

AVIS D'ÉDITION

TITRE :

VOYAGES SPHÉRIQUES. SUR LA TERRE,
COMME DANS LA LUMIÈRE

EDITORS:

José Guilherme Abreu
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das
Artes, Universidade Católica Portuguesa |
www.orcid.org/0000-0003-4022-7771

Mário Caeiro
Escola Superior de Artes e Design, Instituto
Politécnico de Leiria
www.orcid.org/0000-0001-8654-6757
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da
Universidade Católica Portuguesa

AUTEURS (par ordre alphabétique)

Abílio Oliveira; Adélia Santos Costa; Alexandre A. R.
Costa; César Barrio; Carlos Lampreia; Daniela Brasil;
Éric Coulon; Fernando Rosa Dias; Filipe Garcia;
Henrique Manuel Pereira; Johannes Pfeiffer; José
Cirillo; José Guilherme Abreu; Laura Castro; Mário
Caeiro; Melanie Manchot; Michelle Nahon; Rodrigo
Silva; Samuel Rama; Simeon Nelson; Stela Maris
Sanmartin; Teresa Bartolomei; Thierry Ferreira;
Witold Riedel

TRADUCTION :

José Guilherme Abreu (avec l'aide de l'IA)

DESIGN :

DOI :

REMARQUE :

La reproduction des images dans ce livre a un
Caractère pédagogique et scientifique. Artistes et
Les chercheurs conservent leurs droits d'auteur sur
eux

SOUTIEN :

La publication actuelle a été financée par

PARTENAIRES :

Organisation	Comité scientifique	Éditeurs
LIDA - ESAD.CR-PL	José Guilherme Abreu (CITAR)	José Guilherme Abreu (CITAR)
CITAR - UCP	Mário Caeiro (LIDA)	Mário Caeiro (LIDA)
CITER - UCP	Renato Bispo (LIDA)	
R3iAP	Samuel Rama (LIDA)	
ARARE	Teresa Bartolomei (CITER)	
	Laura Castro (CITAR)	
	José Cirillo (LEENA)	
	Éric Coulon (ULC)	
	Rodrigo Silva (LIDA)	
	Gabriela Vaz-Pinheiro (i2ADS)	
	Michelle Nahon (ARARE)	

Remerciements

Les éditeurs tiennent à exprimer leur gratitude à ceux qui ont contribué à rendre ce projet possible.

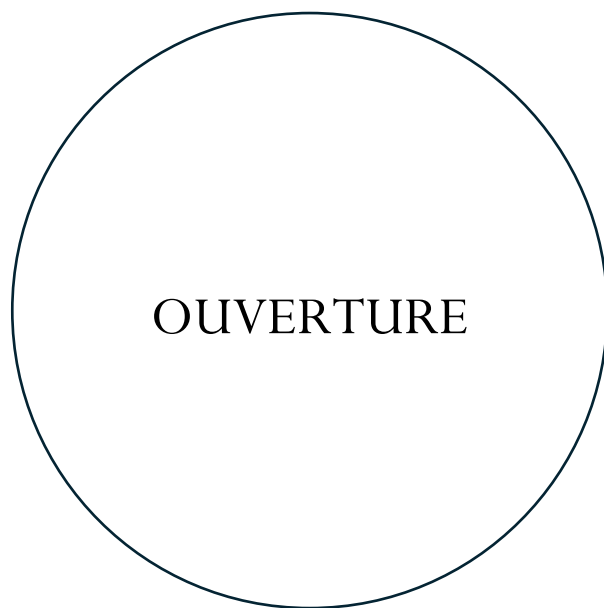
Tout d'abord, nous tenons à remercier les auteurs – artistes et chercheurs – qui ont apporté leur talent, leur savoir et leur expertise à la conception, au développement et à la publication de cette œuvre.

Nous sommes également reconnaissants aux membres des comités exécutif et scientifique, qui ont prêté leur nom, leur expérience et leur expertise pour soutenir le projet.

Nous remercions également les membres des organes de gouvernance des centres universitaires respectifs de recherche, qui ont accepté d'apporter un soutien institutionnel au projet. Leur soutien a non seulement été inestimable pour son développement, mais a également donné de la crédibilité à une entreprise dont la conception et la mise en œuvre sont, par leur nature même, manifestement expérimentales.

Nous souhaitons exprimer notre plus profonde gratitude, de plus, à tous les artistes, chercheurs, chercheurs et passionnés engagés dans l'exploration de l'enchevêtrement entre la création artistique et la recherche scientifique. Leurs analyses, commentaires et évaluations nous ont apporté à la fois l'encouragement et l'inspiration pour aller de l'avant, élargissant la portée de nos efforts vers des domaines plus larges de recherche et des publics plus inclusifs.

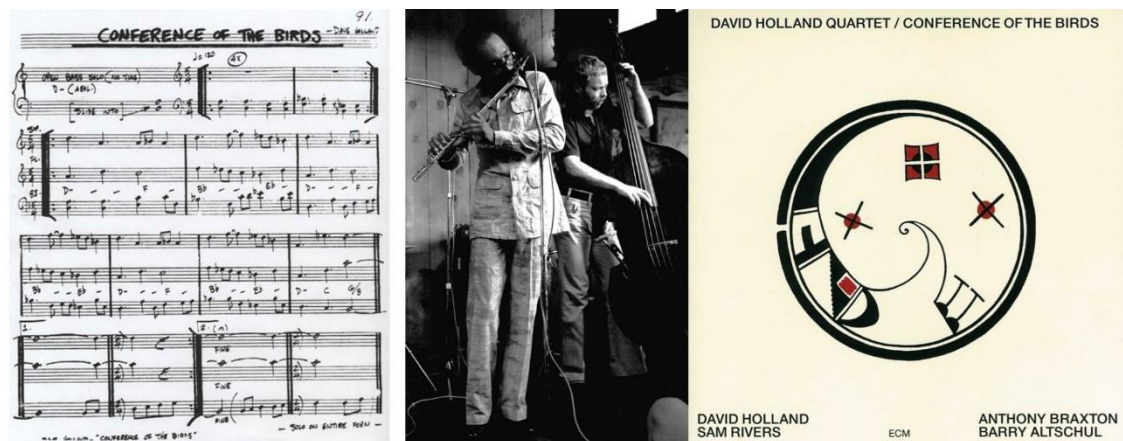
Enfin, nous souhaitons remercier tous ceux qui ont apporté leur créativité, leurs compétences et leur expertise au travail technique et pratique nécessaire pour concrétiser ce projet. Leur dévouement et leur engagement ont été essentiels pour transformer le projet d'une idée en une réalité.



Départ

Tout comme dans *Art as Gestation of the Public Sphera*, cette nouvelle édition du projet SPHERA, *Spherical Journeys : On the Earth as within the Light*, s'ouvre sur une allégorie musicale : *The Conference of the Birds*. C'est le titre d'un album culte – bien sûr en vinyle – enregistré par le *Dave Holland Quartet* et publié par ECM en 1973. Avec Anthony Braxton et Sam Rivers aux bois, le quatuor était complété par Barry Altschul à la percussion et son leader, Dave Holland, à la contrebasse.

Vous pouvez écouter la piste homonyme : <https://www.youtube.com/watch?v=YYTIXJuxvgY>



Dave Holland, *Conference of the Birds*, 1973, Partition; Sam Rivers & Dave Holland jouant; ECM 1027 Album

La *Conférence des Oiseaux*, qui a inspiré le thème composé par Dave Holland, fait référence à un texte persan écrit par Farid-ud-Din Attar, *maître soufi du XIII^e siècle, qui est aujourd'hui adopté comme une sorte de « métaphore conceptuelle » pour la présente édition.*

Une métaphore conceptuelle, car, comme les oiseaux du conte *soufi*, les êtres humains réalisent désormais qu'ils sont divisés et perdus. Le *voyage sphérique* qui émerge de la rencontre entre les essais artistiques et théoriques, réunis dans ce volume, est une tentative d'ouvrir un chemin de conscience et de silence, en harmonie avec l'ensemble, capable de nous rassembler, plutôt que de nous déchirer.

C'était le but du récit initiatique d'Attar, comme nous allons le voir maintenant.

La Conférence des Oiseaux

Écrite au XIII^e siècle par le grand maître soufi Farid ud-Din Attar, *La Conférence des Oiseaux* est l'un des chefs-d'œuvre de la littérature spirituelle. Sous l'apparence d'un conte où tous les oiseaux du monde se rassemblent pour choisir un souverain, le poème se déploie comme une allégorie du voyage de l'âme humaine vers la connaissance de soi et l'union avec l'Absolu.

Un jour, les oiseaux prennent conscience qu'ils vivent dispersés et divisés, sans véritable centre ni but directeur. Ils se rassemblent à la recherche d'un roi qui pourrait donner un sens à leur existence. C'est la Hoopoe, l'oiseau sage et héraut des mystères cachés, qui révèle que leur souverain légitime est la *Simurgh*, un être radieux vivant au-delà des montagnes de *Qaf*, dans un royaume accessible uniquement par ceux qui sont prêts à subir une profonde transformation intérieure.

Chaque oiseau répond à l'appel selon la nature de ses propres attachements. Le Rossignol ne peut abandonner la Rose, captive de la beauté éphémère de l'amour terrestre. Le Perroquet ne désire que l'immortalité. Le Paon pleure la perte du Paradis et rêve de retrouver sa splendeur d'antan sans endurer les épreuves de la purification. Le Faucon préfère la compagnie des rois terrestres au Roi invisible. Le Canard, la Perdrix, la Hibou et bien d'autres révèlent, chacun à sa manière, une peur,

un désir ou une illusion qui les empêche de partir. Patiemment, le Hoopoe répond à chaque objection, montrant que chaque obstacle est, en vérité, un voile tissé par l'ego lui-même.

Malgré leurs doutes, une compagnie d'oiseaux décide d'entreprendre le voyage. Pour atteindre la *Simurgh*, ils doivent traverser les *Sept Vallées*, chacune représentant une étape dans l'ascension de l'âme. La première est la *Vallée de la Quête*, où le désir d'une vérité plus grande que toutes les certitudes s'éveille. Elle est suivie par la *Vallée de l'Amour*, où la raison cède au feu dévorant du cœur. Puis vient la *Vallée de la Connaissance*, où chaque voyageur découvre que la véritable compréhension ne grandit qu'en proportion de sa propre transformation intérieure.

Le chemin continue à travers la *Vallée du Détachement*, où l'ambition, la possession et la distinction mondaine disparaissent peu à peu. Au-delà se trouve la *Vallée de l'Unité*, où toute multiplicité commence à se dissoudre en une seule réalité. Les pèlerins entrent alors dans la *Vallée de la Déconcertation*, où le mystère devient si vaste que la pensée elle-même se tait devant l'ineffable. Enfin, ils arrivent à la *Vallée de la Pauvreté et de l'Anéantissement*, où il ne reste rien de fierté ni d'identité individuelle, seulement une immobilité transparente capable de recevoir la présence de l'Absolu.

En chemin, la plupart des oiseaux succombent à l'épuisement, à la peur ou à la tentation. Certains font demi-tour, tandis que d'autres sont perdus à jamais. Au final, seulement trente atteignent la destination finale, dépouillés de tout ce qu'ils croyaient autrefois être, comme le décrit Attar :

Maintenant, le Soleil céleste commença à briller devant eux, et voici ! Quelle surprise ! Dans le reflet de leurs visages, ces trente oiseaux de la terre contemplent le visage du Simurgh Céleste. Lorsqu'ils jetèrent des regards furtifs vers le Simurgh, ils perçurent que ce dernier n'était autre que ces trente oiseaux. Complètement déconcertés, ils perdirent la raison et se demandèrent s'ils étaient eux-mêmes ou s'ils avaient été transformés en Simurgh. Puis, vers eux-mêmes, ils tournèrent leurs yeux, et, merveille des merveilles, ces mêmes oiseaux semblaient être un seul Simurgh ! (Attar, 1924, p. 117)

Ainsi, le roi qu'ils recherchaient avait toujours habité dans les profondeurs d'eux-mêmes. En persan, *si morgh* signifie précisément « trente oiseaux ». Celui qu'ils cherchaient depuis le début s'est révélé être l'unité spirituelle de ceux qui avaient traversé toutes les épreuves et laissé mourir leur propre moi.

C'est dans cette révélation que culmine l'œuvre d'Attar. Le voyage extérieur devient un voyage intérieur ; la quête de Dieu devient la découverte de l'identité profonde entre l'amant et l'Aimé, entre le chercheur et le Recherché. La *Simurgh* n'est pas seulement un être mythique. Elle est le symbole de la réalité unique qui reste cachée sous la multiplicité des êtres.

Ainsi, à la toute fin du récit, Attar conclut :

Alors les oiseaux se perdirent à jamais dans la Simurgh. L'ombre disparut ainsi au Soleil. Ni le voyageur ne resta, ni le guide, ni le chemin. En trouvant la Simurgh, ils se trouvèrent et l'énigme de Moi et Toi fut résolue. (Attar, 1924, p. 118)

La Conférence des Oiseaux est, avant tout, une méditation profonde sur la condition humaine. Elle nous enseigne que le véritable chemin spirituel ne réside pas dans l'acquisition de nouvelles connaissances, mais dans l'abandon progressif de toute illusion qui nous sépare de notre nature la plus profonde. Seuls ceux qui sont prêts à se perdre peuvent finalement découvrir qui ils sont vraiment. Et ce n'est que lorsque le miroir de l'âme est devenu parfaitement clair que l'on peut reconnaître que la lumière tant longtemps recherchée n'a, en vérité, jamais cessé d'habiter en elle.

Présentation

Conçu comme une continuation de la phase précédente du projet *SPHERA* – désormais révélé comme l'acronyme de **SP**iritual **HE**ritage **R**esearch **A**rea – *Aire de Recherche du Patrimoine Spirituel* – ce nouveau cycle d'œuvres originales réunit œuvres d'art et essais théoriques, chacun créé indépendamment mais inspiré par un thème commun. Son but est d'étendre le regard, d'appréhender la vision et de recueillir à la fois des impressions sensorielles et intelligibles des *sphera* du monde naturel.

La nature, dans toute sa diversité et sa complexité – en d'autres termes, dans son infinité – n'est pas simplement un schéma organisationnel de la matière. Au-delà de son enveloppe matérielle, la Nature est aussi un champ énergétique : un cosmos vivant actif, un être vivant. Comme l'ont soutenu le chimiste James Lovelock et la biologiste Lynn Margulis dans les années 1970, la Nature maintient activement les conditions chimiques et climatiques nécessaires pour maintenir la Terre habitable. La Terre est un tout unifié dans lequel la vie et l'environnement fonctionnent ensemble comme parties d'un organisme vivant. Comme tout organisme, la Terre a un but et se construit et se transforme continuellement en tant que projet en cours, dont le sens profond reste à découvrir.

Développé sous le titre *Théâtre des Apparitions* dans le cadre de la recherche académique et scientifique, ce processus a donné naissance à la métaphore fondatrice qui a permis une compréhension plus profonde de l'expérience esthétique et créative contemporaine. En tant que processus de gestation purement intuitif et sensible, mais consciemment guidé, cette seconde phase de *SPHERA* est apparue presque inévitablement comme un développement naturel de la première : une ondulation s'étendant à partir de la pierre originale jetée dans l'étang.

Problématique

Chaque fois que nous parlons de nature, de corps ou de matière, nous parlons nécessairement aussi de culture. Car la nature, le corps et la matière, même avant de devenir des objets de réflexion, appartiennent déjà au domaine de la culture. Ce ne sont pas simplement des choses à réfléchir ; ce sont, dès le départ, des réalités conceptuelles et, en même temps, des façons de voir – des perspectives à travers lesquelles le monde est dévoilé. Chaque compréhension d'eux découle d'un angle de vision particulier, un point de vue parmi tant d'autres qui restent également possibles.

Si le corps est animé et la matière inerte, alors la nature les englobe tous deux dans l'unité de la vie. Ou plutôt, au sein de la **Vie** elle-même – ou, pour l'exprimer substantiellement, chez *les vivants*. Les minéraux nourrissent les plantes, et les plantes soutiennent les animaux. Tout comme les fleurs fleurissent et les fruits mûrissent dans le règne végétal, dans le règne animal, la psyché se déploie et la conscience fleurit en elle : l'éveil par lequel le monde commence à être compris comme un monde. C'est l'émergence d'une conscience qui témoigne de l'extension spatiale et de la succession temporelle, toutes deux intrinsèques à la condition partagée d'être et d'exister.

Il n'existe donc pas de monde sans un tel regard. La Lune grise, stérile et apparemment inerte, même après que son visage caché a été révélé, même après avoir été visitée par des êtres humains, et même après être devenue un réservoir de technologie et un symbole de pouvoir, n'a perdu ni poésie ni enchantement. Et cela parce qu'il y a un regard. Un regard enchanté, et donc un regard qui enchante. Car partout où il y a un regard, il y a aussi un sentiment et un sens – un mode d'être où les horizons de l'expérience dépassent toujours les objets vécus. Ils les transcendent parce qu'ils les établissent comme plus que de simples choses. En effet, les choses ne peuvent jamais être *que* des choses. S'il y a des choses, c'est parce qu'il y a un regard qui les constitue comme des choses, leur conférant identité et signification. Ce regard est déjà plus que leur simple existence.

Pourtant, il y a plus que le regard qui reconnaît la présence. Il y a aussi un second regard – ontologique – qui se tourne vers le premier, observant à la fois sa présence et sa fonction. Le premier regard est formateur car il donne forme, et la forme est la condition primaire du sens. Au-delà se trouve le regard ontologique, dirigé non pas immédiatement vers le monde mais vers cet acte primordial de formation lui-même. C'est ce second regard qui appréhende et distille la grande énigme : le miracle de l'être, l'émerveillement qu'il y ait quelque chose plutôt que rien. Le miracle de l'être est le prodige de la création – un don de l'esprit, un acte d'émanation pure, ou, si l'on préfère, d'un don spirituel pur. C'est une générosité inépuisable, infiniment enrichissante, paradoxalement intemporelle, même lorsqu'elle se révèle dans l'instant fugace.

Le portugais est l'une des rares langues à distinguer *ser* et *estar*. Si *ser* exprime un mode d'être qui perdure, se déploie et se transforme malgré l'érosion du temps, tandis que *estar* désigne un état temporaire, exposé au déclin et à la dissolution, alors le portugais libère l'être de toute condition fixe. Il comprend la vie comme l'émanation continue de *ser* et la domination perpétuelle de *ser* – c'est-à-dire comme un processus de création spirituellement inspirée. En un seul mot, comme la genèse. Et la gestation.

Nous sommes convaincus que ce regard ontologique sur la *sphera naturelle* doit être récupéré – ou plutôt, renouvelé. C'est, autant que possible, un regard rédempteur. Comment percevons-nous les *sphéras naturels* ? Comme le lieu où les choses existent simplement ? Comme une extension de nous-mêmes ? Comme le cadre dans lequel les événements se déroulent ? Comme toile de fond pour l'intervention humaine ? Ou, en fin de compte, comme partenaire dans une entreprise partagée ? La percevons-nous comme une Voix ? Et si c'est effectivement une voix qui nous appelle, sommes-nous encore capables de l'entendre ?

Nous devons aussi nous demander si la *sphera naturelle* peut continuer à affirmer cette perspective ontologique à une époque de plus en plus gouvernée par l'explication scientifique. La science elle-même peut-elle accueillir le type de savoir qui appartient à l'être en tant que tel ? Une intuition profondément tellurique, animale, mystique et cosmique semble murmurer que le fait d'être un arbre, une feuille, une rivière, un ruisseau ou une brise est infiniment plus qu'une simple existence. Vus à travers le regard ontologique, ce ne sont pas simplement des objets identifiables ; ils deviennent des manifestations de l'être lui-même. Le regard formateur – conditionné par les formes mêmes qu'il a produites – peut-il dominer le regard ontologique, même si ce dernier approfondit et complète à la fois le premier ? Et s'il ne peut pas l'éteindre complètement, peut-il néanmoins le déformer en le rejetant comme simplement subjectif, onirique ou fictif, le réduisant à une aberration métaphysique maladroite ? En associant le regard ontologique à l'intangible, arbitraire ou irrationnel, le regard formateur n'usurpe-t-il pas finalement sa place et sa fonction, le bannissant dans les recoins les plus profonds de l'inconscient, l'exilant dans l'Hadès de l'instinct et de la pulsion ?

Le regard formatif, lorsqu'il reste confiné aux choses elles-mêmes, peut progressivement devenir un regard répressif et punitif, en particulier vers le regard ontologique qui le scrute et le questionne. C'est précisément parce que ce dernier trouble ses certitudes qu'il provoque une résistance. Le regard formateur cherche à occuper tout le champ de vision, réduisant la réalité à ce qui est simplement visible, à tout ce qui se situe dans les limites du spectre perceptible.

Pourtant, ses conséquences vont au-delà de la suppression du regard ontologique, qui perçoit les choses comme plus que de simples choses. En objectifiant la *sphera naturelle*, le regard formateur l'appauvrit simultanément. Si l'imagination onirique anthropomorphise la nature, projetant sur elle des qualités humaines – voire divines – parfois jusqu'au délire, le regard objectivant va dans la

direction opposée : il diminue la nature, la réduisant à un ensemble de données mesurables, à des informations quantifiables, à ce que Rudolf Steiner aurait appelé le règne ahimarien du nombre.

Le regard ontologique, cependant, n'est ni isolé ni sans défense. Il possède une souveraineté intrinsèque, car la vision qui l'anime et l'éclaire n'est autre que la vision propre à l'art lui-même. C'est le regard génétique : le regard ouvert à la création, et accessible uniquement par l'acte créatif.

It is with this gaze that we propose to journey through the *Sphera* – the sphere of creation. We have often said that what matters is to open the eyes that lie closed within our open eyes. For eyes are truly open only when they open themselves to creation. Within time, nothing is definitive; nothing is ever repeated. The only repetition conceivable is that of the creative impulse which, by its very nature, abolishes repetition. We ourselves are that movement: the undulation, the serpent, the spiral, the cornucopia, the shell.

C'est précisément cette absence irréductible de répétition qui nous permet de reformuler, maintenant comme une affirmation, la question avec laquelle nous avons conclu la présentation du projet précédent :

L'idée d'une Sphera spirituelle, régie par le principe abellien d'interdépendance universelle et inspirée par l'impératif de vivre artistiquement, pointe vers un horizon utopique mais tangible : le plus élevé de tous les arts – l'art d'imaginer la société elle-même comme une œuvre d'art, spirituellement mise en place en commun !

Dans ce monde, les arbres réfléchissent, les montagnes chantent, et les rivières chuchotent. Seul l'art peut les entendre, et seul l'art peut vraiment les voir.

À travers le *Théâtre des Apparitions* (!)

José Guilherme Abreu (CITAR)

Mário Caeiro (LIDA)

Théâtre des Apparitions

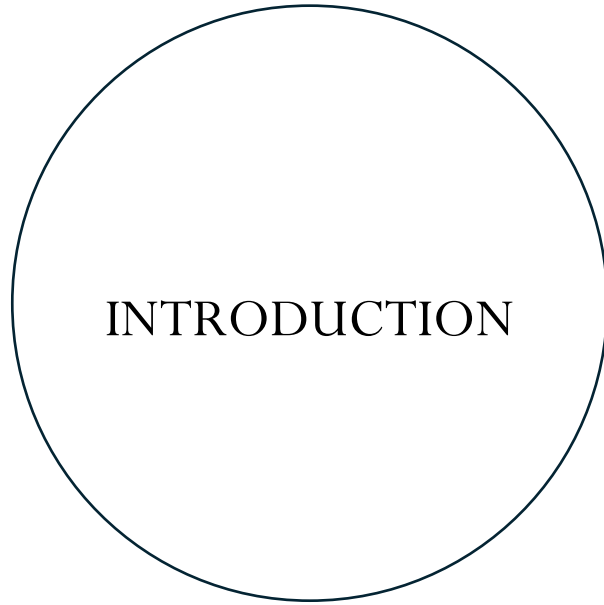
Les pratiques de l'étonnement dans la configuration spatiale du commun

Regarder le présent implique de reconnaître un symptôme troublant : une société animée par un utopisme techno-scientifique cherche à anéantir et à oublier les formes de vulnérabilité et de finitude. Traiter cette condition, qui est niée et reléguée à la marge, nous invite à ouvrir de nouvelles dimensions d'inclusivité, si nous écoutons l'appel à intégrer le nouveau et le différent. L'art a toujours su comment ouvrir un espace pour que cela soit vu – notre exposition commune à la fragilité de l'existence.

Le Théâtre des Apparitions est un projet de recherche nourri par la création artistique contemporaine. Son objectif est de révéler certaines configurations de cet espace partagé ouvert par la création du lieu du totalement différent en tant qu'apparition, c'est-à-dire comme un événement déstabilisant et une insurrection – un terme auquel Georges Didi-Huberman a donné un sens renouvelé – créant l'humain (être). L'objectif sera de créer et recréer les conditions pour accueillir des manifestations de l'émerveillement – retrouvant le sens large du *thaumazein* grec – et leurs intensités relationnelles, en éclairant les cartographies émergentes du commun, dans une série d'initiatives culturelles multidisciplinaires capables de révéler cet horizon changeant où incertitude et confiance, découverte et reconnaissance se mêlent.

L'objectif sera de révéler la constellation de la rencontre entre le présent et le passé, qui a fait ressortir l'énergie critique des images dialectiques dont Walter Benjamin a parlé. En invoquant

l'être et la connaissance des différents agents de l'imagination, nous chercherons à entreprendre des lectures innovantes des multiples ponts et connexions qui peuvent être établis entre les arts, les sciences et les sciences humaines. Car nous devons faire de l'émerveillement la première – et la plus originale – technologie relationnelle.



Teresa Bartolomei

LE VITAL, ARROGANT, FATAL, DOMINANT X

La transcendance poétique de l'expérience en tant qu'exercice épistémique et sa valeur écologique

Expérience entre saturation et divergence

Par son élaboration de la catégorie des phénomènes saturés, le philosophe français Jean-Luc Marion¹ a entrepris une révision fondamentale de la notion phénoménologique d'expérience, identifiant le statut liminal des situations dans lesquelles l'intuition (*ce qui apparaît*) dépasse l'intention (*le concept*) ; c'est-à-dire des situations où une asymétrie insurmontable émerge entre ce que le sujet expérimente et sa détermination cognitive. Dans le phénomène saturé, le contenu et l'objet de l'expérience ne coïncident pas : le premier dépasse le second, mettant en lumière une insuffisance insurmontable de l'acte de signification, une sorte de « déficit intentionnel » qui oblige le sujet à se reconnaître non pas comme positeur mais comme posé.

Cependant, l'étape théoriquement décisive dans cette proposition est la généralisation de la catégorie de saturation, passant d'une qualification de phénomènes spécifiques à une dimension de l'expérience en général. Cela s'explique par le fait que, comme l'observe Marion, bien que nous puissions identifier une série de contextes particuliers (tels que l'événement, l'idole/œuvre d'art, la chair, l'icône/visage) dans lesquels la saturation se manifeste avec une force indéniable, elle doit néanmoins être reconstruite comme une dimension générale de la phénoménalité. L'asymétrie entre intuition et intention, entre apparence et concept, caractérise toute notre relation cognitive avec le *réel*, dont l'expérience dépasse notre détermination de la réalité.²

Reconnaître l'universalité de la saturation nous permet de relativiser le rôle de l'intentionnalité, en le faisant passer d'un principe phénoménologique absolu à un mécanisme régional et limité. Cependant, cela ne nie pas qu'une fonction centrale de la culture consiste à produire des langues, c'est-à-dire des cadres structurés sémantiquement intentionnellement orientés et conventionnellement contraignants, qui assurent une détermination conceptuelle de l'expérience intersubjectivement partagée, opérationnellement efficace (fonctionnelle à sa gouvernance stratégique). La société a besoin de codes – des réseaux de signification du réel en tant que réalité – qui garantissent sa manipulation standardisée, prévisible et fiable ainsi que son interprétation intersubjective partagée (attribution de sens). Cependant, il est nécessaire de reconnaître la portée limitée de ces matrices cognitives et l'effet illusoire et déformant de les traiter comme le régime exclusif régissant l'expérience. L'écart entre intuition et concept, et entre le contenu de l'expérience et sa sémanticisation en tant qu'objet, est inhérent à toute expérience sans exception,

¹ La réflexion sur ce thème englobe de manière cohérente toute la carrière de recherche du penseur français, trouvant néanmoins deux jalons importants dans Marion 1977 et 1997, ainsi qu'une synthèse dans Marion 2001.

² L'une des pierres angulaires de la pensée de Lacan est la distinction fonctionnelle (plutôt que ontologique) entre le réel (la totalité de ce qui se passe) et la réalité (la totalité de ce que nous signifions), qu'il a développée au fil des ans, la définissant avec une précision toujours croissante. L'idée fondamentale est que le réel résiste à la symbolisation (la traduction en réalité) et échappe à la détermination cognitive comme « impossible » – non pas parce qu'il n'est pas donné, mais parce qu'il ne peut être représenté et donc « revient toujours » comme l'ingouvernable : « Le noyau doit être désigné comme le réel – le réel dans la mesure où l'identité de la perception en est la règle. » En fin de compte, cela repose sur ce que Freud identifie comme une sorte d'échantillonnage, qui nous assure que nous sommes dans la perception à travers le sens de la réalité qui l'authentifie. Qu'est-ce que cela signifie ? – sinon cela, du côté du sujet, on appelle cela « éveil » (Lacan 1964, p.66) « Le concept de répétition nous confronte à un dilemme : soit accepter, pur et simple, notre implication en tant qu'analystes dans la nature éristique de la discorde inhérente à toute explication de notre expérience – soit affiner le concept au niveau de quelque chose d'impossible à objectiver, sauf par une analyse transcendante de la cause » (ibid., p. 117) (*m.tr.*).

même si, dans plusieurs cas spécifiques (définis par des langages tels que la technique, les sciences, le droit, la bureaucratie, l'économie) la mise en œuvre de mécanismes pour l'objectification phénoménologique du contenu de l'expérience est institutionnalisée comme socialement acceptable ou même nécessaire. Ces mécanismes prennent en charge de manière programmatique les déficits cognitifs associés à cette simplification, compte tenu des avantages existentiels et sociaux qu'elle apporte.³

Un dispositif tel que l'horloge est un exemple parfait de la coexistence du pouvoir et des limites cognitives irrépressibles inhérentes à cette rationalisation conventionnelle. Notre expérience du temps est extrêmement riche, indéterminable, et loin d'être réduite à sa mesure, pourtant savoir quel temps il est un besoin existentiel et social indispensable. Par conséquent, l'erreur ne réside pas dans le fait de continuer à nous dire l'heure à l'autre, en adoptant ce raccourci cognitif à des fins pratiques et existentielles, mais dans l'ignorance du fait que cette opération partielle et instrumentale ne détermine pas de manière exhaustive l'ensemble « saturé » – et donc, en fin de compte, indisponible⁴ – de notre expérience du temps.

Mettre en lumière la **dimension universelle de la saturation de l'expérience** implique donc de reformuler la notion même de culture. La culture ne peut pas simplement être conçue comme la somme de processus de signification et de leur mise en œuvre institutionnelle, dans la mesure où il s'agit de stratégies pour la conventionnalisation symbolique de l'expérience. La culture doit être conçue, en outre, comme le domaine dans lequel les modes sont produits pour révéler que l'expérience en général implique un reste inhérent⁵ qui n'a pas encore reçu de sens et qui peut ne pas en être donné : que dans chaque expérience, inévitablement, une partie de l'intuition subsiste qui est indéterminée et peut être indéterminée en tant qu'objet conceptuel.⁶ Le paradoxe de cet acte de symboliser la non-signification structurelle d'une partie de notre expérience est qu'il ne doit pas signifier l'insignifiable (c'est-à-dire ce qui est conceptuellement impossible à conceptualiser), mais plutôt signifier que cette partie de l'expérience, le contenu de l'intuition (« apparition », selon la terminologie de Marion), est insignifiable. Cela protège son indisponibilité sans l'effacer en une simple ineffabilité. Cette symbolisation non désignative de la saturation est l'exact opposé du silence apophasique. Démontrer comment ce qui reste non dit, et possiblement indicible comme objet représentable, est tissé dans le tissu de l'expérience, et mettre en lumière ce qui manque à une forme d'expression toujours asymétrique par rapport à ce donné, signifie, avant tout, explorer de manière critique les modes de signification activés, et reconstruire les formes associées de rationalité et de fonctions sélectives. Il est donc nécessaire de distinguer entre l'inexprimé et l'indicible. Tout d'abord, nous devons nous demander dans quels cas il existe (et, si oui, lesquels) les mécanismes qui peuvent produire l'expulsion (réversible) d'aspects des apparitions (du contenu expérientiel) en fonction de stratégies utilitaristes et/ou idéologiques de manipulation de la réalité. Deuxièmement, nous devons nous demander dans quels contextes il existe en réalité des

³ C'est la thèse exposée par Wittgenstein dans *De la certitude* : une problématique holistique de la *vision du monde* (*Weltanschauung*) – l'infrastructure culturelle par laquelle une société cristallise une interprétation partagée de l'expérience collective – est rationnellement contradictoire. Pour éviter d'imploser dans un chaos anocomique généralisé, la société doit partager une plateforme de certitudes (un réseau partagé de significations qui établit un horizon herméneutique commun pour les processus d'attribution des sens), qui sont faillibles et révisibles, critiquement contestables, mais suffisamment stables et contraignantes.

⁴ Pour un aperçu de ce concept, voir Rosa 2018.

⁵ À ce sujet. Je renvoie le lecteur à Bartolomei 2026.

⁶ À ce sujet, voir Slavoj Žižek (1996), revisitant les réflexions de Schelling et Lacan.

divergences cognitives intrinsèques au phénomène perçu qui rendent sa constitution intentionnelle en tant qu'objet impossible, comme cela se produit en relation avec sa dimension temporelle.⁷

L'argument qui sous-tend cette distinction est que le premier ordre d'examen identifie l'action autocritique contextuelle inhérente au travail incessant culturel d'apprentissage, de développement et d'auto-correction, qui permet d'élargir et d'améliorer le champ de connaissances (comme, par exemple, le progrès scientifique, mais aussi la définition des limites des domaines d'expertise respectifs ; le rôle du discours public pratique et ses distorsions). En revanche, le second ordre représente une dynamique structurelle qui remet en question la notion même de connaissance, dans la délimitation rationnelle d'un exercice de signification de second niveau. Cet exercice radicalise et étend correctement la distinction kantienne entre intellect et raison, en articulant la différence entre connaissance et pensée, et entre déterminer et réfléchir le jugement. Il capture donc une sphère d'expérience essentiellement inaccessible à la connaissance, en tant qu'objectivation conceptuelle, non pas parce qu'elle se trouve dans le supersensible mais parce que sa constitution perceptuelle et historique est déjà divergente (aporétique).

C'est la sphère accessible perceptuellement et historiquement de l'autre-que-soi-même, qui s'impose au sujet comme un don sensible et herméneutiquement efficace (Marion 1997). Ce domaine est traversé par des divergences partiellement irréconciliables, qui exigent des formes de symbolisation non objectivantes, non exclusives, non univoces, favorisant le dépassement de dichotomies telles que nature⁸ et culture, sujet et objet, sensible et sursensible. Cette symbolisation déclenche des processus non dualistes de signification capables de sémantiser les incompatibilités comme des dimensions paradoxalement coexistantes : ni unifiables ni source de paralysantes absurdités.

Le rôle épistémique de la littérature

Depuis la nuit des temps, l'exercice de cet examen de second ordre – avant tout en pratique, et secondairement en théorie – a été l'une des fonctions cognitives fondamentales des langues que les civilisations ont développées pour compléter l'ensemble des langues (technologie, science, droit, bureaucratie, économie) qui rationalisent sélectivement et conventionnellement l'expérience par des mécanismes d'objectification phénoménologique de son contenu. L'art, la religion et la philosophie sont des formes de rationalité qui reconstruisent théoriquement et/ou exposent pratiquement les déficits cognitifs associés à une telle simplification. Ils articulent herméneutiquement la sphère du sens qui échappe à cette détermination réductionniste.

Cette fonction cognitive est clairement évidente dans la **littérature, qui agit comme une conscience critique de l'épistémène humaine dans sa revendication de totalisation et de contrôle conceptuel absolu sur l'expérience**. Depuis l'aube de l'histoire, les civilisations ont utilisé la littérature pour souligner l'insuffisance d'une objectification extrinsèque

⁷ While it is beyond the scope of our discussion to argue about this, I am convinced, in line with many other interpreters, that although Husserl (1905) carries out a profound and innovative analysis of temporal experience – particularly through his elaboration of the concept of the non-point-like present, articulated in the triad of retention, original impression, and protension – he nevertheless fails to make this the cornerstone of his notion of intentionality. In contrast, Levinas (1979) emphasises that our temporal experience cannot be entirely subsumed under constitutive intentionality, which exhibits a high degree of passivity.

⁸ Pour une critique de cette dichotomie, voir Descola 2005, qui remet en question le terme *nature* lui-même (ce qui, en fait, sera évité autant que possible dans cet essai).

du contenu phénoménal qui cherche à éliminer la dimension de saturation et de divergence inhérente à un contenu tel que le subjectivisme irrationnel, marginal ou hors sujet. Elle cherche également à expulser l'inreprésentable de l'expérience, de la relation du sujet avec l'autre-que-soi, le reléguant possiblement à un simple mouvement intérieur du moi transcendant sursensiblement le monde, confirmant la volonté de pouvoir du sujet comme souveraine plutôt que de l'établir comme le gardien de l'être.

De cette perspective phénoménologique, l'aspect non représentable de l'expérience, en , n'est pas un indicateur de la divergence entre le « Je » et le monde, entre l'intériorité comme sphère du spirituel et l'extériorité comme sphère du matériel (le conflit irrésoluble entre *res cogitans* et *res extensa*), mais plutôt une manifestation du fait que la symbiose indissociable de l'extérieur et de l'interne (qui constitue l'expérience, du point de vue radicalement anti-idéaliste de la phénoménologie) se manifeste dans un réseau irréductible de divergences et l'impossibilité de représenter le monde comme une présence (c'est-à-dire une convergence non contradictoire entre les extases du temps, entre le temps et l'espace, et la perception et le langage).⁹

D'un point de vue phénoménologique, comme l'illustre la pratique à travers la littérature, le monde, **le réel, en tant que conteneur holistique indéterminable du sujet et de la réalité, ne peut être réduit à une dichotomie (flexible et distinctible) de la nature et de la culture**, car le sujet ne peut pas être réduit à la conscience seule. Le « je » est inextricablement corps, pensée, langue et société. Le monde extérieur ne peut être réduit à la matière, la matière ne peut pas être réduite à une entité, et l'apparence ne coïncide pas avec la présence. Le contenu de l'expérience ne coïncide pas avec son objet, et les phénomènes ainsi que les mots sont symbiotiquement et divergents co-constitutifs.

Dans le cadre d'une brève réflexion sur la question de l'incohérence d'une notion d'expérience objectivante et unilatéralement objectivante, en référence à la littérature, il ne sera pas possible d'aborder la nature complexe et insoluble de ce problème dans son ensemble. Nous illustrerons plutôt comment la littérature, et en particulier la poésie lyrique, fonctionne comme un langage critique qui offre une alternative à la détermination « naturaliste » du soi comme conscience et de l'autre (de la totalité de ce qui apparaît, de la réalité) en tant qu'objet, à travers l'analyse d'un exemple textuel spécifique.

La thèse développée ici, basée sur la lecture d'une seule composition poétique, est en d'autres termes que le discours littéraire réalise une déconstruction pratique du représentationnalisme intentionnaliste – qui réduit le contenu de l'expérience à son objectivation conceptuelle – en mettant en lumière ce qui reste en dehors de cet acte de manipulation cognitive, comme le non-dit et possiblement l'invisible (le taux spécifique de saturation de l'expérience), afin de le signifier sous une forme alternative. Cela est réalisé par la construction de codes symboliques singuliers et non abstraits qui ne peuvent être transférés en dehors des expériences perceptives et narratives concrètes qu'ils ancrent sémantiquement. Cela se fait en recourant à des mécanismes imaginatifs plutôt que logiques de schématisation. De ce point de vue, l'aspect décisif est que le discours littéraire mène cette action déconstructive contre l'univoité du représentationnalisme objectiviste non pas théoriquement, mais uniquement en traitant d'expériences singulières : la littérature est

⁹ La critique de cette illusion métaphysique, qui a dominé la pensée occidentale en assimilant connaissance à représentation et art à mimesis, atteint un point de non-retour dans les réflexions de Martin Heidegger (1935–1946, avec la synthèse magistrale exposée dans l'essai « L'Âge du tableau mondial », pp. 57–85) et Jacques Derrida (1967, 1967a, 1972). Il n'est pas nécessaire d'être d'accord (du moins pas entièrement) avec les *pars construens* de ces œuvres afin de reconnaître le pouvoir diagnostique de leurs opérations déconstructives respectives.

métaphysiquement nominaliste. Dans son univers de discours, les universaux n'existent pas et l'universalité de ses propres figures de sens est produite non par abstraction mais par exemple.¹⁰

En d'autres termes, le principe épistémique sous-tendant le discours littéraire sur le réel est qu'on ne peut capturer symboliquement la saturation inhérente à l'expérience individuelle qu'en restant totalement immergé dans sa concrétude perceptive et narrative, et en ne s'en abstrait pas. Cela permet d'articuler la dimension qui ne peut être intentionnellement objectivée, qui émerge dans la rencontre avec le monde, avec soi-même et avec l'autre.

L'abstraction retire cette richesse, cristallise le réel en réalité, absolutisant le concept en neutralisant le rôle cognitif de l'imagination et en le rejetant comme une simple fantaisie.

Dans le discours littéraire, l'œuvre produit un texte qui est un code sémantique unique en soi, fonctionnant de manière autoréférentielle comme une clé de sens uniquement pour l'expérience spécifique qu'elle désigne. Cela élève les images perceptuelles et narratives qui lui sont associées au rang de signifiants qui ne sont pas conventionnellement arbitraires mais fortement motivés, les invoquant de manière imaginative (par analogie et association) plutôt que logiquement pour configurer une sémantisation de l'expérience en question qui diverge de sa représentation propositionnelle et intentionnellement objectifiante. Cela permet de révéler des aspects de son contenu et de sa capacité à mettre le réel en perspective au-delà de sa conventionnalisation en tant que réalité – des aspects qui restent inexprimés, voire radicalement niés, dans sa description monovocement abstraite-conceptuelle.

Le texte littéraire ne recouvre pas l'histoire, il sémantise plutôt narrativement un épisode existentiel dans lequel l'expérience devient un événement, s'historicisant ainsi elle-même (ce qui n'est pas le cas pour toute expérience). De même, il ne parle pas de « nature » mais sémantise imaginativement une expérience de la sphère perceptive dans laquelle le sujet ne s'extériorise pas par rapport au réel dans un univers de discours séparé de la réalité. Au contraire, il symbolise sa connexion inhérente à lui, au complexe holistique de l'être-dans-le-monde, d'être un corps sur terre et au sein de la société. Cette connexion est attestée dans un processus relationnel de résonance perceptuelle-cognitive¹¹, dont le sujet n'est pas le législateur absolu mais plutôt le participant, inextricablement à la fois émissaire et récepteur.

Mais comment, devons-nous nous demander à ce stade, la sémantisation imaginative/narrative d'une expérience singulière fonctionne-t-elle réellement ? En renonçant à sa représentation abstraite-représentationnelle, elle supprime la saturation de l'expérience, l'excès d'apparence sur le concept, de la répression manipulatrice ou simplement apophasique. Elle inscrit l'expérience dans un réseau de figures symboliques qui la restaure comme une expérience du sens, portant une signification alternative aux dualismes objectivants, à l'externalisation dualiste, au réductionnisme épistémique ?

Bien que la **construction narrative** de l'expérience en tant qu'événement, et la **symbolisation historique** de la condition existentielle à travers l'énigme insoluble de son indétermination, soient un thème largement exploré en critique et en esthétique, la réflexion sur la **symbolisation lyrique** de la condition existentielle, c'est-à-dire la **construction** imaginative, **non logique-conceptuelle** de l'expérience corporelle en interrelation avec la sphère naturelle, comme l'être-

¹⁰ Sur la catégorie d'exemples, voir les remarques d'Agamben 2001, pp. 13 et suivantes.

¹¹ À ce sujet, voir Rosa 2016.

dans-le-monde sous la forme hospitalière d'habiter plutôt que de domination, est de loin moins développée.

L'hypothèse directrice avancée ici est que *le discours lyrique* n'est pas un moyen d'exprimer le soi intérieur (le sujet lyrique éponyme) en relation avec une catégorie de contenu privilégié (existentiel-émotionnel) (noétique-affectif), mais plutôt un processus formel de sémantisation de l'expérience à travers des procédés imaginatifs-perceptifs qui substituent les procédés logiques-propositionnels et narratifs.¹² **En d'autres termes, la rationalité du discours lyrique implique la subordination radicale de la signification logique-propositionnelle et narrative à la signification imaginative-perceptuelle, qui est structurée par l'usage combiné de la métaphore et de la métonymie.** Cela implique une inhérence accueillante de subjectivité au sein du réel – qui n'est pas aliénée à une réalité « externe » mais intégrée à la verbalisation imaginative comme signifiant expressif du soi. En dissolvant tout dualisme qui sert, cognitivement, à dominer stratégiquement le monde, le discours lyrique articule la compréhension du soi de lui-même comme partie (possiblement divergente mais non séparée) du monde (le complexe holistique de la réalité, différencié épistémiquement en nature et société). Dans le discours lyrique, la « nature » n'est pas conçue comme une sphère matérielle externe ; au contraire, la connexion perceptive inhérente du soi au monde est reconnue comme une source de sens. L'indétermination conceptuelle même de l'expérience – sa saturation – n'est pas vue comme une frustration, un recul ou une limitation, mais comme une source de richesse et comme une clé épistémologique essentielle à la compréhension et à la compréhension de soi, dépassant la perspective abstraite-conceptuelle et stratégique.

L'examen suivant d'un exemple issu de ce domaine vise à mettre en lumière le potentiel extraordinaire **du discours littéraire lyrique pour la correction épistémique en relation avec une perspective représentationniste-présentialiste unilatérale, qui** schématise l'expérience en dichotomies objectivistes telles que nature/culture, sujet/objet et perception/concept.

Le jardin comme figure symbolique d'une interdépendance harmonieuse entre les êtres humains et la terre

Le texte en question est le poème « The Garden »,¹³ du poète métaphysique anglais Andrew Marvell (1621–1678). Parlementaire modéré et disciple d'Oliver Cromwell, ainsi qu'ami de John Milton, Marvell partageait son temps entre la littérature et la vie publique durant les années turbulentes de la guerre civile anglaise. Auteur prolifique de satires politiques visant la corruption de la cour, les

¹² De ce point de vue, un poème qui utilise des descriptions propositionnelles d'états d'esprit et des constructions narratives d'expériences événementielles pour parler du soi ne peut pas automatiquement être considéré comme un texte lyrique car il ne sémantise pas l'expérience de manière imaginative-perceptuelle. En d'autres termes, il ne crée pas d'intuition (l'apparition) par une signification imaginative-perceptuelle. À ce sujet, je renvoie le lecteur à Bartolomei 2016 (Chapitre XII, pp. 328 et suivantes) et 2017.

¹³ « Le Jardin », dans Marvell 1972/1987, pp. 100–101 (notes, pp. 255–258). Le texte est disponible en ligne sur le site de la Poetry Foundation (<https://www.poetryfoundation.org/poems/44682/the-garden-56d223dec2ced>), qui offre une bonne introduction bio-bibliographique à l'auteur (<https://www.poetryfoundation.org/poets/andrew-marvell>). Publié à titre posthume dans le recueil *Poèmes divers* (1681), accompagné d'une version latine (« Hortus »), la date de composition du poème est incertaine. Cependant, la majorité des chercheurs s'accordent à dire qu'il a été écrit vers 1650, durant la période où Marvell était éloigné de la vie publique, ayant pris un poste de précepteur dans le Yorkshire (voir Berthoff 1970, pp. 143 et suiv.). Pour des propositions récentes suggérant une date ultérieure et leur importance critique potentielle, voir Davis 2011, p. 43.

ennemis de la Grande-Bretagne et les catholiques, il est aujourd'hui lu et surtout connu pour un corpus relativement restreint de poèmes pastoraux, principalement composés durant son séjour à Nun Appleton Hall, près de York, le domaine de campagne de l'un de ses nobles mécènes. S'appuyant sur la tradition horatienne et catullienne du *carpe diem* et la tradition bucolique classique, Marvell écrit plusieurs poèmes sur les jardins, combinant les tropes de la tradition pastorale gréco-latine et de la poésie Renaissance-arcadienne avec une densité rhétorique somptueusement baroque,¹⁴ accompagnée d'images d'origine biblique, qui émergent puissamment dans « Le Jardin » – une fusion unique de mythe païen et de vision chrétienne, d'hédonisme vitaliste et d'une perspective métaphysique.¹⁵

Comme l'argumentait W.¹⁶ Empson avec sa compréhension herméneutique raffinée contre l'orthodoxie critique qui avait longtemps relégué le genre à une branche triviale du passe-temps existentiel, la poésie pastorale n'est pas le produit d'un escapisme vide, un détachement académique affecté de la dissonance de la réalité. C'est plutôt un véhicule imaginativement efficace pour remettre en question vigoureusement les structures sociales et politiques dominantes, et exprimer des visions alternatives de l'héroïsme et du sublime, qui sont des dispositifs spirituels associés à l'élite intellectuellement et économiquement privilégiée. C'est un espace pour subvertir les hiérarchies symboliques traditionnelles en juxtaposant le haut et le bas, en réévaluant l'insignifiant socialement, et en dégonflant le tragique et le grandiose en élevant le « simple ». Dans la poésie pastorale, la nature et la campagne fonctionnent comme un dispositif de « contre-culture », offrant un modèle éthique et épistémologique alternatif à celui dominant, qui subordonne l'existence aux impératifs systémiques de l'ordre social. Non seulement un véhicule d'évasion fantaisiste du présent, la poésie pastorale est aussi un véhicule d'antagonisme critique. Élevant la campagne (stylisée de manière académiquement érudite dans le paysage arcadien) et le jardin au rang d'univers de discours, elle développe des figures symboliques qui inversent la relégation de la nature au *fond* de la vie humaine. Ce faisant, elle restaure la nature à sa centralité environnementale et articule la valeur de l'*habitat naturel* comme condition existentielle de sens, plutôt que comme simple réservoir de ressources pour la survie matérielle et le profit. Sous le masque (« déguisement ») des stéréotypes arcadiens, la poésie pastorale est profondément marquée par des préoccupations politiques et véritablement écologiques et, comme l'ont souligné des études critiques plus récentes, l'œuvre de Marvell ne fait pas exception.¹⁷

Dans la poésie pastorale, la nature est un espace habité plutôt qu'un simple appareil matériel, un horizon de vie plutôt qu'une terre occupée. La relation avec la terre n'est pas purement économique

¹⁴ Eliot, qui, à travers une série d'essais exemplaires (1921, 1921a et 1921b ; 1923), apporta une contribution décisive à la redécouverte critique de Marvell au XXe siècle, parle de la « magniloquence » expressive du poète, qui est singulièrement et ambiguë entrelacée d'un *esprit* ironique caractérisé par une introspection détachée.

