Spatialisation de l'apparaître : le volume et le rythme

samedi 14 février 2015

Sommaire

- La genèse du phénomène comme
- La genèse du rythme – Henri
- Bibliographie

Ce texte a déjà paru dans Projets de paysage *le 18/01/2011. Nous remercions Éliane Escoubas de nous avoir autorisé à le reproduire ici.*

Résumé : L'investigation de la spatialité prend son point de départ de la notion de "phénomène" (phainomenon) qui est "l'apparaître" de ce qui apparaît. L'apparaître n'apparaît pas parmi les choses apparaissantes, il est leur surgissement, lui-même inapparent. Quotidiennement nous nous contentons de "voir" les choses, de voir ce qui est – seul l'art, sous ses diverses formes, porte au paraître l'apparaître de ce qui est. L'apparaître se révèle le "volume", par sa co-genèse avec le corps humain, et dans le "rythme" comme champ de tensions en perpétuelle mobilité. Sont convoqués deux philosophes-phénoménologues : Max Loreau et Henri Maldiney.

Mots-clés : Max Loreau, Henri Maldiney, apparaître, volume, rythme.

Heidegger analyse la notion de « phénomène » au § 7 de *Être et temps*, à partir des termes grecs *phainomenon* et *phainesthai*, qui disent l'*apparaissant* et l'*apparaître*. L'analyse heideggerienne en effet définit le « phénomène » par le statut de « *l'apparaître* », en ce sens que l'apparaître est le mode même de l'*être*. L'apparaître n'est donc ni l'apparent, ni l'apparence, il n'est ni un mode de l'étant parmi d'autres modes de l'étant, ni un étant parmi d'autres étants et il n'est pas non plus *quelque chose* d'apparaissant ; il est bien plutôt ce qui n'apparaît pas *parmi* les choses apparaissantes, il est donc bien plutôt lui-même inapparent, inapparent aux yeux de l'existence quotidienne. Il est le « porter au paraître » de ce qui apparaît, mais lui-même ne se porte pas au paraître – sauf dans l'art, sous ses diverses formes, picturales, musicales, architecturales, poétiques, qui n'a pas d'autre but que de tenter de produire, chaque fois de façon singulière, la manifestation et le surgissement de l'apparaître.

Nous partirons de l'hypothèse que le *volume* et le *rythme* sont les modes constitutifs de tous les arts – et que volume et rythme sont sans aucun doute les modes du « porter au paraître » dans tous les arts, mais aussi les modes de l' « exister » humain. Nous voulons interroger de façon privilégiée deux philosophes du 20e siècle qui ont conduit la phénoménologie à sa plus grande puissance d'interprétation : Max Loreau et Henri Maldiney.

La genèse du phénomène comme genèse du volume – Max Loreau

Selon Max Loreau, le point de départ de la genèse du volume se découvre dans la mise en scène du mythe fondateur de la philosophie, le « mythe de la caverne » dans la *République* de Platon - à condition toutefois de procéder à une relecture de ce mythe. Relisons donc le mythe de la Caverne, avec Loreau.

Dans une caverne des prisonniers sont enchaînés face à une paroi ou un mur, sur lequel ils voient défiler des ombres qu'ils prennent pour des objets. Donc ils « voient ». Platon suppose que l'on contraint l'un d'eux à se retourner – et Loreau insiste sur cette contrainte : il s'agit d'un acte soudain, non délibéré, imprévu. Ayant fait un demi-tour sur lui-même, le prisonnier accède à la vue de ce qui était derrière et qu'il ne voyait pas auparavant. Il accède ainsi à la différence du *devant* et du *derrière*. Devant et derrière ne sont qu' à partir de leur différence – à partir du retournement.

