéliques, ou encore des performances rituelles inspirées du chamanisme et des sociétés amérindiennes de Joseph Beuys, Jackson Pollock ou Yves Klein.

Conclusion

Il y aurait beaucoup à ajouter pour compléter les ramifications ouvertes par l'idée selon laquelle l'art visuel anime la spiritualité par l'imagination, mais le rapprochement des perceptions spirituelles et artistiques semble trouver un écho réciproque lorsqu'elles sont abordées par la notion d'imagination. Faut-il évoquer le fait que la personne, quoiqu'elle puisse être libre, ne puise pas toujours ses sources dans la Source, c'est-à-dire dans un principe de réalité toujours au-delà, un principe de réalité à partir duquel la personne n'est plus *personne*, mais personnellement sa propre personne. Devant l'absoluité de la relativisation toujours au-delà de la réalité²⁵, la personne est infiniment et immédiatement personnifiée à travers son processus créatif, mais aussi à travers son processus spirituel. Est-ce à dire que l'art visuel et la spiritualité sont assimilables ? Non. Et d'après ce qui vient

de toute forme dans une homogénéité progressive, de la mort même de l'Univers ; d'un autre côté, par une hétérogénéisation hasardeuse que ne limitent plus les forces antagonistes, il schématise le rêve prémonitoire et aveugle de la vie, sa différenciation monstrueuse et son étalement final dans une diversité illimitée et vaine » (Lupasco 1963, 75).

25. Pour mieux saisir la validité logique et philosophique du *trans*, de l'au-delà, il aurait fallu aborder la pensée transdisciplinaire telle qu'elle est représentée par Nicolescu, Random, Morin ou encore Durand.

d'être mis en lumière, la structure de l'expérience artistique et spirituelle à travers la question de l'imagination trouve des échos intéressants. La différence fondamentale entre l'expérience artistique et l'expérience spirituelle n'est peut-être au final qu'une question de degré. L'expérience spirituelle étant absolue par rapport à l'expérience artistique qui est comme un pâle miroir de l'expérience spirituelle.

Mais actuellement, une chose semble certaine avec l'art visuel, c'est qu'il brutalise la fermeture de notre savoir, lorsque celui-ci pense sincèrement savoir. Il n'y a qu'à écouter les commentaires que suscite souvent l'art actuel : « je ne comprends pas ; il n'y a rien à comprendre ; c'est n'importe quoi, un enfant de six ans aurait fait mieux ». Ces commentaires sont des marqueurs de la limite du savoir et obligent à reconsidérer le savoir actuel pour considérer de nouveaux types de savoir, d'où l'importance de la question de l'imagination. Au final, c'est bien parce qu'il n'y a rien à savoir dans l'art abstrait qu'un *co-naître* peut apparaître, qu'un savoir *co-nais-sant* entre l'œuvre et la personne peut naître. La limite du *savoir*, c'est qu'il pense comprendre lorsqu'il sait ; mais l'art visuel, de la période moderne à aujourd'hui, oblige justement un savoir personnel et ouvert, un savoir où la personne sait qu'elle est sa propre limite. Conscient de sa propre limite et conjoignant à une fin ouverte, le peintre et professeur d'histoire de l'art Ad Reinhardt a écrit (Howe 1974, 2) :

L'art dans l'art, c'est art.
La fin de l'art, c'est l'art comme art.
La fin de l'art n'est pas la fin.

Références

- ALIZART, M., dir. (2008), *Traces du sacré*, Paris, Centre Pompidou.
- ASSOCIATION SPIRITUALITÉ ET ART (2003), *Du spirituel dans l'art contemporain ? Actes du colloque du 31 janvier et 1^{er} février 2003 tenu au Palais du Luxembourg*, Paris, Ereme.
- BACHELARD, G. (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti.
- (1943), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti.
- BRAS, G. (2002), « Vérité de l'art, vérité en œuvre dans l'œuvre d'art », *Revue internationale de philosophie*, 221/3, p. 369-387 ; accessible en ligne à <http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=RIP_221_0369>.

- BROSSE, J. (1998), *Maître Dôgen: moine zen, philosophe et poète*, Paris, Albin Michel.
- CHARBONNIER, J.-M. et CENTRE GEORGES-POMPIDOU (2008), *Traces du sacré*, Paris, Société française de promotion artistique.
- CORBIN, H. (1932), « Philosophes », *Hic et nunc*, 1, p. 19-22.
- (1971), *En Islam iranien, aspects spirituels et philosophiques. Sobrawardî et les Platoniciens de Perse*, Paris, Gallimard.
- (1972a), *En Islam iranien, aspects spirituels et philosophiques. L'École d'Ispahan, L'École shaykhie, Le Douzième Imâm*, Paris, Gallimard.
- (1972b), *En Islam iranien, aspects spirituels et philosophiques. Les fidèles d'amour, shî'isme et soufisme*, Paris, Gallimard.
- (1981a), *La philosophie iranienne islamique aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Buchet/Chastel.
- (1981b), « Post-scriptum biographique à un entretien philosophique », dans C. JAMBET, *Henry Corbin*, Paris, L'Herne (Cahier de l'Herne), p. 38-56.
- (1982), *Temps cyclique et gnose ismaélienne*, Paris, Berg international.
- (1999), *Avicenne et le récit visionnaire*, Lagrasse, Verdier.
- (2005³), *Corps spirituel et Terre céleste — de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, Paris, Buchet/Chastel.
- (2006), *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Paris, Entrelacs.
- (2008), *Face de Dieu, face de l'homme — herméneutique et soufisme*, Paris, Entrelacs.
- DEBORD, G. (1967), *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel.
- DESCHARNES, R. et G. NÉRET (2001), *Salvador Dalí, 1904-1989: l'œuvre peint*, Köln/Londres/Madrid/New York/Paris/Tokyo, Taschen.
- DURAND, G. (1992¹¹), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod.
- (2008⁵), *L'imagination symbolique*, Paris, PUF.
- DURAND, G. et M. RANDOM (1997), « L'imaginaire qui change le futur l'«intervalle» qui change le présent », dans M. RANDOM, *La pensée transdisciplinaire et le réel*, Paris, Dervy, p. 125-138.