¹⁵ Voir Curtius (1948, pp. 197 et suivantes) pour une reconstitution de la tradition classique du « locus amoenus » de Virgile (une étendue de terre semi-sauvage et magnifique) et sa convergence – non sans dissonance – avec la tradition biblique du Jardin d'Éden.

¹⁶ Voir Empson 1938, un classique intemporel des études littéraires. La thèse générale de l'œuvre est soutenue par diverses analyses textuelles, dont l'une se concentre spécifiquement sur Marvell (« Marvell's Garden : The Ideal Simplicity approached by Resolving Contradictions », pp. 119–145).

¹⁷ « Green Marvell » est le titre emblématique d'un essai (Mcrae 2011) qui analyse l'œuvre poétique de Marvell dans le contexte historique de la crise sociale, politique et culturelle qui a radicalement remis en question la relation civilisationnelle entre la ville et la campagne dans l'Angleterre du XVIe siècle. Comme le résume un autre chercheur (Crewe 1994, p. 271) : « Les poèmes de Marvell sont aussi ceux d'une tradition pastorale néoclassique comprise comme en crise historique, et donc plongée dans la confusion concernant nombre de ses propres hypothèses et ressources les plus fondamentales. Parmi les facteurs déclencheurs bien connus figurent le déclenchement de la guerre civile et la révolte populaire, la destitution de Charles Ier et l'ascension au pouvoir de Cromwell, la construction continue au XVIIe siècle de l'État politique moderne, et l'économie politique complexe de l'enclosure des terres ».

(impliquant l'usage matériel de ses produits) ou esthétique (purement pour la satisfaction du spectateur) mais radicalement existentielle : la vie du sujet est consciemment définie par sa relation avec *son habitat*, à travers laquelle sa compréhension de soi est médiatisée.

Dans cette perspective, le jardin est un symbole clé.¹⁸ Comme Marvell l'indique explicitement, il ne peut être réduit à un lieu de « plaisir » mais est idéalisé comme un espace où trouver le « bonheur » :

Pendant ce temps, l'esprit, ayant eu sa fête de plaisir,

Se retire dans son bonheur ;

L'expérience de l'harmonie corporelle parfaite projetée dans le concept de jardin, dans sa beauté et son abondance (puisqu'il doit être conçu, en essence, comme un *hortus* : riche en fruits qui poussent en abondance, satisfaisant la faim et la soif de ses habitants sans effort épuisant)¹⁹ est, en réalité, l'idéalisation d'une relation avec la terre (non extériorisée comme « nature ») qui répond à sa représentation originelle comme foyer de l'*humanité*, *habitat*, espace accueillant pour la vie et la croissance, dans une coexistence essentiellement paisible, féconde et mutuellement génératrice.

Le jardin est, par définition, une parcelle de terre particulièrement circonscrite²⁰ où les individus et les communautés exercent leur intégration spatiale dans l'environnement. Ils reçoivent son hospitalité sous forme de conditions de vie matériellement, esthétiquement et spirituellement agréables, et participent activement à son entretien et à son enrichissement. Le jardin n'est pas une nature spontanée, mais un environnement constamment adapté et amélioré par l'humanité. **Le jardin symbolise donc l'interdépendance harmonieuse entre l'humanité et la Terre.** C'est une relation de don mutuel, et non d'exploitation et de gratification unilatérales. Dans le jardin idéal, l'humanité rend à l'environnement ce qu'elle reçoit de lui. Cela se fait par un engagement à préserver et promouvoir sa beauté et sa santé tout en respectant l'écosystème complexe qu'il représente (structure géologique, paysage, flore et faune). Procédé anthropologique transcendant toutes les cultures, le jardin est un archétype d'une relation harmonieuse et interdépendante avec la terre, mais dans les jardins réels, cette utopie est constamment menacée et

¹⁸ Voir Beruete 2016 et Gärten 2022 pour une reconstitution de l'histoire culturelle du jardin à l'Ouest et à l'Orient, qui analyse sa signification en tant qu'archétype symbolique – religieux, artistique et anthropologique – ainsi que son évolution historique réelle en tant que forme d'intervention dans le paysage constamment liée à l'évolution des codes sociaux et esthétiques, ainsi qu'à des facteurs urbains, économiques et environnementaux.

¹⁹ « Quelle vie merveilleuse je mène ici ! / Des pommes mûres tombent autour de ma tête ; / Les grappes luxuriantes de la vigne / Sur ma bouche écrasent leur vin ; / La nectarine et la pêche curieuse / Elles entrent dans mes mains elles-mêmes ; / Trébuchant sur les melons en passant, / Pris dans les flots, je tombe sur l'herbe » (V Strophe).

²⁰ Par définition, un jardin est un espace circonscrit, physiquement séparé de son environnement, comme l'indique lexiquement à la fois le terme hébreu original « gan », désignant le jardin dans la Genèse (2:8 ; 2:10 ; 2:15 ; 3:23–24), et par le terme grec « παράδεισος » (dérivé du persan, cf. Bremmer 2002, pp. 109 et suivantes), dans lequel le terme est traduit par la Septante (lorsqu'il n'est pas rendu par « κῆπος ») pour être ensuite transposé dans la Vulgate sous le nom de « paradisus voluptatis ». Cette formulation lexicale modifie significativement le sens du terme Éden (qui signifie « plaisirs » en hébreu) d'un toponyme propre à un nom commun (« Et le SEIGNEUR Dieu a planté un jardin vers l'est dans l'Éden » devient ainsi « Dieu a planté un paradis de plaisirs » ; voir <https://biblehub.com/multi/genesis/2-8.htm>). Pour les implications théologiques significatives de cette déterritorialisation, voir Agamben 2019. Dans cet ouvrage, le statut ambigu du Jardin d'Éden dans la tradition chrétienne est reconstruit comme une catégorie qui oscille entre histoire, mythe et eschatologie sans solution définitive. Interprété alternativement comme un espace physiquement situé, historiquement donné, ou comme une condition de l'intégrité « naturelle » de la corporéité – potentiellement récupérable à la fin des temps sous forme de plénitude de l'innocence et des harmonies terrestres (une thèse exemplairement soutenue par Dante) – le Jardin d'Éden est un *noyau doctrinal* dans lequel des images théologiques mutuellement incompatibles de la relation entre la Grâce et la nature sont condensées.

contredite par la dégradation forcée de l'engagement idéal de la cultivation et du soin vers une posture de domination et d'exploitation, et de la compagnie extatique vers une objectivation aliénante.

Ainsi, dans la tradition biblique, le jardin devient un emblème mythique d'une **promesse librement donnée liée à une responsabilité humaine qui a été maintes fois échouée**. La perte de cette promesse est donc une chute coupable. L'Éden, le paradis terrestre, est ce que la Terre aurait pu être si nous l'avions prise en compte comme un compagnon,²¹ plutôt que de la dégrader en un adversaire hostile et maudit dans notre lutte pour la survie.²² Bien que cette idéalisation paradisiaque puisse être considérée comme radicalement irréaliste – le fermier sait trop bien que la terre est à la fois un jardin et un terrible désert – l'intuition d'une harmonie insaisissable mais désirable et nécessaire ne peut être éradiquée du cœur humain. L'Éden est à jamais perdu derrière nous, mais il se trouve aussi devant, attendant une réconciliation personnelle et cosmique renouvelée dont la Terre fait partie intégrante.

Entre l'idéalisation et la réalité, entre l'intuition et le concept, l'expérience « riche » de chaque jardin physique est ainsi articulée dans le cadre mythique de la figure biblique comme à la fois un désir et une responsabilité, à la fois une promesse et un échec, à la fois un fait et une alternative utopique. En jeu dans l'histoire de la Chute il n'y a pas seulement la relation de l'être humain avec la transcendance (le divin), mais aussi celle avec l'immanence de sa propre condition terrestre et corporelle, au milieu de la trahison toujours tapie de l'exploitation pour la survie et le profit.

Les êtres humains – toujours tombés – ne cessent jamais de se rebeller contre cette réduction historiquement et socialement inexorable, inévitable et irréversible de leur relation avec la terre (extériorisée comme « nature »). Le chérubin peut lever « l'épée enflammée qui a tourné dans tous les sens » pour l'empêcher de retourner à Éden (Genèse 3:24), mais l'idée de la Terre comme source de joie, une alternative puissante à sa représentation comme un ennemi à combattre et à subjuguer, un désert à récupérer, un objet à contrôler, habite en l'être humain comme un souvenir indéracisable. Ce souvenir porte des preuves obstinées d'avoir été là autrefois, d'avoir été un avec une Terre édenique.²³ La littérature est la voix privilégiée de cette résistance, et de la fidélité irrévocable à l'intuition utopique, mais toujours vaincue, incarnée dans les jardins terrestres, avec leur inépuisable variété de formes, de concepts paysagers et architecturaux, de préjugés philosophiques et religieux, de contextes historiques et géographiques, de compatibilités environnementales et économiques, d'objectifs privés et publics, individuels et sociaux.

²¹ Dans Genèse 2:18–19, Dieu peuple le Jardin d'Éden d'animaux pour lui offrir compagnie : « Et le SEIGNEUR Dieu dit : Il n'est pas bon que l'homme soit seul ; Je le rendrai un aide. Et du sol, le SEIGNEUR Dieu forma toutes les bêtes des champs et toutes les oiseaux du ciel ; et les amena à Adam pour voir comment il les appellerait : et tout ce qu'Adam appelait chaque être vivant, c'était son nom. » (Toutes les citations sont tirées de la Bible du roi Jacques). Pour Adam, cette compagnie ne suffira pas, car il ne trouve son véritable pendant que dans la femme (2:20–23) ; pourtant la dimension relationnelle inhérente à l'habitation (le jardin est une source de compagnie, pas seulement un espace gratifiant à apprécier) et sa signification épistémique (nommer son partenaire est un aspect essentiel de la relation) sont présentées comme constitutives.

²² « Maudite soit la terre pour toi ; dans la douleur tu en mangeras tous les jours de ta vie ; Des épines et des chardons te feront naître ; et tu mangeras l'herbe du champ ; Tu mangeras du pain dans la sueur de ton visage, jusqu'à ce que tu retournes à la terre ; car tu en as pris : car tu es poussière, et tu retourneras à la poussière. » (Genèse 3:17–19).

²³ Même si ce n'est que pour quelques heures, comme dans Paradiso XXVI, 139–142, Dante, par les paroles d'Adam, exprime une vision largement partagée dans la tradition patristique. Selon les calculs de Dante (Inferno IV, 55 ; Paradiso XXVI, 118–123), après avoir passé sept heures dans le Jardin d'Éden, Adam vécut sur Terre pendant 930 ans avant d'endurer 4 302 ans de « tourments infernaux » (« ambascie infernale ») (ibid., 133) dans le Limbo en attendant la descente du Christ dans le monde souterrain. Le premier homme considère cette disparité chronologique marquée comme un élément intrinsèque de la punition liée à sa désobéissance.

Dans la littérature consacrée au jardin, la grâce, l'émerveillement, l'admiration et le plaisir sont donc inextricablement liés, à la douloureuse conscience de la précarité et de la vulnérabilité de cette expérience de plaisir, menacée sans cesse non seulement par des causes physiques (telles que la fugacité : la métaphore du faucheur est la personnification archétypale de la mort et de la fin)²⁴ mais aussi par des causes existentielles. En fin de compte, le jardinier peut s'identifier au faucheur. Combien de jardins sont emportés par les bulldozers du développement immobilier ? Combien de nouveaux propriétaires chassent les précédents ? Chaque habitant ou visiteur d'un jardin peut se retrouver exilé, comme Adam, soit par sa propre faute, soit à cause d'un accident historique ou social.²⁵

Ainsi, la merveille de découvrir la beauté du jardin est donc inextricablement liée au chagrin de la perte (potentielle ou réelle)²⁶ et au poison de la culpabilité (qui peut être amoureuse,²⁷ morale ou socio-écologique²⁸), et cette complexité émotionnelle, cognitive et symbolique (saturation), traversée par la faille de la contradiction, trouve une expression magnifique dans le surprenant retournement de sens forgé par la poésie de Marvell. Sa structure métaphorique transmet l'opposé du texte littéral, transformant sémantiquement l'hymne euphorique célébrant la vie tissée dans son contenu propositionnel en une élégie, une commémoration dysphorique de la mort.

²⁴ Sur cette métaphore, voir le célèbre « Faucheur et les Fleurs » de Henry Wadsworth Longfellow et deux splendides poèmes d'Emily Dickinson : F1190/J1202 et F1668/J1624 (1884).

²⁵ Marvell consacre un cycle de poèmes à la figure de la « tondeuse », offrant une variation conceptuelle intrigante que nous ne pouvons pas examiner ici, mais qui développe une perspective nuancée, avec des éléments historiques critiques concernant le monde contemporain et l'évolution (selon l'auteur, troublante) de la relation entre la société et la terre (cf. Berthoff 1970, pp. 115 et suivantes, Malcolmson 1994, McRae 2011). L'un des poèmes de la série, au titre programmatiquement polémique « La tondeuse contre les jardins », remet vigoureusement en cause l'intervention humaine dans l'habitat, arguant que, plutôt que de respecter et de s'adapter à l'environnement naturel, les humains le « déforment » et l'endommagent. La tondeuse dénonce son propre rôle de symbole collectif du pouvoir écocide de la présence humaine sur terre. Plus d'informations sur ce poème, infra, VI. Conclusions.

²⁶ Un jardin, incarnation figurative de la beauté perdue, donne son nom à l'œuvre célèbre de Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Continis* (1962). Ce roman entremêle la formule classique du roman initiatique – histoire de perte plutôt que de conquête (dans sa célébration de la jeunesse comme zénith irréparable de la vie) – avec le thème historique de la persécution nazi-fasciste des Juifs durant la tragique période de la Seconde Guerre mondiale.

²⁷ L'idée du jardin comme lieu de culpabilité et de chute est un thème exploré dans des nouvelles sophistiquées et non conventionnelles telles que « Garden Party » de Katherine Mansfield (1922) et « Rappaccini's Daughter » de N. Hawthorne (1844).

²⁸ Marvell a vécu à une époque historique marquée par les grands bouleversements socio-économiques en Grande-Bretagne provoqués par *l'enceinte* : la concentration progressive de la propriété foncière entre les mains de grands propriétaires terriens. Cela a été marqué par le retrait des terres communes de l'usage public (par l'érection de clôtures) et la division de vastes étendues en terres privées en vue de leur exploitation capitaliste intensive (agriculture de haute intensité). Ce processus s'est accompagné de l'abandon de l'économie de subsistance, a radicalement transformé le paysage socio-économique et environnemental britannique, avec de nombreux travailleurs déplacés de la production agricole vers l'industrie, et la dépeuplement des campagnes lors d'une urbanisation rapide. L'impact massif de cette « Grande Transformation » (Polanyi, 1944) sur le paysage et la société humaine fut reconnu très tôt au niveau culturel et reçut une forte critique dans l'Utopie de Thomas More, où le remplacement progressif des terres arables par des pâturages par des propriétaires terriens désireux d'augmenter la production de laine est dénoncé sous une image cinglante. : « Vos moutons, » répondis-je, « qui sont habituellement si doux et modestes dans leur alimentation, ont-ils maintenant, selon ce qu'on prétend, devenir si voraces et féroces qu'ils engloutissent les gens : ils ravagent et dépeuplent champs, habitations et villes » (More 1516, Livre I, p. 76). Le poète du XIXe siècle John Clare (1793–1864) a fait de la transformation du paysage et de la destruction d'une civilisation paysanne entière provoquée par l'enclosure un thème central de son œuvre. La poésie pastorale de Marvell est directement ancrée dans le débat social suscité par l'acquisition et l'enclosure à grande échelle des terres. Elle oscille entre un distanciamment critique de cette tendance politico-économique (comme on le voit dans le poème « The Mower against Gardens », qui encadre la question dans une clé méta-temporelle et condamne l'idée même du jardin comme un acte de violence contre la nature) et sa défense apologétique en faveur de la propriété aristocratique (voir le poème « Upon Appleton House »). Quoi qu'il en soit, la dimension écopolitique de cette poésie ne peut être ignorée, et elle est au cœur d'un débat critique et d'un intérêt critiques croissants.

Texte et contre-texte

D'un point de vue littéral, « Le Jardin » est une célébration misogyne et misanthrope de la joie de se retrouver enfin seul au sein d'une nature bienveillante, savourant les plaisirs de la beauté et la paix d'un cadre édénique (Strophe V),²⁹ « loin de la foule désolée » de la politique, de l'histoire et de la vie sociale, loin des tourments frénétiques de l'amour (Strophe IV).³⁰ La quête de la gloire terrestre et de la satisfaction érotique est vaine, se lamente le lyrique « I », car elle est éphémère, décevante, turbulente et pécheuse. Seule la solitude *de l'otium*, d'une existence contemplative confinée à la retraite cloîtrée de la vie privée, dépouillée de toute ambition sociale, strophe I)³¹ vécue dans un cadre idyllique peut garantir le calme et l'innocence (Strophe II),³² la satiété et le repos, dans l'abondance amicale des fruits et la beauté incomparable des arbres et des fleurs, intacte par la violence du désir humain de laisser sa marque sur l'environnement naturel (Strophe III).³³ La compagnie offerte par cet habitat parfait rend toute compagnie humaine superflue et même une nuisance, rendant la présence d'Ève aux côtés d'Adam une perte (Strophe VIII).³⁴ Aucune femelle ne peut rivaliser avec la beauté de la végétation (le vert surpasse le rouge et le blanc, Strophe III),³⁵ comme Apollon et Pan le savaient bien. Chez les nymphes Daphné et Syrinx, elles ne cherchaient pas la séduction charnelle mais leur propre transformation en plantes (Strophe IV).³⁶ Le plaisir corporel sublime de cette identification solitaire avec le jardin comme un nouvel Éden, où le temps est totalement détaché de l'histoire et devient un processus bio-cosmique pur, purgé de toute primauté anthropocentrique (Strophe IX),³⁷ produit une transcendance mentale. Dans cet état, l'esprit est transfiguré en un oiseau merveilleux prêt à s'envoler vers un ciel de pure lumière, tandis que l'horizon terrestre est relativisé en infinies potentialités imaginatives (Strophe VII).³⁸

Cependant, c'est précisément la sixième strophe, avec l'annonce de cette dissolution, qui révèle explicitement l'inversion sémantique métaphoriquement inscrite dans la formulation littérale du

²⁹ « Quelle vie merveilleuse... ».

³⁰ « Quand nous avons traversé la chaleur de notre passion, / L'amour ici fait sa meilleure retraite. »

³¹ « Comme les hommes eux-mêmes s'étonnent vainement / De gagner le palmier, le chêne ou les baies, / Et leurs efforts incessants voient / Couronnés d'une seule herbe ou arbre, / Dont l'ombre courte et étroite / Fait prudemment leurs efforts ».

³² « Beau silence, je t'ai trouvé ici, / Et l'innocence, ta chère sœur ! / Longtemps mal compris, je t'ai cherché alors / Dans des compagnies d'hommes bien occupées ; / Tes plantes sacrées, si elles sont ici en bas, / Seules parmi les plantes pousseront. / La société est tout à fait impolie, / À cette délicieuse solitude. »

³³ « Amants aimables, cruels comme leur flamme, / Coupent dans ces arbres le nom de leur maîtresse ; / Petit, hélas, ils savent ou écoutent / Jusqu'où ces beautés sont les siennes ! / Beaux arbres ! Où j'ai blessé tes écorces, / Aucun nom ne sera trouvé sauf le tien. »

³⁴ « Amants aimables, cruels comme leur flamme, / Coupent dans ces arbres le nom de leur maîtresse ; / Petit, hélas, ils savent ou écoutent / Jusqu'où ces beautés sont les siennes ! / Beaux arbres ! Où j'ai blessé tes écorces, / Aucun nom ne sera trouvé sauf le tien. »

³⁵ « Aucun blanc ni rouge n'a jamais été vu / Aussi beau que ce beau vert. »

³⁶ « Les dieux, cette beauté mortelle poursuivait, / Pourtant dans un arbre mit fin à leur race : / Apollon chassa ainsi Daphné, / Seulement pour qu'elle pousse en laurier ; / Et Pan suivit la vitesse de Syrinx, / Non pas comme une nymphe, mais pour un roseau. »

³⁷ « Comme le gardien habile a bien tiré / De flots et d'herbes ce nouveau cadran, / Où, d'au-dessus du soleil plus doux / Coule par un parfum zodiacal ; / Et pendant qu'il fonctionne, l'abeille industrielle / Calcule son temps aussi bien que nous. / Comment de si douces et saines heures / Pourraient-elles être comptables si non avec des herbes et des flux ! »

³⁸ « Ici, au pied glissant de la fontaine, / Ou à la racine mousseuse d'un arbre fruitier, / Jetant le gilet du corps, / Mon âme glisse dans les branches ; / Là, comme un oiseau, elle s'assoit et chante, / Puis aiguise, et peigne ses ailes d'argent ; / Et, jusqu'à ce qu'elle soit prête pour un vol plus long, / Ondule dans ses panaches la lumière variée. »

texte – son invective misogyne et misanthrope étroite d'esprit – en y insérant un contre-texte qui le métamorphose sémantiquement comme un hypogramme :

Pendant ce temps, l'Esprit, sans plaisir,
Se retire dans son bonheur :
L'Esprit, cet océan où chaque espèce
Trouve sa propre ressemblance ;
Pourtant, il crée, transcendant ces,
Autres mondes lointains et autres mers ;
Anéantissant tout ce qui est créé
Vers une pensée verte dans une ombre verte.

Énigmatique et hypnotique, la strophe décrit la dualité oximorique, « annihilante et créative » de la poésie. Bien que la poésie parle de « plaisir », elle cherche néanmoins le « bonheur », c'est-à-dire une plénitude d'expérience qui transcende le plaisir, annulant la réduction des mondes à « ce qui est créé », à la duplication représentative à travers la toile des « ressemblances ». La transition décrite ici – le moment où l'expérience se transforme en poésie – est un saut épistémique, qui combine le processus logique, homogénéisant, assimilatif et abstrait de l'analogie (une dimension constitutive de la connaissance et de l'esprit) avec un mode « aversif »³⁹ annihilant et déconstructif de métaphore générative qui différencie et se multiplie (donnant un espace expressif à l'opacité et à la saturation de l'expérience), plutôt que d'assimiler et de simplifier. Cela met en lumière l'insuffisance du processus mimétique-représentationnel (organisation par des ressemblances unificatrices) et la volonté de l'intégrer à la multiplication et à la transcendance imaginatives, non seulement de la réalité et des significations qui schématisent intentionnellement l'expérience (« les mondes et tout ce qui est créé »), mais aussi de l'intentionnalité elle-même (« l'Esprit, cet océan »), qui est appelé à se transcender de nouvelles manières (« les autres mers lointaines »).

L'analogie est une catégorie logique redoutable et indispensable. Elle fonctionne comme un mécanisme de représentation rationnelle à travers divers domaines de conceptualisation cognitive, encodant l'expérience à travers l'examen statistique-inductif de la perception sensorielle et la reconstruction analytico-déductive des similarités et des récurrences.⁴⁰ L'analogie est essentielle pour atteindre une homogénéité et une cohérence conceptuelles : la différence est intégrée dans l'unité et absorbée sous des qualités communes. D'un point de vue heuristique et probatoire, trouver des similitudes est une voie royale vers la science ; elle constitue un élément fondamental du « bonheur » de l'esprit, de la raison, et de la célébration triomphante de son unité « théorique » avec l'être. « Chaque type / Trouve sa propre ressemblance » est, en fait, une formulation élégante du principe aristotélécienne d' *analogia entis*, qui constitue le principal critère logique pour la prédication ontologique de l'être et agit comme un pont médiateur équidistant entre identité et altérité.

Et « pourtant » – observe le poète, donnant voix à la prise de conscience quotidienne que l'expérience dépasse sa conceptualisation –, l'analogie non seulement risque d'échouer, mais elle n'est jamais suffisante. Elle ne suffit pas pour atteindre le « bonheur » de l'esprit. Il existe des cas, des situations et des dimensions d'expérience dans lesquels les modèles analogiques conventionnels

³⁹ Pour une élaboration épistémologique affinée d'un mode de pensée « aversif », voir Cavell 1991.

⁴⁰ Cf. *Métaphysique* 4.2 (1003a 33–35) : « Le terme « être » est utilisé dans divers sens (*multis modis*), mais en référence à une idée centrale (*ad unum*), et à une caractéristique définie, et non simplement comme un épithète commun » (*Métaphysique*, pp. 146–147). Les philosophes médiévaux ont développé une théorie sophistiquée des trois « types » d'analogie (de proportionnalité, d'attribution et d'imitation – ou participation). Pour une introduction historique-philosophique au concept, voir Bartha 2024.

(ou rationnels) et culturellement standardisés pour décrire un état de choses sont perçus comme inadéquats, et aucun outil analogique innovant efficace n'est disponible. Pour cette raison, l'*otium* est si important. C'est la suspension contemplative du *negotium* – toutes les relations stratégiques avec le monde visant des succès performatifs immédiats et des pulsions primordiales, (comme Éros, incapable de codifier symboliquement sa propre matrice biologique : Daphne n'est pas codifiée en laurier et Syrinx n'est pas codifiée en roseau). Ainsi, l'*otium* est un dispositif essentiel pour examiner et problématiser les raccourcis cognitifs constitués par l'intentionnalité conventionnelle transmise par les significations linguistiques et les mécanismes épistémiques socialement standardisés. S'engager avec son propre *habitat* dans un état de détachement des nécessités et imaginaires sociales et instinctives (y compris érotiques), en s'y rapportant non pas comme un objet (de connaissance et d'intervention) mais comme un compagnon,⁴¹ le mécanisme d'assimilation analogique révèle ses limites : une insatisfaction émerge concernant la représentation, envers « l'océan de l'esprit », dans lequel les « types » – les catégories de l'être – trouvent leur prédication comparative. Bien que l'*otium*, en permettant à l'esprit de s'abandonner à une analyse détachée (« retirée ») de ses propres fonctions, confirme euphoriquement son pouvoir, il révèle aussi ses limites : l'esprit est heureux de célébrer la similarité,⁴² « pourtant » il est aussi insatisfait. À un moment donné, l'esprit (cette étendue de pensée avec des limites mais sans fond ni frontières : une mer et non une terre)⁴³ doit laisser derrière lui des similitudes et « créer » d'autres mondes et d'autres mers. Il doit entreprendre une transcendance progressive de lui-même et des mondes « créés », menant à une (auto-)réinvention imaginative du donné (de « tout ce qui est fait » : la Réalité) qui agit comme sa propre annihilation, une relativisation cognitive. Cela est renforcé par l'abandon joyeux à une identification vitale (« verte ») avec la végétation du jardin. Paradoxalement, c'est précisément en « se retirant » des pulsions non médiatisées (« du plaisir ») que l'esprit redécouvre le « bonheur » de son unité originelle avec la vie, et sa propre participation en tant qu'expression de celle-ci. Il s'agit d'une *mise*

⁴¹ Le texte de Marvell met en lumière cet aspect anthropologique universel du jardin, illustré dans l'image biblique d'Éden (Genèse 2 et 3). Cette figure donne une expression mythique à un état idéal dans lequel les êtres humains sont si harmonieusement intégrés à l'environnement naturel que cette insertion peut évoluer en une forme de camaraderie mutuelle, malgré son potentiel obsédant et sa précarité irréductible. Le jardin, ou *locus amoenus*, est souvent célébré dans l'art comme un cadre (arcadien) de coexistence humaine parfaite, paisible et agréable (il suffit de penser, pour un exemple parmi tant d'autres, aux variations picturales du XVIII^e siècle sur les voyages vers l'île de Cythère). Cependant, on peut aussi la voir (comme ici) comme l'environnement privilégié d'une solitude sociale et érotique dans laquelle on peut profiter de la nature comme source exclusive de gratification amicale et catalyseur d'élévation spirituelle. Pour Frank Kermode (1952), c'est cet éloge intellectuel de la solitude (tiré de Cicéron et ravivé par Montaigne) qui se trouve au cœur des paroles de Marvell : « Le Jardin est un poème de l'anti-genre du paradis naturaliste ». Le texte dépeint « le jardin du penseur solitaire [comme] argument contre le jardin libertin de la sexualité innocente » (p. 255).

⁴² Il se trouve que « L'objet avec lequel il était comparé/ Était au-delà de toute reconnaissance. Par cela, il savait que la ressemblance de lui s'étendait/ Un peu, et pas au-delà, sauf entre lui/ et des choses au-delà de la ressemblance » (Wallace Stevens, « Prologues to what is possible », tiré de *The Rock*, pp. 437-439).

⁴³ Emerson saisit cette dynamique primordiale de transcendance de soi dans l'expérience avec une subtilité éloquente : « Il suffit pour la joie de l'univers, que nous ne soyons pas arrivés à un mur, mais à des océans interminables. Notre vie ne semble pas présente, plutôt prospective ; non pas pour les affaires sur lesquelles elle est gaspillée, mais comme un indice de cette vigueur immense et fluide » (Emerson 1844, « Experience », p. 282). La métaphore de l'esprit comme « mer » est un thème récurrent dans la poésie. Pour une vision poétique similaire à celle de Marvell, caractérisée par la dissolution extatique, voir « L'Infini » de Giacomo Leopardi (à l'origine « L'Infinito », 1819), (citée ici dans la traduction de F.H. Cliffe) : « J'ai toujours aimé cette colline solitaire / Et cette haie verte qui cache de chaque côté / Le dernier horizon sombre à notre vue. / Mais alors que je m'assois et contemple, un espace sans fin / Espace loin au-delà et un silence surnaturel / Et le plus profond silence à mes pensées j'imagine, / Et comme avec la terreur mon cœur est débordé / D'une admiration merveilleuse. Et tandis que j'entends le vent / Parmi les feuilles vertes qui bruissent, je compare / Ce silence infini à ce son, / Et à mon esprit l'éternité s'abat, / Et tous les âges disparus, et le présent ; / Dont le son parvient à mon oreille. / Et ainsi dans cette / Immensité mon esprit dérive, / Et être naufragé sur une telle mer est doux. »

en *abîme* (« pensée verte dans une teinte verte »)⁴⁴ qui dissout toutes les frontières entre l'organique et l'inorganique, et entre le biologique et le spirituel.⁴⁵ L'esprit, le monde et la pensée sont inextricablement liés dans un cycle métamorphique qui révèle les différences de substance comme de simples apparences, tout comme Daphné et Syrinx ont trouvé le sens de leur être dans leur réinterprétation métamorphique en tant que plantes.⁴⁶

Dans la magnifique fresque du « Jardin », la poésie est ce mécanisme extraordinaire (un oiseau aux ailes argentées et aux plumes irisées de lumière) de transcendance symbolique des pulsions primordiales (« la flamme cruelle » d'Éros) et de conceptualisation abstrait-objectiviste (« ressemblances »), permettant d'exprimer l'excès saturé de l'expérience de manière imaginative. Cela est particulièrement évident dans notre relation avec l'environnement naturel, incarnée par la figure du jardin, icône de sa densité divergente (un jeu indéterminé de plaisir et de frustration, de succès et d'échec, d'abondance et de rareté, de pouvoir et d'impuissance, d'intensité et de précarité, de contrôle et d'indisponibilité, d'innocence et de culpabilité, de plaisir et de perte, d'ascension et de chute). En transcendant la signification stratégiquement sélective et réductrice du référentialisme propositionnel, la poésie articule l'expérience dans tout son excès irrépressible et contradictoire, qui ne peut être réduit à une seule extériorisation unilatérale. D'une part, elle célèbre le paroxysme joyeux de l'extase corporelle allumée par la beauté et le plaisir. D'autre part, elle explore la contradiction intime de cette expérience – la fracture qui s'ouvre dans le geste différenciant de la transcendance, dans l'acte négatif de signification imaginative. La divergence intrinsèque à l'expérience découle de la polarité entre la dynamique unificatrice et affirmative de la coappartenance cosmique (culminant dans la poussée vers la fusion érotique, illustrée par Apollon et Pan cherchant à s'unir aux nymphes), et la dynamique divisive et négative de la symbolisation (le « retrait », le « rejet » de l'immanence corporelle, et la transformation métamorphique de la chair en plante, de Syrinx en roseau, de Daphné en laurier). L'harmonie inconditionnelle (« calme et innocence ») de sa condition terrestre, promise et annoncée par le jardin, est finalement inaccessible aux êtres humains. La poésie qui exprime cela comme une utopie du bonheur articule aussi son impossibilité, reconnaissant qu'elle ne peut être conçue que comme une annihilation, dans cette transcendance ultime qu'est la mort.

Du *carpe diem* au *carpe mortem*

⁴⁴ « Teinte verte » est une invention virgilienne : « quis humum florentibus herbis / spargeret aut viridi fontis induceret umbra ? » (« Qui parsemerait la pelouse de fleurs / herbes, ou aurait cortiné les sources d'ombre verte ? ») (Vergile, *Éloge IX*, 19-20).

⁴⁵ Dans le néoplatonisme de la Renaissance, la notion d' *anima mundi* transmet une impulsion paradoxalement anti-dualiste, la nourrissant d'une forme de naturalisme anti-aristotélécienne et anti-conceptualiste, et qui s'avère décisive dans la redéfinition de la relation sujet-objet (cf. Cassirer 1927). C'est précisément cette vision extatiquement antidualiste qui constitue le noyau néoplatonicien le plus profond du « Jardin » (confié à son contre-texte imaginaire). À mon avis, cela est plus significatif que la torsion idéologique anti-érotique et misogyne avec laquelle le texte propositionnel du poème radicalise la célébration rituelle de l'amour platonicien, qui dominait dans la culture et la littérature britanniques du début du XVII^e siècle, marquées par l'essor du puritanisme (cf. Companion 1993). Soulignant la profonde ambiguïté du répertoire néoplatonicien qui nourrissait la culture de la Renaissance – déchirée entre des écoles de pensée incompatibles – Kermode soutient en 1952 qu'il est une erreur de lire la poésie de Marvell comme un traité de philosophie néoplatonicienne, plutôt que comme une vision poétique totalement dépourvue du répertoire conceptuel dont elle s'inspire.

⁴⁶ Paradoxalement, c'est précisément cet acte suprême de pensée décréatrice qui établit une équivalence parfaite entre l'esprit et le corps, la chair et l'esprit : « Dans ce moment plaisant de décréation, où l'esprit manifeste son pouvoir ultime (ou aspiration) de tout réduire à sa propre « coloration », tout excès, y compris l'excès poétique, doit être réduit à zéro, restaurant ainsi l'équilibre parfait (vert = vert) » (Crewe 1994, p. 274).

Cette contradiction insoluble est la clé de l'antagonisme entre texte et contre-texte qui caractérise la complexité sémantique de la poésie de Marvell, dans sa magnifique schématisation imaginative de la richesse et contradictoire, complexité de l'expérience d'une appréciation exaltante mais ambiguë aliénante d'une intégration harmonieuse et réconciliée dans l'environnement naturel, telle que représentée par le jardin.

Ce n'est pas un procédé rhétorique mais une quête vertigineuse de sens : le fait que, contrairement à son ton propositionnel euphorique, le contenu imaginaire du poème – transmis par l'architecture métaphorique des analogies associatives, construites en termes visuels et auditifs – présente une vision dysphorique de la mort comme un accomplissement plutôt qu'une perte, un état de joie plutôt que de deuil ; la restauration de la félicité paradisiaque dont jouissait avant la Chute.

Dans un tour de force stylistique, « Le Jardin » enveloppe les thèmes classiques *baroques du memento mori* sous un habit pastoral. La lamentation traditionnelle sur la brièveté et la fragilité de la vie humaine, ainsi que la perception pénible de la perte permanente provoquée par le temps fugace, se transforme en une appréciation positive des bienfaits de « transcender ce monde » et d'être libéré des fardeaux terrestres. **En net contraste avec l'exhortation conventionnelle au *carpe diem*⁴⁷, le poète invite le lecteur à un *carpe mortem***, dans la conviction explicitement chrétienne qu'il existe une vie après la mort et qu'elle sera bien meilleure que notre existence actuelle. C'est parce que nous sommes des exilés du Paradis, une condition qui nous était destinée en tant que créatures, mais que nous avons perdue par notre propre faute.⁴⁸

La structure la plus courante du discours poétique implique un chevauchement convergent entre le sens propositionnel et le sens imaginaire, ce dernier renforçant et illustrant le premier. Des exemples de divergence entre les deux sont rares en dehors de la production littéraire moderniste, où, inversement, une telle divergence devient prédominante. Cela s'explique par le fait que ce procédé rend le texte plus difficile à comprendre, en le privant du soutien immédiat offert par les preuves propositionnelles, ce qui entraîne une sorte de « dissimulation » du contre-texte imaginaire par le texte propositionnel. Cette difficulté herméneutique est particulièrement évidente dans le cas du poème de Marvell. En fait, l'interprétation proposée, qui le lit comme un *memento mori*

⁴⁷ L'un des poèmes les plus célèbres de Marvell, « À sa maîtresse timideuse » (dans Marvell 1972/1987, pp. 50–51 ; notes, pp. 233–236 ; date de composition incertaine), est un exemple classique du *carpe diem*, qui a été très populaire depuis ses débuts dans la littérature gréco-romaine et qui se concentre sur l'expérience existentielle du passage du temps, objectivement inreprésentable, cognitivement inaccessible et profondément troublante émotionnellement. La métaphore du flétrissement, du déclin de la végétation (en alternative à l'image astronomique du soleil couchant et de la nuit) est un topos littéraire si universel, ancien et répandu que l'archétype est facilement rejeté comme un stéréotype. La littérature et la musique contemporaines de Marvell abondent avec cette conventionnalisation éculée du procédé poétique du flétrissement », banalisé en un procédé rhétorique creux par le spécialiste du *carpe diem* Robert Herrick, dans des textes populaires tels que « To Meddowes » et « To the Virgins, to make much of time » (qui s'ouvre sur un résumé presque proverbial du problème : « Rassemblez vos boutons de rose tant que vous pouvez, / L'Ancien Temps vole encore ; / Et cette même fleur qui sourit aujourd'hui, / Demain mourra »).

Dans un changement radical par rapport à cette tendance, Marvell renverse la métaphore botanique. Plutôt que de s'appuyer sur le phénomène du déclin, il se tourne vers celui de la vitalité inépuisable (cycliquement triomphante) de la nature, pour la développer comme une image paradoxale et contre-intuitive d'une vie qui persiste heureusement sous l'apparence de la mort. Cette inversion imaginative *anéanti* l'expérience ordinaire de la réalité, la réduisant à une ombre sur laquelle la pensée créative est projetée). Le *carpe diem* amoureux du poème « À sa maîtresse timideuse » confirme également l'interprétation ici avancée de « The Garden » comme un *carpe mortem*, décrivant explicitement la tombe comme un état de solitude érotique : « La tombe est un lieu beau et privé, / Mais aucun, je pense, n'y embrasse ».

⁴⁸ La production poétique de Marvell est éclipsée par la présence imposante de *Paradise Lost* de John Milton ; Marvell était l'ami, le mécène et l'admirateur de Milton, sinon son disciple littéraire. Marvell accompagna la seconde édition de l'œuvre de Milton d'une ode célébrative, qui n'était cependant pas sans ambiguïtés (voir Carey 1969, p.21 ; Davis 2011, pp.41-43).

euphoriquement contre-intuitif, n'est pas documentée dans la large réception critique du texte.⁴⁹ Comment peut-on soutenir que « Le Jardin » « parle » d'être mort (c'est-à-dire que c'est le contenu sémantique de son contretex-te imagina-tif), alors que le sémantème « mort » n'apparaît pas dans le texte, sauf comme l'attribut « mortel », qui est utilisé comme marqueur générique d'identité plutôt que comme indicateur situationnel spécifique ? Pour soutenir cette interprétation, le mécanisme propositionnel doit être démantelé, et le schéma analogique-associatif (de nature opposée et unitive) doit être reconstruit en détail. Ce schéma imagina-tif, contre-textuel, tisse le contenu métaphorique-métonymique du poème comme une rêverie bucolique sur l'état d'être mort (la mort comme retour à la condition édénique béatique et sans péché), et le structure comme un sens poétique reconstituable en opposition au sens propositionnel.⁵⁰

C'est le vers d'ouverture du poème qui révèle son thème central de *memento mori* (« déguisé » en célébration bucolique) : « Comme c'est vain ». L'exclamation sert de lien intertextuel explicite, une référence claire à la source biblique des méditations artistiques et religieuses sur la dualité de la fugacité et de la mortalité (*tempus fugit*). Le premier vers de l'autobiographie de Kohelet dit : « Vanité des vanités, dit le Prédicateur, vanité des vanités ; tout est vanité. » (*Ecclesiaste* 1:2 ; et encore 12:8) et constitue la quintessence aphoristique (consacrée comme proverbe) de la vision pessimiste de la brièveté de la vie et de la futilité des préoccupations humaines pour les biens terrestres tels que la richesse, la gloire et le pouvoir. Tous ces éléments sont balayés par la mort (conformément au vieil adage : *sic transit gloria mundi*). Conformément à l'avertissement pessimiste de ce livre de sagesse, les deux premiers vers du poème de Marvell transmettent l'idée que la recherche de la gloire est une forme d'auto-illusion vaine, une sorte d'auto-illusion improductive, un distanciation de la vérité de la condition humaine. Bien que l'invective expose explicitement le thème central du

⁴⁹ Dans Crewe (1994, p. 275), un commentaire isolé s'ouvre sur cette hypothèse interprétative mais n'est pas développé plus loin : « Pourtant, ce mouvement dans le poème est auto-négatif. Non seulement l'âme masculine libérée est une figure exotique de narcissisme « féminin » – l'oiseau de paradis qui « aiguise et peigne ses ailes d'argent » – mais l'économie nulle de la décréation équivaut à celle de la mort, le sujet pastoral étant réduit à une ombre possédée par la pensée ». Watson (2006, p. 111) observe également, en lien avec la strophe IV, qu'ici « la bonne vie commence à ressembler beaucoup à la mort. » Toute chair est herbe », pourtant l'étreinte vivante n'atteint jamais tout à fait l'union qu'elle désire – sauf peut-être comme l'union qu'elle craint », mais il s'agit d'une remarque en passant, qui ne sera développée en argument général qu'en lien avec un autre poème pastoral de Marvell, « Damon la tondeuse » ; voir la note 72 ci-dessous.

⁵⁰ L'évocation nostalgique de la mort comme état d'innocence retrouvée et béatique est un thème récurrent dans la tradition chrétienne en général et très répandu dans le paysage culturel de la Réforme. En tant que protestant convaincu, bien que modéré, Marvell est directement lié à cette branche de la pensée religieuse. Cependant, il est intéressant de comparer sa poésie à des œuvres thématiquement similaires, telles que la célèbre Cantate BWV 82 de Bach (1727) (« Ich habe genug » : « J'en ai assez »), qui fait partie d'un groupe de compositions dédiées à la glorification de la mort (« Komm, du süsse Todesstunde », BWV 161 ; « Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn », BWV 157 ; et « Der Friede sei mit dir », BWV 158). Dans le texte de la cantate BWV 82 (dont l'auteur est resté anonyme pendant des siècles, bien qu'il ait récemment été suggéré qu'il aurait été écrit par Christoph Brinkmann, alors étudiant en théologie à l'Université de Leipzig et probablement auteur des textes d'au moins huit cantates mises en musique par Bach, cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Christoph_Birkmann), le sens propositionnel exprime littéralement la louange de la mort, sans être articulé par un contretex-te métaphorique qui transpose imagina-tivement l'idée. Le texte de la cantate n'est donc que formellement un poème, et non sémantiquement. N'ayant pas de sens métaphorique, il s'agit, en tant que genre discursif, une profession homilétique directe d'adhésion à une vérité fondée sur la foi. Seule la musique merveilleuse de Bach confère à la composition sa puissance évocatrice et troublante pour exprimer de manière convaincante l'idée humainement incompréhensible que la mort terrestre est préférable à la vie : « J'en ai assez / [...]. Maintenant, je souhaite, avec joie, aujourd'hui même / Partir d'ici : [...]. // . Ainsi, avec Siméon, moi aussi je vois déjà / La joie de cette vie [au ciel]. / [...]. J'en ai assez. Tombe dans le sommeil [de la mort], / yeux langoureux, / Ferme-toi doucement et bienheureusement. / Monde, je ne resterai plus ici ; / [...]. Mais là-bas [au ciel], je contemplerai / La douce paix, le repos tranquille. // Mon Dieu, quand viendra le beau « Maintenant », / Quand j'irai en paix, / Et reposerais [ici] dans le sable de la terre froide // [...]. J'attends ma mort avec impatience ; / Ah, si elle était déjà venue. / Alors j'échapperai à toute la détresse / Qui m'avait encore lié dans le monde ».

poème (nous reconnaissons immédiatement que nous traitons de la structure thématique du *genre littéraire vanitas*, typique des XVII^e et XVIII^e siècles), la strophe le développe néanmoins de manière surprenante. L'apostrophe, entièrement conventionnelle dans la culture religieuse de l'époque, est soutenue par le procédé rhétorique très peu conventionnel de contraster la vanité de la célébrité historique à la valeur positive de la vie végétale, établissant ainsi la première analogie du poème par antithèse. La victoire, le succès et le prestige social sont « réprimandés » – réfutés, « prudemment » mais fermement – par « l'ombre courte et étroite » d'« une seule herbe et arbre » (c'est-à-dire par une petite « ombre verte »). Le sens allégorique principal de cette image (immédiatement saisi par les lecteurs contemporains, bien habitués au genre littéraire des *Triumphes*)⁵¹ se développe métaphoriquement par les vers qui concluent la première strophe. La « courte et étroite ombre » du rameau de laurier couronnant la tête du vainqueur doit être interprétée comme un présage positif et non négatif. Cela annonce la « fermeture » des « labeurs incessants » de l'humanité, comme le « repos » dans l'étreinte de la Terre, sous sa couronne (« guirlande ») de fleurs et d'arbres (une image dans laquelle la mort est indubitablement évoquée par sa désignation métonymique – courante dans la tradition lyrique britannique – à travers la tombe située dans un « cimetière de campagne »).⁵²

La réinterprétation pastorale du *memento mori* comme un avant-goût béat de liberté, de paix, d'innocence et de sérénité (d'être enfin libéré des « labeurs incessants » de la vie publique et de la « flamme cruelle » de l'amour), en harmonie avec la nature, s'exprime dans cette strophe à travers un contraste central. Cela réunit la riche architecture métaphorique, métonymique et allégorique⁵³ avec laquelle le poème est tissé, formant un tout cohérent d'indices allusifs mais convergents et d'inventions de plus en plus audacieuses, innovantes, puissantes et imaginatives. L'inversion du couronnement de la victoire « élevant, lassant, encombré » (plein de « Oke ou Bayes ») de la victoire (fruit des « labeurs incessants ») en la « Guirlande du repos, sous » qui enveloppe l'homme comme s'il était mort, déclenche une chaîne d'analogies polarisées selon les trois axes opposés : au-

⁵¹ Dans la Rome antique, les généraux victorieux défilaient (à pied ou en char) dans les rues d'Urbs, où ils étaient célébrés par une foule en liesse. Pendant la procession, un esclave tenait une couronne de laurier suspendue au-dessus de la tête du vainqueur, et au sommet de la cérémonie murmurait la phrase inquiétante : « Memento mori. Memento te hominem esse ! Respice post te ! Hominem te esse memento ». La représentation emblématique de cet avertissement funèbre associée au « Triomphe » est devenue très populaire à partir de la fin du Moyen Âge, tant en peinture que dans la littérature. Dans les vers de Marvell, c'est la couronne de laurier personnifiée elle-même qui prononce le rappel de la mortalité.

⁵² La même « dualité » imaginative ambiguë du vert – une couleur qui symbolise à la fois la vie et la mort, et qui est explorée dans la poésie de Marvell – est un thème métaphori central du cycle de *Lieder Die schöne Müllerin* de Franz Schubert (1823), basé sur un recueil de poèmes de Wilhelm Müller publié en 1821. Le vert est à la fois « la couleur maléfique » (à l'origine « Die böse Farbe », D 795/17), lorsqu'elle est associée à l'exubérance de la vie végétale indifférente au déclin et à la souffrance humaines – insensiblement étrangère, dans son exubérance stridente, au souvenir douloureux de moments de bonheur romantique perdu – et « la couleur bien-aimée (à l'origine. » Die liebe Farbe », D 795/16), lorsqu'elle incarne la fin des tourments amoureux causés par la mort : « Je m'habillerai de vert, / De saules pleureurs verts, / Mon trésor aime tant le vert. / Je veux chercher un bosquet de cyprès, / Une lande de romarin vert : / Mon trésor aime tant le vert. Creuse une tombe pour moi dans la pelouse, / Couvre-moi d'herbe verte, / Mon trésor aime tant le vert. / Pas de petite croix noire, pas de petites fleurs brillantes, / Vert, tout est vert tout autour ! / Mon trésor aime tellement le vert ».

⁵³ See Berthoff 1970, pp. 3ff.

dessus contre en bas, ⁵⁴ travail contre repos, ⁵⁵ solitude comme innocence contre compagnie comme pécheresse troublante. ⁵⁶ Celles-ci sont traversées et liées par le thème sémantique de la *clôture*, qui émerge à plusieurs reprises directement ou est évoqué indirectement (comme un « écho visuel »). ⁵⁷ La riche et variée gamme d'associations splendides, liées de diverses manières à ces trois noyaux imaginatifs centraux, développe l'idée que la végétation réfute l'histoire (que l'environnement naturel et le contexte historique-social sont antithétiques), la présentant comme une description de la mort, de la vie dans un jardin, comme un état positif de repos, de passivité, d'innocence, d'oubli et d'harmonie, ⁵⁸ concevable comme un état de pur bonheur édénique.