Que veut dire « *se retourner* » ? C'est, dit Loreau « découvrir derrière soi ce qui donne à la vue de voir, et le voir désormais devant soi ». Ce n'est donc pas simple, car ce n'est pas une simple substitution qui consisterait à rapporter un « derrière » devenu « devant » à un « devant » devenu « derrière ». C'est : voir derrière ce qui *permettait* de voir devant, c'est « voir la lumière », c'est « voir qu'on voit ». C'est lier ensemble la « vue » et la « vue de la vue » : la « vue de la vue » ne réside pas dans la simple substitution d'un arrière à un avant ; au contraire, elle « tient ensemble » un devant et un derrière et c'est cela « se retourner ».

Alors, qu'est-ce qui se retourne, qu'est-ce qui est contraint de se retourner ? C'est le *corps* du prisonnier. *Événement du retournement et construction du corps vont ensemble*. Quoi d'autre encore ? Se retourner, c'est exécuter un « *volume* » et le corps est ce volume. Qu'est-ce qu'un volume ? C'est l'exécution d'un demi-tour, puis d'une autre demi-tour - Platon dit : « tourner le corps tout entier ». Ainsi le volume est le « mouvement de retournement » sur lui-même ; il est mouvement d'enroulement, d'enveloppement, d'englobement, de torsion ou de volute. *En un mot le volume n'est que « mouvement* », il n'est jamais quelque chose de fixe, d'achevé et d'arrêté, il n'est pas figure, mais mouvement. Ainsi, se retournant, le prisonnier accède, je l'ai dit, à la vue de la vue : il voit qu'il voit. Il accède donc à l'*eidos* de la vue, à l'essence de la vue – et l'essence de cette essence est le *mouvement* et non pas l'essence platonicienne fixe et immuable. Le mouvement en tant qu'essence de l'essence, c'est ce que Loreau appelle la *strophe* (du grec *strêphô* ; tourner).

Dès lors, tout ce qui vient d'être engendré (le corps, la vue, la vue de la vue, l'essence de l'essence, la différence) est engendré à partir de ce que Loreau appelle un « *volume originaire* » et celui-ci n'est pas un donné, n'est pas une intuition, mais « un acte soudain, non délibéré de se retourner ». Le phénomène du monde, l'apparaître est originairement « volume » et *le volume originaire est la genèse du monde et de l'apparaître*. C'est ce « volume originaire » qui serait donc le refoulé de la philosophie depuis Platon.

Mais l'investigation du mythe de la caverne par Loreau n'est pas terminée. On ne s'est pas encore demandé *pourquoi et par qui* le prisonnier a été contraint de se retourner. En fait, Platon dit que, avant que l'un d'eux soit contraint de se retourner, les prisonniers entendent des paroles, murmures, rumeurs qui viennent de ce qui sera l'arrière – c'est-à-dire de ce qui deviendra la lumière, la vue de

la vue, *l'eidos*, l'essence de l'essence. Or, Platon n'a jamais pris en considération ces paroles entendues, qu'il a simplement signalées. Ne faut-il pas, au contraire, aller jusqu'à faire l'hypothèse que le prisonnier se retourne *parce qu'il* entend ces paroles, ces voix et ces rumeurs ? Ne faut-il pas dire comme Loreau que « c'est du cœur de la différence de la vue et des autres sens que l'homme est en mesure d'écouter et d'entendre ? Ne faut-il pas dire que le volume originaire s'engendre dans *la parole et, tout d'abord, dans l'écoute* ? Car, « *écouter* », c'est écouter dans toutes les directions : les sons viennent de partout et pas seulement d'en face - la multidimensionalité se découvre d'emblée dans l'écoute ; *l'écoute est d'emblée « volumineuse » et « en mouvement* ». Le mouvement du volume, n'est-ce pas alors avec l'écoute qu'il s'engendre ? Si écouter et parler construisent déjà un volume, n'y a-t-il pas déjà un volume antérieur au volume de la vue ? L'*imprévu* qui entraîne et alimente le mouvement du retournement, n'est-ce pas la parole en tant qu'un « entendre parler » ? Et la « parole entendue » n'est-elle pas dès lors la parole de la parole, c'est-à-dire l'essence de l'essence de la parole : le *logos* des Grecs ?