- ELIADE, M. (2004), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- ELIADE, M. et C.-H. ROCQUET (2006), *L'épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Monaco/Paris, du Rocher.
- FOURNIER, É. (1882⁷), *L'esprit des autres*, Paris, E. Dentu.
- GEOFFROY, E. (2005), *Une voie soufie dans le monde: la Shâdhiliyya*, Paris/Maroc, Maisonneuve/Aïni Bennaï.
- HEIDEGGER, M. (1962), *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard.
- HESSE, H. (1999), *Romans et nouvelles*, Paris, Librairie générale française.
- HOWE, S. (1974), « The End of Art », *Archives of American Art Journal*, 14/4, p. 2-7 ; accessible en ligne à <<http://www.jstor.org/stable/1557125>>.
- JEWELL, E. A. (1943), « Statement of Adolph Gottlieb and Mark Rothko: A Response to Remarks by the Art Critic Edward Alden Jewell », *New York Times*, 13 juin.
- KANDINSKY, W. (1969), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël/Gonthier.
- KOYRÉ, A. (2004²), *Paracelse 1493-1541*, Paris, Allia.
- LALANDE, A. (1988¹⁶), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF.
- LUPASCO, S. (1963), *Science et art abstrait*, Paris, René Julliard.
- MESLIN, M. (1988), *L'expérience humaine du divin: fondements d'une anthropologie religieuse*, Paris, Cerf.
- MUSÉE D'ART MODERNE ET D'ART CONTEMPORAIN et CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA LUIGI PECCI (2003), *Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein*, Prato, Gli Ori.
- NICOLESCU, B. (1996), *La transdisciplinarité: manifeste*, Monaco, du Rocher.
- PASCAL, B. (1976) [texte établi par Léon Brunschvicg avec chronologie, introduction, notes, archives de l'œuvre et index par Dominique Descotes], *Pensées*, Paris, GF Flammarion.
- QUITARD, P. M. (1968), *Dictionnaire étymologique, historique et anecdotique des proverbes et des locutions proverbiales de la langue française en rapport avec des proverbes et des locutions proverbiales des autres langues*, Genève, Slatkine Reprints.
- RESTELLINI, M. et S. POLCARI (2008), *Jackson Pollock et le chamanisme, exposition de la Pinacothèque de Paris qui s'est tenue du 15 octobre 2008 au 15 février 2009, assisté de Hélène Desmazières, commissaire scientifique*, Paris, Pinacothèque de Paris.

- RICARD, R. (1967), « Mots et expressions », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, p. 487-500; accessible en ligne à <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1967_num_3_1_969>.
- SOLA, A. (1975), « Abstraction picturale et formalisme russe », *Revue de littérature comparée*, 49/1, p. 28-59; accessible en ligne à <http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:pao-us:&rft_dat=xri:pao:article:0005-1975-049-01-000003>.
- TAITTINGER, T. et F. BOESPFLUG (2008), *Traces du sacré*, Boulogne, Beaux Arts éditions.
- VIEILLARD-BARON, J.-L. (1999), *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin.

Résumé

Cet article a pour assise l'idée selon laquelle en revalorisant une certaine forme d'imagination, il est possible de trouver dans l'art moderne et contemporain une source et un refuge pour la spiritualité. Pour ce faire, l'auteur traite de l'autonomisation séculière de l'art au ^{xx}e siècle, une sécularisation qui en apparence s'oppose à l'art proprement religieux, mais qui dans ce mouvement de séparation repense et transforme son rapport au religieux et au spirituel, moins qu'il ne l'efface. Il situe ensuite la profondeur d'horizon ouvert par la notion d'imagination et d'*imaginal*, ce qui permet d'introduire l'idée du *mundus imaginalis*. Enfin, il rapproche l'art abstrait et l'*imaginal* pour montrer que l'univers auquel ces deux forces rendent attentif semble mener précisément à un monde qui leur est commun : le monde imaginal.

Abstract

This paper's contention is that through the revaluation of a particular form of imagination, it is possible to find in modern and contemporary art a source and a refuge for spirituality. To do so, this paper studies the secularisation of art through the 20th century, a secularisation that appears to stand against religious art, but which, in this opposition, re-thinks and re-shapes its relationship to the religious and the spiritual, much more so than it erases it. The depth that the notion of imagination and imaginal creates is then presented, which allows the introduction of mundus imaginalis. Last of all, this paper compares abstract art and imaginal to show that the universe toward which these two forces draw our attention leads precisely to their common link: the imaginal world.