Dans le poème, l'instabilité agitée du désir mondain (parce qu'il est transitoire et illusoire) et l'effort incessant (*le travail*) pour obtenir des biens matériels, des réalisations historiques et un amour érotique s'opposent ainsi à la permanence paisible et végétale qui se renouvelle constamment, avec sa forme de vitalité passive, pré-(post-)morale, qui garantit le repos, comme cessation, comme un retour à cette terre pré-mondaine qu'était le Paradis. Cette antithèse s'exprime à travers un kaléidoscope d'images si riches et cohérentes d'un point de vue imaginaire que toute évaluation conceptuelle des arguments (tout accord ou désaccord avec les opinions exprimées) est secondaire face au gain cognitif offert par l'interprétation du poème, i.e. by déchiffrant son sens métaphorique, en reconstruisant son architecture comme une schématisation imaginative de l'état d'être mort. Le succès du texte en tant qu'œuvre littéraire (en tant qu'œuvre d'art merveilleuse) ne provient pas de sa capacité à persuader le lecteur de la validité de la thèse présentée. En d'autres termes, les lecteurs n'ont pas besoin d'être convaincus que la mort et l'innocence à l'amour est un état de bonheur pour reconnaître la puissance poétique du texte. Ce pouvoir ne provient pas du message idéologique transmis, mais plutôt de l'activation herméneutique de l'imagination du lecteur, qui est appelé à s'engager dans une expérience non conceptuelle et non objectivante de la beauté de l'environnement naturel (et de sa propre relation avec elle) offerte par le temps passé dans un jardin.

En déchiffrant l'architecture complexe façonnée par le contraste entre texte et contre-texte et par la chaîne d'associations audiovisuelles et de motifs figuratifs, le lecteur reconnaît l'oiseau majestueux

⁵⁴ « Tes plantes sacrées, **si ici en bas**/Seules parmi les plantes pousseraient. /.../ D'où **au-dessus** le soleil plus doux. /.../ Des pommes mûres **tombent autour** de ma tête ;/ Les grappes luxuriantes de la vigne/ **Sur ma** bouche écrasent leur vin ; /.../ Pris au piège par les Flow'rs, **je tombe sur l'herbe**. /.../ Ici, au pied glissant des fontaines,/ Ou à une racine mousseuse d'arbres fruitiers ».

⁵⁴ « Tes plantes sacrées, **si ici en bas**/Seules parmi les plantes pousseraient. /.../ D'où **au-dessus** le soleil plus doux. /.../ Des pommes mûres **tombent autour** de ma tête ;/ Les grappes luxuriantes de la vigne/ **Sur ma** bouche écrasent leur vin ; /.../ Pris au piège par les Flow'rs, **je tombe sur l'herbe**. /.../ Ici, au pied glissant des fontaines,/ Ou à une racine mousseuse d'arbres fruitiers ».

⁵⁵ **Et leurs efforts incessants** voient /.../ Tisser les guirlandes du **repos**. /.../ **Silence agréable**, je t'ai trouvé ici,/ Et ton innocence chère sœur ! /.../ Et, pendant qu'elle œuvre, **l'abeille** industrielle/ calcule son temps aussi bien que nous./ Comment pourrais-je avoir pu des heures **aussi douces et profondes** ? »

⁵⁶ Car le Moi lyrique, solitude et innocence sont inséparables (et se trouvent donc ensemble dans la tranquillité d'être séparés de la société humaine : « repos/ .../ t'ai-je trouvé ici, / Et l'innocence /.. / **Après** un lieu, si **pur** et doux/ Longtemps mal compris, je t'ai cherché alors/ Dans des compagnies d'hommes animées./ :.. / La société est tout à fait impolie,/ À cette délicieuse solitude »), car (comme l'enseignait le puritanisme orthodoxe) le sexe (la compagnie érotique) est un péché. La huitième strophe entière est un éloge funèbre à la solitude, en accord avec cette notion religieuse et dé-érotisée de l'innocence par son affirmation paradoxale que le Paradis n'était en effet le Paradis que dans la mesure où il représentait un état adamique de solitude pré-Expulsion, « nu » de troubles érotiques et pécheurs : « Tel était **cet heureux État-jardin**,/ Pendant que l'Homme y marchait **sans** compagne :/ Après un lieu, si pur et doux,/ Quelle autre aide pourrait encore être rencontrée ! / Mais il était **hors de portée d'un mortel**/ D'errer seul là-bas :/ **Deux paradis en un**/ Vivre seul dans le Paradis. » La mort est l'atteinte de cet « état de jardin post-mortel heureux » d'un « double » Paradis, car elle est un état de séparation totale de la convivence humaine.

⁵⁷ « Quand nous aurons écoulé la chaleur de notre Passion /.../. Les Dieux, cette Beauté mortelle, /Toujours dans un Arbre, ont mis fin à leur course. »

⁵⁸ « Beaux arbres ! là où je blesse tes écorces, / **Aucun nom ne sera trouvé sauf le tien**. »

qui « glisse dans les branches »⁵⁹ et, paresseusement et silencieusement, « aiguise et peigne ses ailes d'argent », comme le poème lui-même. Le poème se tourne vers une image de l'âme, « préparée pour le vol plus long » de la mort ». ⁶⁰ Ainsi, le lecteur en vient à lire le poème comme le chant de cet être préparé, un chant qu'il ne faut pas « croire » mais simplement écouter. L'oiseau se pose et chante, attendant (perché, sans hâte, dans la certitude née de l'anticipation) le moment de la libération finale, et agite ses plumes – (dans ses vers, soigneusement peignés et aiguisés, ciselés et lissés) la « Lumière variée » qui brille « au-dessus du Soleil plus doux ». L'oiseau, glissant parmi les branches, en parfaite harmonie fluide avec son habitat végétal, est une poésie chantant le plaisir béat de la nature. Il est un annonciateur de mort, où l'adhésion à la « forme verte de la vie » est une annihilation imaginative de la vie terrestre, réduite « à une pensée verte dans une teinte verte ». ⁶¹ C'est le poème qui, « agitant la Lumière » dans ses vers argentés, esquisse ce zodiaque parfumé (Strophe IX)⁶² qui constitue un « nouveau cadran », un nouveau jugement du temps, tout à fait différent du jugement anthropocentrique ordinaire du temps éphémère – un jugement fondé sur cette anticipation prospective « douce et saine » qui est le présent de la vie végétale paisible et belle (« Herbes et Fleurs »), comme une durée paisible indifférente à la succession turbulente de l'histoire. ⁶³

Une image poétique n'a pas besoin d'être « crue » ; elle n'a pas besoin d'être « vraie » pour être authentique. Le « chant étranger » que l'oiseau chante en marge de ce qui est concevable est « Sans sentiment humain : il est chanté au loin » – une séparation émotionnelle de l'expérience directe (dans un « retrait de l'esprit ») qui garantit qu'il s'agit d'une image non figurative, non figurative (l'oiseau étant fait d'argent ou d'or, et non de chair et de sang)). Aucune connaissance directe ni leçon morale ne peut être déduite de la description imaginative offerte par le poème. Cependant, l'ordre qu'il établit comme beauté (non pas comme objectivation mais comme exposition

⁵⁹ « Tout nage et scintille. Notre vie n'est pas tant menacée que notre perception. En fantômes, nous glissons à travers la nature » (Emerson 1844, « Expérience », p.268)

⁶⁰ Très proche de cette image se trouve la figure énigmatique de l'oiseau, qui apparaît comme un présage de mort dans l'un des derniers poèmes de Wallace Stevens, « Of Mere Being » (1954), pp. 476-477, qui peut être lu comme une paraphrase poétique raffinée de la strophe de Marvell : « La paume au bout de l'esprit, / Au-delà de la dernière pensée, s'élève / Dans la distance de bronze. / Un oiseau aux plumes d'or / Chante dans la paume, sans sens humain, / Sans sentiment humain, un chant étranger. / Vous savez alors que ce n'est pas la raison / Qui nous rend heureux ou malheureux. / L'oiseau chante. Ses plumes brillent. / Le palmier se tient au bord de l'espace. / Le vent se déplace lentement dans les branches. / Les plumes enflammées de l'oiseau pendent. » Le poème chante « sans sens humain (au-delà de la dernière pensée, au bord de l'espace », à la frontière de l'inreprésentable, dans la saturation divergente de l'expérience qu'aucune intentionnalité ne peut désigner sémantiquement dans une conceptualité objectivante. Ses couplets « dorés » « brillent », agitant l'irisé « Lumière d'un nouveau temps – cadran qui tourne Soleil ».

⁶¹ « Chasser la beauté mortelle » (la beauté accordée aux mortels), les dieux Apollon et Pan (figures allégoriques représentant la poésie comme un pouvoir « divin », l'esprit humain qui « transcende la mer »), « pourtant dans un arbre ont mis fin à leur race ». La poésie atteint ses butins de beauté par la transfiguration symbolique (« annihilation ») de la condition humaine, transformant Daphne en laurier, Syrinx en roseau. Cela est réalisé en symbolisant l'expérience corporelle-perceptive – non objectivée de façon réductrice ni conceptualisée – de sa place sur terre, en surmontant son externalisation dualiste en tant que nature.

⁶² « Comme le gardien habile a bien dessiné / De feuilles et d'herbes ce nouveau cadran, / Où, au-dessus du soleil plus doux / Fait un zodiaque parfumé ; / Et pendant qu'il travaille, l'abeille industrielle / Calcule son temps aussi bien que nous. / Comment des heures aussi douces et saines / Pourraient-elles être comptables si non avec des herbes et des flux ! » (Strophe IX).

⁶³ Depuis l'Antiquité, les abeilles, qui disparaissent pendant les mois d'hiver pour réapparaître au printemps sont un symbole du cycle naturel de l'alternance entre la mort et la vie. Un écho de cette ambivalence, jouée parallèlement à la polarisation au-dessus/dessous, se trouve dans la deuxième strophe (remplacée par un texte radicalement nouveau en 1861) de la première version (publiée en 1859 sous le titre « The Sleeping ») de l'un des poèmes les plus célèbres de Dickinson (« Safe in their Alabaster Chambers » - F124/J216 (1859–1861) : « Light laughs the breeze / In her Castle above them - Babbles the Bee in a stolid Ear » (dans Franklin 1998, Vol. I pp. 159-164).

imaginative)⁶⁴ nous aide à survivre aux divergences inscrites dans l'expérience et à donner un sens à l'absurdité (y compris la mort). Elle contribue à forger une nouvelle relation avec le monde et l'environnement naturel, qui dépasse sa standardisation stratégique et son objectivation représentative, élargissant le champ de la réception herméneutique de la saturation et du mystère inhérents à l'existence du monde.

Dans cette perspective, le discours figuratif, métaphorique, poétique (mythique) est une forme de « domestication » (au sens emersonien du terme)⁶⁵ du chaos inhérent à l'opacité du contenu existentiel, intellectuel et ontologique de l'expérience, qui échappe à l'intentionnalité abstraite-conceptuelle linéaire. Cependant, l'articulation organisatrice, signifiante et transfigurante de *la transcendence* proposée par cette exploration « poétique » du « chaos » (transfiguré en beauté) peut parfois (souvent) échouer ou s'avérer impossible. Le poète, le penseur et les êtres humains en général sont toujours confrontés à la défaite tragique de la forme face à un sujet qui résiste à l'articulation et se présente comme une « altérité » inextricable (c'est le cas de la souffrance, comme évoqué dans la réflexion d'Emerson, une de la mort, évoquée dans ce poème dans un geste de réconciliation avec sa blessure, conçue à la lumière du lien inhérent de la vie au mystère du monde naturel).

Le discours poétique est donc souvent le « deuil » témoin et le présage d'un échec tragique (au sens nietzschéen) de la quête humaine du sens face au « sans forme » (comme un non-sens irréductible), de l'opaque, et du saturé. La dialectique kantienne de la beauté et du sublime, la dialectique tragique nietzschéenne de symbolisation apollonienne active et l'abandon dionysien expressif passif (Nietzsche 1872/1886) sont le rythme systolique-diastolique de cette tentative poétique d'apporter de l'ordre au chaos, de donner forme au sans forme, de transparence au saturé et de symboliser l'immanence naturelle. Comme le dit Wallace Stevens avec une puissance imaginative magnifique : la poésie est la « rage bénie pour l'ordre »,⁶⁶ un pouvoir de sens, mais aussi, à l'opposé, la « force destructrice » qui témoigne des multiples triomphes du non-sens et expose les limites de l'effort humain vers l'ordre, anéantissant les sens pour en créer de nouveaux toujours nouveaux.⁶⁷

Conclusion

La poésie de Marvell célèbre la joie d'une identification vitaliste et totale avec l'environnement naturel et l'exaltation face à l'harmonie parfaite entre l'humanité et la Terre, dans une ode somptueuse, iridescente d'images précieuses et lumineuses (« ailes d'argent et lumière variée »), qui, simultanément, dénonce l'inattaquabilité de cet idéal. La réconciliation désirée est annoncée et promise par chaque jardin terrestre, mais c'est une utopie – aussi existentiellement nécessaire que cognitive perturbatrice – qui ne peut être conçue qu'à l'horizon de la mort.

⁶⁴ « La beauté de la fable prouve l'importance du sens » (Emerson 1844, « Le Poète », p.253).

⁶⁵ À ce sujet, voir l'interprétation de Cavell de 1991 sur Emerson, qui fait référence à des formes de pensée et de langage qui n'éliminent ni le chaos, ni l'opacité ou la saturation, ni n'effacent l'altérité ; elles réduisent plutôt son aliénation, nous permettant de vivre une différence inaccessible comme une expérience du sens.

⁶⁶ Voir « L'idée d'ordre à Key West », tiré de *Idées d'ordre*, p. 105.

⁶⁷ Comme l'expose programmatiquement le titre d'un autre poème de Wallace Stevens : « La poésie est une force destructrice » (tiré de *Parts of a World*, p. 178) : « C'est ça, la misère, / Rien à avoir au cœur. / C'est d'avoir ou de ne rien avoir. / C'est une chose à avoir, / Un lion, un bœuf dans sa poitrine, / Sentir sa respiration là-bas. / Corazon, chien trapu, / Jeune bœuf, ours aux jambes arquées, / Il goûte son sang, pas sa salive. / Il est comme un homme / Dans le corps d'une bête violente. / Ses muscles sont les siens... / Le lion dort au soleil. / Son nez est sur ses pattes. / Il peut tuer un homme ».

Adoptant une posture radicalement pessimiste, hautement baroque et clairement marquée par la vision puritaine sombre d'une condition humaine irrémédiablement compromise par le péché – en contraste frappant avec l'optimisme des Lumières⁶⁸ –, Marvell affirme qu'aucun jardin terrestre ne peut être un paradis parce que l'homme déchu est privé de la joie et de l'innocence adamiques.⁶⁹ Pour Marvell, le paradoxe tragique inhérent au mythe de la Chute (non seulement biblique, mais interculturellement universel ; cf. Ricoeur 1960, pp. 153 et suivantes) est que l'enchantement de cette harmonie idyllique entre humains et nature ne peut être réalisé que par sa propre disparition. L'idée que le concept même de jardin contient le potentiel écocide intrinsèque de la présence humaine sur Terre est, de plus, explicitement et avec colère exprimée dans un autre poème pessimiste et sombre de Marvell :

Homme luxueux, pour faire servir son vice,
Après lui, le monde l'a séduit,
Et des champs les fleurs et les plantes s'attirent,
Là où la nature était la plus simple et pure.
Il a d'abord enfermé la place des jardins
Une mare d'air mort et debout,
Et une terre plus luxuriante pour eux pétrissait,
Ce qui les stupéfiait pendant qu'il se nourrissait.
Le rose devint alors aussi double que son esprit ;
La nutrition a changé le type.
Avec d'étranges parfums, il souilla les roses,
Et les fleurs elles-mêmes apprenaient à peindre.
La tulipe, blanche, cherchait pour le teint,
Et il a appris à intercaler sa joue :
Son arbre d'oignon qu'ils tenaient alors si haut,
Celui-là était pour une prairie vendue.
Un autre monde fut exploré, à travers des océans nouveaux,
Pour trouver la Merveille du Pérou.
Et pourtant, ces raretés pourraient être autorisées
À l'homme, cette chose souveraine et fière,
S'il n'avait pas négocié entre l'écorce et l'arbre,
Des mélanges interdits à voir.
Aucune plante ne connaissait désormais le stock d'où elle provenait ;
Il greffe sur la nature le docile :
Qu'il est incertain et adultère le fruit
Cela pourrait mettre le palais en discussion.
Son serail vert a aussi ses eunuques,

⁶⁸ Dans *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761), le jardin de l'Élysée à l'anglaise créé par la protagoniste et son mari, M. de Wolmar, est un exemple réussi d'harmonie entre l'homme et l'environnement. C'est un équilibre parfait entre intervention humaine et beauté naturelle (voir Rousseau 1761, « Lettre sur l'Élysée » XI, Partie III, pp. 470 et suivantes). Pour Rousseau, cette idylle pastorale reflète un idéal alternatif de civilisation à celui historiquement prédominant, qui a rompu l'unité originelle de l'humanité avec la nature. L'idée que les relations interpersonnelles peuvent perturber, voire briser, cette harmonie redécouverte (Julie ne survit pas au malheur d'un amour socialement impossible) est une conviction rousseauienne qui s'aligne subtilement avec l'éloge funèbre de la solitude tissé dans le texte de Marvell.

⁶⁹ Le réaliste pessimiste contemporain soutiendrait que pour atteindre un état d'harmonie écologique parfaite entre l'humanité et l'environnement, il faudrait que le citoyen occidental réinitialise la machinerie historique et sociale de la civilisation. Cela impliquerait d'aliéner les individus non seulement du corps de la société, mais aussi des nécessités matérielles de survie et des codes symboliques de leur tradition culturelle. Comme nous l'enseigne la parabole proto-écologique de Robinson Crusoe de Daniel Defoe, aucune solitude ou « heure zéro » ne peut changer cela. La dépendance à la technologie pour la régulation économique et productive de sa relation avec l'environnement est essentielle à l'identité occidentale.

De peur qu'un tyran ne le surpasse.
 Et dans la cerise il fait la vexation de la nature,
 Procréer sans sexe.
 Tout est appliqué, la fontaine et la grotte,
 Bien que les doux champs soient oubliés :
 Là où la nature consentante dispense tout
 Une innocence sauvage et parfumée :
 Et faunes et fées parcourent les prairies jusqu'à ce que,
 Plus par leur présence que par leur habileté.
 Leurs statues, polies par une main ancienne,
 Que pour orner les jardins se trouve :
 Mais peu importe comment les chiffres excellent,
 Les dieux eux-mêmes sont avec nous habitent

« La tondeuse contre les jardins »⁷⁰

Dans « Le Jardin », le locuteur du poème est joyeusement libéré des troubles de l'amour, de la politique, de la société et de l'économie. Il est pleinement immergé dans la jubilation édénique d'un environnement préservé, simplement parce qu'il a « jeté le gilet du corps de côté ». La mort est la condition pour retrouver le « beau calme et l'innocence » adamaïque, pour pouvoir concevoir la beauté intacte d'un état terrestre paradisiaque comme une possibilité réelle plutôt qu'une illusion, restaurant la Terre à elle-même.

Sur cette Terre, l'utopie est inaccessible et pourtant la concevoir est une nécessité existentielle inévitable.⁷¹ L'esprit ne peut échapper à la joie de « transcender ce monde, l'anéantir et le recréer dans d'autres mondes lointains et d'autres mers ».

C'est précisément au service de ce bonheur indispensable du « *comme si* » – le défi aux réductionnismes cognitifs et à la simplification représentationnelle qui réduit le monde à une ressource et un objet d'un sujet souverain, externe et détaché – que la poésie trouve son rôle, comme véhicule suprême pour transcender le donné, et la conceptualisation insuffisante de l'expérience. La poésie est un oiseau majestueux prêt à s'envoler dans le mystère. Alors que la chanson traverse le jardin terrestre, elle le contemple et le célèbre comme un paradis terrestre. Elle préfigure avec imagination la mort comme un état de béatitude, de libération des limites cognitives, spirituelles et biologiques qui affligent l'existence terrestre. Elle ne vend pas la transcendance imaginative du donné comme une illusion facile, gratifiante et futile. En imaginant le monde comme une Arcadie qui n'existe pas, la vraie poésie, le véritable art, ne peut s'empêcher de graver dans la pierre du sens la mémoire de la mort comme vérité terrestre indélébile : *Et in Arcadia ego*.⁷² Elle articule l'abîme de la mort comme une condition de sens, comme un *mysterium* à

⁷⁰ Dans Marvell 1972/1987, pp. 105–106 (notes, pp. 260–261). Le texte est disponible en ligne sur le site web de la Poetry Foundation (<https://www.poetryfoundation.org/poems/48333/the-mower-against-gardens>).

⁷¹ Marvell écrit un siècle et demi après que Thomas More eut publié *Utopia*, un texte fondamental de la modernité et une œuvre clé dans l'éducation des citoyens britanniques durant l'ère baroque. Ils furent appelés à s'engager dans un examen rigoureux d'une thèse qui élève la dimension politique au rang de cadre pour la compréhension spirituelle de soi.

⁷² Cela est illustré par les œuvres du même nom de Guercino (1618) et Nicolas Poussin (1628–1630 et 1638–1640), qui sont très proches en date du poème de Marvell. Watson (2006, p. 129) souligne le lien entre le thème de la mort et la poésie pastorale dans un autre texte de Marvell, « Damon la tondeuse », où les impulsions de vie et de mort sont inextricablement liées dans une fantaisie érotique d'auto-annihilation : « Les versions méditatives de *l'ego d'Et en Arcadie* par Poussin soutiendraient la même lecture. La mort peut être présente même en Arcadie, mais **Arcadie peut être vraiment présente uniquement dans la mort, où l'ego humain est effacé [m.e]** : Arcadia est aussi en moi, dit la Faucheuse, encourageant. **Viens mourir avec moi et sois mon amour, dit la nature à l'amoureuse**

travers lequel la condition humaine est révélée, dans une interaction indissoluble du *tremendum* et des *fascinans*, désorientant mais pas ineffable.⁷³

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agamben, Giorgio (2001). *La comunità che viene*. Bollati Boringhieri, Torino
- Agamben, Giorgio (2019). *Il Regno e il Giardino*. Neri Pozza, Vicenza
- Aristotle. *The Metaphysics*. Books I-IX. Tr. by Hugh Tredennick. Harvard University Press, Cambridge, MA. The Loeb classical library, 1933/1968 (2 volumes)
- Bach, Johann Sebastian (1727). "Ich habe genug", Cantata BWV 82, URL = <https://bachcantatatexts.org/BWV82>
- Bartha, Paul, "Analogy and Analogical Reasoning", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/reasoning-analogy/>
- Bartolomei, Teresa (2016). *Figura hujus mundi: Figuras líricas da temporalidade na poesia de Emily Dickinson*. Tese de Doutoramento disponível no Repositório do Programa em Teoria da Literatura (UL), URL = http://www.letras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/bartolomei2_def.compressed.pdf.
- Bartolomei, Teresa (2017). "Quando a neve é geral. O papel da percepção na escrita lírica. Uma leitura de Joyce". In *Forma de vida*, Nr. 9, Janeiro 2017 (ISSN: 2183-1343), pp. 11-18, URL = https://static1.squarespace.com/static/5073041b84aefb9a79abf5cb/t/62c9c7ea95805a5d9b4f7bfb/1657391095854/FdV_009.pdf
- Bartolomei, Teresa (2026). *Il resto è futuro: Note sulla cattolicità dopo la fine della cristianità*. Vita e pensiero, Milano (ottobre 2026).
- Beruete, Santiago (2016). *Giardinosofia: Una storia filosofica del giardino*. Tr. di E. Tramontin. Ponte alle Grazie, Milano 2018
- Burt Richard and Archer, John Michael (eds.) (1994). *Enclosure Acts: Sexuality, Property, and Culture in Early Modern England*. Cornell University Press, Ithaca and London
- Berthoff Ann E. (1970). *The Resolved Soul: A Study of Marvel's Major Poems*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey
- BIBLE Hub. URL = <https://biblehub.com>
- Bremmer, Jan N. (2002). *The Rise and Fall of the Afterlife. The 1995 Read-Tuckwell Lectures at the University of Bristol*. Routledge, London and New York/Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Carey, John (1969). "Introduction". In John Carey (ed.), *Andrew Marvell*. Penguin Books, Harmondsworth 1969, pp. 17-35
- Cassirer, Ernst (1927). *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Tr. and Intr. by Mario Domandi 1963/2011 Dover Publications, Mineola, New York
- Cavell, Stanley (1991). "Aversive Thinking: Emersonian Representations in Heidegger and Nietzsche", *New Literary History*, Vol. 22, No. 1, Institutions of Interpretation (Winter, 1991), pp. 129-160
- Companion (1993). *The Cambridge Companion to English Poetry: Donne to Marvell*. Edited by Thomas N. Corns. Cambridge University Press, Cambridge
- Companion (2011). *The Cambridge Companion to Andrew Marvell*. Edited by Derek Hirst And Steven N. Zwicker. Cambridge University Press, Cambridge
- Crewe, Jonathan, "The Garden State: Marvell's Poetics of Enclosure". In Burt/Archer (1994), pp. 270-289
- Curtius, Ernst Robert (1948). *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Francke Verlag, Bern
- Davis, Paul (2011). "Marvell and the literary past". In *Companion* (2011), pp. 26-45

pastorale. C'est une voix que Tibullus a entendue », tout comme Pseudo-Denys, et peut-être Sidney. [...]. Cette ataraxie semble étrangement similaire à l'Arcadie trouvée dans la mort. L'oubli est un état de la nature ».

⁷³ « L'A B C de l'être [...]. Le X vital, arrogant, fatal, dominant. » Wallace Stevens (1947), « La métaphore », tiré de *Transport to Summer*, p. 257

- Derrida, Jacques (1967). *La voix et le phénomène* P.U.F., Paris
- Derrida, Jacques (1967a). *L'écriture et la différence*. Seuil. Paris
- Derrida, Jacques (1972). *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris
- Descola, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*. Gallimard, Paris, [2005 | 2016].
- Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. Variorum Edition. Ralph W. Franklin (Ed.). 3 vols. Harvard U. P., Cambridge Massachusetts, and London, England 1998
- Eliot, S. Thomas (2014). *The Complete Prose of T. S. Eliot. The critical edition*. Volume 2: *The Perfect Critic, 1919–1926*. Edited by Anthony Cuda and Ronald Schuchard. The Johns Hopkins University Press Baltimore, Maryland
- (1921) “Andrew Marvell”. In Eliot (2014), pp. 309-323
- (1921a) “The Metaphysical Poets”. In Eliot (2014), pp. 375-385
- (1921b) “*The Metaphysical Poets. To the Editor of the TLS*”. In Eliot (2014), pp. 386-387
- (1923) “Andrew Marvell. A review of Miscellaneous Poems, by Andrew Marvell”. In Eliot (2014), pp. 455-457
- Emerson, Ralph Waldo (1844). *Essays: Second Series*. In *Essays and Journals*. Selected and with an Introduction by Lewis Mumford. International Collectors Library, Garden City, New York 1968. (“The Poet” pp. 247-267; “Experience”, pp. 268-288)
- Empson, William (1938). *English pastoral poetry*. Books For Libraries Press, Freeport, New York 1972 (Published in England under the title *Some Versions of Pastoral*)
- Friedman, Donald M. (1993). “Andrew Marvell”. In *Companion* 1993, pp. 275- 303
- Gärten 2022. Gärten. *Von der Naturbeherrschung zur gesellschaftlichen Utopie*. Hollstein, Bettina, Tantar, Sandra & Alexander Thumfart (Eds.). Wallstein, Göttingen 2022
- Heidegger, Martin (1935–1946). *Holzwege*. Klostermann, Frankfurt am Main 1950, 19806
- Heidegger: *Off the Beaten Track*. Ed. and tr. by J. Young and K. Haynes. Cambridge University Press, Cambridge, U.K, 2002
- Husserl, Edmund (1905). *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*. (*Collected Works*, Volume IV). Springer, Dordrecht 1991
- Kermode, Frank (1952). “The Argument of Marvell’s Garden”. In John Carey (ed.), *Andrew Marvell*. Penguin Books, Harmondsworth 1969, pp. 250-265
- King James Bible. URL = <https://biblehub.com/kjv/genesis/2.htm>
- Lacan, Jacques (1964). *Le Séminaire de Jacques Lacan*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. *Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Éditions du Seuil, Paris 1973
- Leopardi Giacomo, *Collected works*. Delphi, Hastings, East Sussex, 2019
- Levinas, Emmanuel (1979). *Le temps et l’autre*. PUF, Paris 1983
- Malcolmson, Cristina (1994). “The Garden Enclosed / The Woman Enclosed: Marvell and the Cavalier Poets”. In Burt/Archer (1994), pp. 251- 269
- Marion, Jean-Luc (1977). *L’idole et la distance*, Grasset, Paris 1977/1991³
- Marion, Jean-Luc (1997). *Étant Donné: Essai d’une phénoménologie de la donation*. Presses Universitaires de France, Paris 1997²
- Marion, Jean-Luc (2001). *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*. PUF, Paris
- Marvell, Andrew. *The Complete Poems*. Elizabeth Story Donno (Ed.). Penguin Classics, London, 1972/1987
- McRae, Andrew (2011). “The green Marvell”. In *Companion* (2011). pp. 122-139
- More Thomas (1516). *Utopia*. Dominic Baker-Smith (ed.). Penguin, London 2012
- Müller, Wilhelm (1821), *Gedichterzyklus Die schöne Müllerin*. URL = <https://www.schubertsong.uk/collection/die-schone-mullerin/>
- Nietzsche, Friedrich (1872/1886). *The Birth of Tragedy*. Translated with an Introduction and Notes by Douglas Smith. Oxford University Press, Oxford 2008
- Polanyi, Karl (1944). *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time* (1944). Beacon Press, Boston, Pap. 2001².
- Ricoeur, Paul. 1960. *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*. Aubier, Paris 1988
- Rosa, Hartmut (2016). *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main

- Rosa, Hartmut (2018). *Unverfügbarkeit: Unruhe bewahren*. Residenz, Salzburg
- Rousseau, Jean Jacques (1761). *Julie, ou la nouvelle Héloïse*. In *Œuvres complètes*. Vol. II. Gallimard, Paris 1964
- Stevens, Wallace. *Collected Poetry and Prose*. The Library of America, New York 1997
- Virgil. *Eclogues*. (Ed. By J. B. Greenough, 1900) In Perseus Digital Library. URL=<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0056%3Apoem%3D9>
- Watson, Robert N. (2006). *Back to Nature: The Green and the Real in the Late Renaissance* PENN. University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- Wittgenstein, Ludwig (1969). *On Certainty*, ed. by G. E. M. Anscombe & Go Ho Von Wright, D. Paul & G.E.M. Anscombe (trad.). Basil Blackwell, Oxford 1969
- Žižek, Slavoj (1996). *Il resto indivisibile: Su Schelling e questioni correlate* (A cura di D. Giordano). Orthotes, Napoli 2012

La vie en résonance : une écologie du sensible

Rodrigo E.R. Silva

Je laisserais tout ici : les vallées, les collines, les sentiers, et les jais des jardins, je laisserais ici les crayons et les étourneaux, le ciel et la terre, le printemps et l'automne, je laisserais ici les sorties, les soirées dans la cuisine, le dernier regard amoureux, et toutes les directions vers la ville qui te font frissonner, je laisserais ici l'épaisse crépuscule tombant sur la terre, la gravité, l'espoir, l'enchantement et la tranquillité, je laisserais ici ceux qui sont aimés et ceux qui me sont proches, tout ce qui m'a touché, tout ce qui m'a choqué, fasciné et élevé, je laisserais ici le noble, le bienveillant, le plaisir et le démoniaquement beau, je laisserais ici le naissant pousse, chaque naissance et existence, je laisserais ici l'incantation, l'énigme, les distances, l'inépuisabilité et l'ivresse de l'éternité ; car ici, je quitterais cette terre et ces étoiles, parce que je n'emporterais rien avec moi d'ici, parce que j'ai regardé ce qui arrive, et je n'ai besoin de rien d'ici, car tout sera là, comme ça a toujours été ici.

László Krasznahorkai

Nous sommes humains parce que nous sommes faits de la même substance que la terre : de humus, cette substance fertile et créatrice, ouverte à la métamorphose et à la transformation. Habiter la terre est la condition essentielle de l'humanité terrestre, une condition qui est à la fois connaissance et art, technique et poétique. Plus que des concepts et des calculs, plus que des données complexes et des modèles abstraits, nous devons penser et expérimenter l'habitation de la terre comme une expérience sensée. Nous sommes, et nous formons, une continuité dynamique avec le tissu de la vie : nous lui appartenons et sommes matériellement tissés dans des écosystèmes vivants que nous avons tendance à ignorer, nous imaginant comme des sujets autonomes et indépendants, des êtres séparés de la nature.

Maintenant que la biodiversité semble en déclin avancé, sous les effets du changement climatique et des pratiques agricoles intensives, l'écologie scientifique, imprégnée d'une vision matérialiste et rationaliste réductrice, semble impuissante à rétablir le lien avec la nature en tant qu'expérience incarnée. Le militantisme militant semble aussi souvent imprégné d'un catastrophisme anxiogène, qui instille un sentiment d'inévitabilité et d'irréversibilité, percevant notre mode de consommation civilisé comme hautement prédateur, incurablement extraactif, et ancré dans une vision strictement productiviste du développement.

L'avenir écologique de la planète dépendra, dans une large mesure, de modèles socio-économiques futurs ; pourtant, ceux-ci doivent reposer sur la nécessité d'appréhender le vivant dans sa continuité, à travers une construction du sens capable de préserver cette condition. La raison est allée trop loin, isolée dans un technicisme qui a transformé la nature en une abstraction mathématique, rendant les êtres humains étrangers sur la terre même qui les habite. Nous devons faire émerger de nouveaux paysages du possible, et cela nécessite une écologie capable de créer une nouvelle manière de décrire et d'inscrire le monde : une écologie incarnée dans le sensé, dans les relations et dans l'interdépendance des êtres. Notre avenir dépend intimement de notre capacité à collaborer plus pleinement avec l'ensemble de la vie.

La connaissance écologique doit devenir un art qui ne limite pas l'écologie à la connaissance environnementale, ni ignore les relations profondes et sensibles entre la vie humaine et la vie non humaine : leur co-présence, leur connexion constitutive avec le tissu sentiel de la vie, faite de fils délicats et fragiles qui nous lient à la matrice de la vie. La conceptualisation scientifique a hyper-intellectualisé et virtualisé, dans des relations abstraites hors du corps, hors de l'espace et du temps, ce qui ne peut être qu'une expérience vitale. Nous nous sommes retirés du monde vivant, nous en coupant, brisant ces fins fils dans le tissu de la vie, ces filaments intérieurs qui nous lient à la continuité des êtres vivants. C'est par le sensé que nous devons réenchanter, rééduquer,

reconstituer et réimaginer ce qui tisse le tissu sensible des vivants et forme la substance de la vie terrestre.

To lose the enlarged sense of intimacy and interlacing with the living world is to lose the very capacity for experiencing life. Without the restoration of this intimate bond, we cannot think and feel the living world in continuity with our capacity for perception and sentience, with our capacity to experience, see and hear the manifestations of non-human living beings. The reduction of our sensory faculties, and of the primordial knowledge of those first realities that they convey and transmit, is at once a consequence and a cause of this rupture.

The sensible fabric of the living is a tissue of relation and connection. Conviviality is constitutive of life: all living entities are open systems that exchange matter, energy and information with all the other beings that compose the ecosystems within which they co-evolve. They are sentient beings, perceiving and perceived, touching and being touched, in a sensible and synaesthetic continuity. We seek existential plenitude through contact and encounter, which intensify and catalyse metabolisms and metamorphoses. The alteration or interruption of these sensible continuities generate deleterious dysfunctions, replacing reciprocity with conflict, and zones of exchange and translation with zones of aggression.

La modernité nous a désincarnés et désincarnés, comme l'écrivait Paul Virilio il y a des décennies, nous conduisant à dériver dans une virtualité standardisée réduite à la consommation d'images et de produits. Nous restons donc dans une névrose universelle, dans un monde de données qui accumulent quantification, numérisation et simulacres, surchargeant et surstimulant nos sens avec des informations sensorielles provenant de sources artificielles. Pourtant, c'est notre porosité constitutive qui ouvre nos horizons et nous éveille à d'autres dimensions présentes dans le tissu de la vie. La connaissance du monde naît avec la saveur du monde : avec son expérience vivante et incarnée, avec le tissu sensible du vivant.

Le sensible échappe aux modes d'enquête conventionnels, qui ont préféré s'en débarrasser. Il représente cette réserve de l'invisible, remplie de relations dans lesquelles se tissent des liens fondamentaux et des connexions vitales entre êtres existants. Dans ces entrelacements de liens sensibles, des paysages sensibles sont constitués, traversés par des flux de vie. Tout dans un paysage traversé par la vie n'existe que par la vertu de relations sensibles et résonantes. Nous ne pouvons pas nous extraire de cet espace intercessif du sensible, ce genre de peau qui nous enveloppe et nous reconnecte les uns aux autres dans les résonances du tissu sensible de la vie.

C'est une alliance dont nous avons partiellement perdu la résonance, une alliance que nous avons brisée par des coups de rationalité abstraite, dégradant notre perception consciente et notre compréhension vitale des résonances du monde sensible. Cette rationalité a défait, entravé et dissimulé la radicalité organique de l'intuition et de la pensée. Nous devons reconstituer cette alliance perdue, en commençant par cet espace interstitiel, cet entre-deux, cet espace intercessoire à travers lequel passent les résonances du tissu sensible de la vie. Nous devons redécouvrir non seulement qu'elle nous touche, nous traverse et nous constitue de manière intime et substantielle, mais surtout que nous reposons sur le sol créatif et fertile des vivants.

Notre constitution intime et substantielle en tant qu'êtres vivants fait de nous des êtres charnels et incarnés, en résonance intime et permanente avec toutes ces altérités sensibles. Le flux du sensible, les relations qu'il lie et nourrit, les signes qu'il déploie et expérimente dans l'univers vivant, l'information qu'elle propage entre émetteurs et récepteurs, tout cela structure une véritable écologie sensible d'êtres vivants multiples et pluriels. L'émerveillement devant cette disposition

extraordinaire et aptitude des êtres vivants pour la vie connectée, pour la vie en résonance, est la condition d'une véritable habitation de la terre.

Face à une écologie inspirée par la physique des corps inertes et leurs interactions matérielles, qui voit les êtres vivants simplement comme des entités échangeant matière et énergie, n'établissant que des quantifications partielles et des objectifications privées de la substance sensible de l'imagination, nous avons besoin d'une écologie intimement reconnectée à une habitation résonante de la terre. Non pas pour conserver, préserver ou sanctifier les vestiges musisés d'une idyllique « harmonie avec la nature », ni simplement pour retarder la dégradation des conditions d'habitabilité de la biosphère, mais parce que nous souhaitons incarner pleinement la vie sur terre : ses synergies et syntopies étonnantes, sa capacité à une Poétique du Commun, son pouvoir à constituer des biotopes de vie, de régénération et de guérison.

Nous devons retrouver notre place dans la grande symphonie créative des êtres vivants multiples et pluriels, avec ces vastes sens singuliers qui nous lient au tissu sensible du vivant, à la matrice de la vie dont nous faisons partie. Nous devons, malgré tout ce qui a été perdu, répéter et expérimenter à nouveau les apprentissages de la vie terrestre, ce mode de création et d'action qui est indiscernable de ce que nous sommes le plus intimement : des êtres vivants incarnés, des humanités terrestres participant au tissu sensible de la vie.

La place du sensible est celle d'une poétique du commun, de la création de communauté avec la terre et avec des êtres vivants multiples et pluriels. Pour cela, nous devons chercher une autre éducation, une autre économie, un autre art de vivre et une nouvelle connaissance de la façon de vivre, chacune étant une nouvelle habitation de la terre. Si aujourd'hui tant d'entre nous errent perdus et perplexes, au milieu d'une rate solastalgique – pour reprendre le terme inventé par Glenn Albrecht – au milieu d'annonces successives de catastrophes à venir, germant silencieusement sous nos pas et dans les cieux apocalyptiques censés nous attendre, c'est parce que nous errons somnambules, léthargiques et hypnotisés par l'influence hypnotisante et anesthésiante de nos distractions virtuelles. Les réseaux sociaux numériques nous maintient, jour et nuit, attachés à des écrans, habitant avec des spectres et des fantômes qui veillent insidieusement à ce que rien de décisif ne change et que tout ne se dirige vers le pire, sans notre consentement, tandis que le monde vivant, à l'extérieur, continue d'exister.

C'est parce que nous avons perdu le fil délicat et fragile du sensé, le fil qui nous lie dans le tissage résonnant du monde sensible, parce que nous avons consenti à l'appauvrissement de notre expérience consciente, qu'aujourd'hui nous faisons face à l'immense travail de reconnexion et de réunion avec l'inséparabilité constitutive des êtres vivants multiples et pluriels. Aussi fragile soit-il, ce fil vibre encore et est peut-être, aujourd'hui, notre fil d'Ariane : le premier fil qui lie les êtres vivants les uns aux autres.

La science et la rationalité ont consenti à devenir des instruments de domination au service des intérêts de ceux qui les financent. Nous ne pouvons pas les laisser seuls présider à notre manière d'habiter le monde. La vie ne peut être réduite à sa matérialité, aux lois de la physique et de la chimie. La politique environnementale, même lorsqu'elle est scientifiquement informée et formulée de manière normative, doit être enracinée dans les réalités sentées et incarnées de la vie humaine, là où nous ancrerons la signification et créons collectivement un sens à nos vies.

L'écologie du sensible communique existentiellement et assume une dimension métaphysique et spirituelle. Elle cherche à surmonter le dualisme nature/culture en le surpassant au sein d'une écologie affective de vie multiple et plurielle. Incarner les perceptions dans les affects et les

émotions, c'est s'ouvrir à un animisme du sensible : voir les êtres vivants comme des entités animées, des êtres qui existent en exprimant un biotope dont nous sommes à la fois invités et alliés, et qui co-crée en permanence les conditions de notre vitalité et de notre bien-être, de notre santé physique et psychique dans son expression la plus quotidienne.

La vie est traversée par la trame résonante du sensible ; elle est animée par ce tissu, qui favorise une élévation de l'être, non une humiliation matérielle. La trame du sensible est la connexion résonante et sensorielle avec ce qui anime la matière vivante, et non une fermeture dans la dimension du corps. C'est plutôt un confinement excessif dans la rationalité qui nous a coupés du monde sensoriel et aggravé notre maladaptation au monde. Apporter le sensible dans nos connaissances et nos arts, c'est les ramener à une vie incarnée, à une vie faite de chemins et de lieux, une vie de matières et de matériaux qui constituent les éco-lieux et les éco-espaces à travers lesquels nous nous déplaçons en biotopes résonnants et habités.

Une écologie du sensible serait une écologie de la continuité sensible de multiples êtres vivants et pluriels, s'entrelaçant dans une même toile organique sensible. L'acte de s'intéresser aux êtres vivants, de percevoir un monde plus qu'humain animé par de multiples forces de vie, est un acte de présence. Une telle attention, une telle perception élargie, est une manière d'être-présent-dans-le-monde.

Imaginer et incarner une écologie du sensé, c'est devenir attentif à un monde de relations et d'interdépendances. Cela signifie voir et percevoir le monde, l'ensemble des êtres, des espèces et leurs mondes de vie, comme des réalités entrelacées et entrelacées qui, si elles sont retirées de ces liens, de ces enchevêtrements et de ces complexités de la vie s'écoulent, de cette co-relation de réciprocity et d'actes réciproques, de cet échange permanent qui forme le métabolisme de la vie, se fanent, déclinent, s'épuisent, se dissipent et consomment irréversiblement leurs ressources vitales.

Cette séquence d'appauvrissements, née de la perte d'échanges et de relations, de rencontres et de contacts, sans cette convivialité tangible et régénératrice, conduit mortellement à l'épuisement de la vitalité et du pouvoir régénérateur de la co-vitalité. Transmutées en abstractions, considérées comme autonomes et isolées du reste des vivants, de telles réalités deviennent matière inerte, minéralisées, pétrifiées, comme un vestige sans sang, une inertie minérale, une matière inanimée. Cette matière inanimée, placée en dehors du métabolisme des transformations et des métamorphoses, est une inertie unanime. Stagnante et sans sang, sans le fil de vie qui l'intégrerait au tissu du sensible, elle devient la désolation et la dévastation d'une terre sans vie, un monde inerte et inanimé.

Le monde vivant est le monde résonnant du tissu du sensible : le monde constitué par la co-relation et la co-présence, par la co-vitalité qui anime les métabolages créatifs de la vie. Une écologie du sensible commence par la reconnaissance que la substance de la relation est ce qui nous constitue en tant qu'êtres vivants, ouvert et en résonance avec tout ce avec quoi nous sommes en co-création et co-évolution.

Une écologie du sensible est une éthique d'habiter le monde comme tissu d'êtres vivants multiples et pluriels. Ancrer l'écologie dans le sensible signifie aussi enracer nos connaissances et nos arts dans cette éthique de l'habitation. Ce n'est pas simplement une recherche de chemins vers la restauration de notre bien-être ou la régénération de notre être essentiel. C'est, avant tout, la forme d'un éveil : l'ouverture d'un regard plus conscient et sensible, un regard lancé sur des êtres vivants proches et lointains, différents et similaires, comme appartenant à une même condition participante

et participante. C'est la restauration de notre plénitude existentielle au sein du tissu du sensible qui constitue la matrice vivante de la vie sur Terre.

Les êtres vivants, en vertu de leurs dispositions sensibles, s'adaptent mieux au changement que nous : toute leur existence est sentiente et perceptive. Pour ressentir les vivants, nous devons ouvrir nos capacités de perception, nous devons devenir présents dans le tissu vivant du sensible. Cette présence dans le tissu des êtres vivants, dans la continuité sensible dans laquelle nous sommes inscrits et dans laquelle nous coexistons, est aussi la manière dont nous co-créons la vie terrestre. Les différents modes d'existence des êtres vivants multiples et pluriels sont des altérités sensibles avec lesquelles nous maintenons un dialogue permanent – si seulement nous savons écouter.

C'est de notre manque, et de notre incapacité à reconnaître la continuité sensible des êtres vivants, que nous souffrons par-dessus tout. Se laisser habiter par un autre usage du monde, reconnaître l'autre comme sujet, comme un autre point de vue et comme une autre forme d'habiter le tissu du sensible, fait de l'écologie du sensible une écologie d'altérité sensible.

Si notre culture nous a dissociés de la nature, notre corps incarné témoigne de cette inséparabilité. Nous sommes matière vivante dans la mesure où nous devenons conscients de notre vulnérabilité, des soins et de la nourriture qui nous soutiennent et nous maintiennent en vie, sans lesquels nous nous effondrerions ; de la nutrition permanente du souffle et des aliments vivants dont nous avons constamment besoin pour rester en bonne santé et vitale psychiquement, animiquement et physiquement. Il nous incombe de redécouvrir cette matrice vivante qui, dès notre naissance, se présente comme l'extension de la matrice maternelle, le biotope amniotique dans lequel nous avons commencé à vivre.

Le tissu vivant du sensible est la matrice maternelle extériorisée dont nous puisons la nourriture essentielle qui nous maintient en vie. La terre est notre matrice maternelle, et en elle nous ressentons la nostalgie éternelle d'un retour au ventre primordial : non pas seulement un désir inconscient, une projection ou un délire fantasmatique, mais la trace mnémotechnique indélébile de notre origine, le lien ombilical inoubliable par lequel nous partageons la biosphère avec tous les êtres vivants et par lequel tous sont traversés par cet appartenance partagée.

Ils ne sont pas seulement notre foyer d'origine, mais mieux encore, le jardin initial et initiateur dans lequel nous avons commencé à exister, dont nous ne nous sommes jamais éloignés et ne pouvons partir. Quelle illusion perfide, quelle arrogance insolente, de penser que nous pourrions survivre dans une biosphère artificielle ou recrée, alors que nous sommes entièrement redevables à notre appartenance à la sphère des vivants, cette sphère pour laquelle nous devons prendre soin comme le jardinier le plus dévoué – nous qui sommes la forme de vie la moins équipée pour une existence nue et purement biologique.

Redécouvrir cette matrice du tissu sensible des vivants, c'est éclater la bulle artificielle semi-invisible que nous avons construite au sein de notre individualité consumériste, en imaginant qu'elle pourrait être soutenue par la disponibilité infatigable de la vie pour nous approvisionner, comme si les ressources et les capacités régénératrices des écosystèmes étaient un ensemble de biens et services à notre disposition éternellement, infiniment disponibles et transigeables, sans aucune charte d'obligations éthiques pour prendre soin et nourrir les équilibres systémiques des biotopes et écosystèmes dont nous extrayons prédativement une infinité de matériaux.

C'est la continuité sensible entre plusieurs êtres vivants et pluriels qui crée la merveille du monde, et l'enchantement que la convivialité avec une perception élargie du sensible peut ouvrir. Sans

émerveillement, sans enchantement devant l'étonnante diversité des êtres vivants, il ne peut y avoir d'éthique à habiter la Terre. Seule une approche écologique du sensé, redoublée par une approche sensée de l'écologie, peut nous permettre de comprendre et de réfléchir à cette fine trame de signes et de communications subtiles émises par toutes les émanations de la vie.

Ces signaux, ces résonances voyageant le long des fils invisibles du tissu sensible des êtres vivants, doivent être reçus et écoutés avec une délicatesse attentive, avec une douceur d'accueil et d'hospitalité. Nous serons alors conduits à intuit et comprendre la manière dont d'autres êtres, au sein de ce même tissu, habitent le monde selon leurs propres sentiences, dans une toile d'interactions permanentes avec ce qui les entoure, restaurant le tissu déchiré et interrompu de la continuité sensible.