Récapitulons : si l'arrière est ce qui permet à la vue de voir et à l'écoute d'entendre parler, n'est-ce pas dire que *logos* (parole) et *eidos* (vue) surgissent ensemble, que la genèse du *logos* et le genèse de l'*eidos* sont la même genèse ? Platon a, au contraire, posé l'antériorité de la vue sur la parole et sur l'écoute, et le primat de la vue sur la parole ; il serait l'initiateur d'une conception du langage comme un « après-coup », comme ce qui viendrait par surcroît. Je cite Loreau : « Pas une fois avant Heidegger la philosophie du passé (donc Platon) n'a fait ou cru nécessaire de faire du *logos* une dimension originaire de l'intuition : jamais l'advenir du *logos* n'a été incorporé à la racine même de celle-ci. A aucun moment, le langage n'a été amené par la philosophie elle-même à devenir la construction et le développement de la vue, du voir » [1].

C'est en peinture que « voir » et « volume » peuvent être analysés. Qu'en est-il alors en ce qui concerne la peinture selon Max Loreau ?

Je vais m'appuyer sur deux textes de Loreau. D'abord un texte de 1966, intitulé *Infini, pensée apparaissante et nature* (qu'on trouvera dans le recueil posthume *De la Création…*). Présentant le moment cézanien comme moment capital, Loreau déclare que « la peinture de ce siècle amorce un retour à la perception *itinérante ou errante* » [2]. C'est dire que, au sein de l'ensemble qu'est le tableau, toute masse colorée n'est plus seulement destinée à définir un objet représenté ; elle occupe aussi une place *dans plusieurs autres structures non objectales* (par ex. des chaînes extra-objectales de couleurs, le circuit des rouges, celui des verts, etc) qui sont chargées d'assurer de *multiples façons* l'apparaître, donc des continuités et des discontinuités extra-objectales de l'apparaître. Ainsi *l'unité d'organisation et de manifestation du tableau n'est plus l'unité de signification* (c'est-à-dire la représentation de l'objet). Ainsi Delaunay ou Kandinsky, comme Cézanne, instituent *la pure et absolue communication entre toutes les zones du tableau* – le regard conçoit alors la chose, non comme un *objet*, mais *comme trajet et mouvement d'apparition* [3].

J'en viens à un second texte de Loreau, intitulé *Picasso. Du volume en peinture* (1980). Ce qu'évoquent les toiles de Picasso, ce sont, dit Loreau, des « fictions de sculpture ». Or, la perception simple ne découvre qu'une face ou qu'un profil à la fois de la chose : « On a beau aller autour d'un objet, il n'est jamais saisi simultanément en toutes ses facettes » [4]. Dès lors, le peintre est obligé, je cite, « d'arracher l'objet à la réalité… et voulant le volume comme tel, il est amené à concevoir l'objet de la peinture *comme une sculpture imaginaire, laquelle a pour essence de se donner d'un seul coup au regard* » - de sorte que chez Picasso « l'objet propose d'un bloc sur la toile le *tout* de sa surface et que, en même temps, il donne à voir, dans son apparence même, que sa périphérie ne se

maîtrise pas pour autant d'un seul coup d'œil, mais se révèle par facettes » [5]. Par suite, l'objet en tant que le tout de ses facettes n'est possible que *du dedans* (et non pas en face, ni de l'extérieur) : « l'exigence du volume conduit implicitement à vouloir occuper une position intérieure à l'objet, s'identifier à lui, voir par les yeux des choses » [6]. Dès lors, selon Loreau, Picasso a transformé la peinture en un véritable *artifice* [7].