Nous vivons fragiles et exposés au sein d'une « nature » trop forte et, en grande partie, trop inconnue pour nous. Pourtant, avec nos machines et constructions artificielles, nous sommes devenus trop forts pour une nature que nous avons affaiblie et pillée, une nature dont, par des actes d'extraction et de déracinement, nous pensions pouvoir prendre sans limite. Ayant interrompu la continuité du tissu vivant du sensible et déchiré le tissu vivant de notre matrice, nous sommes aujourd'hui contraints — par des catastrophes écologiques successives, de plus en plus amplifiées et nuisibles pour certaines zones terrestres et humanités plus exposées — de reconnaître que nous devons composer nos biotopes vitaux avec la nature que nous sommes en tant qu'êtres vivants multiples et pluriels, êtres-de-relation.

Dorénavant, nous devons agir — avec et ne plus agir — contre, respectant ce tissu sensible. Nous devons donc parvenir à décentrer notre point de vue, à le partager et à le laisser traverser par celui d'autres êtres, en respectant leur substance sensible. Voir le paysage des vivants comme un grand tissu de symbioses, d'entraide mutuelle, de liens associatifs et de synergies ; le voir comme une alliance, dans ses métabolismes et synergies ; et nous voir comme des éléments de ces synergies régénératrices : cela signifie redécouvrir, dans nos gestes, actions et formes de conscience, une nouvelle éthique d'habiter la terre, une nouvelle manière de retrouver la continuité sensible des êtres vivants et leur unité primordiale.

C'est vivre comme un peuple de solidarité et non de solitude, comme un réseau d'entrelacements et d'imbrications vivants dont l'unité substantielle nous habite intimement. Nous sommes une communauté élargie, poreuse et sans frontières scellées, où les croisements et échanges sont permanents et récurrents.

Goethe considérait l'arbre comme une fédération intégrée de pousses, à la fois singulisée comme organisme et plurielle en écosystème. Peut-être, prolongeant son intuition, pourrions-nous voir l'ensemble des êtres vivants multiples et pluriels comme l'extension de cet arbre invisible enraciné dans la terre, cet « arbre de vie » invisible, profondément enraciné dans le terrestre, dont nous ne voyons que les pousses qui émergent à la surface du visible. Chacun de nous participe et appartient, à la fois singulisé comme organisme et pluralisé comme écosystème, au sein d'une même continuité sensée de vie.

L'union cosmique de multiples êtres vivants multiples et pluriels est donnée et co-crée par le tissu relationnel de la vie, par les relations sensibles qui constituent sa réalité terrestre. Chaque écosystème est un espace grouillant de relations, de rencontres et d'échanges. Être privé de cette sensualité exubérante, c'est être privé de ce qui nous revitalise. Aujourd'hui, les écrans ont remplacé la diversité étonnante des vivants, cette profusion exubérante de vie, nous plaçant dans une bulle

désincarnée d'informations et d'images qui se succèdent sans fin, nous dévitalisant et nous désensibilisant.

L'écologie du sensible est une écologie d'immersion dans une matrice vivante et sensible. Il ne s'agit pas seulement de connexion ; il s'agit de devenir incarné et immergé dans la continuité sensible de la vie, de se nourrir soi-même du point de vue d'autres êtres vivants. Cela implique une transformation radicale de notre propre point de vue : l'ouvrir à d'autres sentiences, les imaginer et les comprendre comme des formes d'habiter le monde, les appréhender comme des flux relationnels et des systèmes qui échangent en permanence énergie, information et matière avec l'ensemble des autres êtres vivants.

Se nourrir d'autres sentiences et autres imaginations, enrichir et raviver les formes de notre sentiment avec d'autres modes de connaissance et de compréhension, peut commencer par reconnaître notre racinement radical dans le tissu sensible du vivant. Nous devons restaurer cette continuité perdue, cette rupture entre esprit et nature, et aussi restaurer la complémentarité entre l'appréhension sensible, intuitive et sensorielle du vital, et les expériences de la pensée et de la culture.

Peut-être que le nom le plus exact pour l'écologie du sensible serait une écologie animiste : voir toute substance vivante comme animée, comme matière ouverte et relationnelle, comme émanante et résonnante, comme communicative et sentiente. Les êtres vivants multiples et pluriels sont constitutivement des êtres de corrélation et d'interdépendance. L'humain est appelé à réhabiter la Terre, non pas comme le monde strictement humain de la culture et des abstractions synthétiques et artificielles qui l'entourent, mais comme « vivant parmi les vivants ».

Une éthique de l'habitation de la terre est donc aussi une éthique de la traduction et du contact : entre la multiplicité des mondes qui la composent, la multiplicité des voix qui la traversent, la multiplicité de dialectes qui la rendent communicative et significative. Devenir humain, c'est devenir humus : un levain fertile qui, faute d'humilité, devient infertile et toxique, virulent et malin, comme une vie informe qui ne connaît que sa propre propagation et prolifération. Transmuter le poison en levain : c'est la tâche du jardinier cosmique à laquelle nous sommes appelés par les questions que la vie nous soulève.

Nous devons réapprendre à établir des alliances avec les êtres vivants, en apprenant ce qu'ils peuvent nous enseigner sur la coexistence de différentes formes de vie, sur les synergies et symbioses qui configurent ce tissu d'entraide mutuelle et de réciprocité sensée. Notre avenir dépend de notre réinscription dans l'incarnation terrestre et dans les formes multiples et plurielles qui la singularisent sensément. Retrouver le tissu sensible des êtres vivants, leur continuité vitale malgré la discontinuité des individuations et des incarnations, c'est s'ouvrir au monde à venir sur Terre que nous avons toujours dû réapprendre à habiter.

Le pionnier de l'écologie américaine Aldo Leopold a écrit un jour que « nous ne pouvons être éthiques qu'en ce qui concerne ce que nous pouvons voir, ressentir, comprendre, aimer ou en quoi nous avons foi. » L'image de l'écologie comme mécanique des données est incapable de reproduire les effets vitaux de la relation avec un lieu, ni les liens sensibles qui le constituent. L'écologie devrait commencer par une « révolution esthétique », nous faisant sentir que l'écologie est une éthique, mais avant cela, qu'elle est une esthétique : une forme de sensibilité dans laquelle le sensible est incarné.

L'écologie serait alors le chemin de la réalisation éthique de l'humanité, accomplissant le mouvement de sa conscience de soi dans la mesure où elle participe au mouvement de la création. Pour créer une éthique d'habiter la terre, nous devons inventer une relation sensible avec les êtres et avec les formes multiples et plurielles de vie. Nous devons créer un espace commun, un lieu de rencontre où l'écologie et les arts peuvent initier une nouvelle alliance et partager des tâches, échangeant leurs rôles réciproques : rendre visible, à travers les incarnations du sensible, la perception concrète de la continuité écologique de la vie ; et insuffler à l'art la conscience que ses formes de matérialisation portent un engagement originel envers un continuum créatif avec le domaine des vivants. Les arts et le savoir doivent être revivifiés l'un par l'autre, unissant notre pensée à des façons de savoir enracinées et incarnées dans l'épaisseur du sensible.

Critiquer le projet scientifique moderne et l'instrumentalisation de la technoscience par le capitalisme implique de repenser l'écologie comme une science des relations entre les humains et l'ensemble des êtres vivants. Cela signifie penser les êtres vivants multiples et pluriels comme ce que nous sommes nous-mêmes : comme une dynamique constitutive dans laquelle nous nous baignons et sommes immergés, que nous traversons et qui nous traverse. Nous accumulons des données et des modèles prédictifs, mais nous devons communiquer pour agir ; nous avons besoin d'émotions incarnées et devons résister au fossé grandissant dans la manière dont la conscience écologique est perçue : non pas comme une communication distante de menaces alarmistes et diffuses, mais comme quelque chose concernant à la fois nos mondes de vie et la terre dans son ensemble.

La pensée de Gilles Clément est l'une des références essentielles de cette réflexion. Son travail nous enseigne toujours à nous rapporter à un paysage et à un territoire comme un biotope vivant, où nous établissons des liens sensibles. L'art du paysage et des jardins n'est pas la projection de formes sur un paysage, mais la constitution d'une relation sensible avec une communauté d'êtres vivants, une entrée dans la résonance et le dialogue avec un biotope. Chaque acte de jardinage est une invitation à comprendre que la relation à un espace suppose la relation aux êtres vivants.

Ce que nous appelons l'art est une certaine technique pour manipuler le sensible, qui ne devrait pas tant être la manipulation de matériaux inertes et morts que l'entrée en relation que nous tissons avec d'autres êtres et formes vivantes dans un lieu donné, dans un espace-temps donné. C'est une forme de partage et de dialogue sensé avec les êtres vivants. « Jardin » est ce lieu de relations qui évoluent ensemble, le mouvement de la vie avec lequel nous travaillons : non pas un acte d'imposance de forme, pas un désir permanent de remodeler le monde à notre image, mais une danse de la vie, un rêve partagé, une co-crédation habitée, une poétique en commun, une œuvre en commun.

Ce travail naît d'émotions incarnées, et non d'un exercice abstrait et formaliste. Peut-être pourrions-nous dire : l'écologie est une poétique. Les premiers pionniers de l'écologie, auteurs de l'écriture sur la nature, étaient des voyageurs du sensé : marcheurs, écrivains, penseurs émus et qui cherchaient à émouvoir les autres – John Muir, Aldo Leopold, Thoreau – plaçant l'expérience de la vie dans l'émotion. Non pas comme un paysage esthétisé contemplé de loin, mais comme une forme d'habitation et d'immersion dans un paysage, avec un corps incarné et une imagination pleinement attentive au moindre mouvement des êtres vivants. Une anthropologie élargie, une esthétique de l'écologie, une imagination pensante d'êtres vivants multiples et pluriels.

Une écologie du sensible réintégrerait tous les sens afin de tenter d'expérimenter et de décrire les manifestations des êtres vivants. Les frontières sont toujours des frontières de l'esprit, créées par

l'esprit lui-même : l'imagination active, la rêverie poétique et le rêve se produisent afin de franchir les frontières, d'élargir la conscience, de redécouvrir le corps incarné, le corps vivant, synesthésique et résonnant. Entrer en résonance avec ce qui est animé, c'est entrer en résonance avec ce qui porte le mouvement sensible de la vie multiple et plurielle.

Réapprendre à habiter la terre commence par la voir comme un jardin en mouvement, un jardin dont nous devons prendre soin, afin de pouvoir vivre en convivialité avec le reste des êtres vivants avec lesquels nous devons cohabiter et coexister. David Abram nous rappelle que nous ne sommes pas la plénitude existentielle que la vie a inscrite en nous si nous sortons de nous-mêmes et devenons liés aux limites étroites que nous construisons si souvent. La vie incarnée est un écosystème d'émotions électroniques : des mouvements vitaux qui expriment les formes de vie habitant et communicatives qui y actualisent leur potentiel existentiel.

Lorsque nous sommes immergés dans le vivant, nous quittons l'espace logique de la raison ; nous voyons l'invention et la métamorphose permanente. La vie possède une créativité luxuriante ; elle se réinvente continuellement selon ses formes intimes de l'auto-organisation de la complexité, selon ses équilibres systémiques. Tout change, tout le temps : c'est la loi de la vie, la loi de la métamorphose, qui régit le mécanisme créatif de l'évolution. La vie est imprévisible : nous ne savons jamais ce qui arrivera demain. Comme un jardinier, chaque jour quelque chose de nouveau apparaît dans le jardin, quelque chose d'autre et d'inattendu. Se placer dans la temporalité du présent est peut-être la première forme de présence.

Une écologie du sensible s'incarne comme le jardinage du monde : comme une habitation de la terre. Ce n'est pas une pratique esthétisante ou purement artistique, mais une relation sensée établie avec des êtres vivants multiples et pluriels. C'est une ouverture des cinq sens à d'autres sens subtils, mais aussi une relation sensible car c'est une relation de soin et d'affection, d'attachement, de dévotion désintéressée, de rêverie contemplative, d'amour pour la vie comme transmutation et transformation infinies. Pour produire une écologie du sensé, nous n'avons pas besoin de machines ni d'appareils ; nous devons renouveler notre amour pour la terre.

C'est une manière d'être présent dans le temps, une présence dans le temps incarnée dans un lieu. Le temps de la présence est le temps des autres : de cette altérité sensible qui apparaît et se révèle dans le temps incarné. Nous ne devons pas imposer notre calendrier, notre temps chronologique, mais nous ouvrir au temps des autres, l'accueillant. Nous devons reconnaître que ces êtres que nous rencontrons dans une relation sensée au sein du « jardin planétaire » – pour reprendre l'expression de Gilles Clément – au sein du jardin qui est notre planète, ces êtres que nous touchons, voyons et ressentons, sont aussi dotés de sensibilité, de perception et d'intelligence.

Reconnaître que l'altérité sensible est dotée de sensibilité et d'intelligence, que les êtres vivants sont sentients, qu'ils possèdent un corps incarné qui ressent la réciprocité : lorsque nous touchons une feuille, la feuille nous touche, nous ressent. Nous touchons et sommes touchés ; nous regardons et sommes regardés. Nous devons aller au-delà du mécanisme matérialiste : nous sommes le produit d'échanges sensibles permanents avec d'autres êtres vivants, dans la continuité de ce tissu sensible, dans l'inséparabilité constitutive des êtres vivants. Nous sommes intimement constitués par cette réciprocité sensible, qui se produit lorsque nous sommes pleinement présents.

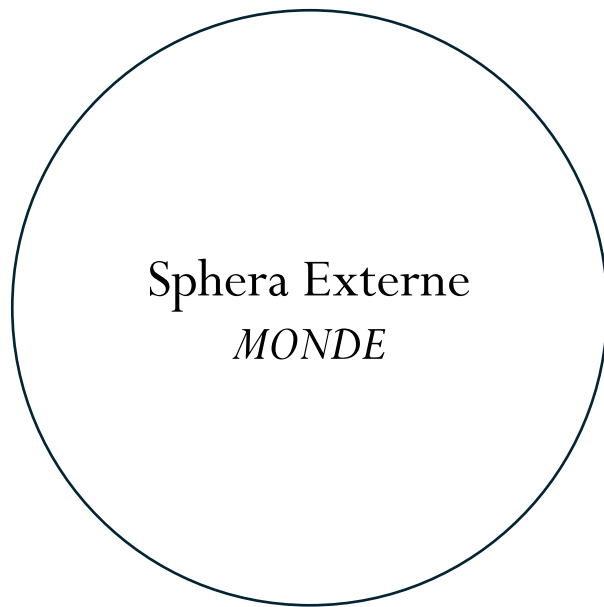
Une écologie du sensible est une écologie de la présence. Merleau-Ponty disait : « *la science manipule les choses et renonce à y vivre.* » Elle modélise des trajectoires et les simule dans des équations mathématiques ; elle observe des phénomènes, décrit des processus physiologiques qu'elle transcrit en réactions biochimiques, les réduisant, de manière réductrice, à la physique et à la mécanique.

Pourtant, la vie est imprévisible : elle ouvre toujours de nouveaux chemins, des bifurcations, des coévolutions quantiques nées de la coexistence et de la synergie entre êtres et éléments. « La vie est la liberté qui s'insinue dans la nécessité », disait Bergson – et on pourrait aussi se souvenir de René Thom sur les états chaotiques. La vie infléchit la matière, la faisant se diviser. La vie est cette impulsion, cette impulsion du sensible exprimant le potentiel de la vie. Les êtres vivants ne sont pas seulement soumis à leur environnement : ils co-évoluent avec celui-ci, le modifiant de façon permanente. La vie est l'incarnation sensée de la liberté dans la nécessité.

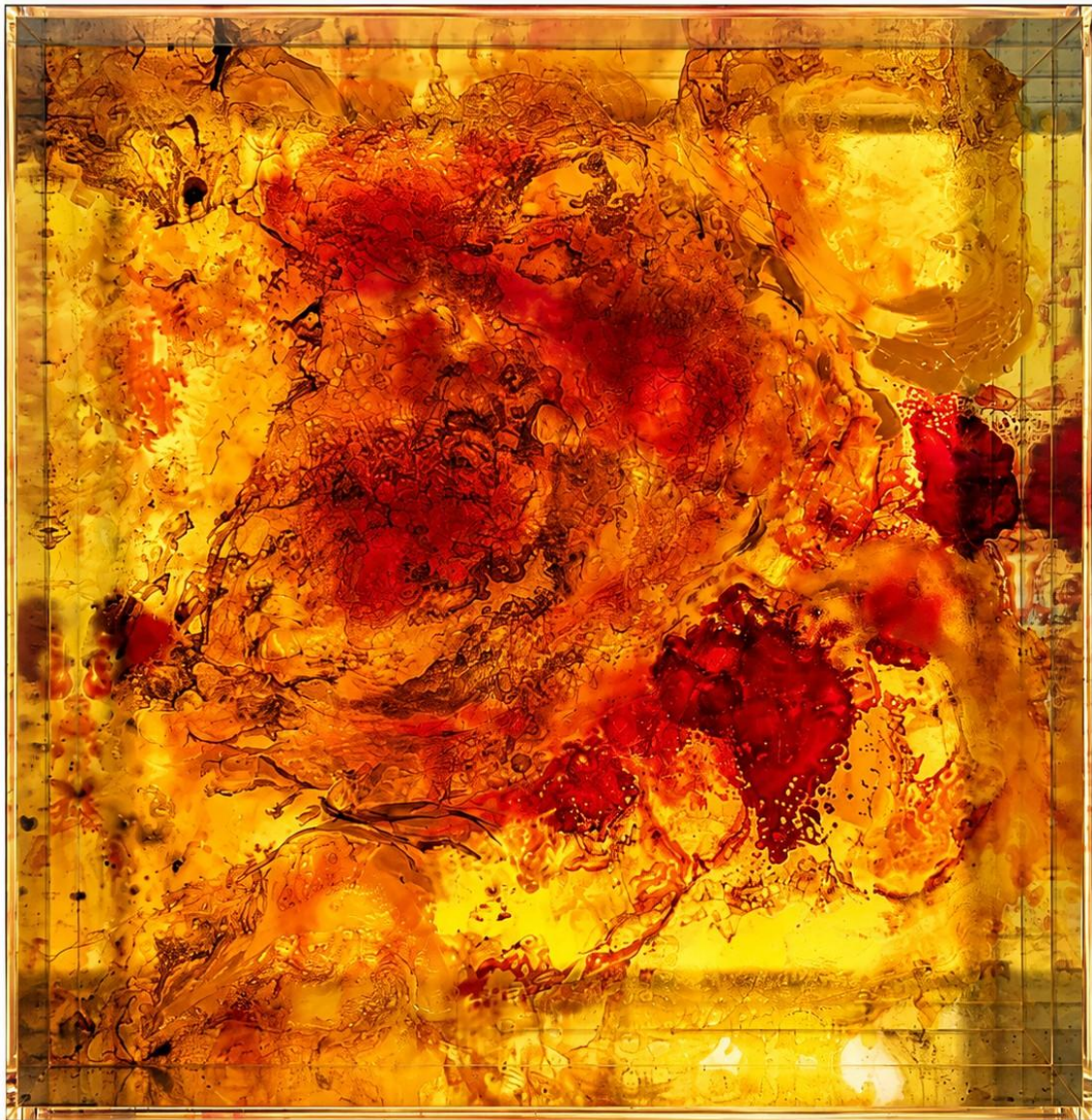
Le jardinier du monde, le jardinier cosmique, est un traducteur du sensible, des fils délicats dans la trame du sensible. L'humain, comme le suggère Emanuele Coccia, est « *le jardinier du monde, le jardinier cosmique* » : un jardinier sentient qui habite la terre en habitant ses transformations et ses métamorphoses, immergé dans le flux débordant des échanges sensibles. L'écologie du sensible est la conscience du jardin des métamorphoses imprévisibles, du jardin des échanges sensibles, une météorologie du sensible : une certaine lumière, une certaine humidité, une certaine densité du temps, une atmosphère, une énergie incarnée dans un lieu, une communication que la vie nous murmure et nous murmure.

« *Tout jardinier est nourri par ce qu'il jardine* », comme le suggère Byung-Chul Han dans son magnifique *Louange de la Terre*, s'il accepte d'entrer dans la réciprocité de la co-crédation. Reconnaître la liberté d'autres êtres vivants, c'est adhérer à leur liberté, à leur capacité à ne pas obéir systématiquement à un ordre fixe : recréer l'ordre, faire émerger de nouveaux ordres, de nouvelles relations créatives, de nouveaux écosystèmes sensibles, et s'allier aux métamorphoses infinies du tissu sensible des êtres vivants multiples et pluriels.

Habiter le grand jardin extatique et sentient de notre passage à travers le monde terrestre, c'est vivre, sans cesse et sans fin, dans une *vie en résonance*.







César Barrio, *Light Box*, 2025, Three layers of painted acrylic and LED, 65 x 65 x 28 cm

FICHE TECHNIQUE

Titre : *Light box*;

Dimensions : 65 cm x 65 cm x 28 cm

Matériaux : trois couches d'acrylique peint et de LED à l'intérieur de la boîte acrylique

RÉFÉRENCES CONCEPTUELLES

On ne peut parler du contact entre l'image et le réel sans parler d'une sorte de feu. Par conséquent, on ne peut pas parler d'images sans parler de cendres. (Georges Didi-Huberman)

Le vestige assiste à un pas, une marche, une danse ou un saut, une succession, une impulsion, une rechute, un aller-retour, un compromis. Ce n'est pas une ruine, qui est le vestige froissé d'une présence, mais seulement un contact sur le sol lui-même. (Jean-Luc Nancy)

« Comment lire une page brûlée d'un livre en feu », écrit Jabès, « sinon en recourant au souvenir du feu ? » Un mot qui renaît de ses propres cendres pour brûler à nouveau. Mémoire incessante, résidu ou reste chanté : « Singbarer Rest », selon les mots de Paul Celan. Car, en fin de compte, tout le livre doit brûler, être brûlé, ne laisser qu'un résidu de feu. (José Ángel Valente)

Les métastases du feu Le feu en tant que principe

José Guilherme Abreu

Mes rêves, lions de feu et d'émerveillement domptés pour tirer
La tour dorée qui était le char de mon âme,
Errera dans le désert, mourant au clair de lune –
Et je ne me souviendrai que dans le balancement d'un
palmier...

Mário de Sá Carneiro (1937:15)

Au lieu d'ouvrir le texte en écrivant « Au commencement, c'était le feu », je préfère écrire « Le feu est le commencement ». Ou mieux encore, « Le feu est le principe »

Comment cela est-il possible ? Le feu n'est-il pas la combustion des éléments, la force derrière les éruptions telluriques, la chaleur du soleil, la fièvre de la passion, l'énergie transformatrice des arts, et même le rayonnement cosmique ? Le feu ne présuppose-t-il donc pas l'existence antérieure des éléments ? Le feu est-il alors une émanation ou une manifestation ? Est-ce la source de la genèse ou l'agent de l'anéantissement ?

Pour aborder ce dilemme, je dois d'abord faire une confession fondamentale : dans ma mythologie personnelle, il n'y a pas de place pour l'anéantissement. Le but même de la mythologie n'est-il pas de surmonter la mort ? Comme l'a écrit Fernando Pessoa, « *Néophyte, il n'y a pas de mort* » (Pessoa, 1932, p. 2).

Si l'annihilation est inconcevable, peut-on encore parler de la genèse ? Plus précisément, la genèse peut-elle être comprise comme *creatio ex nihilo* – l'avènement de l'existence à partir du néant absolu ? Autrement dit, l'être peut-il émerger du non-être si le non-être est conçu comme un pur néant ?

Pourtant, cette formulation donne immédiatement lieu à un paradoxe. La notion même de *non-être* existe déjà en tant que concept. Mais un concept peut-il vraiment appartenir au néant ? Le simple fait de concevoir le non-être ne lui confère-t-il pas déjà un mode d'être ? Si c'est le cas, l'idée d'un néant absolu d'où l'être pourrait émerger devient philosophiquement intenable.

Cette ligne de raisonnement met en lumière les limites, les labyrinthes et les illusions du langage. Le langage ne faillit pas parce qu'il manque de mots, de concepts ou de pouvoir expressif, ni à cause d'une quelconque manque de forme ou de contenu. Au contraire, sa limitation réside dans sa dépendance à la temporalité. Le langage se déploie nécessairement dans une séquence linéaire, tant dans son expression que dans sa réception, tandis que la réalité se présente comme une toile complexe de relations simultanées et interdépendantes.

Cette thèse elle-même illustre cette tension. Bien qu'elle doive nécessairement être écrite et lue dans un ordre linéaire, elle cherche à transmettre une réalité fondamentalement interconnectée et simultanée. Comme une pelote de laine, ses fils sont inséparablement tissés, même s'ils doivent être dénoués un par un.

Mais l'existence elle-même n'est-elle pas intrinsèquement temporelle ? À première vue, la réponse semble oui. Pourtant, est-ce toute la vérité ? L'existence n'est-elle rien d'autre que la temporalité ? Comprendons-nous vraiment la nature du temps, ou seulement notre expérience de celui-ci ? Le temps peut-il être appréhendé en lui-même, ou est-il en fin de compte une construction de la conscience humaine : un cadre à travers lequel nous organisons l'expérience et nous rapportons au monde ?

À ce stade, il vaut la peine de revenir à Spinoza. Dans l'*Éthique*, il écrit que « *le temps n'est pas une affection des choses, mais seulement un mode de pensée* » (Spinoza, 1961, p. 138). Le temps, donc, n'est pas une propriété de la substance elle-même mais un produit de la conscience. C'est le cadre à travers lequel nous percevons, ordonnons et interprétons la réalité. Si nous étions capables d'une appréhension immédiate et complète de la substance, nous ne serions plus confinés à la perspective temporelle à travers laquelle la conscience humaine expérimente habituellement le monde.

Cette intuition est indissociable de la métaphysique de Spinoza. Le philosophe identifie la substance à Dieu ou à la Nature, exprimée dans la formule bien connue *Deus sive Natura* – Dieu, ou Nature. Pour Spinoza, ce ne sont pas deux réalités distinctes mais deux noms pour la même substance infinie. La pensée et l'extension ne sont donc pas des substances séparées, mais deux des attributs infinis par lesquels l'intellect appréhende l'essence de cette réalité unique et infinie. Les attributs sont donc les modes par lesquels l'essence de la substance devient intelligible à la pensée.

Dieu et la Nature ne sont pas des entités distinctes. Il n'existe qu'une seule substance infinie. Dieu n'est plus considéré comme une entité personnelle, un être transcendant ou un pouvoir créateur au sens théologique classique. La Nature (*Natura*) est immanente : tout ce qui est, et tout ce qui existe, est en Dieu et par Dieu.

Ainsi, les choses (êtres, pensées, corps) sont des modes de la seule substance. En d'autres termes, selon la compréhension de Spinoza, *la Natura* contient deux dimensions. D'une part, il y a la dimension de *la Natura naturans* : *la Natura* en tant que puissance active, cause d'elle-même (Dieu). D'autre part, il y a *la Natura naturata* : la série des choses existantes et de leurs modes (le monde).

Raymond Abellio, un auteur qui inspire grandement notre projet, a eu le mérite de convertir une distinction qui semblait initialement classifiable, en une opposition, ou plutôt, une articulation dialectique. Articulation, car, pour Abellio, au lieu d'être contradictoires, les deux termes sont liés l'un à l'autre, impliqués dans un processus génétique, comme l'observe l'auteur :

Spinoza hiérarchisait clairement les modes successifs de la substance unique, mais il les hiérarchisait de façon linéaire, il ne les associait pas et ne les opposait pas deux par deux dans leur confrontation dialectique perpétuelle, il ne voyait que leur résolution unitaire comme toujours potentielle, et non leur tension dualiste comme toujours virtuelle. (Abellio, 1978, p. 255).

Abellio entrelait non seulement la tension dialectique entre les termes, mais déploie aussi cette tension en une *double dialectique*, ouvrant les immanences spinoziennes à la phénoménologie husserlienne par l'incorporation du plan transcendant.

Car si la Nature, selon Spinoza, se déploie en *extension* et en *pensée* comme attributs de la substance, cela introduit deux nouveaux ordres de variables dans l'équation, qui sont également opposés : les variables en degrés de quantité – *amplitude* – et variation en degrés de qualité – *intensité*.

La première catégorie concerne les grandeurs quantifiables et mesurables, qui sont objectives et discrètes. La seconde concerne les grandeurs qualitatives, qui sont non mesurables, subjectives et continues. D'une part, les objets matériels occupent l'espace et peuvent être décrits, analysés et quantifiés. D'autre part, les expériences vécues se déploient dans le temps et résistent à la réduction à des paramètres numériques.

Prenons l'exemple du piano. Ses caractéristiques physiques – ses dimensions, ses matériaux, ses propriétés acoustiques et sa réponse en fréquence – peuvent toutes être mesurées objectivement et reproduites avec une précision considérable. En revanche, l'expérience d'entendre Clair de Lune de Claude Debussy ne peut être capturée en termes quantitatifs. Bien que l'instrument lui-même

puisse être décrit objectivement, chaque exécution de la pièce, et chaque acte d'écoute, différent par la profondeur expressive, l'intensité émotionnelle et la nuance interprétative. Ce sont des dimensions qualitatives qui admettent des degrés d'intensité mais ne peuvent être paramétrées de manière significative, car elles appartiennent au domaine de l'expérience vécue, affective et finalement transcendante.

Si le son ou l'accordage du piano sont des exemples de *Natura naturata*, l'interprétation et l'écoute de *Clair de Lune* sont des exemples de *Natura naturans*. Dans cette mesure, ils sont des « entités symboliques ou de sens » dans l'esprit de l'interprète ou de l'auditeur. Ils sont un acte de création-recréation qui réalise une instance génétique, donnant naissance à la constitution du spectacle musical : une expérience souvent répétée sans jamais être une répétition.

À ce stade, il est important de reconnaître que nous ne traitons pas de deux réalités séparées, mais de deux dimensions inséparables d'une même réalité. L'une appartient à l'ordre de l'avoir – le domaine des choses, des produits et des manifestations, que Spinoza appelle *Natura naturata*. L'autre appartient à l'ordre de l'être – le domaine du pouvoir générateur, du devenir et du désir, qu'il appelle *Natura naturans*. Ces deux dimensions sont liées dans l'expérience humaine.

Le premier appréhende le monde en termes d'extension et de forme mesurable ; le second l'expérimente par l'intensité et le sens vécu. Considérons encore l'exemple d'un accord de piano. En tant qu'événement physique, il peut être décrit objectivement par ses propriétés acoustiques et mesuré avec précision. Pourtant, l'expérience d'entendre cet accord appartient à un ordre totalement différent. Sa signification dépend de la sensibilité, des connaissances et de l'attention de l'auditeur. L'auditeur peut-il distinguer un accord majeur d'un accord mineur ? Peuvent-ils distinguer une harmonie diatonique d'une harmonie pentatonique ? Au-delà de cette reconnaissance, quels souvenirs, émotions ou associations l'accord éveille-t-il ?

Ces questions ne peuvent être répondues uniquement par la mesure quantitative. Un accord ne devient significatif que par un acte d'écoute éclairée. En ce sens, l'ouïe n'est pas simplement la réception passive du son, mais un processus actif de constitution, par lequel l'auditeur reconnaît le son *comme* un accord et lui confère une signification esthétique et émotionnelle.

Ce qu'il est important de préciser, c'est que chaque expérience est un événement entremêlé. Que nous voyions, écoutions, goûtions ou touchions – même si nous n'entendons que le bruit strident des marteaux-piqueurs dans une carrière – l'expérience combine toujours des stimuli objectifs avec des impressions subjectives. Chaque perception est liée à la mémoire, à l'association et à l'imagination.

C'est précisément sur cette intuition que *repose la musique concrète*. Elle puise dans l'intensité expressive inhérente à chaque son, même le plus ordinaire, brut ou inattendu. Aucun son n'est vécu comme un simple événement physique. Une fois vécu, il devient partie intégrante d'une toile de sens, d'émotions et de souvenirs qui recrée continuellement le monde pour l'auditeur.

Chaque expérience est donc un acte de loisir. Elle se déroule dans la convergence de deux courants simultanés. L'un relie le moment présent à ses origines par la mémoire et l'expérience accumulée. L'autre ouvre le présent à ce qui n'a pas encore été entendu, compris ou imaginé, permettant l'émergence de nouvelles significations et possibilités. Entre ces deux mouvements, la linéarité apparente de l'expérience cède la place à un tissu plus riche et plus complexe d'interconnexions.

Nous appelons le FEU le prodige qui nous permet de transposer les labyrinthes et les ruelles de l'évolution linéaire. Un feu interne et immanent, qui est à l'origine de la transmutation des éléments, apportant l'émerveillement, sinon le paradoxe, de la création originale.

Le feu est le principe de la transformation. Il fusionne et il se sépare. Il crée et il détruit, seulement pour rendre possibles de nouvelles formes d'union. Pourtant, rien n'est jamais absolument créé, et rien n'est jamais complètement anéanti. Le feu ne produit pas *ex nihilo*, ni ne se réduit à néant. Son véritable art est celui de la transformation par l'entrelacement.

Le mythe de Prométhée, l'un des récits fondateurs de la mythologie grecque, offre une expression puissante de la signification symbolique du feu. Prométhée – dont le nom signifie « celui qui pense à l'avenir » – est le Titan, fils d'Iapetus, célèbre pour son intelligence, son ingéniosité et son talent créatif. Animé par la compassion pour la fragilité de l'humanité, il vole le feu divin à Zeus sur l'Olympe et le donne aux mortels. Dans ce mythe, le feu signifie bien plus que la chaleur physique. C'est le don du *techné* – le pouvoir de l'artisanat, de la création artistique, du savoir, de la clairvoyance et de la civilisation elle-même.

Furieux de cette transgression, Zeus punit cruellement Prométhée. Il l'enchaîne à un rocher du Caucase, où un aigle dévore son foie chaque jour. Comme Prométhée est immortel, son foie se régénère la nuit, rendant son tourment éternel. Grâce à l'intervention d'Héraclès, cependant, le tourment est interrompu. Le héros tue l'aigle et libère Prométhée des chaînes avec lesquelles Héphaïstos l'avait attaché au rocher.

Symboliquement, Prométhée incarne l'esprit créateur, la clairvoyance intellectuelle et la quête humaine du savoir. Le feu qu'il apporte à l'humanité représente bien plus que la flamme physique : il symbolise la connaissance, la *techné*, la création artistique et l'éveil de la conscience. Zeus, en revanche, incarne l'ordre divin, l'autorité souveraine et la loi qui préserve l'ordre cosmique établi.

Il est donc significatif que l'application de la volonté de Zeus exige plus que son propre commandement. La punition de Prométhée dépend de l'intervention d'Héphaïstos, qui forge les chaînes qui lient le Titan, et de la présence de Kratos (Puissance) et Bia (Force), qui contraignent la sentence à être exécutée. Leur participation met en lumière une caractéristique définissante de la mythologie grecque : les dieux et les personnifications ne représentent pas seulement des idées abstraites, mais incarnent les pouvoirs mêmes qu'ils exercent. Comme cela deviendra clair plus tard, cette caractéristique est essentielle pour comprendre la structure symbolique et la signification plus profonde du mythe de Prométhée.

Pour les Grecs, le mythe de Prométhée explique la naissance de la culture humaine. De nos jours, Prométhée incarne le créateur, l'artiste ou le penseur qui ose défier les dieux. Regardons Goethe, comment, à la fin du poème *Prométhée*, il s'en prend à Zeus :

Me voici, formant des mortels
À mon image ;
Une race qui me ressemble,
Souffrir, pleurer,
Apprécier, être heureux,
Et te mépriser,
Comme moi ! (Goethe, 1777)

On ne trouvera guère une meilleure interprétation de ce qu'est le feu : la flamme de l'audace et la fièvre de la rébellion. L'acte transgressif, comme moyen de nier la répétition, dans la création.

Si l'on accepte la maxime d'ouverture de la *Tabula Smaragdina* comme exprimant un principe fondamental – « *Ce qui est en bas est semblable à ce qui est au-dessus, et ce qui est au-dessus est comme ce qui est en bas, pour accomplir les miracles de la Chose Unique* » (Hispanienses, 1140) – alors le feu en dessous, le feu physique, peut être compris comme correspondant au feu d'en haut, le feu métaphysique.

Les deux ne sont pas identiques, mais des manifestations équivalentes du même principe, liées par une relation de correspondance fondée sur l'unité de l'être.

Le modèle de la *Chose Unique* est la *Sphera*. Dès 1537, Pedro Nunes, cosmographe en chef du Royaume du Portugal, en traduisant et commentant le *Tractatus de Sphaera* du cosmographe Johannes de Sacrobosco, écrivait :

La Machina Mundi Universelle est divisée en deux parties : Céleste et Élémentaire. (Nunes, 1537)

L'expression *Machina Mundi* (Machine du Monde) est en effet curieuse, dans la mesure où, d'une part, elle suppose que le monde présente un comportement mécanique et, d'autre part, que ce comportement mécanique n'est pas, pour ainsi dire, autonome. Elle est régie par un procédé : la *Machina Mundi*, qui à l'époque était la sphère armillaire.

Pour Pedro Nunes, cependant, la *Machina Mundi* n'est pas un simple appareil. Elle ne l'est pas, car sa nature est double. D'un côté, il est céleste ; de l'autre, élémentaire. D'un côté, les essences éthérées ; de l'autre, les éléments naturels.

Luís de Camões, dans *Os Lusíadas*, reprend l'idée de la *Machina Mundi* lorsque, dans le Chant X, en racontant l'épisode du dialogue entre *Téthys* et *Gama*, il écrit :

<i>Uniforme, parfait, en soi contenue,</i>	<i>Vous voyez ici la grande machine du monde</i>
<i>Même en tant que l'archétype qui l'a conçue,</i>	<i>Éthéré et élémentaire, qui fabriquait</i>
<i>Gama, contemplant cette sphère céleste,</i>	<i>Ainsi, fut d'une connaissance élevée et profonde</i>
<i>Resta là, ahuri, possédé par l'éblouissement et le désir</i>	<i>Ce qui est sans début et objectif limité</i>
<i>La déesse lui dit : Le modèle réduit</i>	<i>Qui entoure ce cercle</i>
<i>Je vous présente dans un petit volume</i>	<i>Globe, et sa surface si lisse,</i>
<i>Du monde à tes yeux, pour que tu puisses voir</i>	<i>C'est Dieu : mais ce qu'est Dieu, personne ne le comprend</i>
<i>Où tu vas et où tu iras, et ce que tu désires</i>	<i>Jusqu'à présent, l'ingéniosité humaine ne s'étend pas.⁷⁴</i>

Encore une fois, nous reconnaissons que la *Machina Mundi* est à la fois éthérée et élémentaire – à la fois spirituelle et matérielle. Elle est sans commencement ni fin, et donc illimitée et éternelle. Dieu englobe la *sphera*, indiquant que la *Machina Mundi* appartient à l'ordre divin, tandis que sa nature ultime reste au-delà de la compréhension humaine.

S'il est vrai que « *l'ingéniosité humaine ne s'étend pas* » au Divin, cela ne signifie pas que la connaissance de la *Machina Mundi* soit sans valeur. Dans *Os Lusíadas*, *Téthys* présente à Vasco de Gama la *Machina Mundi* non seulement comme un modèle du cosmos, mais comme un instrument métaphysique de révélation.

Son pouvoir révélateur fonctionne à deux niveaux. Premièrement, il est temporel : il dévoile à la fois le présent et l'avenir, révélant « *où tu vas et où tu iras* ». Deuxièmement, il est existentiel : il réunit les dimensions extérieure et intérieure du voyage, révélant non seulement « *où tu es* » mais aussi « *ce que tu désires* ».

Ce n'est pas un hasard si, immédiatement après cette vision, *Téthys* commence son long discours prophétique, révélant à Vasco de Gama les futures réalisations des navigateurs portugais. La *Machina Mundi* sert ainsi non seulement de représentation cosmographique mais aussi de dispositif symbolique par lequel la connaissance du monde devient indissociable de la connaissance du destin et de soi-même.

⁷⁴ Camões, *Lusíadas*, Canto X: Stanzas: LXXIX LXXX

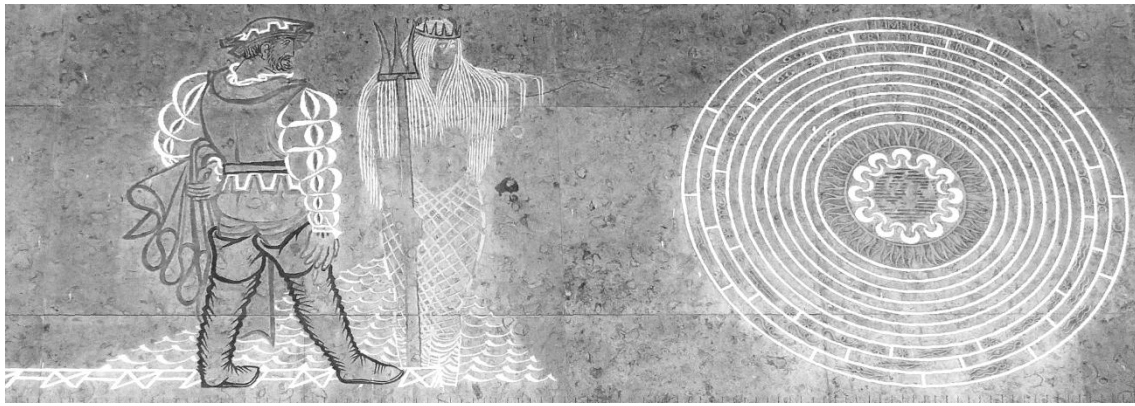


Fig. 1 - Almada Negreiros, *Téthys montre la Machina Mundi à Gama*, 1961, relief incisé polychrome. Entrée à Faculdade de Letras. Lisboa

Un relief polychrome d'Almada Negreiros, placé au-dessus de l'entrée de la Faculté des Arts et des Lettres de la Ville universitaire de Lisbonne, illustre la scène.

Si la *Chose Unique* est la Sphéra, et si la Sphéra est le dispositif qui articule, sinon commande, ce qui est en dessous et ce qui est au-dessus, puisqu'elle est élémentaire et spirituelle, alors comme le disait Abellio, c'est là que « se trouve le moteur immobile qui commande le mouvement », établissant ainsi la correspondance entre le feu physique et le feu métaphysique.

Dans ma mythologie personnelle, cette correspondance constitue un principe. Un principe, non pas au sens d'un moment ou d'une impulsion initiale, mais au sens d'un fondement perpétuel.

Le feu métaphysique est ce qui brûle sans être vu. Ce qui brûle sans combustion. Cependant, si la combustion nécessite du combustible et de l'oxygène, que brûle le feu métaphysique sans combustion, si un seul principe gouverne les deux ? En d'autres termes, quelles sont les qualités métaphysiques qui correspondent aux constituants matériels qui alimentent le feu physique ?

Plus tard, nous discuterons de ces considérations. Pour l'instant, nous nous limiterons à demander une suspension de jugement, avant de comprendre où cela pourrait nous mener.

Si le carburant et l'oxydant sont les éléments constitutifs de *la natura naturata* – le royaume des choses créées – quels sont les principes constitutifs de *la natura naturans*, le domaine du devenir créatif ? Faute d'un terme plus approprié, je conserverai le mot essences, déjà introduit pour décrire à la fois les attributs des dieux et les qualités révélées par les *Machina Mundi*.

Tout comme le feu physique naît de l'interaction des éléments qui soutiennent la combustion, le feu métaphysique émerge de l'interaction des essences qui le manifestent. Le parallèle, cependant, n'est pas exact. Le feu physique consume les éléments mêmes qui le produisent ; son carburant est fini et finit par s'épuiser. Les essences métaphysiques, en revanche, sont inépuisables. Elles sont gouvernées par des principes d'intensification plutôt que d'épuisement. En raison de leur caractère universel et de leur pureté intrinsèque, elles ne sont pas liées par les contingences de l'espace et du temps, mais conservent une autonomie qui transcende chaque circonstance particulière.

Au début du XXe siècle, Henri Bergson avait déjà exposé sa vision de la présence d'un principe perpétuel, dynamique et créatif, qui était la force motrice de l'évolution créatrice, qu'il appelait l'*élan vital*.

En analysant les processus biologiques, au lieu d'observer une progression linéaire, construite par une succession continue et l'accumulation de nouveautés, Bergson observait une succession de ruptures et de divisions, comme il l'indique :

La vie ne se déroule pas par l'association et l'ajout d'éléments, mais par la dissociation et la division.
(Bergson, 1911, p. 94)

Pour Bergson, l'évolution n'est pas linéaire précisément parce qu'elle est créative. Plutôt que d'être guidée par un but, et plutôt que d'obéir à un mécanisme, la vie trouve constamment de nouvelles solutions en modifiant la gamme des possibilités à sa disposition. Résumant sa pensée, l'auteur déclare :

La vie, nous l'avons dit, transcende la finalité tout comme elle transcende les autres catégories. C'est essentiellement un courant envoyé à travers la matière, en puisant ce qu'il peut (Bergson, 1911, pp. 279-280)

Dans ma mythologie personnelle, le feu est un principe actif équivalent à l'*élan vital* d'Henri Bergson : un faisceau d'énergie qui s'inscrit dans la matière, l'animant de la merveille de la vie, sinon ce n'est pas, après tout, le flux même de la vie.

À ce stade, la discussion atteint un seuil critique. Plutôt que de rester dans le domaine du questionnement réflexe, il devient trop facile de glisser dans des réponses prématurées et de construire une théorie qui vise à résoudre le problème. C'est la voie généralement empruntée par la science, qui avance par des explications provisoires. Ici, cependant, l'objectif n'est pas de résoudre la question en proposant un autre modèle explicatif, mais de rester attentif à la question elle-même et à l'horizon du sens qu'elle révèle. À cet égard, disait Raymond Abellio, recommandant :

Je crois donc que dans ce domaine [la science], nous sommes confrontés à une dialectique de dépassement perpétuel. Au contraire, dans *la gnose*, nous sommes confrontés à l'insurmontable ; c'est le drame, mais c'est un drame éclairant. Il est donc nécessaire de mettre en pratique une dialectique du *dépassement perpétuel* devant la *présence de l'insurmontable*. C'est là que réside le conflit intérieur, celui du sage (Abellio, 1987, p. 47).

La stratégie d'Abellio pour surmonter le drame du conflit perpétuel et la persistance de l'insurmontable est donc dialectique. Elle cherche à éclairer cette tension intérieure par l'interaction entre *science* et *gnose*, permettant à chacun de révéler ce que l'autre seul ne peut pas.

Si nous désignons le principe énergétique qui anime la matière comme principe **du feu**, et que nous distinguons le **feu physique** du **feu métaphysique**, la dualité initiale s'étend en quaternité. Le feu physique s'oppose à la combustion des éléments matériels comme le feu métaphysique s'oppose à l'inclusion des essences. Le premier est régi par le principe d'entropie : il sépare, homogénéise et finit par réduire la matière en cendres. Le second est régi par le principe de négentropie : il unit, différencie et donne lieu à des formes d'organisation et de vie toujours plus complexes.

Cependant, si la combustion, d'une part, sépare les éléments agrégés dans les corps, générant entropiquement la cendre, d'autre part, elle rend les éléments disponibles pour de nouvelles associations, fournissant de la matière première pour leur recombinaison, induite par l'inclusion d'essences, générant la négentropie.

La manière dont ce courant intervient dans la matière est double. Dans son aspect constructif, il s'entremêle. Dans sa phase déconstructive, c'est la dissociation. L'entrelacement intègre et fixe. La dissociation se détache et libère.

Jusqu'à présent, nos réflexions sont restées sur le plan des processus, voyant la réalité du point de vue du devenir temporel. Pour emprunter l'image d'Abellio, nous sommes restés sur le plan équatorial du *sphéra* : le plan où les éléments interagissent, où les actions sont réalisées, et où les intentions créatives prennent forme. C'est le plan dans lequel l'existence se déploie dans l'espace et

le temps. Pourtant, ce n'est qu'une dimension de la sphère ; pour comprendre l'ensemble, il faut désormais se tourner vers son axe vertical, où la temporalité cède la place à un autre ordre d'intelligibilité.

Pourtant, la vie n'est pas constituée uniquement par l'horizontalité de l'existence – le plan des interactions, des actions, des projets et de l'expérience empirique. Au-delà de cette dimension horizontale se trouve une autre, complémentaire : la dimension verticale. Alors que le plan horizontal est le domaine du devenir, où les êtres se rencontrent dans l'espace et le temps, le plan vertical est le domaine dans lequel le sens est engendré et où la connaissance prend racine.

C'est le long de cet axe de verticalité que le spirituel s'inscrit dans la matière, et que le sensible est transfiguré en esprit. Ici, l'expérience n'est plus comprise simplement comme une suite d'événements, mais comme un processus d'intériorisation et d'élévation par lequel l'existence acquiert un sens.

Les voyages les plus profonds à l'intérieur de la *Sphéra* se déroulent le long de son axe vertical. Comme l'échelle dans le rêve de Jacob, cet axe forme un pont entre la terre et le ciel, par lequel les âmes montent et les anges descendent. Ce qui met les deux mouvements en mouvement, c'est le désir : pour les âmes, le désir d'être libérés des contraintes du temps ; pour les anges, le désir de s'incarner dans la matière.

Voyager le long de cet axe vertical, c'est découvrir qu'entre le sensible et l'intelligible existe un domaine intermédiaire. L'accès à ce domaine ne s'obtient pas par la perception sensorielle ou la raison discursive, mais par le pouvoir cognitif de l'imagination. C'est ce domaine qu'Henry Corbin désigne comme le *mundus imaginalis* : un monde ontologiquement réel d'images, où les formes symboliques interposent entre la réalité matérielle et la vérité spirituelle. La perception imaginative n'est donc pas un fantasme subjectif, mais un véritable mode de connaissance, capable de révéler des dimensions de la réalité inaccessibles aux sens ou à la pensée abstraite seule, comme le dit l'auteur :

En tant que monde au-delà du contrôle empirique de nos sciences, c'est un monde suprasensible. Il n'est perceptible que par la *perception imaginative*, et les événements qui s'y produisent ne peuvent être vécus que par la conscience imaginative ou imaginative. Permettez-moi de souligner à nouveau que ce qui est en jeu ici n'est pas l'imagination telle que nous la comprenons dans notre langage actuel, mais une vision qui est l' *Imaginatio vera*. Et cette *Imaginatio vera* doit être reconnue comme ayant une valeur entièrement noétique ou cognitive (Corbin, 1964, p. 15).

Ainsi, la perception imaginative n'est ni illusion ni fantaisie. C'est plutôt un mode légitime de connaissance. Ce qu'elle révèle ne devient perceptible que lorsque la conscience dépasse les limites de l'expérience sensorielle ordinaire, permettant l'accès à une dimension de la réalité que les seuls sens ne peuvent saisir :

Bien sûr, il peut y avoir des correspondances topographiques entre le monde sensible et le *mundus imaginalis*, l'un symbolisant l'autre. Cependant, il n'est pas possible de passer de l'un à l'autre sans interruption. Cela est souligné par de nombreux récits. L'une commence, mais à un moment donné, il y a une rupture dans les coordonnées géographiques trouvées sur nos cartes. Seul le « voyageur » ne s'en rend pas compte à ce moment-là. Il s'en rend compte – avec consternation ou étonnement – seulement après que cela s'est produit. S'il avait compris, il aurait pu retracer ses pas à volonté ou montrer le chemin aux autres. Cependant, il ne peut décrire que d'où il est allé ; il ne peut montrer le chemin à personne d'autre (Corbin, 1964, p. 12).

Le *mundus imaginalis* est le royaume intermédiaire où la matière est spiritualisée et où l'esprit devient manifeste. L'accès à ce domaine nécessite ce qu'on pourrait appeler un éveil intérieur : « ouvrir les

yeux qui restent fermés dans vos yeux ouverts », comme je l'ai écrit quelque part. Cela ne s'obtient pas en se retirant dans la fantaisie, mais en cultivant un mode de perception qui transcende l'expérience sensorielle ordinaire tout en restant pleinement attentif à la réalité.

Cultiver cette forme de perception, et se rendre disponible pour un tel voyage, c'est entrer dans le domaine de l'art. Car l'art est gouverné par le feu métaphysique qui anime son moteur immobile : la force créatrice par laquelle le visible et l'invisible, le sensible et le spirituel, se rencontrent continuellement et sont transformés.

Se consacrer à cet exercice. Se rendre disponible pour vivre ce voyage, c'est se consacrer à l'art. Comme l'art est gouverné par le feu métaphysique qui fait fonctionner son « *moteur immobile* ».

Wim Wenders a construit une métaphore sublime de ce que signifie voyager à travers la verticalité de la Sphera, dans son film de 1987 *Wings of Desire*. Capables d'entendre les pensées des êtres humains, Cassiel et Damiel, anges anthropomorphes qui habitent le ciel de Berlin, sont des témoins sensibles des peines humaines, et bien qu'ils aient l'intention de les réconforter, ils n'y parviennent pas car les gens ne ressentent pas, ni même ne soupçonnent leur présence.



Fig. 2- W. Wenders, *Der Himmel über Berlin* (*Les Ailes du Désir*), 1987.

Ce film est significatif car il révèle la profonde division entre le plan horizontal des processus mondains et le plan vertical de la réalité spirituelle. La conscience moderne est devenue très sensible au pouvoir destructeur et transformateur du feu physique, comme en témoigne la fréquence croissante des incendies de forêt et le spectre du réchauffement climatique. En revanche, le feu métaphysique reste largement imperceptible. Il est dissimulé derrière une sorte de fumée symbolique – un bruit omniprésent qui obscurcit la conscience de sa présence et empêche la reconnaissance de son pouvoir créatif et transformateur.

Dans *Wings of Desire*, Cassiel reste aux côtés d'un jeune homme submergé par le désespoir, mais, malgré sa compassion, il est impuissant à empêcher le suicide de cet homme. Damiel, en revanche, devient de plus en plus insatisfait de la condition immatérielle de l'existence angélique. Il aspire à s'incarner, à expérimenter les sensations, les limites et les joies d'un corps humain.

Son passage à l'existence humaine est rendu possible grâce à Peter Falk, un ancien ange qui a renoncé à l'éternité pour vivre parmi les humains, tout en conservant la capacité de percevoir la présence des anges. Percevant Damiel à proximité, Falk engage un dialogue invisible avec lui, encourageant doucement son désir d'incarnation jusqu'à ce qu'il soit finalement accompli.

Une fois incarné, Damiel découvre le monde avec un émerveillement enfantin. Les sensations les plus simples – boire une tasse de café, sentir le poids de son corps, goûter la texture ordinaire de

la vie quotidienne – deviennent des révélations. Il erre dans les rues de Berlin, apparemment épargné par le drame politique de la ville divisée, bien que chaque pas soit accompagné de la présence silencieuse du Mur, qui sépare l'Est de l'Ouest tout comme le corps marque la frontière entre l'esprit et la matière.

Dans l'immense étendue désolée de Potsdamer Platz, il rencontre un cirque itinérant et est captivé par la grâce aérienne de la trapéziste Marion. La regardant suspendue entre la terre et le ciel, il tombe amoureux, découvrant lors de cette rencontre l'expérience humaine qu'il avait longtemps désirée.

Dans le film, Marion personnifie l'art par la maîtrise de son corps, la beauté qu'elle apporte à ses mouvements, et la perfection avec laquelle elle maintient son équilibre, montrant qu'il existe un plan intermédiaire entre rester immatériel, sans interagir avec le monde, et incarner la matière, se laissant enlacer par les sensations du monde. Ce plan intermédiaire est le plan de l'art, c'est-à-dire le *mundus imaginalis*.

Raymond Abellio fut l'un des rares penseurs du XXe siècle à considérer l'art comme plus qu'une pratique esthétique ou éthique. Sans diminuer son rôle d'expression de beauté ou de perfection, il attribuait à l'art une dimension supplémentaire, distinctement gnostique. Pour Abellio, l'art est un mode de connaissance : il transforme la perception de la réalité et, ce faisant, remodele la conscience elle-même. La création artistique devient ainsi l'aboutissement de la séquence dynamique *vision-action-art*, dans laquelle une vision renouvelée de la réalité donne naissance à l'action, et où l'action trouve sa plus haute expression dans l'art :

... L'unicité de tout « moment présent » ne peut être évoquée que par une séquence sphérique de trois sénaires, correspondant respectivement à la vision, à l'action elle-même, et à l'art qui couronne l'action et constitue une autre vision, ce triple siècle représentant la structure la plus petite et la plus générale de tout « quantique » du temps (Abellio, 1965, p. 143).

For Abellio, art is far more than an activity or a technical skill that produces cultural objects called “works of art.” It is a power of integration that, through creative action, transforms an initial vision of the world into a new mode of seeing. Art does not merely represent reality; it reconfigures perception itself. In this sense, it effects the decisive rupture of which Henry Corbin speaks – a break with ordinary perception that opens access to a deeper order of reality, as Abellio explains:

This integration must also take place at the level of germs. It is the artistic part of the act, the part that transcends its intention and which, apparently, is also a gift, an unpremeditated game about the world. Thus, if the action, when limited to fulfilling its naive and natural intention, has a double senary structure, it is, on the contrary, a triple senary that calls into question the art achieved, when it adds to the realisation of the act its unpredictable margin of realisation. This opens to a “new” time. The work of action is constructed; the work of art is constituted. Art makes us change time (Abellio, 1965, p. 150).

L'art est un mode de connaissance car il nous permet de voir au-delà de ce qui était auparavant visible. En intégrant l'imprévisibilité à l'action, il transforme la perception et ouvre de nouveaux horizons de compréhension. J'ai appelé cette capacité intelligence **spirituelle** – une forme d'intelligence qui, comme le suggère Abellio, est essentiellement libre (Abreu, 2025).

Pour Abellio, l'art est toujours le seuil d'une nouvelle époque. En ce sens, il soutient qu'il existe trois domaines de l'existence humaine qui résistent finalement à toute tentative de contrôle politique, social ou culturel : *la sexualité, l'art et la mort*. L'histoire confirme à plusieurs reprises leur autonomie irréductible. *La sexualité* appartient principalement au *plan physique*, *l'art* au *plan spirituel*,

et la mort au plan métaphysique. Ensemble, ils reflètent la triade classique du *corps, de l'âme et de l'âme*.

Nous avons commencé par proposer que le principe fondamental est le FEU. Nous pouvons désormais formuler cela plus précisément. Le FEU ne devient pleinement manifeste que lorsqu'il est activé simultanément à deux niveaux : en tant *que feu physique* et en tant *que feu métaphysique*. Leur conjonction donne naissance au principe créatif lui-même.

Seule cette double activation constitue le FEU de la création. Et sa manifestation la plus élevée est l'art.

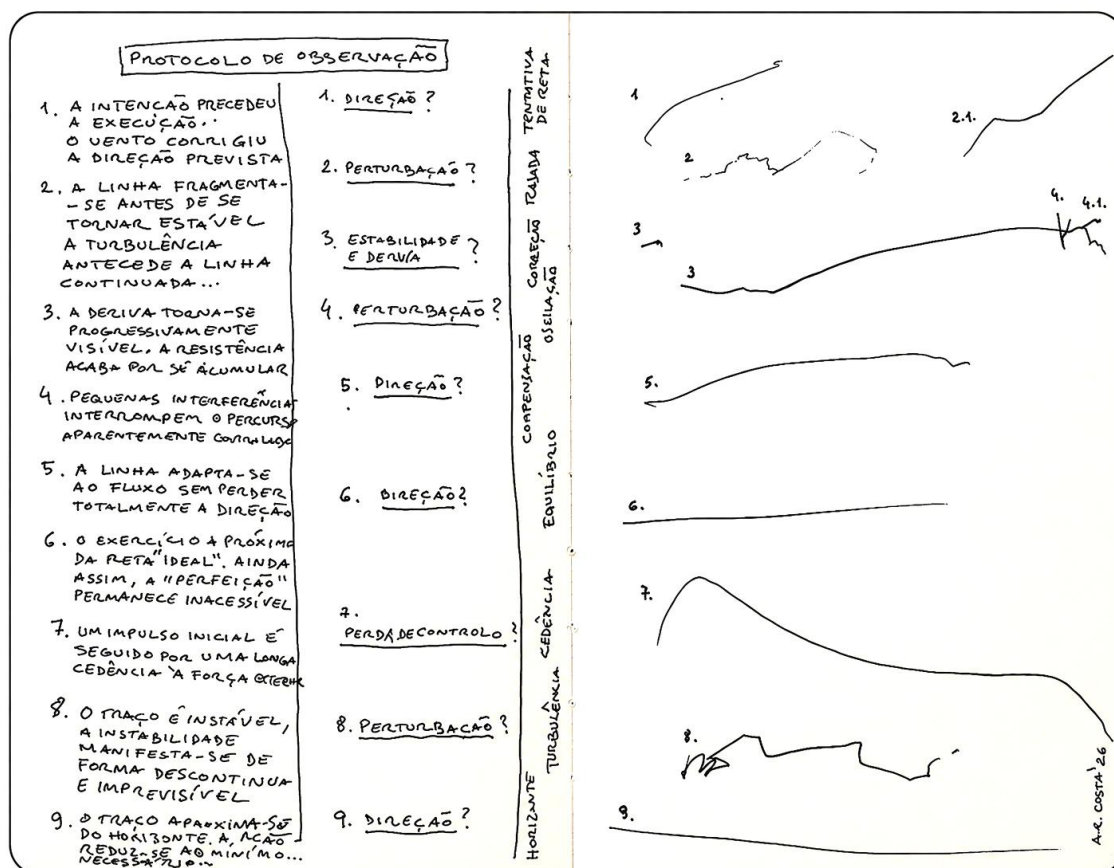
José Guilherme Abreu
Óbidos, Mars 2026

RÉFÉRENCES:

- Abellio, R. (1965) *La structure Absolue. Essai de phénoménologie génétique*. Paris : Gallimard
- Abellio, R. (1978) *Assomption de l'Europe*. Paris : Flammarion
- Abellio, R. (1987) *Gnose et Transfiguration*, In, Smedt M, *Question de, La Structure Absolue*, N° 72, Paris : Albin Michel, pp. 37-48.
- Abreu, J.G. (2025) *Poética e Genética da Criação. O Projeto SPHERA ou a Arte como Inteligência Espiritual*. In *Seminário Ibero-Americano Poéticas da Criação 2025*, Universidade Federal do Espírito Santo (in press).
- Bergson, H. (1911) *A Evolução Criadora*. London: Macmillan and Co., Limited.
- Camões, L. (2021) *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- Corbin, H. (1964) *Mundus Imaginalis ou l'Imaginaire et l'Imaginal*, In, Engelson, M. (Dir.) *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, N° 6, *Actes du Colloque de Symbolisme de Paris*. Mons : CIEPHUM, pp. 3-26.
- Spinoza, B. (1961) *Principles of Cartesian Philosophy*. London: Peter Owen Limited
- Goethe, J.W. (1777) *Prometheus*, In, Dole, N. H. ed. (1839). *The Works of J. W. von Goethe. Vol. 9. translations by Sir Walter Scott, Sir Theodore Martin, John Oxenford, Thomas Carlyle and others*. London and Boston: Francis A. Niccolls & Co. pp. 210-212.
- Nunes, P. (1537) *Tratado da Sphera*, Lisboa
- Pessoa, F. (1931) *Iniciação*, In, *Presença*, Ano 5, vol. 2, n° 31/32 (Mar./Jun. 1931)
- Sá Carneiro, M. (1937) *Indícios de Oiro*. Porto: Presença
- Trimesgisto, H, (s/d) *Tabula Smaragdina*, In, Hispanisensis, J. (1140) *Secretum Secretorum*, Antioquia.



Les Torrents de l'AIR



Alexandre A R Costa, *Neuf tentatives pour tracer une ligne droite & Protocole d'observation : Courants d'air dans le journal de terrain*, 2026, Stylo noir sur papier. Carnet de croquis d'artiste, 34.5 × 26.5 cm. Photo numérique prise avec un Sony α7 III.

OBSERVATION PROTOCOL		
1. The intention preceded the execution. The wind altered the intended direction.	1. Direction?	Vertical
2. The line fragments before becoming stable. Turbulence precedes the continuous line.	2. Disturbance?	Tension
3. The drift gradually becomes visible. Resistance gradually accumulates.	3. Stability and Drift?	Oscillation
4. Minor disturbances interrupt the apparently continuous path.	4. Disturbance?	Correction
5. The line adapts to the flow without entirely losing its direction.	5. Direction?	Balance
6. The exercise approaches the "ideal" straight line. Even so, perfection remains unattainable.	6. Direction?	Yielding
7. An initial impulse is followed by a prolonged yielding to the external force.	7. Loss of Control.	Horizontal
8. The line is unstable. The instability manifests itself discontinuously and unpredictably.	8. Disturbance?	Turbulence
9. The line approaches the horizon. The action is reduced to the minimum necessary...	9. Direction?	

Fiche technique :

Titre : Neuf tentatives pour tracer une ligne droite. Protocole d'observation : Courants d'air dans le journal de terrain

Auteur : Alexandre A. R. Costa,

Année : 2026

Matériaux : stylo à encre noire sur papier.

Dimensions du carnet ouvert : 34,5 × 26,5 cm.

Photographie numérique du carnet de croquis ouvert, prise avec un Sony α7 III.

Synopsis de l'œuvre

Dans cette œuvre, le dessin est compris comme un témoignage d'une expérience, une trace d'une action et un indice des relations qui la constituent, plutôt que comme une représentation de quelque chose d'extrinsèque.

Comprenant des exercices élémentaires de dessin à main levée, j'explore la relation entre ce que je voulais initialement faire – tracer une ligne droite simple sur papier à main levée – et les résultats réellement obtenus.

Réalisés sur neuf jours (non consécutifs), à différents endroits et sous des rafales d'air d'intensité variable, les archives constituent à la fois une inscription graphique et un témoignage de l'ingérence des forces aériennes dans ce processus.

Chaque tentative prend la forme d'un protocole d'observation, mettant en lumière la manière dont l'intention est façonnée par les circonstances réelles de son exécution. La force présente dans ces sursautements d'air agit comme un agent interférant, introduisant perturbations, oscillations et instabilités, entraînant des résultats imprévisibles dans l'organisation de la ligne. Ici, cette force n'est pas abordée comme un objet de représentation ; en d'autres termes, il ne s'agit pas de représenter le phénomène naturel. La tentative de produire une ligne droite devient plutôt un exercice d'observation des relations entre une intention, les actions et l'événement répété. Dans ces brefs moments d'interaction, l'incertitude se manifeste entre le focus de l'action qui a produit une ligne stable et les conditions impliquées dans son exécution. L'incertitude est ici comprise comme intrinsèque à l'expérience elle-même. En d'autres termes, l'acte de dessiner est compris précisément comme une pratique incertaine, réalisée entre une intention et une série de tentatives dans différentes circonstances, et fonctionne aussi comme un moyen et un instrument d'inscription – mettant en lumière les relations et éléments d'indétermination présents dans l'exercice.

Le dessin est proposé ici comme un large champ d'inscription et d'observation. La composition réunit différents modes d'enregistrement produits à partir de la même expérience : sur la page de droite figurent les marques faites sous l'action directe des rafales de vent ; sur la page de gauche figurent des notes (éléments graphiques de script) produites en atelier – de manière constructive et progressive – à la fin de chaque session en plein air. Loin de constituer des moments autonomes, les deux pages font partie d'une seule composition, dans laquelle différentes langues participent au même processus d'observation et d'enregistrement. Ce mouvement entre l'extérieur et l'intérieur, entre le champ et l'atelier, cherche à encadrer le corpus d'inscriptions produites tout au long de l'expérience, comprenant le dessin non pas comme ligne, mais comme dispositif capable d'accueillir plusieurs formes d'enregistrement (issues de l'expérience du dessin dans le journal de terrain).

Porto, 30.05.2026
Alexandre A. R. Costa

Les Torrents d'Air

Stela Maris Sanmartin

Comment voyons-nous la sphère naturelle ? La voyons-nous comme le lieu des choses ? La voyons-nous comme une extension de nous-mêmes ? La voyons-nous comme un cadre qui entoure l'événement ? La voyons-nous comme un scénario qui soutient notre intervention ? La voyons-nous, enfin, comme un partenaire dans un projet commun ? La voyons-nous comme une voix ? Et comme une voix qui nous met au défi, pouvons-nous l'entendre ?

L'environnement dans lequel nous sommes immergés prend de plus en plus un rôle de premier plan dans nos vies et fait partie intégrante des processus de création. La sphère naturelle, en tant que partenaire d'un projet commun, a une voix et, en l'écoutant, nous dialoguons, nous nous adaptons, mais nous créons aussi à partir d'elle et avec elle. Nous transformons la nature et construisons la culture par notre action créative. Le savoir issu de notre relation avec les choses et les personnes constitue le point de départ de la créativité humaine qui, basée sur ce connu, répond aux situations ou stimuli les plus divers qui ne sont ni prévus ni programmés.

L'imagination créatrice, comme les courants d'air dans lesquels la pensée circule, projette l'intention en de nouvelles formes et permet au créateur de percevoir et de rendre visibles ses appréhensions subjectives sur le monde. En créant des solutions aux problèmes, la personne créative emprunte des chemins, toujours nouveaux, qui dévoilent des phénomènes, produisent des théories (science), créent des langages (communication et art), des services, des produits, des technologies... et dans ces actions, elle constitue différentes cultures au fil du temps. L'action créative, donc, est une manière de comprendre et de signifier la vie, car elle intervient et modifie la manière d'être dans le monde.

Lorsqu'on crée, dans n'importe quel domaine du savoir, des marques singulières sont laissées, car les créations sont des extensions de l'homme dans le monde, et dans ce contexte, la créativité est configurée comme un mode d'existence, comme un potentiel ouvert et latent qui se manifestera chaque fois que l'émergence du nouveau sera nécessaire. C'est à travers l'imagination créative que la réalité est confrontée. Par différents matériaux et langages, les significations et projections de l'action transformatrice et constructive du réel sont établies.

Ainsi, connaître les dimensions internes des processus créatifs est une manière de porter à la conscience ce qui est vécu, comme un journal et une œuvre du temps continu et non linéaire de la création. Étudier le mouvement de l'acte créatif, la vague implicite entre chaos et ordre, entre conscience et inconscient, divergence et convergence... c'est comme « sculpter le temps » (Tarkovski, 1998) des trajectoires possibles construites tout au long des processus de création.

Le titre de cet essai « Les Torrents d'Air » est une métaphore opportune pour relier des aspects de la nature tels que les courants d'air, les vents, les vents, les ouragans aux processus créatifs.

Le processus créatif

En considérant la classification du processus créatif proposée par Wallas (1926), composée de quatre phases : préparation, incubation, intuition et vérification, Torre (2005, p. 113-115) souligne que la préparation permet « de connaître le terrain et d'être prêt à en dépasser les limites », soulignant que l'anticipation et l'engagement sont des attitudes importantes. Une fois la phase de

préparation franche, durant laquelle nous rapprochons beaucoup d'informations sur le thème, l'incubation ou la distanciation du problème est nécessaire pour laisser de la place à l'inconscient pour « travailler », articuler des idées et permettre à « l'illumination » ou à l'intuition d'émerger. Cependant, le processus créatif ne sera pas encore achevé, comme il le sera à la dernière étape, la vérification, que l'idée sera évaluée, développée et vérifiée.

Dans une extension de la pensée de Wallas, Sanmartin (2017) commente que George Kneller (1978) inclut une phase précédant la préparation, que l'auteur appelle « première appréhension ». Il est vrai qu'un processus de génération d'idées ne commence pas sans préoccupation, question ou problème à résoudre. Ainsi, l'auteur suggère qu'en général, d'après la perception, il y a un problème à étudier, la différence entre l' *éclair intuitif* dans lequel le créateur initie le processus créatif et l' *intuition* par laquelle il génère l'idée d'une solution. Ces moments sont suivis par la longue phase de préparation consciente pour la collecte de données, puis par la phase d'incubation, durant laquelle l'intuition agit à nouveau, jusqu'à atteindre une *intuition*, comprise comme « une solution qui présente une logique claire et explicable avec des mots, des chiffres ou des images » (Sanmartin, 2019, p. 77).

Néanmoins, concernant le début du processus, Amabile (1999) présente deux types de motivation : extrinsèque et intrinsèque. La motivation extrinsèque est liée à des stimuli provenant de l'environnement socioculturel tels que la parole, les images et les sensations, tandis que la motivation intrinsèque est liée aux désirs, idées ou objectifs personnels, aux rêves et aux intuitions comme des captures apparemment aléatoires, mais qui en disent long sur ce qui agit et intéresse le créateur. Tous ces stimuli qui traversent la vie sont stockés dans l'inconscient, une grande collection qui contient des idées, des images, des sensations... construisant un véritable trésor pour les processus créatifs.

Kneller, en disant que la première appréhension donne au créateur la notion de quelque chose à faire, semble indiquer que l'intuition se produit aussi à l'étape précédant la collecte des données et indique une direction. Cette compréhension se rapproche de la perspective abordée par Abrantes et Sanmartin (2017, p.71) lorsqu'ils affirment que « l'intuition présente différentes façons de se manifester (aux niveaux mental, physique, émotionnel et spirituel), communiquant avec nous à travers des messages subtils et individualisés ».

À travers ces contributions théoriques, l'analyse suivante propose des analogies entre les différents concepts liés à l'air et certains moments du processus créatif, en particulier ceux spécifiques à la pensée divergente et à la génération d'idées. À titre de référence, la première appréhension intuitive, la période de préparation consciente durant laquelle les processus de rêverie et d'imagination créative enrichissent les processus créatifs, la technique classique du *Brainstorming* ou *Torbellino des idées* (brainstorming) utilisée intentionnellement dans les processus d'idéation et, enfin, l'*insight* comme idée de solution créative.⁷⁵

Courants d'air/Vent/Vent/Forage

Nous trouvons chez Chevallier (2008) différents concepts liés à l'air, tels que les courants d'air, le vent, l'ouragan, le vent, des éléments qui montrent un potentiel pour établir des analogies avec la créativité et, en particulier, avec la fluidité de la pensée divergente et des processus imaginatifs.

⁷⁵ Pour Sadler-Smith (2011), la *compréhension* nous permet de « voir » de nouvelles connexions et l'intuition créative nous permet de « ressentir » de nouvelles connexions.

Percevoir un brouillon est aussi subtil qu'écouter l'intuition qui peut émerger sous forme de pensée, d'image ou de sensation. Cette écoute intérieure est essentielle pour saisir les opportunités ou fissures qui s'ouvrent vers la découverte et signalent la solution ou la création future.

Bachelard (2001, p.1) nous dit que la difficulté à rechercher l'imagination est due, en premier lieu, à la « fausse lumière de l'étymologie » qui indique l'imagination comme faculté de former des images (imagination mnémotechnique). D'un autre côté, en parlant de l'imagination créatrice, il dit : « Maintenant, c'est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, c'est avant tout la faculté de nous libérer des premières images, de changer les images. » Ainsi, au lieu d'image, elle rapproche le mot imaginaire du terme par sa nature ouverte et évasive dans l'expérience de l'ouverture et de la nouveauté. Selon ses mots : « une image stable et achevée coupe les ailes de l'imagination ». Celle-ci s'envole vers l'air de la rêverie ou les vents de la pensée qui nous transportent dans le passé ou dans un futur probable. Ainsi, au lieu de ne s'occuper que de la constitution des images, elle s'arrête à leur mobilité, à son imagination créatrice dont la fécondité lui permet d'abandonner le cours ordinaire des choses.

Pour bien ressentir le rôle imaginaire du langage, il est nécessaire d'énumérer tous les désirs d'abandonner ce qui est vu et dit au profit de ce qui est imaginé. Ainsi, nous aurons l'opportunité de revenir à l'imagination son rôle de séduction. Percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que la présence et l'absence. Imaginer, c'est être absent, c'est se lancer dans une nouvelle vie. (Bachelard, 2001, p. 4)

La rêverie transporte. Elle conduit l'être créatif à dériver dans le cours des vents, ainsi que ceux qui vivent intentionnellement l'ouragan lors du *brainstorming*, ce qui stimule la génération de nombreuses idées, souvent étranges et apparemment éloignées du thème traité, élargissant ainsi les possibilités des chemins à suivre. Parfois, ce sont ces écarts qui poussent le créateur à établir de nouvelles connexions et vers le nouveau.

Après le vent, d'autres moments arrivent : ceux du calme, de plongée dans l'inconscient. Une sorte de dormance, un intervalle d'élaboration inconsciente qui permet l'émergence de *la perspicacité*, comme une tempête qui indique la direction des courants à suivre dans la planification et l'exécution de la bonne idée de solution.

Quelques considérations

Sisyphée (Camus, 1989) assume son destin avec bonheur, même s'il sait que lorsqu'il atteindra le sommet de la montagne, la pierre roulera jusqu'à sa base. Il entreprend le voyage convaincu qu'en répétant l'action, une nouvelle expérience se produit et que la pierre, la montagne et Sisyphée lui-même arrivent transformés. Voir, revoir, revoir, à travers l'imagination créative, instaurent vitalité et de nouvelles aires dans la dynamique de la vie.

Comme Sisyphée, supposer la créativité comme principe vital, en plus de constituer une attitude envers sa propre existence, nous transforme et influence les personnes autour de nous. Développer la créativité personnelle signifie donc maximiser les traits intrinsèquement humains, les rationaliser, les améliorer et résonner dans le contexte où nous vivons nos contributions précieuses. Vivre de manière créative permet d'être conscient des opportunités, de comprendre ses propres pensées, de signifier les sentiments, émotions, intuitions et perceptions du monde pour devenir de meilleures personnes et influencer notre environnement, laissant des marques uniques dans les lieux où nous allons.

Références:

ABRANTES, Ana; SANMARTIN, Stela Maris. **Intuição e Criatividade nos processos de decisão**. São Paulo: Trevisan, 2017.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: o ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

COLLINS, M.A. & AMABILE, T. M. **Motivation and Creativity**. In R.J. Sternberg (Ed.) Handbook of Creativity (pp. 297-312). New York, NY. Cambridge University Press, 1999.

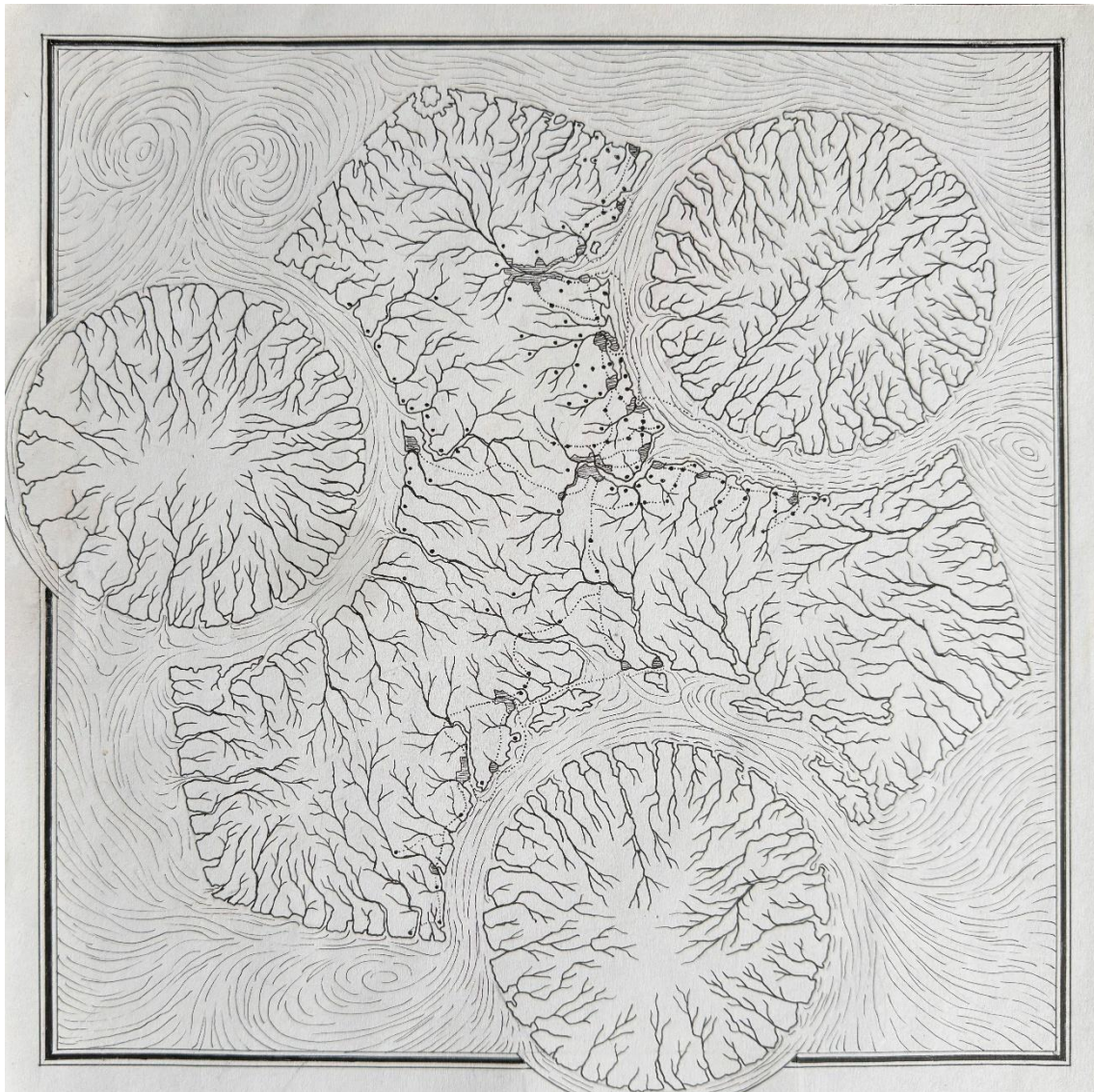
KNELLER, G. **Arte e Ciência da Criatividade**. 5ª ed. São Pulo: Ibrasa, 1978. SADLER-SMITH, E. **Mente intuitiva**: o poder do sexto sentido no dia a dia e nos negócios. São Paulo: Évora, 2011.

SANMARTIN, Stela Maris. **O processo criativo**: insights x flashes intuitivos (p.71-79) In CIRILLO, J.; BELO, M. e GRANDO, A. (orgs.) Nuvens no papel: impressões sobre o processo de criação. 1ª ed. Vitória, ES: UFES, PROEX, 2019. Acessível em https://leena.ufes.br/sites/leena.ufes.br/files/field/anexo/livro_nuvens_0.pdf

TARKOVSKY,, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WALLAS, G. **Art of Thought**. London: Jonathan Cape, 1926.

Les Métamorphoses de l'EAU



Simeon Nelson, *Mundus Medimarenea*, 2026, Encre s/papier, 30 x 30 cm

Lamentatio Medimarenea

Une île s'est élevée en colère
De la mer tourbillonnante.
Une rivière creusant une vallée,
De la montagne à l'hydromel,
Serpentant dans des pâturages paresseux
Comme la lymphe, elle draine la terre.

La route serpente las
Devant la vieille porte, de pierre,
La main peinte d'un poteau de
signalisation, Indique la route,
Vers la brume vallonnée et lointaine
Au bord du ciel, à l'arrière-pays.

La ville grimaçant en silence,
Serre le rivage froid et sombre.
Des navires fouettés par le vent,
Chevauchent la mousse hachée,
Qui claque les quais, et une porte de pont.

Un bruit de cornemuse retentit,
Par-dessus le mur du port,
Des mouettes planent en leur,
Un véritable amour perdu,
Il y a si longtemps,
À cause de la vague verte glissant

Simeon Nelson, 2026

FICHE TECHNIQUE

- Titre : Mundus Medimareea ;
- Dimensions: 30 x 30 cm
- Matériaux : encre sur papier
- Année : 2026

Les Métamorphoses et Métaphores de l'Eau

Laura Castro

Au thème de la métamorphose, inscrit dans le projet de ce livre, j'ai ajouté celui de la métaphore. Ce qui est matériellement transformé se transforme aussi symboliquement ; ce qui acquiert de nouvelles formes acquiert aussi de nouveaux sens. À cette remarque initiale, j'en ajoute une autre : je vais, pour la plupart, m'abstenir de faire référence aux noms des artistes, titres d'œuvres et lieux, ainsi qu'à fournir des descriptions contextuelles détaillées et des récits historiques complets déjà abordés dans la littérature spécialisée. Enfin, je dois préciser que j'ai revisité un texte écrit en 2007 et publié en 2009 sur le sujet de l'eau et de l'art. Ces décisions ont façonné ce texte quasi collage et ma participation à un projet difficile à définir en raison des dialogues aveugles qui l'organisent.

Utilisations de l'eau I : matière et technique

La première rencontre entre l'eau et l'art est de nature atelier : l'eau est l'un des matériaux, un agent actif dans divers processus techniques connus à travers différentes cultures à travers la circulation millénaire des personnes et des coutumes, des matériaux et des façons de fabriquer. L'eau, qu'elle soit océanique ou fluviale, est aussi un véhicule de transport et d'influence ; elle est à la fois un matériau échangé et le médium par lequel cet échange a lieu lui-même.

L'art opère dans l'environnement natif des matériaux et nécessite la connaissance de leurs propriétés : légèreté, densité, poids, texture, tissage, volume, rigidité, flexibilité, opacité, transparence, couleur, solubilité et compatibilité.

Parmi les procédés techniques où l'eau est fondamentale figurent la peinture à l'aquarelle, la gravure, les lavis à l'encre et la peinture en fresque. L'aquarelle utilise l'eau comme solvant pour un mélange de pigments fondus et d'autres substances dont les origines ont varié au fil du temps, bien que la technique essentielle soit restée inchangée. Parallèlement à cette technique, on trouve traditionnellement le lavis à l'encre, traditionnellement obtenu en mélangeant de l'eau distillée ou bouillie avec de l'encre de Chine. Plusieurs techniques de gravure impliquent l'eau, comme la gravure, l'eau est produite par l'action corrosive d'un acide dilué dans l'eau. Le terme désignait à l'origine la plaque métallique sur laquelle l'artiste a dessiné, puis l'œuvre résultant du procédé lui-même. L'aquatinte désignait également un autre type de gravure en taille-intaglio basée sur une solution chimique différente. En fresque, l'eau est également un matériau principal. Les fresques nécessitent une combinaison parfaite de trois ingrédients : chaux, sable et eau. Dans des proportions appropriées et avec une intégration complète de ces matériaux, le mur est formé couche par couche, avec des épaisseurs variables, jusqu'à ce que la couche finale soit prête à être dessinée et à être appliquée sur sa surface encore humide. L'eau participe également aux processus techniques de la sculpture. Elle fait partie des mélanges de plâtre utilisés lors des phases préparatoires des œuvres finalement réalisées en pierre ou coulées dans le métal. L'argile provient de lieux associés à l'eau, tels que les fosses d'argile et les lits de rivières, et les artistes savaient comment éliminer l'excès d'eau. Dans les ateliers des sculpteurs, l'eau était utilisée pour humidifier les modèles en argile à la fin de chaque journée de travail.

Au-delà d'être un élément technique vital de l'art, l'eau peut simplement être une condition nécessaire à l'existence artistique. Dans le contexte d'exposition, de nombreuses installations d'art contemporain incorporant des plantes vivantes nécessitent une irrigation pour survivre. Certains artistes ont intégré des

arbres dans leurs projets et les ont transplantés dans des environnements paysagers, ce qui n'a été possible que grâce à un arrosage soutenu qui a permis la poursuite de leur cycle de vie.

Plutôt que d'être contrôlée par des artistes, l'alliance entre l'eau et l'art peut aussi survenir de manière inattendue. Les cours d'eau qui ont recouvert des roches gravées pendant des siècles ont contribué à leur préservation. En ce sens, l'eau elle-même peut être considérée comme responsable d'un héritage culturel et artistique. Inversement, l'absence d'eau, résultant des variations du débit des rivières, peut représenter une menace importante pour la conservation. Les gravures rupestres de la vallée de la Côa, dans le nord-est du Portugal, illustrent cette instabilité instable, ayant perdu leur état submergé et devenues pleinement visibles lors des travaux de construction d'un barrage. L'eau est au cœur de ce processus de patrimonialisation, de conservation et de détérioration.

Dans d'autres cas, le rôle joué par l'eau dans la nature a été imité à des fins artistiques. Cela s'est produit dans des phénomènes géologiques à long terme où l'eau a façonné des formations rocheuses, produisant des formes de valeur sculpturale, ou du moins des formes perçues comme telles. Le progrès technologique a ensuite exploité cette capacité transformatrice grâce à des jets d'eau contrôlés pour la taille de la pierre.

Pourtant, l'eau peut aussi s'opposer aux intérêts de l'art et de ses institutions. L'humidité, c'est-à-dire l'eau présente dans l'air, ainsi que les processus de condensation et la croissance de champignons et de bactéries, contribuent à la détérioration, à la corrosion et à l'altération structurelle de nombreuses œuvres d'art. Les ateliers d'artistes, les galeries muséales, les centres culturels et les collections d'art privées peuvent tous offrir des conditions environnementales nuisibles à la conservation. L'eau ne coopère pas avec les objectifs de la collecte d'art visant la permanence, comme un acte politique de démonstration de pouvoir, et comme un signe de richesse. Au contraire, elle agit comme une force de destruction et de désintégration face à ces formes de pouvoir.

De nombreux artistes, cependant, s'approprient ces processus mêmes de détérioration et embrassent le vieillissement, la fanation, voire la disparition de leurs œuvres, attribuant une valeur conceptuelle au rôle de l'eau et acceptant la métamorphose qu'elle implique. Acceptant le changement et la décadence, les artistes remettent en question l'activité des restaurateurs-restaurateurs et les obsessions des collectionneurs. L'eau devient un instrument de contre-pouvoir et un questionnement critique de la perpétuation du nom de l'auteur à travers l'œuvre.

Cette dernière utilisation de l'eau diffère considérablement de celles identifiées au début du texte. Des usages techniques et matériels de l'eau à ses usages esthétiques, une autre voie s'ouvre. C'est un chemin à double sens, car la prémisse technique participe à une dimension esthétique, tandis que la dimension esthétique explore la matière et habite une proposition technique spécifique.

Utilisations de l'eau II : Représentation et information

Tu sais ce que les Mexicains disent du Pacifique ? Qu'il n'a pas de mémoire.

Extrait du film *Les Évadés de la Rédemption*, réalisé par Frank Darabont, 1994.

La seconde rencontre entre l'eau et l'art est de nature esthétique et concerne une condition représentative. La simulation artificielle et technique des éléments naturels a longtemps constitué un défi pour les artistes engagés à transmettre une vision fidèle du monde. La virtuosité technique favorisait la reconnaissance des éléments naturels et persuadait les spectateurs de la véracité de la représentation. L'art figuratif repose sur l'ordre du visible.

Dans le cadre d'un paradigme esthétique aux profondes implications pour la pratique artistique, les représentations de lieux aquatiques sont aussi des sources d'information que les spectateurs reçoivent avec curiosité. Les images de lieux liés à l'eau peuvent signaler la vie communautaire, les coutumes établies et les modes de vie, transmettant ainsi des informations anthropologiques. De nombreuses scènes de peinture et de photographie témoignent de l'utilisation communautaire d'une ressource essentielle : paysans traversant des ruisseaux où boit le bétail ; fermiers et leurs animaux revenant étancher leur soif à la fontaine de la place du village ; poissons déchargés sur les plages des communautés de pêcheurs tandis que les habitants aident à tirer des bateaux à terre ; loisirs en bord de mer et leurs pratiques sociales ; rassemblements autour des fontaines d'où les populations puisent de l'eau ; blanchisseurs travaillant le long des ruisseaux ou dans des laveres publiques. Ces scènes, capturées par la sensibilité pittoresque des artistes et offertes à l'observation collective, révèlent l'établissement de formes de sociabilité structurées autour de l'eau. En même temps, ils évoquent une société organisée par des moyens économiques, dans laquelle ceux qui regardent et ceux qui sont vus projettent leurs attentes sociales.

Les lieux d'eau fournissent également des informations historiques. Les batailles navales, les grands voyages maritimes et les naufrages sont des thèmes courants dans la peinture historique, servant de récits de victoires ou de catastrophes pour la postérité. Ces lieux étaient également représentés à travers des représentations de voies navigables et de côtes océaniques sous forme de peinture cartographique cartographiant la conquête de territoires par la mer ou l'occupation de terres prises à leurs habitants autochtones. L'eau accompagne les métamorphoses de l'histoire et de la politique.

Lorsque l'histoire est façonnée par des biographies, les récits individuels sont tissés dans les récits collectifs. Le discours du personnage, cité dans l'épigraphe, révèle un lien avec l'océan dans un cadre balnéaire où l'on peut vivre sans passé. La forme poétique de cette géographie sentimentale n'efface pas l'espace physique ni le lieu anthropologique.

Utilisations de l'eau III : symbolisme et monde intérieur

VENISE

Quelle musique serais-tu

Si tu n'étais pas de l'eau ?

Eugénio de Andrade (1974). *Escrita da Terra*.⁷⁶

Lorsque la représentation de l'eau s'entremêle avec d'autres motivations, une autre rencontre émerge. L'ordre du visible cède la place à l'ordre du symbolique, du verbal et de l'indicible. Les récits codés intellectuellement diffèrent profondément des descriptions de la réalité observable mentionnées ci-dessus.

Dans les scènes religieuses, conçues et organisées selon les conventions iconographiques, l'eau est associée à la naissance et à la renaissance, au bain sacré et au baptême ; elle signifie la purification et la redécouverte spirituelle de la nature et du monde.

Dans les scènes mythologiques, des êtres mythiques émergent des vagues, et des créatures aquatiques peuplent de grandes compositions sculpturales scénographiques. Dauphins et sirènes versent de l'eau ou se laissent baigner par elle ; nymphes, tritons et allégories de rivières apparaissent dans les fontaines urbaines des parcs privés et publics. Elles racontent des récits érudits.

⁷⁶ Version originale : *VENEZA / Quelle musique seriez-vous / si vous n'étiez pas de l'eau ?* Dans Eugénio de Andrade [1974] (2005). *Poésie*. 2e édition, p. 211. Porto : Fundação Eugénio de Andrade.

Dans les scènes profanes, des eaux calmes et troublantes évoquent la mort ou le sommeil. Elles sont une source de fantômes et d'apparitions douces, suscitant larmes et mélancolie.

Faisant partie de la magnificence de la nature et des compositions grandioses, l'eau a contribué à l'émergence de nouvelles catégories esthétiques, telles que le sublime. Pluies torrentielles et tempêtes, brouillards denses, glaciers monumentaux, cascades sauvages, mers de nuages et immensité des océans nocturnes peuvent inspirer admiration et extase d'une part, et soumission et terreur d'autre part. L'eau devient la protagoniste d'une nature prodigieuse et inaccessible, habitée par les forces, l'énergie et l'esprit.

Les propriétés physiques de l'eau évoquent sa fraîcheur, le printemps de toutes les naissances, sa nature maternelle et son rôle d'eau universelle et primordiale. Elles évoquent aussi la profondeur et l'existence de mondes fantastiques sous l'apparence calme de la surface. Les eaux peuvent être lourdes et souterraines, traversant des royaumes mystérieux, servant de cadre à des cérémonies funéraires, des mers d'obscurité et d'expériences terrifiantes.

Bien que les artistes puissent produire de la vraisemblance, des usages symboliques et allégoriques de l'eau dans l'art peuvent perturber ces lectures. Ils s'appuient sur des lieux identifiés, idéalisés ou inventés appartenant à la géographie physique, à la géographie de la pensée et à la géographie spirituelle. Plutôt que la reconnaissance, ils privilégient la contemplation ; plutôt que l'observation, la méditation ; plutôt que le visible, l'invisible. L'eau s'insinue dans d'autres processus de pouvoir et de connaissance.

L'une des dimensions les plus significatives est le symbolisme de l'eau comme miroir, comme une surface qui nous renvoie une image dématérialisée, un reflet, une illusion. L'eau comme désir.

Une autre image symbolique est l'eau qui coule comme image du flux temporel, de la fugacité de la vie et de l'éphémère de l'existence. En littérature et dans les arts visuels, on peut penser comme une rivière pense et incarner un lieu d'eau. Eugénio de Andrade montre comment, dans son très bref poème – l'incarnation d'une cité d'eau qui sonne comme de la musique.

Utilisations de l'eau IV : Critique et avenir

[...] le site de Vassivière se dessine et se lit à partir du système hydrologique : sources, rivières, tourbières, lacs. La diversité biologique, des paysages et des usages se trouve directement liée à ce système. Pour cette raison, et parce que la résolution heureuse du paysage dépend de l'eau dans sa forme et dans son aptitude à dispenser la vie, nous intitulez l'étude pour la charte paysagère de Vassivière : « Boire l'eau du lac ».

Gilles Clément (2002). *Boire l'Eau du Lac. Charte Paysagère du Pays de Vassivière*.⁷⁷

Lorsque les questions de représentation visuelle sont remplacées par l'utilisation directe de l'eau, un nouveau paradigme esthétique émerge, conduisant à la non-représentation, à l'anti-représentation et à la présence. Dans l'art, l'eau dépasse ses dimensions matérielles et techniques, revient à son état primaire et s'offre dans sa condition naturelle. Les artistes retracent les chemins de l'eau. Plutôt que de l'observer de loin ou de la simuler à travers des pigments, de l'albâtre ou du marbre, ils s'engagent directement avec les lieux où elle existe. L'eau n'est plus une illusion façonnée à partir de matériaux artistiques. Elle devient matière naturelle, processus éphémère et installation in situ. Elle devient centrale dans des pratiques qui mettent en avant sa relation avec les sociétés.

Certaines approches sont poétiques et méditatives : sculptures de glace ou de neige qui disparaissent dans les premières heures du matin ; des enregistrements des cercles créés par une pierre jetée dans l'eau ; des

⁷⁷ Gilles Clément. (2002) *Boire l'Eau du Lac. Charte Paysagère du Pays de Vassivière*. Étude opérationnelle paysage et environnement pour le Lac de Vassivière.

éléments végétaux emportés par l'eau. D'autres sont critiques et conflictuelles : la miniaturisation et le confinement des plans d'eau dans des galeries ; la création de systèmes de purification pour les rivières polluées ; des expériences performatives extrêmes où le corps est soumis à des torrents d'eau ; des performances où la capacité purificatrice de l'eau évoque des souvenirs de guerre ; des installations sur les cycles de l'eau de contamination et de mort dans les systèmes qui soutiennent les centrales hydroélectriques et nucléaires.

Les artistes deviennent ethnographes, militants et chercheurs. Ils suivent des processus techniques et scientifiques, étudient l'abondance et la rareté, s'immergent dans les rivières, fréquentent leurs berges, observent la vie dans ces environnements, réfléchissent et en imaginent l'avenir. Ils adoptent une position critique, incorporant des voix marginales issues des espaces urbains qui restent exclus des circuits du pouvoir, dans la poursuite de la justice sociale.

De nombreux projets fonctionnent comme des métaphores du présent, interrogeant la politique, l'économie, la société et l'environnement. Des thèmes tels que l'eau et la biodiversité, l'impact de l'Anthropocène et la reconfiguration écologique établissent une écopolitique de l'eau. Le document susmentionné de Gilles Clément sur l'utilisation de l'eau trouve un équilibre entre perspectives techniques et scientifiques, esthétiques et pragmatiques, contemplatives et politiques. Sa perspective passe de la visibilité à la sensualité, du visible à l'acte primal de boire et au sens du goût. Ce changement reflète une posture critique et tournée vers l'avenir.

Imagination de l'Eau

[...] des images de la matière, des images directes de la matière. La vue les nomme, mais la main les connaît. Une joie dynamique les manie, les pétrit, les allège. Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces. Elles ont un poids, elles sont un cœur. [...] Je ne puis m'asseoir près d'un ruisseau sans tomber dans une rêverie profonde, sans revoir mon bonheur... Il n'est pas nécessaire que ce soit le ruisseau de chez nous, l'eau de chez nous. L'eau anonyme sait tous mes secrets. Le même souvenir sort de toutes les fontaines.

Gaston Bachelard (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*.⁷⁸

Bachelard a écrit sur l'imagination formelle et l'imagination matérielle comme forces créatives et inspirantes. Il a exploré ces forces dans les mythes, la littérature, l'art, l'alchimie, le langage parlé, les croyances, les rituels, les conventions culturelles et artistiques, et a abordé les façons dont elles voyagent à travers différentes époques et cultures. Il a examiné leurs implications psychologiques, psychanalytiques, morales et esthétiques. Son travail est fondamental pour réfléchir à l'eau et à ses nombreuses manifestations, plaider en faveur de l'imagination créative plutôt que de l'imagination reproductive.

Tout au long de son livre sur l'imagination matérielle de l'eau, il établit un catalogue de catégories d'imagination liquide : verbale, visuelle, discursive, poétique, désobjectivisante, dynamique, ouverte, impulsive, sentimentale, mélancolique, puissante, inconsciente, organique et toujours en devenir...