Comment est-il possible de « voir par les yeux des choses », voir du dedans des choses ? Ce serait, nous semble-t-il, prendre part au rythme des choses ou du tableau ou de la statue, c'est-à-dire « être en rythme » avec les choses. C'est, sans aucun doute, Henri Maldiney qui a décrit cette situation.

La genèse du rythme – Henri Maldiney

Je citerai d'abord une formulation de Maldiney qui conjugue l'art, l'*aisthésis* (le sentir) et le rythme, et qui va inaugurer mon analyse : « L'art est la vérité du sentir, parce que le rythme est la vérité de l'*aisthésis* » [8].

Je veux ensuite citer un autre passage de Maldiney, où cette thématique est mise en œuvre au sujet de la peinture de Cézanne : « L'espace cézanien n'est pas un réceptacle, un conteneur d'images ou de signes. Il est *un champ de tensions*. Ses éléments ou moments formateurs sont eux-mêmes des événements : éclatements, ruptures, rencontres, modulations, dont les uns, équivalents, sont en résonance interne dans l'espace et dont les autres, opposés, sont en change réciproque et total dans une durée monadique. Le rythme qui les reprend en sous-œuvre confère aux éléments *leur dimension formelle*, c'est-à-dire la dimension selon laquelle *une forme se forme*. En cela ils sont intégrés à un espace unique, dont la *genèse rythmique*, seule, les fait formes » [9].

Comme on le voit, les notions de « forme » et de « rythme » sont apparentées et même intriquées et dépendantes l'une de l'autre. Mais il ne s'agit pas de la forme fixée, stabilisée sur le tableau, de la forme objectale ; mais de la forme en formation, de la forme qui se forme, qui se fait forme, qui est, comme le disait le peintre Paul Klee, *Gestaltung* et non pas *Gestalt* – donc de la genèse de la forme, de son auto-genèse – *et c'est cela le rythme*. On le voit, cette genèse de la forme, qui est rythme, est assez proche de ce que Max Loreau désigne comme la mobilité et le mouvement des formes volumineuses et aussi de ce qu'il appelle « perception itinérante ou errante ».

Il me faut ici rappeler brièvement comment Maldiney distingue la notion de « forme » de deux autres notions qui lui sont opposées – mais avec lesquelles on la confond le plus souvent, c'est-à-dire de la notion de « *signe* » et d' « *image* ». En effet, un signe (par exemple un mot du langage) et une image s'inscrivent dans un espace qui est donné avant eux, qui leur est donné et ils peuvent en être retranchés et transportés dans un autre espace sans dommages, sans cesser d'être ce qu'ils sont. A l'opposé, *une forme ne s'inscrit pas dans un espace déjà là, elle produit l'espace dans lequel elle se forme* (notamment, l'espace du tableau), « la forme instaure l'espace dans lequel elle a lieu » écrit Maldiney [10]. C'est pourquoi on ne peut supprimer une forme dans un tableau sans détruire tout le tableau, on ne peut non plus transporter une forme dans un autre tableau sans la détruire elle aussi. Car une forme apporte avec elle son espace. Ce qui veut dire que l'espace d'un tableau *n'est pas composé de « parties »* comme le sont les figures géométriques, mais *qu'il est un rythme*, qui ne peut se découper sans être détruit.

Qu'est-ce qu'un rythme ? Dans un texte superbe intitulé « L'esthétique des rythmes » (dans le

recueil *Regard, parole, espace*), Maldiney part de la notion de « rythme » telle qu'elle est analysée par Émile Benvéniste chez les anciens grecs : « Le *ruthmos* grec veut dire forme, comme *skêma (schème)*, mais une autre espèce de forme que le *skêma*. Alors que le *skêma* est la forme fixe, réalisée, posée comme un objet, le *ruthmos* désigne la forme dans l'instant où elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide … c'est la forme improvisée, momentanée, modifiable » [11]. Une forme picturale est donc le rythme du matériau – *mais quel matériau ?* C'est par exemple la *lumière* chez les Byzantins de Ravenne ; ce sont les éclatements, ruptures, rencontres chez Cézanne, comme je l'ai déjà mentionné ; ce sont aussi les couleurs dans beaucoup de tableaux, et la façon dont les couleurs se renvoient les unes les autres, ou s'opposent ou s'équivalent entre elles – comme c'est le cas dans le tableau de Goya, la Marquise de la Solana, dont Maldiney décrit merveilleusement bien les renvois de trois « blancs », qui sont, dit-il, les axes générateurs du tableau [12].