L'imagination de l'eau est sans fin, et la création de mondes aquatiques appartient aux créateurs, artistes et philosophes.

Laura Castro

⁷⁸ Gaston Bachelard. [1942] (2016). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, pp. 12, 19. Édition numérique réalisée le 10 juillet 2016 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.
https://classiques.uqam.ca/classiques/bachelard_gaston/eau_et_les_reves/eau_et_les_reves.pdf



Les Racines de la TERRE



Johannes Pfeiffer, *Das Grosse Schweigen* (*Le grand silence*), 1995, Installation, monastère d'Eberbach, Germany

Fiche technique

Auteur : Johannes Pfeiffer

Titre : Das Grosse Schweigen (Le grand silence)

Année : 1995

Médias : Installation

Lieu : Cave de l'hôpital du monastère cistercien d'Eberbach, Allemagne

Matériau : Quarante troncs de Robinia dépouillés d'écorce et d'aubier - Éclairés par une lumière noire.

Les Robinia furent abattus dans les bois près du monastère, traités puis transportés à la cave de l'hôpital du monastère, où ils furent installés.

Le bois de duramur de cette espèce d'arbre possède une propriété floorescente qui s'oxyde et s'estompe lorsqu'il est exposé au soleil.

Les troncs d'arbres sont non traités, sans aucune couleur d'additi.

Références conceptuelles et réflexions

Les racines de la Terre – La vision spiritualisée de la Terre

Le point de départ pour aborder ce sujet ne peut se trouver qu'en nous, dans notre socialisation et dans la relation réciproque entre nous et le monde qui nous entoure. Ma socialisation et le chemin spécifique que j'ai suivi et qui m'a conduit à l'art sont le facteur décisif de mon travail créatif.

Ainsi, chaque action et chaque forme créée contiennent les effets de mes expériences accumulées.

Je suppose que la création artistique naît d'un besoin, d'un besoin intérieur. Soit je ressens ce besoin, soit je ne le ressens pas. C'est le déclencheur des artistes. Ce n'est que si le besoin intérieur de créer de l'art est suffisamment fort que l'art peut être créé. L'art n'est pas un acte unique, mais une voie, un développement, un processus créatif sur une certaine période.

Quelles sont les racines de la terre ? Que signifie cette expression ?

Les racines (d'une plante) servent principalement à absorber l'eau et les minéraux dissous dans celle-ci ainsi qu'à fixer une plante à son emplacement. Souvent, les racines assument aussi d'autres fonctions, le plus souvent celle d'organe de stockage des substances de réserve. (extrait de : Wikipédia)

Au sens figuré, cela signifie que c'est grâce aux racines de la terre que nous avons la vie. L'homme est capable de compter sur les énergies qui reposent dans le sol et de les changer, ou plutôt de les adapter, afin qu'elles l'aident à survivre.

- Seule la terre permet à la nature d'y enraciner des enracines.
- Les racines sont la communication entre la terre « sous la terre » et la terre « au-dessus de la terre ».
- Les racines nous apportent un soutien.
- Les racines nous nourrissent. Elles servent de moyen de transport pour les nutriments du sol.
- Les racines ont différentes formes. Les racines des champignons couvrent de vastes zones du sol.

Le mycélium est une toile filamenteuse, principalement invisible, sous la terre, composée des cellules (hyphes) d'un champignon, qui représente l'organisme réel. Il assure l'absorption des nutriments, se développe dans le sol ou dans le bois et peut prendre de grandes proportions, alors que le champignon visible n'est qu'un corps fruitier qui libère des spores pour la reproduction.

Le champignon peut atteindre des proportions énormes et est considéré comme le plus grand organisme vivant sur Terre. Le plus grand mycélium connu d'un champignon du miel (*Armillaria ostoyae*) en Oregon couvre une superficie de plus de 9 kilomètres carrés (environ 1200 terrains de football) et a environ 2400 à plus de 8000 ans.

Au cours de mes recherches, je suis tombé sur le principe de Gaïa grâce au mycélium.

Marco Pogacnik, géomancien et artiste, fit une randonnée à travers la forêt primitive slovène avec un professeur de biologie bien connu. D'immenses arbres dominaient la forêt. Ces anciens de la forêt primitive peuvent vivre jusqu'à 300 ans. Étant incroyablement hauts et larges, ils s'approprient presque toute la lumière du soleil et la majeure partie de l'espace pour eux. Ils paraissent inébranlables, indestructibles dans leur pouvoir en tant que maîtres de la forêt.

Sous eux, de jeunes arbres ont poussé à partir de graines. Dans la mesure du possible, ils font de leur mieux pour grandir parmi les arbres géants. Les limites de la croissance ascendante sont rapidement atteintes, il n'y a pas assez de soleil, pas assez d'espace. Souvent, ces jeunes arbres restent petits et de taille moyenne, apparemment inchangés pendant de nombreuses années, rien ne se passe à leur développement extérieur.

Marco Pogacnik demande à son compagnon ce que cette apparente impasse dans la nature pourrait signifier : « Il semble juste qu'il n'y aura aucun développement. Si seulement une croissance limitée en hauteur est possible pour ces jeunes arbres, ils investiront dans la croissance de leurs racines ! Si leur expansion vers le haut et sur les côtés ne fonctionne pas, ils s'étendront vers le bas et dans les profondeurs ! Pendant de nombreuses années, presque toute leur énergie se concentre sur le renforcement des branches et l'approfondissement des racines. Au cours de ce processus, ils se connectent et posent de puissantes fondations souterraines. Un système racinaire dense porteur, un second sol souterrain est créé.

Et un jour, parfois à cause d'une tempête, parfois simplement à cause d'une infirmité ou de troncs creux à l'intérieur, les géants de la jungle qui occupent tout s'effondrent comme s'ils étaient seuls. Cela peut arriver relativement vite et de façon inattendue.

Dès que l'espace vers le ciel est libre et que le soleil brille sur leur cime, les jeunes arbres commencent à diriger leur croissance énergétique des racines vers les branches – et en un rien de temps, ils prennent possession de l'espace que leurs ancêtres occupaient auparavant.

Cette croissance anormalement rapide et la prise de possession de l'espace ne sont possibles que parce qu'auparavant, un investissement long et intensif a été réalisé dans la formation et la connexion des racines. Cela signifie qu'elles peuvent grandir jusqu'à leur taille normale au bon moment et prendre en charge les nouvelles tâches. » (Citation traduite de : Gaia-Prinzip.com - <https://www.gaia-prinzip.com/news/im-ganzen-verwurzelt-sein>)

Pour moi, je considérerais ce principe comme applicable à moi. Cela signifie, pour différentes raisons, qu'en attendant une première étape pour agir avant le début d'un projet où l'énergie ne peut pas être immédiatement réalisée, l'énergie s'enfonce dans la profondeur. L'énergie compile des racines, ou plutôt élargit le réseau de racines. Elle crée un fondement solide de sorte que les circonstances qui bloquent le projet forment des fondations solides pour l'exécution et le développement ultérieur d'un projet. Le

développement, ou plutôt le développement ultérieur des racines, pourrait être assimilé à un développement au niveau spirituel.

Cela nous amène à la vision spirituelle de la nature : le développement extérieurement invisible du niveau spirituel, des facultés et énergies spirituelles, qui construisent d'abord un réseau de racines en profondeur puis se répandent continuellement dans différentes zones, avant de pouvoir, comme la projection d'une pensée auparavant abstraite, se développer librement sous la forme d'une image, d'un mot, d'un son, d'un faisceau de lumière, d'un objet matériel. Si ce phénomène devient plus ou moins visible, de nouvelles relations peuvent se former. Alors les fondations sont posées pour une condition préalable, ou mieux encore, pour des dynamiques qui créent de façon permanente de nouvelles relations qui, à leur tour, engendrent de nouvelles relations, etc.

Ainsi, des systèmes, des systèmes de communication et de connexion de la plus grande complexité sont créés, qui, comme un univers, constituent un vaste tout.

On pourrait le décrire comme la respiration de la terre.

Ce fait que j'ai déjà évoqué est la condition préalable au travail artistique. L'artiste doit pouvoir s'appuyer sur un vaste réseau de connaissances. Consciemment ou non.

Je suppose qu'un artiste qui s'occupe des espaces extérieurs et intérieurs doit remplir trois conditions :

- Il doit avoir accès à la Connaissance Inconsciente.
- Il doit avoir une langue, une forme d'expression (forme, couleur, son, mot, mouvement).
- Il doit être capable d'exprimer dans sa propre langue ce qu'il a vécu dans la connaissance inconsciente.

Au cours de mes recherches, je suis tombé sur une citation : Il est impossible d'atteindre une véritable identité sans être enraciné dans l'ensemble. (David Bohm, citation traduite)

Ainsi, je suppose que plus l'enracinement de l'artiste dans la terre est profond, plus son travail est authentique et expressif. Il est le seul médium capable d'exprimer la puissance de la terre qui repose dans la terre. C'est précisément cette possibilité d'avoir accès aux énergies accumulées de la terre qui forme la relation entre nous, êtres humains, et la nature. Cet acte d'échange, d'accès aux énergies de la terre, n'est pas une action unique, mais une interaction permanente qui est continuellement renouvelée et mise à jour. Ainsi, l'artiste est toujours impliqué dans un processus permanent, qui influence non seulement son travail, mais aussi sa personnalité.

Qu'est-ce qui reste ? Ce qui me fascine tant dans mon travail artistique, c'est l'expérience. L'expérience que j'ai en construisant une installation site-specific. L'expérience qui inclut tout, la terre, les hommes, l'atmosphère, la météo, l'histoire du lieu, le réseau social des relations, la communication, la culture et bien plus encore, en bref, l'immersion dans le site et enfin, le résultat de sa propre intervention artistique. Cette expérience est la seule chose qui reste, probablement la seule chose qui constitue vraiment l'enracinement, qui constitue la communication. L'expérience signifie interaction avec les sites, les personnes, les cultures et les histoires des lieux ; cela signifie immersion, s'impliquer dans quelque chose, cela signifie communication et enfin enracinement. L'expérience réelle signifie aussi qu'une partie de soi-même, de son propre mycélium, est restée sur le lieu de l'expérience. Je voudrais préciser que l'expérience n'est possible que par l'enracinement avec le site concerné.

L'expérience est la source et le point de départ de l'enracinement avec la terre.

Johannes Pfeiffer, January-February 2026
Translated by Barbara Pfeiffer-Schultz

Écologies de l'appartenance : art public et nature entre le rural et l'urbain

José Cirillo

Introduction

Parler du système artistique en termes de spatialité me permet de dire que, parmi les divers changements dans le phénomène artistique ces dernières décennies, le débat sur l'art a progressivement évolué, passant de la discussion sur la localisation physique dans les espaces clos, tels que les musées, les galeries et autres, à la compréhension des relations qu'ils établissent avec les territoires, les communautés et les processus écologiques qui les soutiennent, formant un autre écosystème esthétique que l'on peut appeler art public. Ainsi appelé non seulement parce qu'il occupe l'espace collectif, mais surtout à cause de la dimension politique de la sphère publique qui entoure cet espace public.

Si pendant une grande partie du XXe siècle, l'art public était souvent compris comme l'insertion d'objets sculpturaux dans des espaces ouverts, la production contemporaine a montré que sa dimension publique dépend moins du lieu où l'œuvre est installée que des formes d'interaction entre thèmes, paysages et modes d'habitation qu'elle permet.

Ce changement rend particulièrement fécond le débat sur l'art mené dans les espaces de la nature, en particulier ceux situés à la frontière, dans les racines de la terre en tant que matière active dans l'art, particulièrement fructueux : l'interstice entre le rural et l'urbain. Dans ces circonstances, le paysage cesse d'être un cadre passif et devient un agent actif du processus créatif. L'œuvre commence à négocier continuellement avec les temporalités écologiques, les mémoires collectives, les pratiques culturelles et les dynamiques environnementales qui échappent au contrôle exclusif de l'artiste. Produire de l'art public, dans ce contexte, signifie participer à la construction d'écologies relationnelles dans lesquelles nature, culture et expérience deviennent mutuellement constitutives.

Dans cet article, nous proposons de comprendre ces relations à travers le concept d' *Écologies d'Appartenance*. Le terme désigne des systèmes de liens affectifs, environnementaux, culturels et politiques qui articulent sujets, communautés et territoires dans la production partagée du paysage. Plus qu'un sentiment d'identité avec un certain lieu, l'appartenance est comprise comme une pratique écologique de coexistence et de coresponsabilité, fondée sur les interactions continues entre êtres humains, environnements naturels, souvenirs et processus historiques. L'art public, de cette perspective, cesse de produire uniquement des objets, car il produit des relations, activant des formes de soin capables de reconfigurer simultanément les espaces physiques et les modes d'y habiter.

Cette compréhension se rapproche de la notion de topophilie développée par Yi-Fu Tuan, pour qui les relations affectives établies entre sujets et lieux constituent une part fondamentale de l'expérience humaine de l'espace. Cependant, elle vise à élargir cette perspective en comprenant que de tels liens ne restent pas limités aux dimensions psychologiques de l'affection pour le lieu, mais constituent de véritables réseaux écologiques impliquant des pratiques culturelles, des actions politiques, des temporalités environnementales et des processus collectifs de construction de la mémoire.

En ce sens, le paysage cesse de signifier simplement ce qui s'offre au regard. Comme le soutiennent Milton Santos et Javier Maderulero, il constitue une élaboration culturelle produite par l'interprétation de l'espace. Il n'y a pas de paysage sans intentionnalité. Ce que vous voyez est toujours le résultat de ce que vous apprenez culturellement à reconnaître. Le paysage est donc moins une réalité objective qu'une condition relationnelle entre sujets, environnement et culture.

C'est précisément à ce moment que la réflexion sur l'art public prend de l'importance. Sa fonction n'est pas seulement d'occuper un certain espace, mais de produire de nouvelles façons de percevoir cet espace.

Lorsqu'une intervention artistique est capable de modifier les façons dont une communauté perçoit, expérimente et partage son territoire, elle cesse d'agir comme un simple objet inséré dans le paysage pour devenir une partie constitutive de la production même du paysage. L'œuvre devient une médiation entre la nature, la mémoire et l'expérience collective.

Cette perspective nous permet de comprendre que différents *projets d'art public* établissent différentes *écologies d'appartenance*. Certaines propositions maintiennent une logique moderne d'intervention dans la nature, dans laquelle le territoire apparaît comme un soutien disponible et passif à la réalisation d'une idée préalablement conçue par l'artiste. D'autres développent des processus collaboratifs dans lesquels le projet lui-même se transforme continuellement en un dialogue avec l'environnement, incorporant ses rythmes, ses contingences et ses habitants.

Au-delà des différences méthodologiques, ces procédures révèlent des conceptions différentes de la relation entre l'art et la nature. D'une part, il subsiste une tradition qui comprend le paysage comme un espace à occuper, transformer ou dominer par l'action artistique. D'autre part, des pratiques sont consolidées qui comprennent la création comme un exercice de négociation entre agents multiples – humains et non humains – capables de partager la paternité des processus de construction de l'œuvre.

Cette seconde perspective est proche des discussions développées par Joseph Beuys autour de *la sculpture sociale*, dans lesquelles toute pratique esthétique est également une pratique politique de transformation des relations humaines. Il dialogue également avec Tim Ingold, lorsqu'il comprend que peupler un territoire ne signifie pas occuper une surface géographique, mais participer continuellement aux flux qui constituent la vie de cet environnement. De manière similaire, Félix Guattari propose de comprendre les écologies comme des systèmes indissociables qui articulent l'environnement, les relations sociales et la production de subjectivité, indiquant que toute transformation effective nécessite de considérer simultanément ces trois dimensions.

C'est à cet horizon que la notion d' *Écologies d'Appartenance* proposée ici est insérée. Elle cherche à montrer que l'art public, la nature et la communauté constituent des systèmes de relations indissociables. L'appartenance cesse d'être une identité territoriale pour devenir une pratique quotidienne de soin ; le paysage cesse d'être un paysage et devient un processus ; et l'œuvre cesse de représenter un objet autonome pour devenir un événement relationnel.

Sur la base de ces prémisses, cet article analyse deux projets développés dans des contextes ruraux brésiliens qui illustrent différentes façons de comprendre l'art public. Le premier est *Mesa* (1997-2000), de Nelson Felix, dont l'intervention met en lumière une relation principalement objective entre le travail et le paysage. Le second est *Entre Saudades e Guerrilhas* (2012), de Piatan Lube, dont la construction collaborative permet de comprendre l'émergence d'une écologie d'appartenance fondée sur la mémoire collective, la reconstruction environnementale et la participation communautaire.



Nelson Felix, *Mesa* (1997-2000), bois, arbres et tôle d'acier corten, 51 mètres



Piatan Lube. *Intervention environnementale. Dialogues avec la communauté*

La comparaison entre les deux ne cherche pas à établir une opposition simplifiante entre deux pratiques artistiques, mais à mettre en lumière différentes façons de comprendre les relations entre art, nature et territoire, démontrant que les possibilités contemporaines de l'art public dépendent de plus en plus de la capacité à produire des paysages partagés et des écologies de soin.

2. De l'intervention à la relation : deux paradigmes de l'art public dans la nature

Les *Écologies de l'Appartenance* nous permettent de comprendre que l'art public pratiqué dans des espaces naturels ne constitue pas un champ homogène de pratiques. Bien que de nombreuses interventions en nature partagent le même environnement physique – la campagne, la forêt, la côte ou la montagne – elles diffèrent profondément en termes de manière de comprendre le territoire et des relations qu'elles établissent avec les sujets qui l'habitent. Plus que des différences esthétiques ou formelles, il s'agit d'ontologies distinctes du paysage, dans lesquelles la nature peut être conçue parfois comme un support à la création, parfois comme un participant au processus artistique lui-même.

Cette distinction révèle deux paradigmes récurrents dans la production contemporaine. Le premier comprend l'œuvre comme un élément autonome dont l'insertion réorganise le paysage, selon une logique préalablement définie par l'artiste. Le second comprend que l'œuvre émerge de l'expérience partagée entre territoire, communauté et environnement, faisant de la création un processus de médiation écologique. Les deux opèrent dans l'espace public, mais produisent des formes d'appartenance radicalement différentes.

Nelson Felix et l'écologie de l'intervention

L'œuvre *Mesa* (1997–2000), développée par Nelson Felix dans le cadre du projet *Cruz na América*, représente une conception traditionnelle exemplaire de l'intervention artistique sur l'environnement naturel. Composée d'une vaste plaque d'acier soutenue par une structure en bois et flanquée d'arbres, l'œuvre a été conçue de manière à ce que la croissance végétale déforme lentement la structure métallique au fil des siècles, transformant le temps en matière sculpturale.

À première vue, c'est un projet qui semble incorporer des rythmes naturels dans la constitution de l'œuvre. Cependant, une observation plus approfondie révèle que la nature ne participe qu'en tant qu'agent exécuteur d'une idée déjà établie. Le territoire ne produit pas le projet ; il ne le reçoit que passivement. Le paysage fonctionne comme un soutien matériel pour une proposition dont la logique reste en dehors des dynamiques écologiques du lieu.

Cette condition devient évidente lorsqu'on observe que le lieu initialement choisi pourrait être remplacé par un autre sans compromettre, selon l'artiste lui-même, le sens de l'œuvre. Le déplacement spatial ne modifie pas significativement le projet car sa structure conceptuelle ne dépend pas des singularités

environnementales, culturelles ou historiques de ce territoire. Le lieu est nécessaire en tant que lieu physique, mais il ne participe pas efficacement à la construction poétique de l'œuvre.

Du point de vue des *Écologies de l'Appartenance*, on perçoit que l'auteur reste concentré dans la figure de l'artiste. Les processus écologiques ne sont sollicités que dans la mesure où ils contribuent à réaliser le comportement prédit de la sculpture. La nature devient un collaborateur involontaire d'un récit qui lui est extérieur.



Mesa (détail de la croissance et de la clôture avec du fil barbelé). Photo J. F. Alves, 2012

Paradoxalement, le temps a révélé une autre histoire. La croissance des arbres a commencé à subir les restrictions imposées par la tôle elle-même, produisant des goulets d'étranglement, des déformations et possibles troubles physiologiques des espèces végétales utilisées. Le récit initialement imaginé – arbres moulant l'acier – a commencé à coexister avec un autre, imprévu : l'acier moulant violemment les arbres. L'emprise inévitable sur la nature.

Ce déplacement met en lumière une question centrale du débat contemporain sur l'art et l'écologie. Les processus naturels ne répondent pas passivement aux attentes humaines. Ils ont leur propre agentivité, des temporalités spécifiques et souvent des dynamiques imprévisibles. Lorsque l'œuvre cherche à contrôler ces forces, elle finit par révéler la permanence d'une rationalité moderne fondée sur l'idée de domination de la nature.

La décision ultérieure d'entourer l'installation (de fil barbelé) pour la protéger du bétail renforce encore cette logique. Le paysage cesse d'être un espace de vie pour devenir un environnement contrôlé, soigneusement régulé pour assurer la survie du projet artistique tel qu'il avait été initialement conçu. Au lieu de négocier continuellement avec l'environnement, l'œuvre cherche à stabiliser les conditions nécessaires à sa permanence.

Il ne s'agit bien sûr pas de disqualifier le pouvoir esthétique de *Mesa*. Sa pertinence pour l'art contemporain reste incontestée. Ce qui importe ici, c'est de comprendre que sa relation avec le paysage produit une écologie spécifique, centrée sur la permanence de l'objet artistique. La nature participe à l'œuvre mais ne partage pas son auteur. Le territoire accueille la sculpture, mais ne redéfinit guère ses fondements conceptuels.

Cette configuration peut être appelée *l'écologie de l'intervention*. En elle, les relations écologiques s'organisent autour de la centralité de l'œuvre, tandis que les autres éléments – arbres, sol, climat, temps

et territoire – apparaissent comme des éléments nécessaires à sa réalisation, mais pas comme des agents qui produisent également du sens. L'appartenance produite par cette pratique se concentre sur la permanence de l'objet artistique, préservant la distinction entre œuvre et paysage.

Piatan Lube et les écologies de l'appartenance

Cette configuration peut être appelée *l'écologie de l'intervention*. En elle, les relations écologiques s'organisent autour de la centralité de l'œuvre, tandis que les autres éléments – arbres, sol, climat, temps et territoire – apparaissent comme des éléments nécessaires à sa réalisation, mais pas comme des agents qui produisent également du sens. L'appartenance produite par cette pratique se concentre sur la permanence de l'objet artistique, préservant la distinction entre œuvre et paysage.

Piatan Lube et les écologies de l'appartenance

Si *Mesa* témoigne d'une écologie organisée par l'autonomie de l'œuvre, *Entre Saudades e Guerrilhas*, développée par Piatan Lube lors d'une résidence artistique à Viana (ES), pointe une direction pratiquement opposée. Depuis ses débuts, le projet n'a pas été structuré comme une intervention sur le paysage, mais comme une étude des relations affectives, historiques et environnementales qui constituent ce territoire. L'objectif était de construire une petite forêt par reboisement contrôlé dans une zone dégradée pour le pâturage des animaux.



Entre Saudades e Guerrilhas (2012) Conception numérique de l'intervention environnementale initiale

Initialement conçu pour monumentaliser le mot « SAUDADE » sur une colline à travers la plantation de milliers d'arbres indigènes, le projet a subi une interruption décisive lorsque le propriétaire de la zone a refusé d'effectuer l'intervention. Selon une logique traditionnelle, cet événement aurait signifié l'échec des travaux. Cependant, c'est précisément cette impossibilité qui a permis sa véritable naissance.

Au lieu de simplement transférer la proposition à un autre lieu, l'artiste fut « accueilli » par les habitants ; Lui et la communauté commencèrent à reconstruire les significations de l'œuvre. Ayant pris la proposition qui avait généré l'intervention, en préservant la mémoire et en recomposant une partie de l'environnement, ils firent ensemble apparaître les souvenirs des habitants, leurs récits sur les anciennes sources disparues, leur connaissance des transformations environnementales et leurs attentes quant à l'avenir de la municipalité, devenant le matériau même pour la création du nouvel objet esthétique en construction.

Le travail a cessé de suivre une forme préalablement déterminée pour prendre la forme du processus.

Cette transformation constitue le tournant entre les deux paradigmes abordés dans cet article. À Piatan Lube, le territoire ne fonctionne pas comme un support pour l'œuvre ; il en devient co-auteur. Les

sources, la végétation, les habitants, les techniciens, les étudiants, les institutions publiques et les souvenirs locaux font partie d'un réseau unique de production esthétique.

Dans cette perspective, l'attribution se dissout au profit d'un système collaboratif de relations. L'artiste cesse d'occuper la position d'un sujet qui intervient dans la nature pour devenir un médiateur entre différentes connaissances, temporalités et modes d'habitation du territoire. Sa fonction se rapproche de ce que Joseph Beuys appelait la sculpture sociale : une pratique dans laquelle la création artistique coïncide avec la réorganisation des relations entre personnes, institutions et environnements.

Les *Écologies de l'Appartenance* deviennent pleinement visibles ici. La plantation d'arbres, la récupération des sources, les réunions communautaires, la documentation audiovisuelle, le soin continu des semis et la reconstruction de la mémoire collective ne représentent pas des étapes préparatoires du travail ; constituent l'œuvre elle-même. Sa matérialité est répartie entre les processus écologiques, les relations sociales et les expériences sensibles partagées.

Contrairement à l'objet sculptural traditionnel, cette production reste inachevée. Sa continuité dépend précisément de la permanence des relations qui la soutiennent. Chaque arbre qui pousse, chaque printemps récupéré, chaque nouveau résident qui prend soin de cet environnement prolonge le processus artistique. L'œuvre se transforme en paysage car elle n'a plus de frontières clairement délimitées.

En ce sens, Piatan Lube propose quelque chose qui va au-delà de l'art environnemental ou de l'intervention écologique. Sa production se rapproche de ce que Tim Ingold appelle une manière d'habiter, dans laquelle il faut créer des moyens de suivre les flux de la vie au lieu d'y imposer une forme extérieure. Il dialogue également avec Félix Guattari en intégrant indissociablement l'écologie environnementale, l'écologie sociale et l'écologie de la subjectivité. L'appartenance cesse d'être un sentiment individuel et devient une pratique collective de soin.

Les *Écologies de l'Appartenance* se manifestent donc lorsque l'art, la nature et la communauté cessent d'occuper des positions hiérarchiques et commencent à constituer un réseau de co-responsabilités. Le paysage n'est plus contemplé mais produit continuellement. Le territoire cesse de représenter un scénario et devient un sujet du processus artistique. L'œuvre cesse d'exister en tant que monument et devient une pratique permanente de reconstruction de la vie commune.

Habiter le paysage : l'art public comme pratique écologique d'appartenance

L'analyse des expériences de Nelson Felix et Piatan Lube montre que le débat sur l'art public dans les espaces naturels va au-delà des questions liées à l'emplacement des œuvres ou à leurs solutions formelles. Ce qui est en jeu, c'est la manière dont différents projets comprennent les relations entre création artistique, territoire et vie. Plus que de produire des objets destinés à l'espace public, ces pratiques produisent différentes façons d'habiter le paysage.

Tout au long de cet article, nous avons cherché à démontrer que le paysage n'est pas une réalité préalablement donnée sur laquelle l'art intervient. Il est continuellement produit par les relations qui articulent la mémoire, la culture, la nature et l'expérience. En ce sens, l'art public cesse de représenter un élément ajouté au territoire pour devenir une pratique de production territoriale, capable de réorganiser simultanément les perceptions, les liens sociaux et les processus écologiques.

Cette perspective nous permet de comprendre que les différences observées entre les projets analysés ne résultent pas seulement d'options esthétiques, mais de conceptions différentes sur le rôle même de l'art à l'époque contemporaine. À *Mesa*, la force de l'œuvre réside dans l'affirmation d'une structure sculpturale dont la temporalité est soigneusement conçue par l'artiste. Bien qu'elle dialogue avec les processus

naturels, son organisation reste centrée sur la permanence de l'objet et la conduction autorale de l'expérience esthétique. Le paysage constitue la condition physique de l'œuvre, mais il modifie à peine sa structure conceptuelle. Dans *Entre Saudades e Guerrilhas*, au contraire, l'œuvre ne précède pas le territoire. Elle émerge des relations établies entre communauté, environnement et mémoire.

L'épisode de l'impossibilité de mettre en œuvre le projet initial, commun aux deux propositions poétiques, révèle précisément la différence épistémologique des œuvres. Alors qu'une conception interventionnelle tend à préserver l'autonomie de l'œuvre en la déplaçant ailleurs, l'autre œuvre permet au territoire lui-même de transformer radicalement sa configuration. Le refus du propriétaire ne représente pas l'échec du projet ; il devient l'événement fondateur d'une nouvelle proposition esthétique construite collectivement.

C'est précisément dans ce déplacement que ce que nous appelons *les Écologies de l'Appartenance* se manifeste.

Il est proposé de comprendre les *Écologies de l'Appartenance* comme des systèmes relationnels dans lesquels la création artistique résulte de la coproduction entre sujets humains, environnements naturels, mémoires collectives et temporalités écologiques. Contrairement aux approches qui considèrent la nature comme un support pour l'œuvre ou une ressource plastique disponible pour l'action de l'artiste, les *Écologies de l'Appartenance* comprennent que le processus créatif répartit sa paternité entre de multiples agents, humains et non-humains, dont les interactions deviennent la matérialité même de l'œuvre.

Dans cette perspective, l'appartenance n'est plus seulement un lien affectif entre individu et lieu, comme le suggère traditionnellement l'idée de topophilie. Cela en vient à désigner une condition écologique de co-responsabilité. L'appartenance signifie participer aux processus de maintenance, de transformation et de continuité de la vie partagée dans un territoire donné. Il s'agit moins d'occuper un espace que de prendre soin des relations qui rendent cet espace habitable.

Cet élargissement du concept permet d'approcher différentes traditions théoriques qui, bien que développées dans des domaines différents, convergent vers une compréhension relationnelle du paysage. Dans Yi-Fu Tuan, l'appartenance naît de l'expérience sensible du lieu ; chez Milton Santos, le paysage constitue une production historique indissociable des pratiques sociales ; chez Javier Maderuelo, il résulte de l'intentionnalité culturelle du regard ; chez Joseph Beuys, la création artistique devient transformation sociale ; chez Tim Ingold, habiter signifie participer aux flux qui constituent l'environnement ; et, chez Félix Guattari, les écologies environnementales, sociales et mentales se révèlent inséparables.

Les *Écologies de l'appartenance* cherchent à rassembler ces contributions d'un point de vue esthétique, comprenant l'art public comme une pratique de médiation entre ces différentes dimensions de l'expérience. L'œuvre cesse de produire uniquement des significations pour produire des conditions de coexistence. Sa permanence ne dépend plus exclusivement de la conservation matérielle de l'objet et est soutenue par la continuité des relations qu'il est capable d'établir.

Ce changement a d'importantes implications pour le concept même d'art public. Traditionnellement associée à la monumentalité, à la permanence physique et à la représentation symbolique du pouvoir, l'œuvre publique contemporaine tend progressivement à évoluer vers des pratiques collaboratives, procédurales et environnementales. Le monument cède la place au processus ; la contemplation ouvre un espace à la participation ; la paternité individuelle devient une attribution répartie ; la stabilité formelle devient une transformation continue.

De ce point de vue, le paysage cesse d'être un simple décor et devient une méthode.

Il ne s'agit pas seulement de produire des œuvres insérées dans la nature, mais de produire des formes de savoir qui émergent d'un dialogue permanent avec les écosystèmes et les communautés qui les habitent.

La pratique artistique est donc proche des actions de restauration environnementale, de l'éducation, de la médiation culturelle et de la construction de politiques de soins. L'esthétique cesse d'opérer exclusivement dans le domaine de la représentation pour agir directement dans la réorganisation des relations entre la société et l'environnement.

Cette perspective semble particulièrement pertinente face aux transformations environnementales qui caractérisent le présent. Dans un contexte marqué par les crises climatiques, la perte accélérée de biodiversité et la rupture croissante entre la société et la nature, l'art public peut jouer un rôle décisif dans la reconstruction des liens d'appartenance capables de rapprocher les communautés de leurs territoires. Non pas parce qu'il produit des solutions techniques à de tels problèmes, mais parce qu'il élargit la capacité collective à percevoir, ressentir et prendre soin des paysages qui soutiennent la vie.

Les Écologies de l'Appartenance sont donc moins un modèle artistique qu'une éthique de la création. Elles déplacent l'attention de l'œuvre achevée vers les processus qui la rendent possible ; elles remplacent la logique de l'intervention par la logique de la médiation ; comprennent l'artiste moins comme un auteur de formes que comme un articulateur de relations. L'art public cesse d'occuper l'espace pour apprendre à l'habiter.

Peut-être est-ce précisément la principale contribution que l'expérience de l'environnement rural apporte aux discussions contemporaines sur l'art public. Loin de la vitesse des grands centres urbains, la campagne rend visibles les longues temporalités, dépendances écologiques et formes d'existence communautaires souvent rendues invisibles par la culture métropolitaine. Il ne s'agit pas d'idéaliser la ruralité, mais de reconnaître que des expériences y persistent, capables de mettre en lumière ce que la modernité a souvent relégué au second plan : l'interdépendance entre l'êtres humains, la nature et la mémoire.

Au final, on comprend que le paysage n'est pas ce qui reste après l'œuvre. Dans de nombreuses situations, le paysage est l'œuvre elle-même lorsqu'il est réalisé comme une expérience partagée d'appartenance. L'art public cesse alors d'ajouter des objets au monde pour participer à la production continue de mondes habitables. C'est dans cet horizon que les *Écologies de l'Appartenance* peuvent être comprises comme une clé conceptuelle pour réfléchir aux pratiques artistiques engagées non seulement dans la transformation esthétique des lieux, mais, surtout, dans la reconstruction des relations écologiques, culturelles et affectives qui rendent possible la vie commune.

Références

BERLEANT, Arnold. *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*. Lawrence: University Press of Kansas, 1997.

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BEUYS, Joseph. *What is Art?* Edited by Volker Harlan. Forest Row: Clairview Books, 2004.

CIRILLO, Aparecido José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *Outro ponto de vista: ações colaborativas e processos de criação*. Vitória: UFES/PROEX, 2015.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 21. ed. Campinas: Papirus, 2012.

HARAWAY, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.

- INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge, 2011.
- INGOLD, Tim. *Lines: A Brief History*. London: Routledge, 2007.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- MADERUELO, Javier (org.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César Manrique, 2001.
- MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual: uma abordagem a partir da Geografia Cultural*. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.



L'ARBRE, Savoir Vivant



Samuel Rama, *Radeau #1*, 2025, Dessin sur papier coton, 140 × 95 cm.



Samuel Rama, *Radeau #2*, 2025, Dessin sur papier coton, 140 × 95 cm.



Samuel Rama, *Radeau #3*, 2025, Dessin sur papier coton, 140 × 95 cm.

Déclaration de l'auteur :

Pression, Température et Gratitude

Une série de dessins qui s'inspirent du rythme calligraphique du dessin, qui est le jumeau de l'écriture et de la pensée. Un dessin ou une écriture détaillée qui cherche à distiller la recherche de l'idée de l'arbre, de chaque arbre individuel. Beaucoup d'arbres, la forêt, le symptôme de la perte, mais en même temps l'envie de planter que le dessin cherche à suivre, peut-être guidé par les mots de Jean Giono, ou par les souvenirs d'enfance d'accompagner mon grand-père, charpentier de métier, alors qu'il plantait ses bois, l'homme qui plantait les arbres. Découvrir l'essence de la nature !

Les dessins sont toujours faits du centre vers l'extérieur ; il n'y a ni hiérarchie ni séquence définie. Chaque arbre, en tombant sur le support, efface celui qui le précède, fossilise l'espace, devient éternel comme un rocher et se dissout comme un corps ou un feu. Ce que chaque dessin est résulte de cycles de configuration et de déformation, d'inscription et d'effacement.

L'attention portée au détail est si obsessionnelle que, pendant le travail, la direction du mouvement du dessin a pour centre magnétique la plus minuscule particule de poussière sépia, de charbon ou de graphite.

Dans ce degré de mouvement de l'imagination matérielle, dans la poursuite du dessin, la lumière est d'un grand intérêt. Si j'ai une surface fortement marquée par des lignes successives, plus je la marque, moins le blanc original de la feuille de papier reste visible, et ainsi ce sentiment de pénétralité est animé par la lumière comme la densité.

Je suis inspiré par la densité atmosphérique que l'on trouve dans les films d'Andreï Tarkovski, et par l'héritage des nombreux dessins des XVe, XVIIe et XVIIIe siècles, que j'ai vus dans des collections muséales.

J'observe souvent de près et longuement certaines gravures hollandaises du XVIIe siècle, essayant de deviner les gestes impulsifs et rapides avec lesquels elles étaient généralement réalisées, utilisant une plume très fine, glissant sur une plaque métallique auparavant recouverte de cire fumée.

Ces dessins sont des taches, des paysages verticaux, peut-être imprégnés de l'idée du « paysage du monde » initiée par Joachim Patinir ou Pieter Bruegel l'Ancien. Ils sont une quête de temporalité.

Peut-être cherchent-ils l'impossible ; le dessin de l'arbre dans les compositions paysagères a toujours servi à repousser l'espace en arrière-plan. Mais dessiner, dans une succession calligraphique et obsessionnelle, chaque arbre possible – ceux évoqués, ceux vus, ceux inventés, ceux qui ne sont plus que de simples gestes. Un conflit surgit dans le dessin entre surface et profondeur.

Est-ce une façon de donner forme à la connexion entre les mondes extérieur et intérieur ? L'intérieur du corps peut être jumelle des branches du monde extérieur, un lieu où l'on peut entrer par l'imagination brûlante de désir. Le macro et le micro.

Samuel Rama

Il y a encore un manguier dans le jardin de mon enfance

Daniela Brasil

Il y a un manguier dans le jardin de mon enfance.

Il existe encore quelque part en moi.

De temps en temps, il fleurit dans mes rêves. Parfois, il revient sous forme du goût du *manga-rosa* – un limpe, parfumé – le fruit mûr que nous avons atteint après une petite expédition dans la canopée. Pendant la récréation, nous grimpons vers ce coin caché pour cueillir la mangue la plus belle et alléchante : celle qui rougit lentement du jaune au rose, – celle qui mûrit comme le lever du soleil.

Ces matins chauds et humides nous invitaient dans un monde d'ombre et de feuilles. La cour d'école était principalement en béton, adoucie par une large bande de sable au centre. De ce sol sablonneux, notre manguier s'élevait avec exubérance, envahissant la cour d'école avec sa généreuse canopée. Un monde à elle. Un refuge. Une aventure.

Au-delà du mur de l'école s'étendait Rio de Janeiro, suspendue entre la forêt atlantique et l'asphalte, les eaux troubles du Maracanã, le *bem-te-vis* et ceux qui vous avaient « bien vus ». Les bus qui cliquettent, les cigales invisibles et le murmure qui s'élevait à chaque coin de rue coexistaient tous dans ce nœud tropical. Je ne savais pas alors que les manguiers (ou comme les appellent les scientifiques, *Mangifera indica*) venaient de loin, traversant océans et empires, portés d'Asie par les routes du colonialisme. Pour moi, elle était aussi carioca que les collines après la pluie, aussi inévitable que l'odeur salée qui arrivait parfois avec le vent. Peut-être parce que les villes aussi sont faites de greffes, de graines voyageantes, de rencontres improbables qui finissent par s'enraciner.

Ce qui reste, c'est la morsure dans une mangue encore chaude du soleil, cueillie à la hâte avant que quelqu'un ne puisse dire qu'elle n'était pas encore mûre. Les fibres entre mes dents, le jus qui coule le long de mes poignets, le parfum épais qui s'accroche à ma peau. Et puis, sans avertissement, tout revient. Pas le souvenir ordonné des faits, mais ce souvenir proustien – celui dans les plis des sens. Le corps se souvient avant les mots. La langue redécouvre une douceur oubliée, et soudain la teinte apaisante de la canopée revient, la lumière dorée filtrant à travers les feuilles, le bourdonnement de mes camarades d'école faisant semblant d'être des abeilles. Les enfants réapparaissent, Luis, Marcela, Danielle, Guiga, Guga et Maringá, tous suspendus au-dessus du monde, convaincus que la forêt a commencé là.

Peut-être que c'était le cas.

Peut-être que chaque enfance a besoin d'un arbre pour enseigner qu'il existe un temps différent de l'horloge – un temps plus profond, un temps végétal, fait de lumière filtrée, d'attente, de grimper dans l'inconnu et de se perdre, et, avant tout, un temps d'abondance.

J'aimerais pouvoir t'écrire une lettre, mon cher professeur de Manguiers.

Aujourd'hui, je vous considère comme l'un de mes enseignants les plus importants – pas humain, mais un bon ami néanmoins. Vous étiez le Manguier poussant sur un sable entre les deux maisons qui abritait notre petite école primaire. L'école s'appelait *Vivendo e Aprendendo* – *Vivre et Apprendre*. Quel nom approprié. C'est exactement ce que nous avons fait.

Avec le recul, je reconnais le privilège d'avoir été envoyé dans un lieu d'apprentissage aussi ouvert et expérimental. Nous avons erré dans la ville, apprenant partout où la vie se déroulait. Nos professeurs humains étaient moins des instructeurs que des facilitateurs, guidant doucement notre curiosité. Maintenant, en revenant aux moments passés ensemble, sous et à l'intérieur de ton dais, je réalise tout ce que j'ai appris quand rien n'était enseigné. Pendant la récréation, quand aucune activité n'était prévue, quand personne n'attendait rien de nous, je restais simplement avec toi. Et, peut-être, c'était l'une de mes leçons les plus profondes.

Peut-être est-ce un souvenir réinventé. C'étaient les années 1982, 83, 84, 85, et le Brésil vivait encore sous une dictature militaire déclinante. Ce furent des années de fermentation. Et j'étais un enfant heureux, grandissant, vivant et apprenant avec ta douce stabilité.

Peut-être que j'apprenais pendant les pauses.

Ou dans le silence.

Quelques années plus tard, j'ai commencé à comprendre ce que la dictature avait vraiment signifié. À treize ans, j'avais rejoint le mouvement pour la démocratisation via l'association étudiante de ma nouvelle école. Cette école, d'ailleurs, n'avait pas d'arbres – seulement du béton et le bourdonnement des salles de classe climatisées. Je me souviens encore de ma professeure d'histoire bien-aimée, Ana Lúcia Iorio, qui a amené Luís Carlos Prestes pour nous parler là-bas, au milieu de cette cour en béton.

Mais c'est une autre histoire.

Maintenant, laisse-moi essayer de t'écrire une lettre.

Une lettre d'amour pour toi, cher Manguier

Graz-Wörthersee, June-July 2026.

*

Pourquoi est-ce que je te désire ?

Qui aspire à qui ?

J'aimerais pouvoir apprendre à grandir
Comme toi.

Vers le haut et vers le bas,
Vers l'extérieur et vers l'intérieur.

De m'enraciner pour atteindre le ciel.
Danser avec le vent et pleurer sous la pluie.
S'étendre et se replier à chaque saison,
Sans faire semblant que tout va bien.

Sans faire semblant, je n'ai pas besoin d'arrêter.

Yes, a long rest.

**

J'aimerais que mon corps en sache plus sur la photosynthèse.
Pour transformer la lumière du soleil en souffle.
Pour m'ouvrir à la chaleur.
Et être entier, même en morceaux.
Vert et vivant, mais aussi sec, gris et en chute.

J'aimerais pouvoir apprendre avec toi
Pour laisser le temps enlever mes pétales et mes feuilles
Dispersez-moi sur le sol
Jusqu'à ce que j'en fasse partie.

J'aimerais pouvoir apprendre à grandir
Comme toi.
Vers le haut et vers le bas,
Vers l'extérieur et vers l'intérieur.

Grandir sans la violence d'une ligne droite.
Sans l'illusion que vivre signifie avancer.
Grandir comme quelqu'un qui écoute.
Comme quelqu'un qui connaît toutes les tailles
Dépend d'une profondeur égale.

De m'enraciner pour atteindre le ciel.
S'enfoncer dans la terre pour prendre un bain dans les nuages.

Tu sais attendre.

Tu sais que le temps n'est pas une échelle
Mais une spirale.
Ce retour n'est pas un échec, mais un cycle.
Ce retrait est aussi un geste de croissance.

Pendant que nous comptons les jours,
Tu comptes la pluie.
Pendant que nous mesurons la productivité,
Tu mesures la lumière, l'humidité, le silence.

****/

J'aimerais que mon corps en sache plus sur la photosynthèse.
Pour transformer la lumière du soleil en air.
Recevoir la lumière comme pratique quotidienne.
Pour produire de l'oxygène pour quiconque en aurait besoin.
Pour devenir un abri.

****//

Tu ne fais pas semblant.

Tu ne prétends pas rester éternellement vert,
Et encore moins à jamais en fleurs.
Quand le moment viendra, feuilles, fleurs et fruits tombent.
Ils ne négocient pas avec la saison.
Ils n'insistent pas pour rester les mêmes.

Il y a une honnêteté radicale à savoir lâcher prise.
Un doux refus de faire preuve de permanence.

J'apprends ça petit à petit aussi.

Pas pour cacher mes saisons sèches ou mes hivers.
Accueillir le mouvement sans le confondre avec une menace.
De se plier sans casser.
Pour se balancer quand la tempête arrive,
sans confondre flexibilité et faiblesse.

Recevoir la pluie dans son intégralité,
Sans me protéger de l'humidité.
Pour laisser l'eau couler à travers les branches de la mémoire
Et je trouve les endroits en moi qui se sont asséchés.

S'étendre et se replier à chaque saison
Sans prétendre que tout va bien.
Une pause où personne ne me demande de fleurs
Alors que mon seul travail est simplement de survivre.
Une longue pause.

Profond.

**** / / /

*Pourquoi est-ce que je te désire ?
Qui aspire à qui ?*

Sombre comme la terre où les racines se mêlent.
Parce que les racines se traduisent.
Peut-être à travers les champignons. Peut-être par la mémoire.
Peut-être par quelque chose qui n'a pas besoin d'être nommé.
Sous la terre se cache une intelligence
Qui ne peut pas tenir dans la hâte humaine.

Une intelligence profonde d'écoute et de réciprocité.
Aucun arbre ne pousse seul. Et nous non plus.

**** / / / /

J'aimerais pouvoir apprendre de toi
Comment faire confiance à l'invisible.

Ce n'est que récemment que je m'en suis rendu compte
Ce que tu m'avais toujours enseigné.
Les anciens disent que chaque feuille porte sa propre *hache*,
Son propre mot.

Tu n'as jamais expliqué l'invisible.

Tu l'as simplement vécu.

Tes feuilles savaient. Tes racines savaient.
La terre sous toi savait.

**** / / / / °

Et enfin, j'ai compris ton plus vieux secret :
Rien ne s'arrête quand elle tombe.

La feuille nourrit le sol.
Le sol nourrit les racines.
Les racines tiennent le tronc.
Le tronc soulève les branches.
Les branches accueillent de nouvelles feuilles.
La vie continue.

Pas malgré la chute,
Mais à cause de cela.

*** / / / °°

Pourquoi est-ce que je te désire ?

Qui aspire à qui ?

Quelle est cette force qui me ramène sans cesse ?

Peut-être que ce n'est pas moi qui te désire.

Peut-être est-ce l'enfant que j'ai été, toujours assis à ton ombre.

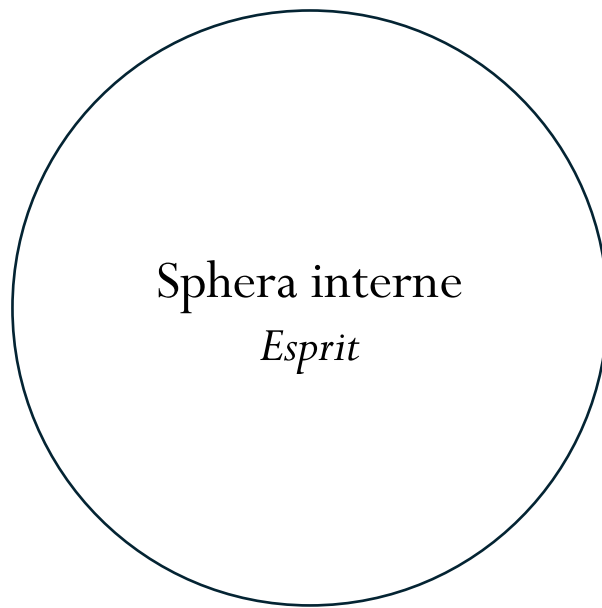
Peut-être que je ne reviendrai pas du tout vers toi.

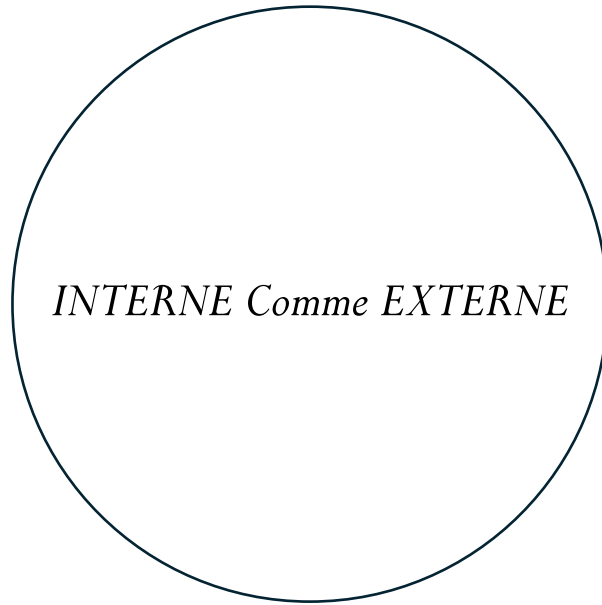
Peut-être que je retourne aux endroits que tu as plantés en moi.

*** / / / °°°

Obrigada por me sussurrar tudo isso quando eu nem sabia que sabia te ouvir.

Merci de m'avoir murmuré tout cela, alors que je ne savais même pas que je savais t'entendre







Witold Riedel, *Contemplations sur un univers humide 1 & 2*, 2026, argile portugaise, 21 x 21 x 12cm

Fiche technique :

Auteur : Witold Riedel (*1969)

« Contemplations sur un univers humide 1 & 2 »

Les dimensions varient selon l'installation mais sont généralement
21x21x12cm (12x07x13cm & 21x12x9cm)

Céramique sculptée à la main, en argile portugaise, émaillée et cuite plusieurs fois.

La découverte de l'inconscient et du pathos créatif

Réflexions sur la *dialectique de la solitude*

Fernando Rosa Dias

Le Diable est un effet réflexe : il naît quand tout ce qui est déjà ego doit redevenir l'Id.

Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, p.459

Nous allons proposer que la construction de la modernité a lancé une nouvelle transcendance, non pas vers l'extérieur de moi, que je dois atteindre par l'élévation de mon esprit, mais vers mon intérieur profond, comme un abîme que je n'atteint pas avec ma conscience. Elle émerge comme une subjectivité qui m'est étrangère, qui semble avoir ses origines dans la tentation du Diable, comme un Ça perfide et malveillant : que ce « Ça » maléfique peut aussi être un pour-soi, c'est le véritable scandale métaphysique qui a été discuté depuis la fin du Moyen Âge, sous la forme d'innombrables analyses du Diable.⁷⁹ C'est comme le Méphistophélès de Faust, une personnalisation du Mal qui arrache la morale au confort métaphysique pour intervenir avec le sujet, perturbant ainsi sa découverte du Soi, au sein de son propre anthropocentrisme, afin de se perdre là-bas, dans cette aventure.

Dans l'avance des Lumières vers la lumière, qui était un projet et un chemin, c'est le monde lui-même qui gagne autant d'opacité que le sujet lui-même, dans un ego qui perd l'unité et se brise, mais agonistiquement, avant l'obscurité qui en devient partie, non pas comme une possession du Diable, mais comme des répressions d'un complexe de Faust.

Peter Sloterdijk affirme que l'illusion de transparence de la conscience de soi humaine commence à être détruite au moins au XVI^e siècle : « Dans la lucidité magnétique, une zone de connaissance s'exprime qui reste inaccessible à la conscience de surface. (...). Cette chose suit la conscience comme une ombre ou comme un double qui n'accepte jamais de rencontrer le premier moi. Mais il la suit sans cesser sans jamais prononcer son nom. »⁸⁰

« Mais les Lumières sont insatisfaites », dit Peter Sloterdijk⁸¹. D'un autre côté, on peut plutôt considérer qu'il fut fatal que les Lumières soient un projet raté lorsqu'elles commencèrent à connaître l'homme lui-même, car il échouerait inévitablement et il n'y a pas d'Illumination sans lui. Il met lui-même le pied sur ce chemin, surtout avec les deux pertes d'innocence de la Raison, entre Schopenhauer et Marx, ou entre le principe du Ça (de l'inconscient), intérieur et profond, et le principe du réel, de l'histoire et de la lutte des classes. L'ego ne peut être pleinement pur et libre.

C'est la première qui nous intéressera ici. L'Illumination éclairée et l'illumination a découvert une Illumination psychologique imparfaite, dans laquelle la raison a été confrontée à l'obscurité dont elle ne s'est pas détachée parce qu'elle a été ajoutée à la découverte même du Soi. Mais ce qui était une trace du mal, une menace, est apparu insondable à défier, comme un vertige intrépide, le sujet moderne. Découvrir l'Homme dans la récente invention du Soi, c'était l'immerger dans cette étrange apparence de spiritualité à l'envers qui, au lieu de monter au paradis, est descendue en enfer comme Orphée – dont nous savons qu'il ne peut plus regarder son bien-aimé, car ce qui se trouve dans cette immersion ne revient pas à la lumière. Et c'est cette universalité profonde que nous pouvons désenchanter. Si les lumières étaient ce qui me séparait du monde, c'est l'obscurité qui m'a refondu en lui.

⁷⁹ Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, Lisbonne : Relógio d'Água, 2011, p. 454.

⁸⁰ *Ibidem*, p.83.

⁸¹ *Ibidem*, p.132.

Nous proposerons ce voyage dans trois instants : 1) la découverte de l'Homme individuel dans les Lumières comme *un tournant subjectif* (et *réceptif* dans l'art) ; 2) la fragmentation du sujet en plusieurs couches où il s'est comparé à son inconscient comme abîme opaque (*Id*) ; 3) et l'aventure culturelle et artistique qui a suivi dans cet abîme, où il a perdu son individuation (*ego*) pour faire écho à une expression collective profonde.

Tournant subjectif et réceptif

“(…) producteur et consommateur sont deux systèmes essentiellement distincts (…) les idées que les deux ont de l'œuvre sont incompatibles »

Paul Valéry⁸².

Dans l'entrelacement des déplacements historiques qui ont été étayés depuis ce siècle, nous nous intéressons, de manière préliminaire, au contexte de certains dans le domaine des arts, qui pour nous sont impliqués : a) un *tournant subjectif*, que ce soit dans la relation entre l'auteur et la production, ou dans une relation avec la valorisation de la réception, c) une *autonomie de la sphère artistique* b) et le passage de l' *autorité (et la prédominance des discours) de la production à la réception*.

Nous considérons également que ces changements, articulant de multiples processus de transformation socioculturelle, structurent un passage que nous considérons décisif : d'une époque des « Beaux-Arts » à une époque de « l'Art ». En tant que charnière, ce changement de paradigme souligne la question de l'*autonomie de la sphère artistique*⁸³, ou de la constitution d'un « monde de l'art », ⁸⁴d'un « domaine de l'art »⁸⁵ ou d'un « système d'art ». Comme le dit Michel Guérin, le régime d'autonomie est indissociable du destin de l'art moderne⁸⁶, lançant cette articulation qui peut se résumer dans la séquence suivante : autonomie de la sphère de l'art, après le médium de l'art, puis de « l'art » comme dimension institutionnelle.

Les Académies des Beaux-Arts, nées de *la culture du palais*, furent minées par le succès même de leurs *Salons*, un instrument d'exposition avec lequel une autorité au-delà de la formation et de la production de l'artiste s'affirmait dans l'espace public : le « *Grand goût* » du *Salon*, auparavant garanti dans la production, fut confronté aux petits goûts de la sphère publique : le libéralisme (social, mais aussi économique) et la subjectivité (individuelle) avancés. Le *Salon* naquit à l'intérieur du Palais des Beaux-Arts, mais sa discussion se déroula à l'extérieur. Tout au long du XVIIIe siècle et une partie du XIXe siècle, elle fut un lieu de formation sociale des goûts en déterminant la qualité des œuvres des artistes qu'elle formait. Mais en organisant ce lieu d'exposition, ils ouvrirent une dynamique réceptive et publique, qui connut un processus de tournant subjectif tout en déplaçant l'autorité de l'art des lieux institutionnels de production des œuvres vers de nouvelles institutions d'exposition et de consécration d'œuvres déjà conçues, par conséquent, de réception.

De l'autorité préalable de la valeur des œuvres dans les institutions de production artistique, nous sommes passés au jugement des œuvres dans une autre dimension institutionnelle de l'art, centrée sur les lieux

⁸² Paul Valéry, apud Michel Guérin, *Les Temps de L'Art. Anthropologie de la création des Modernes*, Paris : Actes Sud Éditions, 2018, p.227.

⁸³ Pour une synthèse de cette « consolidation institutionnelle historique du système », cf. José Jimenez, *Teoría del arte*, Madrid : Editorial Tecnos, 2006, pp.92-103.

⁸⁴ Cf. Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, Paris : Éditions Gallimard, 2006.

⁸⁵ Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, 1998; Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Éditions du Seuil, 2001.

⁸⁶ Michel Guérin, *Nihilisme et modernité. : Essai sur la sensibility des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p.196.

d'exposition et de réception. C'est un premier et décisif tournant subjectif : celui qui s'affirme dans la valorisation des goûts dans la sphère réceptive. Comme le souligne Michel Guérin, c'est un passage entre la rhétorique classique et l'âge de l'esthétique, ou entre l'âge de la Beauté et l'âge du goût⁸⁷. C'était le prédicat de *l'expérience esthétique* lié au plaisir du *sujet*. L'attention devenait l'effet de l'œuvre sur le sujet. Ce n'est plus l'œuvre comme médiation d'une Beauté idéale (et de nature métaphysique), mais l'effet esthétique sur le sujet qui doit être stimulé par l'œuvre elle-même⁸⁸. Il y a une autre raison à l'œuvre, un autre lieu du sujet et une autre valorisation de la circonstance temporelle de la réception qui ont été consolidées.

Un autre voyage s'inscrit. Celui des centres artistiques de Florence-Rome-Italie, lieu de fondation des Beaux-Arts, jusqu'au berceau du *Salon*, l'exposition publique de l'Académie : Paris. David est pour nous un paradigme de ce changement, entre l'ancienne autorité de la production et la nouvelle autorité de la réception : le *Serment des Horaces*, qui avait été présenté au théâtre et que Diderot considérait comme un bon *sujet* pour⁸⁹ la peinture, fut peint à Rome (1794) mais exposé à Paris, au *Salon* de 1785 – et, en tant que premier pilier de la dialectique des *ismes* de l'aventure de l'art moderne, ce fut aussi le premier *isme* né dans la conscience historique de lui-même : le néoclassicisme. Contre celui-ci émergea peu après le romantisme. La dialectique des « ismes » a commencé, une dynamique propre à cette sphère publique de réception.

Le protagonisme des discours dans le domaine des arts changea également. Le discours du traité fut vidé, avec ses règles cherchant à guider la bonne production de l'œuvre. Le traité était un discours qui incorporait des dimensions de la demande en fonction du *savoir-faire*. D'un autre côté, quelque chose émergea qui échappa aux domaines des académies et des ateliers. Au XVIII^e siècle, Diderot critiquait déjà l'artifice des poses de la peinture académique, défendant la nécessité d'un autre éclat et de la capture des gestes⁹⁰ naturels. L'art s'émancipe donc de l'autorité de la légitimation dans la production, d'un pouvoir de consécration entre les mains de maîtres producteurs, donc des artistes (en relation avec le pouvoir de mécénat des commandes), pour s'exposer à un autre crible public émergent avec de nouvelles dynamiques et agents. Un autre fossé s'ouvre entre la production et la réception.

Ainsi, la crise de la Beauté (guidée par un Idéal⁹¹) est aussi la première œuvre d'art : si à l'ère moderne, à ce que nous appelons l'époque des Beaux-Arts, c'était l'objet bien fait, l'œuvre à laquelle la beauté participait, qui justifiait l'art, au tournant du XVIII^e siècle, l'œuvre allait de plus en plus s'immerger dans les décisions, jugements et effets de la réception publique. La garantie de la capacité du créateur à se lancer dans le jeu d'un système artistique commence à se perdre. Du concept de « Beau », qui guidait la raison artistique enracinée dans les œuvres, qui étaient celles qui justifiaient l'art, nous sommes passés à celui de « l'Art » comme système judiciaire où *la qualité de l'œuvre* est discutée lors de la réception.

En réalité, l'œuvre d'art est une réalité, tandis que l'art est un concept. Le concept est en fait basé sur la définition de l'œuvre. Il nous encourage à penser l'œuvre non pas comme l'œuvre d'un artiste, mais comme une œuvre d'*art*.⁹²

⁸⁷ Cf. *Ibid.*, p.13-14.

⁸⁸ « L'expérience esthétique ne traite pas la statue religieuse et la peinture qui sont sur l'autel comme un facteur médiateur ». Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid : Historia 16, p.19.

⁸⁹ The theme was treated by Corneille, a play whose performance David attended. Diderot praised the dignity of the theme. David himself would say about the painting: «Si c'est à Corneille que je dois mon sujet, c'est à Poussin que je dois mon tableau.». Cf. Jean-Jacques Lévêque, *La vie et l'œuvre de Jacques-Louis David*, Paris : ACR Editions Internationale, 1989, p.74-80.

⁹⁰ Cf. Denis Diderot, *Salons* (Textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon), Éditions Gallimard, 2008, pp. 173-175.

⁹¹ Cf. Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de la théorie ancienne de l'art*, Paris : Éditions Gallimard, 1984.

⁹² Hans Belting, *L'Histoire de l'Art est-elle finie?*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p.85.

Le pôle de la réception fut affirmé comme une nouvelle juridiction de la valeur de l'art. Michel Guérin cite Paul Valéry : « (...) si le producteur fait de l'art une machine à produire des effets, le consommateur, lui, est « un producteur de valeur » (Paul Valéry)⁹³ ». Décentrer la production de l'œuvre, c'est aussi dire qu'il ne s'agit plus de légitimer l'œuvre à partir de quelque chose d'*artistiquement bien fait*, mais de son *effet esthétique*. On pourrait parler d'un autre contrôle de l'imaginaire commun, dans une sorte d'« économie du visible » comme « choix politique », une « économie » dans « le commerce des regards », pour reprendre l'expression heureuse de Marie-José Mondzain⁹⁴. On peut alors dire que le libéralisme social et économique lancé au XVIII^e siècle était aussi le libéralisme du regard, modifiant ce « commerce des regards » avec les possibilités du *tournant subjectif* dans l'art.

Dans ce paradigme, on peut dire que l'art a cessé d'être soutenu ontologiquement par l'œuvre – ou que l'être « l'art » est justifié par l'entité de l'« œuvre ». L'autorité antérieure du Beau, relativisée par la décentralisation ou le débordement, a été privée⁹⁵. L'œuvre ne portait plus « en soi » une bonne exécution (production) qui se manifestait en elle comme garantie d'*être des beaux-arts*, s'exposant (réception) dans un domaine où d'autres tensions et dynamiques devaient être jugées (et discutées). Ce n'est pas un espace de règles ou de garanties, mais de discussion. Les effets et impacts de l'œuvre dans cette nouvelle dynamique libérale et publique étaient différents – plus un blasphème, mais un scandale ; n'est plus le refus de la commission, mais le refus d'entrer *dans le Salon* ou son jugement... c'est-à-dire la critique.

Le « spectateur critique et créatif » incarné par José Jiménez⁹⁶ émergea. Et on pouvait parler des voies de l'esthétique de la réception (rendues célèbres par Jauss, mais déjà une affaire de grands auteurs de la première École de Francfort, ou même dans l'histoire de l'art, comme Pierre Francastel), de l'œuvre ouverte (Umberto Eco), entre autres de l'herméneutique contemporaine, comme Gadamer, ou des possibilités d'une esthétique relationnelle, des situationnistes à Nicolas Bourriaud. L'œuvre échappe à l'artiste : elle fait partie de cette subjectivation qui accompagne la célèbre « invention de l'Homme » évoquée par Michel Foucault⁹⁷, où le « sujet » de la monarchie fut remplacé par le « sujet citoyen » de la bourgeoisie, un processus paradoxal à l'époque moderne, entre son affirmation comme sujet rationnel, un premier processus du tournant subjectif qui apporta avec lui un pouvoir de domination, de législateur et maître de ses destins, tandis qu'un second processus fut découvert, la plongée dans sa subjectivité intérieure qui fut la rupture de l'unité du premier⁹⁸ : « Au moment où elle [l'œuvre d'art] est créée, elle se détache de son créateur ».⁹⁹ L'auteur met les cartes sur la table, mais ce n'est plus lui qui joue¹⁰⁰.

À ce carrefour, il n'y eut pas seulement un changement dans les modèles du discours, mais aussi l'émergence de nouveaux concepts. C'est grâce à ce siècle que l'Esthétique, l'Histoire de l'Art et la Critique d'Art se sont formées, du moins dans leurs formes modernes. L'Esthétique (Baumgarten) est née, et ce n'est plus la philosophie de la beauté, tout comme la critique d'art (Saint-Yenne, Diderot) et l'histoire de l'art moderne (Winckelman), qui ont remplacé les louanges de la vie des artistes en tant que

⁹³ Paul Valéry, apud Michel Guérin, *Les Temps de L'Art. Anthropologie de la création des Modernes*, Paris : Actes Sud Éditions, 2018, p.227.

⁹⁴ Cf. Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris : Éditions du Seuil, 2003,

⁹⁵ Simón Marchán Fiz propose une « désorganisation » et un « débordement du beau », notamment à partir des premières manifestations du romantisme. Simón Marchán Fiz, *Esthétique dans la culture moderne. Des Lumières à la crise du structuralisme*, Madrid : Alianza Forma, 1987, p.243

⁹⁶ À travers des auteurs tels que Duchamp, Gadamer, Jauss, Umberto Eco ou Jacques Derrida. Cf. José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid : Editorial Tecnos, 2006, p.226-231.

⁹⁷ Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Lisbonne, Edições 70, 1998, p.421.

⁹⁸ Cf. Hélène Védérine, *Le Sujet éclaté*, Librairie Générale Française, 2000.

⁹⁹ Bernard Berenson, *Esthétique et Histoire des Arts Visuels*, Paris : Éditions Albin Michel, 1953, p.28.

¹⁰⁰ Nous sommes basés sur une expression que Peter Sloterdijk explore à partir d'Adorno dans *Minima Moralia* (aphorisme 140 : « Conséquence »). Cf. Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Cínica*, Lisbonne : Relógio d'Água, 2011, p.461.

citoyens illustres (modèle de Vasari). Michel Guérin fait bien référence à la relation entre la critique d'art et le « *goût du public* » avec des marques sur la littérature romane, reliant que l'ère du *Salon* et de la critique d'art coïncide avec les grands romans, avec la célébrité à l'échelle européenne, et avec « une autonomie de l'esthétique et une spécificité du jugement du goût axée sur le plaisir, la liberté et l'imagination ». ¹⁰¹ La dévalorisation de l'autorité traditionnelle de *la Beauté* valorisait les effets dans le domaine de la réception : « La discussion sur la beauté se déplace vers la recherche de règles pour la produire ou la reconnaître en considérant les effets qu'elle produit (...). ¹⁰² »

Nous soulignons trois concepts fondamentaux, qui sont devenus dominants dans les théories artistiques à partir du XVIII^e siècle et qui sont tous pertinents dans le processus de valorisation de la réception comme expérience *esthétique* : le *goût*, le *Sublime* et *l'Esthétique elle-même*. Tous sont placés, avec une intensité plus ou moindre, plus au pôle de la réception qu'à celui de la production. Tout comme la *dimension culturelle* passa de l'église au musée ¹⁰³, la privatisation de la contemplation esthétique sembla passer à la relation « non seulement privée, mais intérieure, intime » ¹⁰⁴ avec l'objet artistique. Plus que la compréhension de la raison des formes pour justifier la qualité de l'œuvre, ce qui en vint à dominer, c'était son effet sur le sujet, permettant à l'art de devenir un moyen de comprendre les passions humaines ¹⁰⁵. De la centralité des fondements de l'art dans l'œuvre, il y avait une relation avec le sujet, et les modes de cette relation devinrent déterminants, allant de l'appréhension sensorielle et émotionnelle au jugement en relation avec l'œuvre, en tant que « forme de rationalité issue du sensible ». ¹⁰⁶ Fondamentalement, c'était une appréciation de l'expérience esthétique du sujet et, par conséquent, du jugement esthétique ¹⁰⁷, qui en est venue à relativiser la Beauté. En principe, aucun de ces trois concepts ne peut fonctionner *sans* sujet, puisque la détermination de l'art passait de la présence de l'objet à son *accord* avec le sujet :

(...), l'expérience esthétique est le site privilégié où cette hypothétique égalité des droits, intuition et intention est en fait intenable ; et dans la mesure où nous convenons de conférer le statut de vérité où l'adéquation entre ce qui est visé et ce qui est donné comme tel est accomplie, l'œuvre dans son anamorphose, selon son ascension et sa forme, selon que le mouvement semble se perpétuer de moi à l'œuvre ou de l'œuvre à moi, est le cadre qui compromet cette équation. ¹⁰⁸

Un masque fut inscrit dans les aventures de l'Art Moderne et des Avant-gardes artistiques. Elle sera accompagnée d'une crise des critères de la bonne conception de l'*œuvre d'art* parfaite, et par conséquent des processus traditionnels d'enseignement de l'*art* (qui devaient être reformulés à partir des paradigmes des anciennes règles du traité et des principes de bonne exécution : pas de règles à suivre, pas de maîtres à imiter), ainsi que de l'échec des définitions de *ce qui est ou n'est pas de l'art* (une crise ultérieure, désormais critériologique, de l'art).

¹⁰¹ Michel Guérin, *Les Temps de l'Art. Anthropologie de la création des Modernes*, Paris : Actes Sud Éditions, 2018, p.191-192.

¹⁰² Umberto Eco (Réalisateur), *História da Beleza*, Lisbonne : Difel, 2009, p.275.

¹⁰³ Cf. Walter Benjamin « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisbonne : Relógio d'Água, 1992, p.82.83.

¹⁰⁴ José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid : Editorial Tecnos, 2006, p.147.

¹⁰⁵ Cf. Fabienne Brugère, *Le goût. Art, passions et société*, Paris : PUF, 2000, p.11.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ L'idée que l'expérience est une étape nécessaire avant le jugement, en particulier dans sa plénitude consciente, a été défendue par Michael J. Parsons, dont la théorie des « cinq étapes du développement esthétique » reposait sur une interaction entre le médium d'expression et l'effet sur la réception, ici dans le contexte des études pisco-cognitives. Cf. Michael J. Parsons, *Comprendre l'art. Une approche de l'expérience esthétique du point de vue du développement cognitif*, Lisbonne : Editorial Presença, 1992.

¹⁰⁸ Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi*, Paris : PUF, 1995, p.20.

L'abîme intime du Sujet brisé

(...) la volonté est la substance de l'Homme, l'intellect est son accident ; (...)

Schopenhauer, *The World as Will and as Representation*

J'ai des moments où l'enthousiasme grandit jusqu'à la folie ou la prophétie

Vincent Van Gogh, Lettres à Théo, no. 562

Rapprochons-nous de notre question. La découverte de ce lieu libéral du sujet, cette invention de l'Homme, est parallèle à la liberté de l'artiste qui ne veut plus répondre aux ordres du palais et de l'Église. Si, entre la fin du Moyen Âge et le début de l'ère moderne, la conscience de l'auteur a été découverte, c'est le XVIII^e siècle qui invente légalement le « droit d'auteur ». Dans le domaine *propre à l'art*, l'artiste a de plus en plus décidé de l'ensemble du *processus poétique* de l'œuvre, du choix des motifs aux manières de faire, afin de, d'un autre côté, avec cette liberté, de risquer son exposition et sa légitimation dans une sphère publique d'accueil. C'est l'invention du *pouvoir critique de l'œuvre*, parallèle à la *puissance de la critique de l'œuvre*.

Mais la place même du sujet provoquée par le siècle des Lumières, avec ses désirs d'émancipation, ouvrait des risques qui brisaient le sujet lui-même. L'histoire de la philosophie occidentale à l'époque contemporaine, partant de la matrice rationnelle moderne de Descartes, et avec des continuités immédiates aux Lumières, est aussi l'histoire à la fois d'une crise de vérité absolue et universelle, et d'une perturbation de la liberté du sujet que Kant avait tant travaillé à garantir. Nous considérons qu'au milieu du XIX^e siècle, il y a deux pertes décisives d'innocence dans la pensée occidentale, deux projets philosophiques qui lancent deux chemins distincts de déterminisme sur le sujet, rendant à nouveau le sujet émancipé des Lumières en otage :

1) D'une part, avec Arthur Schopenhauer (1788-1860), l'ordre interne de l'ego rationnel fut brisé, plaçant son essence dans la Volonté aveugle et irrationnelle. Le sujet rationnel et unidimensionnel était stolié de l'intérieur. Pour Schopenhauer, la satisfaction produite par une chose ne peut résulter que de sa relation à notre « Volonté ». ¹⁰⁹ D'un autre côté, pour le philosophe, c'était le monde en tant que « Volonté », en tant qu'« intuition », qui précédait le monde en tant que « Représentation », cette dernière étant une « abstraction » dérivée de la première, de sorte que la seconde ne pouvait pas étayer une universalité abstraite et préalable qui décidait des choses : « Nous le savons : le monde comme volonté est le premier (*ordine prior*), et le monde comme représentation le second (*ordine posterior*) ». ¹¹⁰ La volonté est l'aspiration et la douleur qui, en tant qu'essence du Monde, constituent une volonté absurde et profonde, aveugle et irrationnelle. La représentation est une abstraction sans douleur, la surface du Monde et un simple masque de la Volonté. Plus qu'une relation avec la Vérité, la Volonté est essence dans la mesure où elle devient aveugle, ne se réalisant jamais (même lorsqu'elle est satisfaite). Le sujet cesse de coïncider avec l'ordre de la Raison, qui n'est plus son essence, pour devenir un simple artifice, le masque de la *persona*. Son essence est déterminée par une vigueur aveugle, dont l'opacité et l'obscurité ne permettent pas de la révéler à l'exercice conscient de la Raison. Le sujet se brisa en couches qui lui échappaient.

2) L'autre, avec Karl Marx (1818-1883), nous a confrontés à un déterminisme venu de l'extérieur, de l'extérieur, à la suite de la lutte des classes et d'une sentence des vainqueurs de l'Histoire. La vérité résulte de l'histoire et s'impose à ceux qui la surmontent : elle n'est pas absolue, mais déterminée de l'extérieur, du contexte et du pouvoir. Si pour Schopenhauer « toute la sphère rationnelle de l'homme est produite

¹⁰⁹ Arthur Schopenhauer, "Esthétique et métaphysique du beau", in *Esthétique et métaphysique*, Paris : Librairie Générale Française, 1999, p.165.

¹¹⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 171-173.

par la Volonté Irrationnelle et Inconsciente », chez Marx cette irrationalité est atténuée, au sens où c'est la *praxis* de « la vie (la structure économique) qui détermine la conscience (c'est-à-dire la superstructure) ». ¹¹¹ Dans la célèbre phrase de Marx : « Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur être ; c'est son être social qui, inversement, détermine sa conscience. » ¹¹² L'« Idée » est le produit de la conscience humaine, et l'Absolu est construit à partir d'en bas, de l'infrastructure et de l'extérieur du sujet. La « Vérité » est un instrument d'aliénation car elle représente l'idéologie de ceux qui dominent la structure de la production – c'est un instrument de pouvoir. La philosophie émerge d'un état d'innocence et de *confiance en soi* ; et elle ne peut se sauver qu'en assumant une position critique au sein de la superstructure (de la conscience). Le sujet est piégé dans une condition de contexte social et historique.

De ces *pertes d'innocence*, ni le sujet n'est une seule et pure raison, ni la « vérité » ne peut être universelle et absolue. Si la critique et le doute avaient déjà une tradition philosophique, comme moyen d'arriver à la vérité, ces dimensions sont désormais installées dans le mode de l'Être de la Vérité rendu critique. La vérité absolue de l'ontologie occidentale traditionnelle, fondée sur une base rationnelle, a ainsi été discutée par la philosophie contemporaine elle-même, tandis que les philosophes s'intéressent de plus en plus à l'Esthétique et à l'Art comme moyens de nouvelles questions et compréhensions d'eux-mêmes et du monde.

Face à l'art, ces deux pertes d'innocence provoquent deux explorations distinctes. La première force l'art à explorer des zones profondes du sujet, comme plaisir de l'abîme insondable de l'inconscient indomptable. La seconde à une émancipation nécessaire qui libérerait le sujet approfondi des limites extérieures. C'est la première que nous souhaiterons approfondir ici. Le tournant subjectif et perspicace de l'art se trouvait dans ce trouble jeté à l'unité du sujet rationnel. Si la subjectivité de la réception et l'esthétique des effets étaient valorisées, la production créative elle-même fut absorbée par un *auteur* de plus en plus opaque à lui-même.

Une dimension primordiale, avec une sincérité et une subjectivité de plus en plus approfondies et désirées, émergeant à la fin du XVIIe siècle avec la question du sentiment et du goût, débattue au siècle suivant et étendue tout au long du XVIIIe siècle, avec les voies romantique et symboliste, serait intensément étudiée dans divers mouvements de la première avant-garde, comme forces purement créatrices à base anti-rationnelle, fascinées par le primitivisme, l'infantilisme, l'inconscient ou même la folie. Le romantisme déstabilisera l'ordre classiciste du Beau traditionnel, préférant les déséquilibres, dus au manque ou à l'excès. S'il explorait dans le sublime un mode d'immensurabilité positive, il atteignait aussi l'immensurabilité d'un abîme négatif par la tentation de l'inconscient et de l'irrationalité. L'Histoire classique de l'Art met en lumière plusieurs exemples de cette immersion, du moins depuis Goya, qui a imaginé asiles et états d'extase et de démence, des portraits de maladies psychologiques de Géricault (*série Monomane*, 1819-1922) aux cauchemars de Füssli. Cela se poursuivra au XXe siècle avec diverses *esthétiques de l'inconscient*, depuis le début de la fascination de « l'art » avec des *expressions naïves* au début de ce siècle (les « primitifs modernes » de Wilhelm Uhde), tels qu'Henri Rousseau ou Séraphine Louis, en passant par des mouvements fascinés par des manifestations qui perturbaient la rationalité, telles que le Dada ou le Surréalisme, jusqu'à « l'Art brut » consacré par Jean Dubuffet, de nombreuses relations et complicités se sont établies entre l'art et l'inconscient voire la folie. Une dégradation négative analogue à celles du sublime émergea, non pas comme fonction d'une infinité d'élévation, mais plutôt, comme si elle

¹¹¹ Cf. Emanuele Severino, *A Filosofia Contemporânea*, Lisbonne : Edições 70, 1987, p.65.

¹¹² Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, Lisbonne : Estampa, 1973. p. 28.

était de l'intérieur vers l'extérieur, une plongée vers le bas, une sorte de plongée dans un lieu du sujet où la rationalité ne décidait ni¹¹³ n'agissait.

C'était la valorisation du *regard naïf* de l'artiste. Cela aurait une histoire fructueuse dans le domaine des arts, notamment en raison du décalage des règles académiques et de ses principes les plus rationnels. Au XVIII^e siècle, la question était déjà abordée par Diderot dans l'appel à une sorte d'*éclat naïf* :

En plus de la simplicité qu'il [*naïf*] exprimait, il faut y ajouter l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a pas été contrainte, et alors la naïveté sera essentielle à toute production des beaux-arts ; (...); le naïf sera très proche du sublime ; le naïf se retrouvera dans tout ce qui est très beau ; dans une attitude, dans un mouvement, dans un draper, dans une expression. C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre modification. L'art n'est plus là.¹¹⁴

Le *regard naïf* est aussi devenu une marque d'une dimension d'ouverture dans la contemplation esthétique :

Un regard naïf, un regard primitif, un regard qui commence, sans préjugés, sans œillères, sont souvent des références de l'expérience esthétique. Dans tous, l'effet qui lui est propre occupe le premier plan, et il n'y a rien de particulier dans le fait que l'artiste ait souvent été comparé à un enfant ou à un primitif, telle est la sincérité, l'authenticité et l'originalité de sa manière de voir et de représenter les choses. Un regard naïf découvre des aspects sans précédent des objets et découvre aussi le regard conventionnel qui les a retournés, offrant désormais une figure tout aussi originale. Le regard naïf fait référence à la fois à l'objet contemplé et au regard avec lequel il a été perçu. L'expérience esthétique rejette le fermé et le donné des choses contemplées, le regard naïf ouvre, dans son rejet du donné, de nouvelles et sans fin interprétations¹¹⁵.

L'invention de l'Homme de la modernité dont Foucault nous parlait portait en fin de compte plusieurs figures du sujet, précisément parce qu'elle dépassait la substance subjective classique de la pensée ancienne pour s'ouvrir à un *sujet moderne* — *cogitos*, un passage d'une époque de raison métaphysique formelle à la raison instrumentale comme exercice de maîtrise de la nature¹¹⁶. Ce premier sujet rationnel du tournant subjectif apporta avec lui un pouvoir de domination, de législateur et maître de ses destins¹¹⁷, tout en découvrant sa subjectivité. Mais la conscience de soi n'était pas une connaissance d'elle-même, donc la fatalité serait une confrontation avec une introspection dans les modes de contingence de ce *sujet-cogitos*. La découverte du Soi a déployé le moi rationnel en couches de pulsions inconscientes (Schopenhauer, Nietzsche, Freud), l'a plongé dans le devenir du *Dasein* (Heidegger), dans la nausée de l'existentialisme (Sartre), dans l'impossibilité de se désintégrer de la chair (Merleau Ponty) ou de l'émotion (Antonio Damasio), etc. — donc, des manières dans lesquelles *la raison est toujours moteur* et circonstance. L'ego s'est brisé tandis que le sujet se révélait comme un mystère devant l'effort de la conscience d'une connaissance de lui-même. Il accusait une altérité plurielle et opaque du sujet dans l'effort de transparence de lui-même.

Dans ce processus, l'art s'est permis un mouvement paradoxal dans la relation avec la folie. Fermer et compléter cette relation : tandis que la raison des Lumières isolait les voix du désordre de la « folie »,¹¹⁸

¹¹³ Ce sont des questions qui nous ont intéressés et développés dans : Fernando Rosa Dias, « Éditorial : Institutionnalisation de la folie et autonomie de la sphère artistique », dans *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, Lisbonne : Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, n.º 11 (Dossier thématique : *Art et folie - Art dans l'asile, Art Brut et histoire de l'art*), décembre 2020, pp.10-28.

¹¹⁴ Denis Diderot, *Salons* (Textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon), Éditions Gallimard, 2008, p.468.

¹¹⁵ Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid: Historia 16, 1997, p.20.

¹¹⁶ Cf. Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris : Éditions Gallimard, 1974.

¹¹⁷ Cf. Hélène Védrine, *Le Sujet éclaté*, Librairie Générale Française, 2000, p.24.

¹¹⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Éditions Gallimard, 1972 ; e, sobretudo, "A casa dos loucos" ["La maisons des fous" (1975)], in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1979, pp.113-128.

elle a laissé sortir une autre voix qui a acquis une plus grande autonomie et expression culturelle afin de se libérer d'une dépendance antérieure à la raison : *les voix de l'incommensurable et du désordre se sont placées sous la protection de l'autonomie de la sphère de « l'art »*.

Cette ouverture à une *non-rationalité* permit une exploration complète des destins de l'art et de l'esthétique. Les grandes théories esthétiques contemporaines dépassèrent non seulement la bonne mesure de l'œuvre, mais aussi l'accord avec le sujet, encore désiré à l'origine du processus de *subjectivation esthétique*, le sublime étant un premier grand moment d'une esthétique de *désaccord* et de *déséquilibre*. Ouvrant un défi à la fois à l'ordre et à l'accord, elle déclencha une période de transgression dynamisée sous le signe de l'*agon* (agonistique). Le *tournant subjectif* fut suivi de son intensification avec une plongée dans cette profondeur intime opaque et aveugle. Si le champ esthétique devint un lieu de transgression socioculturelle, cela fut sans doute aussi dû au fait qu'il était accompagné d'un processus nécessaire de plongée dans les dimensions moins rationnelles du soi, avec lesquelles le sujet confrontait et explorait simultanément. La transgression ne venait pas seulement vers l'extérieur, mais aussi vers l'intérieur, déstructurant l'unité (et l'autorité) du moi. Pour l'art, la combinaison de l'examen des deux fut l'un des chemins les plus frappants de l'art contemporain, à un croisement au moins depuis le romantisme, suivi par divers mouvements tels que le symbolisme, le futurisme, l'expressionnisme, le dadaïsme, le surréalisme, l'Art Brut, l'informalisme, etc. Dans ces mouvements, de différentes manières et intensités, une pression de *Pathos* (du grec *πάθος*, signifiant « souffrance, passion, affection ») dans laquelle pathétique et tragique s'¹¹⁹unissent.

Pour expliquer cette plongée de façon lyrique, explorons comme métaphore le récit mythologique d'Orphée, qui plongea en Hadès, un lieu où il ne pouvait contempler sa bien-aimée Eurydice qu'il souhaitait faire remonter à la surface. Orphée ne fut pas refusé de voir, mais de regarder vers Eurydice, sa bien-aimée qui le suivait. Eurydice était le passé ou le souvenir désiré et, pour Orphée, il n'y avait pas d'avenir sans elle. C'est la contradiction d'Orphée. Sa fatalité fut de ne pas pouvoir résister à ce regard qui appartenait au passé pour le placer à la lumière du futur. Orphée ne pouvait pas voir Eurydice ni prouver sa présence en regardant ; la voir était sa disparition. Mais c'est précisément la peur qu'elle disparaisse, qu'elle ne soit pas là qui était là, qui le fit regarder en arrière. Le retour à la surface, le retour à la lumière, est paradoxalement le lieu de la dissipation d'Eurydice vers la visibilité, là où Orphée peut déjà regarder, mais où Eurydice disparaît. Trop tard pour que ce regard soit confirmé, laissant le doute perpétuel de quand pourrai-je regarder ? Orphée n'a jamais pu contempler Eurydice face à face. Mais la question demeure de savoir si Eurydice a jamais été là, si elle n'a pas toujours été un spectre d'ombres, car c'est précisément au moment où elle arrive à la surface, à la lumière, où le regard peut être essayé, qu'elle disparaît. Tout le chemin du retour, Orphée a touché Eurydice et entendu ses pas, mais il ne l'a pas regardée. Orphée n'a jamais pu contempler Eurydice face à face. Le regard (l'arrivée de l'illumination) était le lieu où tout s'échappait.

C'est la métaphore que nous voulons. Tout comme le spectre d'Eurydice ne revient pas à la lumière pour le regard d'Orphée, les plongées dans l'inconscient y restent aussi – tout comme l'Apollonien de Nietzsche nous a permis de donner un masque et une visibilité au fond tragique, qui ne pouvait être affronté, du dionysiaque. Ce qui reste, c'est ce voyage des signes (dans le cas d'Orphée et d'Eurydice, jamais optiques, mais seulement haptiques et auditifs défiant le regard ; dans le cas de l'Apollonien, seulement dans l'apparence optique) qui ne sont jamais face à face avec la conscience du sujet. Il n'y a pas de lumière, il n'y a pas de transparence. Ce qui reste, c'est la mélancolie de la perte et de l'intangible. C'est avec cette conscience que nous nous intéressons à cette relation avec les dimensions hors du contrôle de la rationalité et c'est à cela que nous nous intéressons à sa manifestation dans les arts. La plongée de l'artiste dans des

¹¹⁹ Cf. Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas II*, Madrid : Historia 16, 1998, partie « Sublime pathético », pp.91-98.

zones insondables est importante précisément pour sa richesse et sa difficulté, pour la conscience de sa disparition et de sa perte irréversible, et non pour l'illusion d'être devant ces dimensions dans la plénitude lumineuse d'un face à face – tout comme Euridice. Orphée savait que sa bien-aimée était là, dans l'obscurité d'Hadès, et s'est lancé dans sa recherche et son retour impossible à la transparence de la lumière. Dans cette métaphore, l'art agit comme le voyage d'Orphée, en contact avec des désirs profonds et des souvenirs. Le *ça* est comme l'obscurité profonde d'Hadès. Cependant, là où l'interprétation ne domine pas, il existe un défi à l'effort du langage qui fascine l'art. Dans le délire de l'herméneutique, dans la primauté abstraite des interprétations, il y a une séparation avec la « primauté de l'objet », qui résiste toujours à ce vestige de l'opacité d'un « en soi » fermé à notre connaissance. Voici cette attraction qui émane des choses qui font bouger l'artiste :

L'artiste, le critique, vit sous l'impression que ce sont les choses qui veulent quelque chose de lui plus qu'il ne veut de choses, et que ce sont elles qui l'embarquent dans l'aventure de l'expérience. Il s'avance vers elles, se livre à leur impression et, en véritable chercheur, est fasciné par elles.¹²⁰

Projeté par le tournant subjectif, plongé dans l'abîme de cet inconscient (du Soi) opaque à la conscience rationnelle, l'artiste avait de moins en moins de dictats extérieurs pour le savoir-faire de l'œuvre, pour laisser les enthousiasmes intérieurs se manifester. Permettre à ce « ça » inconscient d'être exprimé, donner visibilité à sa cécité, mettre en lumière l'expressivité de son opacité, c'est la nouvelle aventure qui a toujours été là, comme un nouveau voyage spirituel de l'art comme une promenade en Enfer. Que ce qui revient à la surface ne soit que des restes déchirés, des échantillons indirects de ces souvenirs, ou d'autres émotions et douleurs, fait partie des regrets de ce voyage. Ce qui nous intéressera maintenant, c'est que nous ne revenons pas de ce voyage avec une collection à exposer à la lumière, mais que de cette profondeur, individuelle comme toujours, une voix ne sera plus individuelle mais collective, car elle est viscéralement humaine et plus intense et profonde que la constitution individuelle des consciences.

2. L'universalité de l'individu profond

Mais moi, qui ne commence ni ne termine
jamais, je suis né de l'amour qui existe entre
Dieu et le Diable.

José Régio, *Cântico Negro*»

Nous avons souligné comment la philosophie de Schopenhauer fut l'un des grands fondements modernes d'une esthétique irrationnelle, qui accompagnait la force du romantisme et anticipait les grands chemins de l'expressionnisme ou du surréalisme. Elle fonda ce lieu où l'Esthétique trouvait un net détachement du sujet intégral et rationnel. La raison cartésienne cessa de justifier le sujet et il plongea dans un abîme intérieur où il se brisa en couches, avec des continuations frappantes dans les pensées de Nietzsche ou Freud. C'est ce nouveau mode du sujet en tant qu'auteur artistique de l'époque contemporaine que nous soulignons comme une nouvelle ligne d'examen et de découverte du Soi. Ce que nous extrapolerons ensuite est cette proposition d'une dimension de spiritualité, plus en chute que dans la fuite, plus pour scruter dans l'obscurité que pour atteindre la lumière, mais où la force de l'auteur échappe aux limites de la conscience de sa propre appréhension égotique. Nous savons que sans ce trait, presque tout disparaîtrait de l'art de l'Époque Contemporaine. Pour clore cette question, en conséquence de l'aventure de l'invention de l'Homme et de la subjectivité de l'Époque Contemporaine, nous allons nous intéresser à la pensée d'Adorno.

¹²⁰ Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa: Relógio d'Água, 2011, p.451-452.

Nous nous intéressons à *la proposition de Nietzsche* concernant la rupture du principe d'individuation¹²¹ qui caractérise l'esprit dionysiaque. Le *principe d'individuation* existant dans *l'esprit apollinien* et annulé dans le dionysiaque. Nietzsche affirme:

Contrairement à ceux qui s'efforcent de dériver les arts d'un seul principe, qui serait la source de vie nécessaire à toute œuvre d'art, je fixe fixement les deux divinités artistiques des Grecs, Apollon et Dionysos, et je reconnais en elles les représentants vivants et frappants de deux mondes artistiques si différents par leur essence la plus profonde et leurs fins les plus élevées. Apollon plane devant moi comme le génie transfigurateur du *principe d'individuation*, le dieu qui peut véritablement susciter une joie libératrice à travers le manteau de l'apparence esthétique ; tandis que par les cris de la jubilation mystique de Dionysos, le joug de l'individuation est brisé et la voie s'ouvre aux Mères de l'être, vers l'essence même des choses.¹²²

Apollonien impose une distance nécessaire à sa dimension onirique et contemplative, et c'est cette distance qui détermine le principe d'individuation, car sujet et monde sont séparés, ou parce que le signe se sépare du sujet. Nous dirions que c'est la marque de la conscience du signe, de sa matérialité formelle, qui annule l'expérience psychique qui relie l'homme au monde. La contemplation implique ce qui est et ce qui est vu (le signe), et présuppose que les deux pôles sont le soutien de leur relation à distance : ce sont *les noès* et *noema* qui marqueront le destin d'une séparation fatale. Pour Nietzsche, c'est la séparation et l'autonomie de la belle apparence, cette illusion du *voile maya* qui couvre le chaos et l'énigme du monde, la mesure et la fantaisie qui efface la douleur du monde. C'est le signe qui devient symbole et forme, qui fait culture, séparant le sujet de sa matrice animale pour ériger la culture.

Dionysos veut briser cette distance, fusionner le sujet avec l'ensemble, retrouver cette expérience intense des choses, dans laquelle il n'y a ni signe, ni forme ni symbolisation, mais une intensification de la vie jusqu'à ce qu'elle ne soit plus arrêtée du monde. Il n'y a plus de séparation, mais il n'y a plus non plus de principe d'individuation, pas d'harmonie ni de beauté. L'harmonie est remplacée par une intensification de la vie qui a un fond tragique. La mesure belle est remplacée par le délire. Il n'y a aucune protection contre la distance contemplative, mais une convulsion qui brise les pôles et les oppositions. L'ego s'annule pour vivre l'intensité d'un présent âme et extatique. Il n'y a pas de conscience, mais du délire. Il n'y a ni image ni symbole à contempler, mais la participation. Il n'y a ni sujet ni points de vue, mais l'expérience. Au lieu de séparer l'auteur de sa voix individuelle, nous fusionnons avec le monde en une voix collective.

Dans cette fusion, beauté et harmonie perdent leur place. Il n'y a plus d'extension d'espace et de temps pour les belles formes et leurs relations de proportion, d'harmonie et de composition, mais d'intensité. Si l'Apollonien était un instinct figuratif et onirique, fonctionnant dans *l'extension* sensorielle du monde, le plan de distance et de contemplation, le dionysiaque *plonge dans l'intensification*. Ainsi, l'apollinien est soutenu dans une *dimension sensorielle* tandis que le dionysiaque est projeté dans une dimension émotionnelle. L'un fait référence à un monde extérieur dont il se démarque comme sujet ; un autre préfère plonger dans l'extase dans un monde intérieur, brisant les frontières avec l'extérieur.

Dans *la Dialectique des Lumières*, écrite par Adorno et Horkheimer,¹²³ nous avons cherché à analyser ce que nous pourrions appeler une méta-histoire de la raison occidentale dans son cours contradictoire : en vainquant le mythe – un discours primordial sur le réel, constituant, en tant que tel, une préhistoire de la rationalité – la pensée éclairante des Lumières devient aussi une sorte de nouvelle mythologie, car elle

¹²¹ Nous reprenons des idées des textes : Fernando Rosa Dias, « Introduction à l'expressionnisme », dans *les Actes des conférences « Ciências das Artes », n.º 1 : Les Arts Visuels et les Autres Arts - Les Premières Avant-Gardes*, Université de Lisbonne, Faculté des Beaux-Arts, 2007, p.11-28 ; Fernando Rosa Dias, « O Expressionismo e a Estética do Feio », dans *O Feio Para Além do Belo*, Lisbonne : Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012, p.147-155.

¹²² Friedrich W. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Lisboa Editora, 2002, partie 16.

¹²³ Cf. Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris : Éditions Gallimard, 1974.

répète les mêmes procédures de l'acte magique ; pire encore, la raison reste mythologique en ne soutenant pas une extériorité d'elle-même, un moment qui pourrait s'opposer à elle comme *un autre* dans ses modes. C'est en ce sens que les Lumières sont perçues comme totalitaires. Le mythe dépasse les Lumières, mais ce dernier régresse vers la mythologie dans son propre désir de chercher à être son opposition la plus décisive.

Les Lumières, en tant *que pensée en progrès continu*, sont *un mouvement de pensée en soi*. Pour Adorno et Horkheimer, le danger de la *dialectique des Lumières*, en tant que dialectique de la raison instrumentale, est la séparation même de la nature dominée, c'est-à-dire la substitution de la relation avec une nature vivante à une « nature morte », une « mimesis de la mort ». ¹²⁴La relation originelle entre l'homme et la nature que le mythe nourrissait est perdue, afin de superposer un discours logique au mythe, la mythologie comme systématisation et séparation. La raison instrumentale agit dans une dimension quantitative qui domine la dimension qualitative des choses, venant à dominer la technique, l'opération, l'efficacité, l'économie, etc. Entre l'œuvre de Prométhée, la curiosité de Faust et la perspicacité rationnelle d'Ulysse, les figures mythiques de cette dialectique de la domination des Lumières qui passa par l'expulsion d'Orphée furent définies.

La totalité, l'universalité et l'unité ¹²⁵ sont les modes de contrôle de la raison instrumentale. Alternativement, Adorno défendait la fin du sens antérieur et une réalité sans intentions, mettant en avant une herméneutique du monde fondée sur l'énigme et le petit focus (micrologie), défendant le fragment comme une résistance et une insubordination à de tels principes totalitaires de la raison. Ainsi, la dialectique doit être la conscience consécutive de la *non-identité*, une force négative, ouvrant une passion pour la possibilité comme contestation de la vérité.

Pour cette raison, pour Adorno, tout comme en philosophie la vérité est fragile et non durable, altérable et non pérenne ni absolue – et donc la recherche de la différence comme éthique ou non identique comme principe – ainsi son esthétique sera négative et de refus, dans la demande continue d'activité critique. La force de l'art est exposée dans la « sensibilité irréductible » de sa matérialité, qui souligne l'immanence et l'autonomie de l'œuvre d'art comme base d'une opacité imposant des difficultés de compréhension en tant que mode négatif d'un horizon herméneutique. L'art éclaire les significations dans la confrontation avec l'opacité de sa matérialité et son refus intransigeant de la transparence de la signification. Tout comme la dialectique ne peut être que négative, l'art est l'attention de ce lieu de retrait de l'opacité herméneutique : être *une énigme* est la poétique fondée sur sa négativité.

Le caractère énigmatique de l'art n'est pas la même chose que de comprendre ses œuvres, c'est-à-dire, objectivement, les produire, pour ainsi dire, à partir de son expérience intérieure, (...). Comparé au caractère énigmatique, comprendre lui-même (*Verstehen*) est une catégorie problématique. Quiconque comprend les œuvres d'art par l'immanence de la conscience en elles ne les comprend pas vraiment ; et plus la compréhension augmente, plus le sentiment d'insuffisance s'intensifie également, aveuglément inscrit dans le charme de l'art auquel le contenu même de la vérité s'oppose. (...) : les œuvres d'art présentées sans résidu à la réflexion et à la pensée ne sont pas des œuvres d'art. ¹²⁶

Pour Adorno, la « survie » des œuvres « se situe entre le refus de se laisser comprendre et le désir d'être compris ». ¹²⁷L'opacité du matériau (et l'énigme attachée à l'art) n'est pas ce qui en empêche le sens ; c'est

¹²⁴ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris : Éditions Gallimard, 1974, p.70. Pour la synthèse et la problématisation de cette perspective, cf. Albrecht Wellmer, *On the Dialectic of Modernity and Postmodernity. La Critique de la raison après Adorno*, Madrid : Visor, 1993, p.139-148.

¹²⁵ Cf. Theodor W. Adorno, *Actualidad de la filosofía (Actualité de la philosophie)*, Barcelone : Ediciones Paidós, 1991.

¹²⁶ Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Lisbonne, Edições 70, s.d., p.141-142.