Ce qui signifie *qu'une forme picturale* n'a pas lieu dans un espace, mais qu'elle « implique » l'espace , qu'*elle « ouvre » l'espace et « forme » son espace*. Le rythme est le tissu pré-objectif du monde et le tissu créateur de l'œuvre d'art. Il est tellement éloigné de la juxtaposition des parties qui définit l'espace géométrique et physique, que Maldiney le définit comme « l'articulation du souffle » [13] comme dans la peinture chinoise - il est donc de l'ordre du *corps* – comme l'est le volume chez Max Loreau.

Dès lors, le rythme, la forme en formation (*Gestaltung*), de même que le volume en mouvement, dans leur incessante mobilité, ne constituent-ils pas alors les « *modes de l'apparaître* », dont j'ai parlé au début de mon analyse ? Je cite une dernière fois H. Maldiney : « L'apparaître d'une chose ne peut résulter d'un avant (c'est-à-dire d'une cause préalable). L'apparaître du *phainesthai* n'a pas d'en-deçà. Il apporte et emporte avec soi son départ. Il se découvre à partir de rien… La « Montagne Sainte Victoire » de Cézanne surgit. Il n'y a pas de *où* préalable à son apparaître où l'on puisse dire qu'elle ait lieu. Elle apparaît en elle-même dans l'ouvert… Elle rend visible l'invisible dimension de la réalité » [14].

Bibliographie

- Max LOREAU (1928-1990). Philosophe belge, phénoménologue et proche du mouvement des peintres « Cobra ». Parmi ses ouvrages :

La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps , Paris, Gallimard, 1980 ;

En quête d'un autre commencement, Bruxelles, Lebeer-Hosmann, 1987 ;

La genèse du phénomène , Paris, Minuit, 1889 ;

De la création : peinture, poésie, philosophie, recueil publié après sa mort, Bruxelles, Labor, 1998.

- Henri MALDINEY (1912-2013). A été jusqu'en 1980, professeur de philosophie à l'Université de Lyon III. Parmi ses ouvrages :

Regard, parole, espace, Lausanne, L'Age d'homme, 1973 ;

Aîtres de la langue et demeures de la pensée, Lausanne, L'Age d'homme, 1975 ;

Art et existence, Paris, Klincksieck, 1985 ;

Penser l'homme et le folie, Grenoble, Jérôme Millon, 1991 ;

L'art, l'éclair de l'être, Seyssel, Comp'act, 1993 ;

Ouvrir le rien, l'art nu, La Versanne, Encre marine, 2000.

Notes

[1] M. Loreau, « Du volume originaire », *in En quête d'un autre commencement, op. cit.,* p. 242.

[2] M. Loreau, *De la création, op. cit.*, p146.

[3] *Id.,* p. 145-146.

[4] M. Loreau, *En quête d'un autre commencement, op. cit* ., p. 127.

[5] *Id.,* p. 129.

[6] *Id.*, p. 131.

[7] *Id*. p. 143.

[8] H. Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 153.

[9] H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op. cit.*, p. 131.

[10] *Id.,* p. 259.

[11] Cité par Maldiney, dans *Regard, parole, espace*, p. 157.

[12] H. Maldiney, *Art et existence, op. cit.,* p. 199-200.

[13] H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être,op. cit.,* p. 362.

[14] *Id.,* p. 17 et p. 32.