¹²⁷ Idem, *Expérience et création artistique. Paralipómenos à « Teoria Estética »*, Lisbonne, Edições 70, 2003, p.75.

plutôt ce qui le nourrit et le fonde, de manière négative et critique. L'énigme résulte de cette interaction entre l'immanence objective de l'œuvre et la subjectivité de la réception dans l'effort même de l'appréhender : « Également dans la réception, la subjectivité médie l'objectivité ».¹²⁸ Pour cette raison même, elle n'est pas immédiate et fonde la dimension spirituelle :

L'objectivité esthétique n'est pas immédiate ; (...). Si c'était quelque chose d'ininterrompu, cela coïnciderait avec les phénomènes sensibles de l'art et dissimulerait son moment spirituel ; (...). L'esthétique signifie la recherche des conditions et des médiations de l'objectivité de l'art.¹²⁹

Pour Adorno, le sujet esthétique n'est pas réduit au sujet empirique et la matérialité quasi quelque chose de l'œuvre ne la rend pas encore artistique. Si c'est de l'immanence matérielle que l'esthétique est fondée, c'est précisément parce qu'elle y trouve cette dimension irréductible où le sujet confronte les limites et possibilités de la dimension spirituelle, c'est-à-dire que c'est la *chose* de l'œuvre qui agit comme un « médium de sa propre surcharge » – dans une méditation mutuelle dans laquelle « l'esprit des œuvres artistiques s'élabore dans sa chose, et sa thingalité, la présence des œuvres, émane de son esprit ».¹³⁰

Si « l'art *visé* la vérité », c'est parce qu'il ne coïncide pas avec elle. Dans l'effort des œuvres pour être autosuffisantes, elles rencontrent ce qu'elles ne sont pas – d'où l'expression que dans l'art leur « propre réalité lui semble irréelle », car elle est elle-même et en même temps une autre différente de lui-même¹³¹. Cet « autre », d'où provient toute la dimension spirituelle, où l'interférence subjective et intersubjective est fondée, a pour élément médiateur cette présence de l'œuvre d'art, la marque d'un « en soi » subjectivement imaginé.¹³² L'esprit des œuvres n'est pas ce qu'elles signifient, mais ce qui « apparaît en elles comme vérité », ¹³³ qui est leur *contenu critique*. Ce qui nous intéresse dans ces réflexions, c'est qu'elles supposent qu'aucun discours ne peut être fait, comme *un autre* de l'œuvre, sans un lien avec ce lieu irréductible qui est à l'origine des développements ultérieurs, qui est l'œuvre. Entre la présence subtile de l'œuvre et la relation subjective, le processus réfléchi immanent de l'esthétique est élaboré.

Mais si « ce qui est intellectuellement connu dans l'œuvre irradie à sa perception sensible », c'est parce que cette dimension ratifie comme présence antérieure les chemins de la première. Ainsi, si toute critique a besoin d'une méta-critique pour se protéger du caractère abstrait des catégories auxquelles elle se nourrit, cette même critique doit aussi se lier à l'œuvre, cherchant à s'appréhender de ce qu'elle ne pourra jamais devenir et qui est de devenir une *critique immanente*¹³⁴ – il s'agit, d'une part, de recourir à une seconde réflexion et, d'autre part, de pointer vers le plan d'immanence. On ne peut jamais considérer une pure immanence, à laquelle l'œuvre est réduite, mais la manière dont, en se prosternant de sa présence à la perception sensible, elle fonde et dynamise des plans réfléchis de subjectivité. Pour conclure cette perspective, c'est de son irréductibilité sensible objective que l'œuvre devient une réception affective, une possible sensation dans le discours, donc un esprit subjectif ; C'est de sa rébellion anti-herméneutique qu'elle nourrit l'herméneutique – c'est là, sur ce seuil matériel de silence, qu'elle suscite des émotions, remet en question la compréhension et s'intéresse à cet esprit subjectif.

L'ensemble de l'esthétique d'Adorno défendait une position de l'art comme exercice critique et force négative : « Le contenu de vérité des œuvres d'art fusionne avec leur contenu critique. C'est pourquoi

¹²⁸ *Ibidem*, p.16.

¹²⁹ *Ibidem*, p.17.

¹³⁰ *Ibidem*, p.35. Voir aussi, idem, *Teoria Estética*, Lisbonne, Edições 70, s.d., pp.239, 288-289.

¹³¹ Cf. Theodor W. Adorno, *Expérience et création artistique. Paralipómenos à « Teoria Estética »*, Lisbonne, Edições 70, 2003, p.43-45.

¹³² *Ibidem*, p.46.

¹³³ *Ibidem*, p.47.

¹³⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 93-95.

elles exercent la critique entre elles. (...); une œuvre d'art est l'ennemi mortel de l'autre ». ¹³⁵ L'unité de l'histoire de l'art est la figure dialectique d'une négation déterminée. La considération par Adorno de l'art comme négativité va au-delà de la dimension historique dont il émerge en tant que situation d'avant-garde. Il appartient à une dimension de l'art qui est autoréférentielle pour des raisons de conscience de soi et de son histoire. Le « pouvoir d'oublier » réside dans la forte conscience de la tradition. Ce n'est pas la citation de ceux qui ignorent ce qu'il y a à oublier et à nier, mais la réorganisation de ce qui est rappelé et connu, comme un processus dialectique. Ce n'est que de cette manière qu'un processus de *dialectique culturelle négative* est possible. C'est une destruction de l'existant dans la conscience de son existence, une manière de *construire* par la destruction (négation), abritant dialectiquement un positif seulement après cette négation. Ce n'est qu'en inversant la lumière des Lumières que le négatif de la société des Lumières est révélé. C'est pourquoi Adorno était contre le mot expérimentation, qui était confus, ressemblait à quelque chose de pire : l'anarchie. Par conséquent, une tromperie de la négativité dialectique de l'art d'avant-garde ¹³⁶.

Dans la défense sans compromis d'un art d'avant-garde dialectique et réflexif, Adorno défend un individualisme radical dans lequel l'Art se manifeste comme une opposition au social pour révéler l'expression du collectif. L'Universel se manifeste à travers le langage personnel, où toute possibilité de style auteur est fondée, et où l'individu est œcuménique. Dans *La Philosophie de la Nouvelle Musique*, il analyse la confrontation entre les compositeurs Schönberg et Stravinsky qui nous aide à comprendre leurs lectures de la défense de l'individualisme. Pour défendre l' *individualisme de l'auteur* (comme il défendra aussi, symétriquement, celui du récepteur), Adorno est très critique envers la « connivence avec l'auditeur », sous « apparence d'humanisme ». ¹³⁷ Pour lui, le goût du public et la qualité des œuvres divergent et la qualité n'est préservée que chez l'auteur lui-même ou chez le critique compétent. La dictature du profit sur la culture isole la culture tout en accusant l'avant-garde d'intellectualisme ¹³⁸. Pour Adorno, la possibilité d'être compris par beaucoup est à la base de l' *objectivation musicale*, qui est réduite à quelque chose de presque fictif, retombant sur l'arrogance du sujet esthétique qui dit « nous », alors qu'il ne peut être que « moi ». La musique avancée (l'art) doit agir sans concession à cet « humain » qu'il reconnaît comme un masque de l'humanité. Suivre la tendance générale peut exposer le social, mais cela ne le transforme pas. L'art se reconstruit lorsqu'il existe pour servir autre chose afin de mieux servir la consommation, donc être un objet de consommation, entraînant avec lui la réification de tout ce qui est esprit dans la société de marché ¹³⁹.

Il faut accorder une attention au matériau. La transformation du matériel musical en éléments expressifs à partir de contenus externes met en danger sa propre expression, qui est impénétrable. L'idée même de *méthode* consiste à découvrir les implications entre les processus techniques et les œuvres. Adorno fait référence à une « méthode immanente », non pas dans la transcendance de l'objet, mais dans cette immanence du matériau qui donne forme à la contradiction, et réapparaît dans les marques de l' *imperfection*. Il s'agit d'exposer les exigences du matériau au regard du sujet, mais d'un matériau compris comme un « esprit sédimenté », qui porte déjà des traces, d'histoire et du social. Ainsi, précisément pour cette raison, il ne doit pas chercher un élément purement externe et hétérogène, en tant que consommateur ou adversaire. L'auteur authentique est confronté au matériau dans une « interaction imminente » et non devant quelque chose d'extérieur (auditeur, marché, critique, etc.) ¹⁴⁰.

¹³⁵ Theodor W. Adorno ; *Teoria Estética*, Lisbonne, Edições 70, sans date (1970, édition originale), p.49.

¹³⁶ Cf. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris : Éditions Gallimard, 1962, p.16.

¹³⁷ *Ibid.*, p.16.

¹³⁸ Cf. *Ibid.*, p.20-25.

¹³⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 28-35.

¹⁴⁰ Cf. *Ibid.*, 1962, p.45.

D'où la « dialectique de la solitude », ¹⁴¹ qui peut être soulignée dans les chemins irrationnels de l'Esthétique mentionnés plus haut, des mouvements du romantisme à l'expressionnisme (ce dernier évoqué par Adorno). Pour Adorno, la musique de Schönberg est « une expression d'angoisse », comme un « présentiment », qui manifeste « l'impuissance » qui nous éloigne du confort. C'est en insistant sur la solitude jusqu'au paroxysme que Schönberg révèle le caractère social : « Le discours solitaire en dit plus sur la tendance sociale que le discours communicatif ». ¹⁴² Trata-se de uma « solitude comme style ». Nela « o monada absoluto » na arte é simultaneamente : « et la résistance contre la mauvaise socialisation, et la disposition à une socialisation encore pire ». ¹⁴³ Le sujet absolu n'est pas, après tout, absolu, et c'est dans son isolement que le social apparaît. Et en citant Schönberg lui-même, dans l'un des vers qu'il a lui-même mis en musique :

leugne doch, daß du auch dazu gehörst! bleibst nicht allein.
[Nie que tu fais partie d'eux ! Tu ne restes pas seul.]
(*Sechs Stücke für Männerchor op. 35*. Texte: Arnold Schönberg)

Mais cette impossibilité de rester seul dans cet individualisme est attestée par le fait que les expressions pures du matériau, dans leur clôture, libèrent les éléments d'objectivité esthétique et, par conséquent, d'intersubjectivité sociale. En rejetant la communication, en refusant de communiquer en dehors de lui-même, elle insiste précisément sur cette autonomie qui ne peut être affirmée que dans la cohérence même de l'œuvre. D'où cette marque anti-herméneutique mentionnée de l'esthétique adornienne, qui fonctionne comme une énigme en fonction de l'irréductibilité du matériau. C'est un refus de la subordination installé dans cet *être-là* de l'œuvre. En se libérant du social, le particulier de l'œuvre assume une forte relation, polémique et dialectique, avec le collectif.

D'un autre côté, par désir de s'identifier au collectif, Stranvisky est la manifestation d'un faux collectif. Le stimulus individuel qui mène à la conformité avec une société intégrale et aveugle, « presque une société de castrés et d'idiots », ne laisse que le déni de soi, un écrasement de l'individualisation, dans une régression magique vers le pouvoir collectif où le sujet, lui aussi de la réception, s'identifie au collectif afin d'en être victime ¹⁴⁴. Comme le dit Adorno, « imposer le style sur le matériau est la volonté de style qui remplace le style et le sabote ». ¹⁴⁵

Peut-être que cet art seul serait authentique, ce qui se serait libéré de l'idée même d'authenticité, de l'être-si-et-pas-autrement. ¹⁴⁶

Le langage philosophique lui-même prend la forme mythologique comme un mode allégorique, pour construire des arguments qui ne se terminent pas par une explicité rationnelle. C'est l'exploration du mythe d' *Ulysse et des Sirènes* par Adorno et Horkheimer ¹⁴⁷. Ulysse est une humanité rationnelle et rusée. Le chant des sirènes est le retour à la rencontre profonde et intense homme-nature (rappelant l'enfance tragique ravissement dionysiaque, notre froid abîme). Ulysse veut écouter le chant des sirènes, mais d'un autre côté il veut le contrôler. D'où l'idée (la ruse de la Raison) de s'attacher au mât du navire. Résister au chant, c'est maintenir le contrôle de la Raison, de l'homme sur l'homme, donc, maintenir des relations de domination. La ruse d'Ulysse, en tant que « lumière de la raison », en tant que l'ordre (patrie, famille...) prétend être la surmontation du faux sacrifice à Poséidon, une dissimulation pour s'échapper.

¹⁴¹ Cf. *Ibid.*, p.52-58.

¹⁴² *Ibid.*, p. 54.

¹⁴³ Cf. *Ibid.*, pp. 57-59.

¹⁴⁴ Cf. *Ibid.*, p.164-166.

¹⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p.218. [notre traduction]

¹⁴⁶ Cf. *Ibid.*, p.220.

¹⁴⁷ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris : Éditions Gallimard, 1974, capítulo "Digression I: Ulysses, ou Raison et morale".

La tromperie réside dans le mot (« Personne »), car le mot se libère de la chose désignée, il se libère de sa spontanéité qui le lie au fond de la réalité, le mot devient un *concept-idée* qui commence à tromper la réalité elle-même et les dieux.

Cependant, Ulysse ne résiste pas et crie pour être libéré de ses ancrs pour s'immerger dans les profondes relations de la Nature. Mais les rameurs ont été protégés par de la cire dans les oreilles pour ne pas écouter les sirènes et non plus les ordres d'Ulysse. Le bateau, symbole de la technologie, suit son chemin indomptable. Pour sa part, l'art en tant qu'énigme insolente reste obscur. Il confronte la conscience éclairée-technologique du monde depuis sa propre obscurité dans l'abîme. L'isolement (cette dialectique de la solitude), tout comme Ulysse a dû s'isoler, est irréductible à la technologie et à la consommation de l'Industrie Culturelle. Ce n'est qu'ainsi que la culture agit comme rupture et rédemption, dans une force négative. D'un autre côté, l'affirmation et la pacification sont la fin de l'art.

La question a son nerf dans le désir d'une large réception, des masses, interférant dans les décisions créatives elles-mêmes. Ce culte de la horde est collectif en tant que nivelant, mais il annule le soi, qui est dévoré par ce collectif informe. Le sujet doit décider en termes d'une réception sans sujets et ne pas penser à un espace social de réception, où il n'est pas en fonction d'un effet social de réception, d'intersubjectivités, mais d'une masse générale abstraite – donc ni *social* ni *antisocial*, mais *sans social*. Car dans cette production *sans social*, le sujet de la décision créatrice est retiré en relation directe avec son matériau, qui s'est placé en fonction d'un étranger collectif à l'extériorité abstraite, et non d'altérité, de sorte qu'aucun mode individuel de réception n'est envisagé non plus. Dans la masse, comme un essaim, il n'y en a pas d'autre.

La production de « l' *Industrie Culturelle* », pour Adorno une autre marque et héritage des Lumières, ne mérite pas le nom (authentique) d'Art (mais seulement d'« art culinaire »), c'est un plaisir pur, gratuit et aveugle. Éthiquement compromettant, elle se présente comme une simple distraction face aux mécanismes répressifs, ne les critiquant ni les évaluant, mais reposant uniquement sur eux pour mieux les soutenir. Confondant le simple effet vertueux (« piège ») avec la véritable valeur, elle se répète dans une fausse originalité, une oscillation inutile de la même dimension homogène et tyrannique. Elle se présente comme un antidote à la déshumanisation, une compensation (baume) à la robotisation – une fausse lumière qui cache sa propre obscurité. L'art de « cuisiner » est servi comme *dessert des Lumières*¹⁴⁸.

L'homme devient client et employé, poursuivi par la production culturelle industrielle jusqu'à sa conscience la plus profonde. Plus il croit s'émanciper du travail en *le savourant*, plus il reproduit et maintient les présupposés dans sa consommation de ses biens culturels : le cinéma marchandise, la télévision marchandise, la musique marchandise. La *mimésis* et la passivité comportementale conviennent à la reproduction : il cesse de penser de manière autonome, tout est remplacé par des automatismes d'adhésion. Ce qui se perd, c'est la conscience critique, qui serait la base du mouvement d'une culture authentique : le loisir dans le temps libre est ce qui se gagne. Le travailleur est guidé par la production jusqu'à son temps libre en tant que consommateur. La liberté de pensée est remplacée par un résumé non critique de la marchandise. « L'art authentique » ne s'inscrit pas dans l'unité totalitaire du système de production industrielle : il ne peut être qu'externe et radicalement critique à son égard. Le consommateur n'est pas un sujet perspicace de l'art, car il fait partie de la structure même de la production dont il ne se libère pas. L'émancipation ne peut être qu'à l'extérieur, être un moment critique ou négatif. En revanche, le sujet consommateur de la culture industrielle ne consomme que *le consensus*¹⁴⁹.

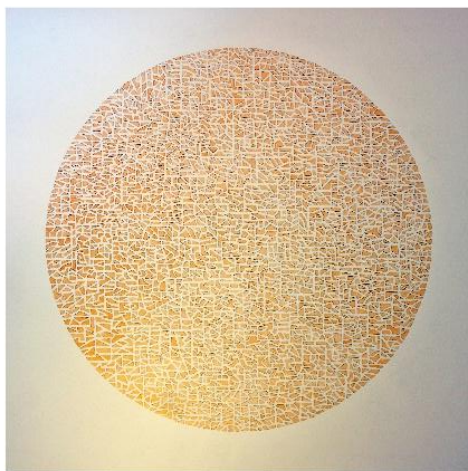
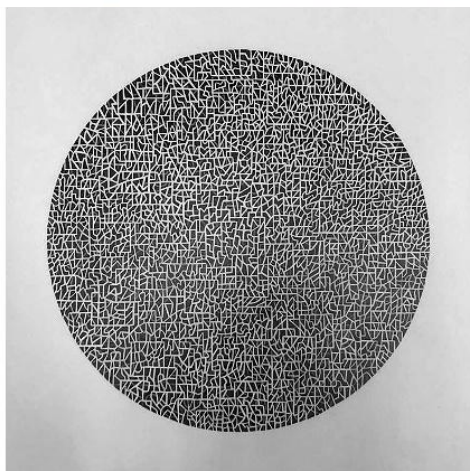
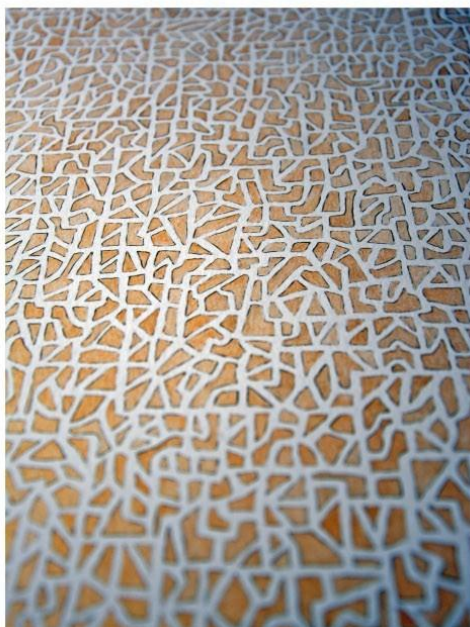
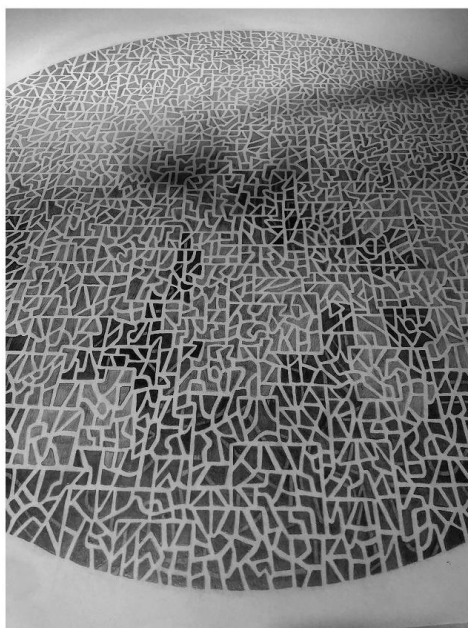
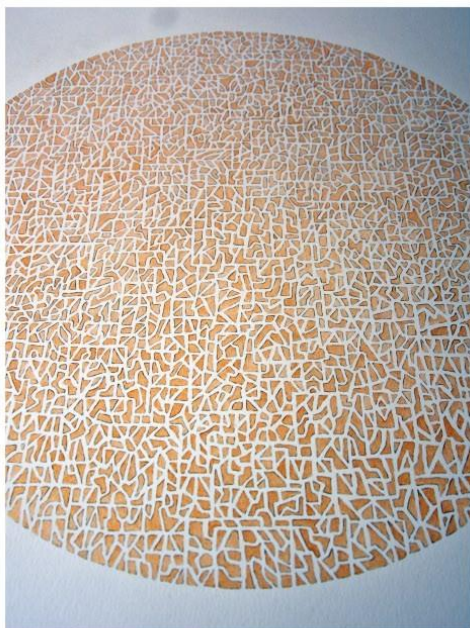
¹⁴⁸ Cf. José Guilherme Merquior, *Art et société à Marcuse, Adorno et Benjamin. Essai critique sur l'école néo-hégélienne de Francfort*, Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1969, p.57.

¹⁴⁹ Cf. Theodor W., *Sobre a indústria cultural*, Coimbra : Angelus Novus, 2003, p.99.

Adorno oppose la réception des masses, avec la production de quelques-uns, à une réception individuelle, centrée sur le sujet, en tant qu'expression collective. C'est ainsi que sa proposition de la dialectique de la solitude évolue, comme une protestation solitaire, dans laquelle l'ego individuel manifeste les opposés du social, étant à la fois *social* et *antisocial*. L'expression collective (« nous ») est protégée dans l'idéal de l'artiste subjectif, tandis que la création destinée à la voix collective est étouffée comme fantaisie individuelle, un moment où le désir précipité de ce « nous » est étranglé dans le soi oublié de lui-même qui force l'authenticité ontologique du matériau à une extériorité à lui-même. Le social humain est vécu dans l'art comme un négatif de l'humanité, dans une inhumanité en tant qu'expression artistique individuelle qui est une aspiration authentique et profonde à l'humanité.



Traversant les paysages du
SILENCE



Filipe Garcia, *Para Labyrinth – sub ek (in) doxum*, 2026, Acrylique et graphite sur papier, 70/70cm x 2

Technical Sheet:

Author: Filipe Garcia

Title:

Year: 2026

Materials: Acrylic and graphite on paper

Measurements: 70 x 70cm x 2

Note conceptuelle :

« *Para_Labyrinth – sub ek (in) doxum* » explore, philosophiquement, poétiquement et visuellement, la possibilité de l'image paradoxale et de ses infines conceptualités intellectuelles. À travers des dessins et des textes façonnés par des recherches redondantes, il travaille de manière performative et à la dérive sur la circularité équilatérale de la triade composée du point, de la ligne et du plan rhizomatique.

Son itinérance erre sans but entre l'impression de l'apparence et la réalisation du blanc et du noir, de la présence et de l'absence, du non-lieu utopique et de son antagoniste respectif, afin de développer, dans les profondeurs des creux et de l'immanence de la représentation, des chemins, des passages, des frontières, des gonds et des ponts entre perception et (a)perception, le corps et l'esprit, l'objet et le sujet, avec le génie d'illustrer, par la poétique du sublime, la possibilité observée d'un retour conscient à la transcendance du réel.

Par le principe de subjectivification, il se présente comme une intuition d'une relique invisible mais ancestrale, au-delà de la limite du sens de l'identité et de l'expérience, s'inscrivant comme oint et signifiant dans la présentation pontifiée du nombre d'or et de sa centralité indélébile et absolue.

Il explore fructueusement, sans fin et subtilement, tout le dynamisme et l'immobilité du chemin de retour vers le présent absolu (sub ek – tout un), dans une danse incessante d'infini ; il traverse les paysages du silence et se permet, par l'agitation de l'enquête, d'être discipliné en tant qu'observateur, au bord de la disparition, bien au-delà de l'illusion, dans la contemplation intérieure et monadique de la mesure de l'action.

'La spontanéité dans la bonne foi, c'est la
sagesse »¹⁵⁰

Traversant les paysages du silence
Dans un vol de Mauna¹⁵¹ qui ne connaît
aucune lassitude,
Non-dualité au-delà de toute connaissance
Au cri qui appelle depuis l'air,
Une qualité superficielle.

Des chimères circumambiantes en une
seule âme
Dans les plans infinis du verbe.

Par la langue de la création, le roi parle
Au murmure du ciel intrépide
La sève d'une ligne exprimée qui tisse

Le blanc du Nord, depuis le point pivot
Si ointé.

And if, at the dawn of the end breaks
no vision comes from the eye,
the gaze

sits motionless, o merciless ace
in infinite space,
you are vital prana

breathing in the air,
a labyrinth without ground.

¹⁵⁰ Garcia, Filipe, (2023), Poesia à solta, pp. 1 & 17.

¹⁵¹ Silence en sanskrit

Échos du Silence

Abílio Oliveira

Il y a dans le silence une sagesse si profonde que parfois elle devient la réponse la plus parfaite.

Fernando Pessoa



Justicier silencieux.

Au commencement était le Silence et, dans son manteau, bercé dans le souffle de l'Éternel, la Parole se manifesta.

Ces mots pourraient précéder n'importe quelle Sainte Écriture. Ils sont associés à la réflexion de Pessoa, où le silence transmet une sagesse pleine et ancienne, et non une absence. Pour l'écouter, il faut cesser d'écouter les absurdités mondaines et apprendre à observer les yeux fermés.

Dans un monde de bruit, d'idées réchauffées, de discours automatiques et de formes de pensée souillées et répétées jusqu'à l'épuisement (ou la soumission), apprécier le silence et réagir silencieusement est un geste de résistance, de lucidité et même de révérence – c'est un repli pour redécouvrir l'essentiel. Vivre dans le silence demande un effort, car on nous pousse à donner notre opinion et à réagir... Sans avoir une seule idée propre. Être silencieux, c'est rendre aux mots et écouter leur valeur. La sagesse est dynamique. Elle résulte de ce que l'on médite, se concentre et on intuit, et non de ce que l'on sait, mémorise ou répète. Elle demande de l'amour, de la volonté d'apprendre et de la réceptivité à se renouveler et évoluer, continuellement, en silence, en harmonie avec la plénitude (qui s'obtient intérieurement). Partager au bon moment.

Le silence est aussi un miroir : il reflète des peurs, des vérités ou des hésitations. Certains le craignent parce qu'il force à la confrontation intime avec soi-même et à la solitude, mais c'est là que naît le discernement. Le silence exige une présence totale. C'est le temple de l'écoute, où « l'autre » existe sans interruption ni séparation. Ainsi, le silence est l'humilité face au mystère. La gratitude. Je désire toucher l'Essence et me reconnaître en elle. C'est la réponse la plus élevée, car face au Mystère tout mot est insuffisant. La véritable compréhension naît du silence, au milieu duquel l'Âme scientifique et inspire.

Silence primal – Du chaos à l'ordre

On dit qu'avant la Parole, ou la vibration qui séparait les cieux de la terre, il y avait le silence. Non pas comme un vide inerte, mais plutôt comme une matrice de possibilités – un utérus cosmique où le chaos bouillonne avant l'ordre s'y construit. La physique le décrit comme un « vide quantique », une plénitude indifférenciée où toute matière et énergie existaient en puissance. Certaines traditions spiritistes se concentraient sur ce principe des millénaires avant Jésus-Christ : le *Rig Veda* chante un état de repos absolu, ou « un souffle sans vent » ; La Genèse parle de l'Esprit de Dieu qui planait silencieusement au-dessus des eaux primordiales, auquel fait allusion le philosophe Max Picard (dans le livre « Monde du Silence ») : Le silence est le commencement de toutes choses. Avant le mot, il y a le silence, et après le mot, il y a de nouveau le silence.

La métaphore de l'argile entre les mains du potier – présente dans Platon (*khôra*, dans le dialogue du Timée), dans le soufisme de Rumi (flûte à roseau) ou dans la psychologie de Jung (*Unus Mundus*) – préconise le silence afin de capturer les idées et de concevoir toutes les formes, comme une exigence de la création. C'est du silence primordial que le chaos émerge – non pas comme un désordre négatif, mais comme point de départ (avec la matière première) de la naissance de l'ordre, à partir duquel il génère tout. La théorie du chaos en physique moderne confirme que des systèmes apparemment aléatoires dissimulent des ordres subtils. Le chaos est fertile. Sans lui, l'ordre ne serait que répétition, ennui et mort. Prenons l'ADN (acide désoxyribonucléique) – l'escalier en colimaçon, ou double hélice, formé de séquences de quatre bases chimiques (Adénine_A, Timine_T, Cytosine_C et Guanine_G) – un composé organique dont les molécules contiennent les instructions génétiques qui coordonnent le développement et le fonctionnement de tous les êtres vivants, dans une structure unique dans chaque être. Silencieusement, à partir d'un chaos apparent, une diversité infinie de code est engendrée – organisée – permettant à chaque être d'avoir des attributs uniques.

Dans la vie humaine, les crises, confusions et ruptures sont comme des silences denses qui précèdent de nouveaux ordres intérieurs. Tout comme c'est dans l'obscurité que la lumière est la plus perceptible. Parfois, la rencontre avec l'angoisse précède une créativité authentique. L'artiste fait face à la partition, à la feuille blanche ou à la toile – un silence qui effraie – puis, à travers le chaos des sons, des traces ou des gribouillis, lui donne une forme organisée et arrive à l'œuvre. Le silence absolu serait mortel, mais le silence vivant oscille et respire, comme l'intervalle musical qui n'est pas l'absence de son, mais sa respiration intime. Le taoïsme (décrit dans le « Tao Te Ching » de Lao Tzu) désigne ce mouvement comme *wu-wei* – une non-action ou action sans effort, qui consiste à agir en harmonie avec le flux naturel de l'univers, évitant la force coercitive, le stress et la résistance inutile.

Ainsi, le silence est la maison de tous les commencements, la condition de toute urgence. Il enseigne à ne pas craindre le chaos (car c'est le silence en mouvement) et à ne pas idéaliser l'ordre statique (car le véritable ordre est l'harmonie des tensions opposées).

Types de silence

Classer le silence est audacieux. « Le silence ne se dit pas, il se réduit au silence » – écrivait le poète Alberto de Lacerda. Ce n'est pas une absence de mots, c'est un espace actif de contemplation, où l'attention est concentrée sur le cœur de la vie. Même en sachant que les types de silence peuvent être mélangés, complets ou superposés, en se souvenant de Bernard Dauenhauer, Bernard Picard et Erling Kagge – des penseurs qui ont écrit sur la nature et la pertinence du silence, le comparant aux bruits banals – nous remarquons certains types de silence :

Sensoriel – en l'absence de stimuli sonores mesurables (par exemple, dans des chambres anéchoïques (ou sans écho), dans des grottes profondes ou des montagnes enneigées). C'est culturellement variable : en Finlande, cela peut être confortable, mais dans un pays méditerranéen, il sera hostile.

Psychologique – cessation du flux mental, par méditation ou concentration profonde ; elle peut être lucide (méditatif) ou opaque (dépressif). Il est associé à des états de paix intérieure et de vigilance.

Relationnel – entre personnes, avec un sens communicatif, révélant la dépendance, l'intimité ou la tension – est associé à la complicité, à la tension, au respect, à la séduction, au pouvoir ou à la thérapie.

Spirituel – rencontre avec le divin ou l'ineffable, désigne la transformation intérieure, dans diverses traditions, par exemple *hésychie* (terme grec pour paix intérieure, adopté dans le christianisme), *satori* (terme associé à l'illumination dans le zen-bouddhisme) ou *wu-wei* (dans le taoïsme).

Créatif – tension qui précède, assiste ou culmine dans l'acte créatif. Le silence pour que l'inspiration germe – bruit ou esprit agité – n'atteint guère les niveaux les plus profonds de la créativité.

Pathologique – née de la peur, du traumatisme, de la violence ou de la censure, de la souffrance et non du choix, comme une chaîne invisible – liée par exemple à la mueté sélective, à la violence domestique ou au régime totalitaire.

Écologique – le silence d'une nature saine, menacée par la pollution sonore. Bernie Krause, musicien et écologue, a constaté que la moitié des sons naturels des années 60 ne sont plus entendus. Maintenir l'écosystème et la biodiversité préserver la santé humaine et planétaire.

Il existe donc de nombreuses façons de percevoir le silence. Une grotte peut être sensorielle pour certains, spirituelle pour d'autres, ou pathologique pour ceux qui souffrent de claustrophobie. Nous devons comprendre l'importance qu'elle a pour chacun d'entre nous, quelle opportunité et quel rôle nous lui attribuons, comment nous la cherchons, l'utilisons ou la négligeons. Sans silence, sans écouter les uns les autres, pourrions-nous entendre quoi que ce soit ?

Solitude, Immensité, Paix – Proface du Silence ?

La solitude, l'immensité et la paix sont étroitement liées à la demande de silence. La solitude choisie ouvre le portail de l'immensité à la recherche d'une paix qu'on ne trouve pas dans la foule. Il faut du courage, de la détermination et une intelligence émotionnelle pour commencer cette quête, sans peur ni hésitation.

La solitude peut être un tourment ou un privilège. L'abandon, le mépris, l'indifférence, l'isolement forcé ou l'exclusion sociale engendrent douleur, tristesse ou angoisse, pas toujours faciles à intégrer et à surmonter, avec un impact sévère sur la santé. Cela traduit un silence qui opprime ou étouffe. La solitude choisie, cependant, est une nécessité ou une discipline naturelle. Certains mystiques, moines ou ermites la cherchent pour trouver Dieu et non par misanthropie. Déjà au Moyen Âge, la solitude était associée au « sentiment de complétude » et *la solitude* traduisait l'expérience d'être un avec Dieu. La solitude qui est essentielle sur le chemin évolutif. Ester Bucholz (dans « L'Appel de la solitude ») souligne comment elle nous aide à nous comprendre et à ne pas rester isolés, même de nous-mêmes. Une parabole ancestrale fait aussi allusion à cela : l'être humain est né pour vivre en groupe, cependant, le sens de vivre en communauté ne peut être découvert que dans la compagnie de la solitude. Et Jean Genet l'associe à la libération : « La solitude ne m'est pas accordée, je m'y conduis par un intérêt pour la beauté, je veux m'y définir, en tracer les contours, émerger de la confusion. En bref, me mettre en ordre. » Je suis mieux avec « l'autre » s'il est bien « avec moi », en silence, et c'est un postulat pour savoir aimer.

L'immensité, c'est lorsque le silence perce l'immensité, suggérant une sensation cosmique – le frisson en regardant le ciel étoilé, le paysage époustouflant ou l'océan sans fin. Le philosophe Gaston Bachelard nous a rappelé que la contemplation de l'immensité agit comme un expanseur de l'âme. Nous nous sentons petits, mais d'une manière libératrice, car quelque chose de plus large que l'ego fleurit et s'étend. L'immensité suscite une admiration, une profonde admiration, une humilité et un respect, avec une certaine admiration et un sentiment de petitesse devant l'immensité et la grandiosité – comme un océan de silence.

La paix n'est pas l'absence de conflit, c'est un calme qui ne dépend pas des circonstances. Contrairement à l'ennui (un vide négatif) ou à l'ennui, la paix est une plénitude tranquille. Nous parlons de paix physiologique (corps détendu), de paix psychologique (esprit sans rumination) et de paix spirituelle (sentiment d'unité, que tout va ou ira bien). La paix est un équilibre dynamique avec le chaos, dans une spirale infinie – si nous sommes en paix avec nous-mêmes, nous aurons plus facilement la paix à la maison, dans l'organisation, dans la communauté, dans le pays, dans le monde... La paix est un chemin vers l'harmonie universelle.

La solitude, l'immensité et la paix symbolisent une écologie intérieure qui nous projette dans le cosmos infini – la solitude est le sol, l'immensité l'horizon et la paix l'environnement, dans et à travers lequel

émerge la voix intérieure. En résumé, la solitude nous relie à nous-mêmes et nous révèle l'importance de « l'autre », l'immensité révèle « notre place », sans égocentrisme, la paix est l'atmosphère respirable qui rend la contemplation et la vie elle-même possibles. Dans le royaume du silence émerge la voix de l'âme, le cinquième empire dont parlent poètes et mystiques, le souffle qui nous permet de créer, de transcender et d'aimer.

[Conseil ☺: Essayez des moments de solitude (20 à 40 minutes sans écrans, par exemple, détendue, course ou marche), d'immensité (avec des horizons ouverts, contemplation du ciel) et de paix (avec une respiration diaphragmatique, acceptation, silence partagé).]

Le Silence Inspirant – La Voix de l'Âme

L'expression susmentionnée, « voix de l'âme », est millénaire. Platon parlait du *daimon*, une voix silencieuse qui écoutait, ou une entité spirituelle intermédiaire entre les dieux et les hommes. Dans l'hindouisme, l'*ātman* est le moi profond qui est écouté avec les sens réduits au silence. Saint Augustin désignait la voix de Dieu comme un *silence parlant*. Jung l'appelait le *soi*, le centre archétypal perçu dans le silence. Ainsi, le poète R. M. Rilke suggérait : plongez en vous-même et sondez les profondeurs où votre vie jaillit.

Une preuve que les neurosciences démontrent : la créativité profonde se produit lorsque le cerveau est en mode réseau par défaut (DMN), le réseau de repos qui s'active lorsque nous errons silencieusement. Cela peut aboutir à *des éclairages* – des connexions inattendues entre souvenirs lointains qui se projettent en idées « visionnaires ». Même sous la douche ou en course, nous avons vu comment des idées pures émergent lorsque le cerveau erre librement. La voix de l'âme se révèle aussi dans ces « intuitions », fragiles et profondes, qui nécessitent le silence pour écouter et une grande lucidité pour être perçues. Plusieurs exemples historiques le confirment : Newton s'est isolé dans le silence pendant la peste et a découvert la gravitation ; Beethoven, sourd, composée des symphonies ornées de pauses et d'espaces vides ; John Cage a composé 4'33" de silence absolu ; C. D. Friedrich créa des paysages méditatifs et contemplatifs avec un silence existentiel et spirituel intense ; et Einstein se retrouva à voyager dans un rayon de lumière silencieux.

La voix de l'âme – parle doucement, une fois et reste silencieuse – diffère de l'ego bruyant, qui parle fort et est répétitif. Le silence nous permet d'observer des pensées comme des nuages – certains passent, ne nous disent rien, d'autres restent, nous font réfléchir – et entre eux, le ciel clair, où respire l'*anima*. Mais, après avoir écouté (ou *immergé*), il est nécessaire d'*émerger*, de traduire le silence en mot, image, invention, geste ou œuvre. Le silence qui ne génère pas d'action peut devenir stérile ou s'estomper. Peut-être est-ce pour cela que certaines personnes passent du temps dans un silence créatif (dans divers domaines d'activité) – le musicien Arvo Pärt passa des années sans produire et un jour émergea avec le *style tintinnabuli* (du latin « cloches » ou « cloches »), une musique minimaliste faite de longues pauses et de notes solitaires.

La voix intérieure est l'expérience la plus précieuse que le silence offre. On écoute seul, pour retenir le bruit et prêter attention sans savoir ce que l'on entendra. Quiconque l'écoute, même un instant, sait que cela en vaut la peine. Parce que cette voix, comme l'a dit Thoreau, est le ton même de l'univers.

Immergez-vous et émergez – de la plongée à l'action

Dans une civilisation de bruit (physique et symbolique), oublier la fatigue, affronter le vide (entre peurs, insécurités et doutes), ignorer l'opinion des autres, affronter l'ennui et s'immerger dans le silence, est – plus qu'un refuge – une fois de plus, un acte courageux.

Certaines pratiques de méditation, de concentration et de visualisation – qui nécessiteraient bien plus que ce texte pour être correctement abordées – nous permettent de nous immerger dans le silence et d'y recueillir les fruits qui, uniquement dans son sein, peuvent être trouvés : au niveau physiologique (en réduisant le cortisol ou en améliorant le sommeil), psychologique (réduisant l'anxiété, augmentant la créativité), spirituel (connexion à quelque chose de plus grand – se rappelant que la religion vient de *la religare*, qui suppose l'effort de rétablir la connexion avec le sacré ou le divin, unissant le monde matériel et spirituel) et relationnel (avec une meilleure écoute, une plus grande tolérance à l'ambiguïté). Le silence est une plongée qui régénère – habiter le monde plus pleinement et inspiré, que ce soit pour créer, guérir, donner et évoluer, ou contribuer à un bien commun, un projet commun, l'humanité dans son ensemble.

Les personnalités introverties ou traumatisées peuvent s'immerger sans en ressortir – elles voient le silence comme un cloaque plutôt que comme une source (comme l'ermite qui ne reviendra pas, le patient qui ne peut pas parler pendant des années, ou l'artiste qui fixe désespérément la toile sans peindre). Le silence est une expérience immersive : nous plongeons pour attraper des coquillages, mais si nous restons au fond, nous mourons. Il est nécessaire de monter et de les partager. Cela signifie traduire l'immobilité en langage visible. Cela peut se produire par la parole (par exemple, lorsque le mot, non réactif, naît de l'écoute et peut sauver une relation), l'action (dans des gestes non impulsifs, par exemple lorsqu'un leader est silencieux avant de décider, ou un thérapeute reste silencieux pendant que le patient pleure), la création (dans l'œuvre née du calme, que ce soit un poème, une mélodie, une peinture, un jeu, un algorithme ou une invention) ou l'amour (aimer sans possessivité, avec de petits gestes silencieux mais touchants : faire du café, écouter sans interrompre, se tenir la main ou simplement être présent).

Nous savons, par notre propre expérience, à quel point il est essentiel d'avoir le silence dans certaines situations – par exemple, lorsque nous voulons nous concentrer, que nous avons quelque chose d'important à faire ou à décider, lors d'une discussion familiale, nous nous sentons excités, avant un examen, un test, une compétition ou un travail. L'action à entreprendre peut impliquer de nombreuses personnes ou un destin mondial, ce qui augmente la responsabilité de décider lucidement. Gandhi était un exemple qu'il est possible d'avoir des jours réguliers de silence, et d'en ressortir par des discours d'une immense force morale.

Il existe des pratiques que nous pouvons essayer de suivre dans la vie quotidienne, par exemple faire une pause de 3 secondes avant de répondre à quelqu'un ; maintenir 1 ou 2 minutes de silence avant une conversation importante ; écrire ou dessiner juste après la méditation ; faire une bonne action, en silence ; des moments de calme dans les groupes de soutien ; et bien d'autres. L'immersion et l'émergence sont comme la diastole et la systole de la présence spirituelle. La personne sensée cultive ce cycle et sait que le silence est un moyen ou une manière d'affirmation.

Du vide à la plénitude – La spirale de la vie

Est-il possible de concevoir le néant ? Non. Quelqu'un peut-il imaginer ce vide ? Non. Il y a toujours quelque chose. Une tension. Une présence. Un moment. Un espace. Une vibration. Un écho. Puisque le vide est philosophiquement inconcevable, inconnu, pourquoi cause-t-il souvent une peur terrible ? C'est peut-être aussi pour cela que nous avons tant d'hésitation, de réticence ou de difficulté à nous connaître, à comprendre qui nous sommes vraiment, d'où nous venons ou ce que nous avons à accomplir.

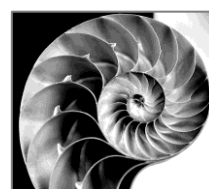
« Connais-toi toi-même » (*gnōthi seauton*) est une ancienne maxime, révélée par Socrate – gravée sur le portique du Temple d'Apollon, à Delphes, en Grèce, ce fut le premier conseil donné aux pèlerins, guerriers, à tous : avant de consulter l'oracle sur l'avenir, l'être humain doit scruter, en silence, sa propre nature, ses limites et ses qualités. António Alçada Baptista, l'un de « nos » écrivains illustres, y faisait allusion de manière simple, brillante et énigmatique, dans la *préface* de « mon » livre « Olhar Interior » :

« Je me souviens souvent de Simon le Mage, un gnostique, qui créa une hérésie qui ne me laisse pas indifférent. Il disait que nous n'avons pas tous une âme, que nous naissons avec une petite flamme que nous pouvons nourrir et développer ou non. Quand nous ne faisons pas cela, elle s'éteint et retourne au néant » (<https://abiliooliveira.weebly.com/livros.html>).

Le vide n'est pas une absence, c'est quelque chose qui reste ou est, qui pulse, invisible (à notre regard), qui se développe, s'étend et se transforme. Silencieusement. Strictement parlant, c'est de la pure potentialité, où toutes les formes, toutes les facultés et toutes choses peuvent être générées, du plus petit être à l'infinité de l'univers le plus magnifique – dans la splendeur de la plénitude manifestée.

Nāgārjuna (philosophe bouddhiste et moine) enseignait que toutes choses sont dépourvues d'existence indépendante, car elles existent toujours en interdépendance. Ainsi, le vide est la condition de plénitude : une chose n'est complète que parce qu'elle est vide d'une essence fixe. Meister Eckhart a adapté cette idée à la tradition chrétienne occidentale, affirmant que « pour que Dieu entre dans l'âme, l'âme doit devenir vide de toutes les créatures. » La mutation du vide en plénitude ne se fait ni en ligne droite, ni en cercle, mais en spirale – le vide qui semblait être un manque se révèle, dans le silence, une source.

La spirale est un symbole ancien de l'évolution, de la croissance continue et de l'expansion de la conscience – la spirale mathématique de Fibonacci (liée au nombre d'or, environ 1 618) représente une harmonie parfaite dans l'évolution des formes, présente des galaxies aux formes les plus diverses que nous trouvons dans la Nature, telles que les simples coquillages marins. En raison de notre inclination naturelle pour les formes harmonieuses, nous avons également représenté cette séquence spirale magique dans différentes réalisations, notamment dans l'art, l'architecture, le design et même la psychologie du comportement.



Notez que le cercle se répète indéfiniment, tandis que la spirale traverse les mêmes plans à des niveaux de plus en plus élevés – on avance un peu, après quoi on recule, mais à l'avance suivante on arrive un peu plus haut, plus profondément ou plus loin qu'au point atteint par l'avance précédente (un peu comme la marée montante – il y a une vague plus grande et une série de vagues plus courtes suit, jusqu'à ce qu'au début d'une nouvelle série arrive une vague encore plus grande que celle du cycle précédent, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la marée atteigne son maximum et remplisse la plage – dans un cycle donné, de marées, en spirale infinie).

Le biologiste Ilya Prigogine a montré que les systèmes ouverts, tels que les organismes vivants, évoluent par des fluctuations (ou pauses) et du chaos qui les mènent progressivement à des niveaux d'organisation plus complexes – en dissipant énergie et entropie dans l'environnement – justifiant mathématiquement l'auto-organisation biologique et la tendance universelle à l'ordre. Le silence fonctionne comme ces pauses qui permettent le progrès ou le saut évolutif. Chaque descente dans un silence profond augmente notre capacité à être dans le vide sans peur, à écouter l'âme sans précipitation.

L'obscurité – en tant que crise existentielle, perte ou chagrin difficile, rupture ou échec douloureux, ou manque de sens à la vie – est souvent ressentie comme un silence hostile. Mais en traversant la nuit sombre (comme l'a écrit saint Jean de la Croix), sans fuir dans le bruit ou la confusion, on comprend qu'elle nous invite à démanteler les fausses certitudes, les insipidités, les illusions et à dissoudre l'ego. La lumière ne revient pas de l'extérieur, elle émerge du sein du vide, traverse l'obscurité et jaillit cristalline et régénératrice. Comme le chantait Rumi, « La blessure est le lieu par lequel la lumière entre en toi. »

Même « la musique, en tant qu'art du son, doit autant au silence qu'aux notes. Cependant, la pause n'est pas un vide entre les sons – c'est un organe vivant de la composition, car sans silence, la musique serait un bruit continu, où rien ne ressortirait. C'est le silence qui donne rythme, contour, respiration et

émotion. Le silence n'est pas l'opposé de la musique, c'est son habitat. Pour C. Debussy, « la musique est le silence qui se trouve entre les notes ». Chaque note émerge du silence, vibre un instant, puis s'immerge à nouveau dans le silence. Leur beauté réside dans leur relation avec ce qui les entoure – avant et après, c'est le silence – donnant un sens à la mélodie émergente. Aldous Huxley y aurait pensé en disant : « Après le silence, la musique est ce qui se rapproche le plus de l'expression de l'inexprimable. »

La plénitude, ce n'est pas tout avoir, c'est être présent, ou, ontologiquement, c'est être tout. Le silence, plus qu'un moyen, est la plénitude elle-même dans le pouvoir et l'action. Quand nous sommes profondément silencieux, rien ne manque. Le souffle et l'instant suffisent. David Steindl-Rast disait : « La gratitude est la clé de la plénitude », du bonheur et transforme notre perception. Il est important de valoriser l'instant présent comme un cadeau, à travers la pratique quotidienne de s'arrêter, d'observer et d'agir avec gentillesse et gratitude. Et la gratitude ne résonne que dans le silence. Pour António Ramos Rosa, le poème naît du silence et lui donne une voix : « Le silence n'a pas de fin, c'est une île sans plage où ce qui compte le plus n'arrivera jamais ». Le silence est un espace pur d'où naissent le mot et la vie. Le silence immortel n'est pas le destin, c'est le voyage vu de l'intérieur.

Silence amical – Observateur silencieux

Le silence est-il le début de l'écoute et non la fin du son ? Est-ce la plénitude de l'attention et non le vide de l'esprit ? Est-ce la présence intime de deux et non l'absence de connexion ? Est-ce un appel à la liberté ? « Dans le Silence – seulement dans le Silence – dans le vide qui est rempli – seulement dans le vide qui est plein – dans le néant qui est tout – seulement dans le néant qui est tout – il y a la Liberté » (Morya, dans le livre « Seeds and Pearls », CLUC, 1989, p. 9).

« La respiration continue du monde est ce que nous entendons et appelons silence », écrivait Clarice Lispector. Nous y voilà. Du vide à la plénitude éternelle, sur le chemin céleste, ici, mais avec l'esprit en haut, dans cette spirale de vie, sur un chemin spirituel, inspiré par les échos du silence immortel qui nous encourage et nous apaise, dans une belle histoire sans fin, respectant le divin, avec gratitude pour ce qui nous est donné, avec foi et engagement pour un monde meilleur ! Car Dieu l'a voulu ainsi ! Eh bien, nous le voulons ainsi !

Tu veux vraiment savoir ce qu'est le silence ? Assieds-toi avec moi environ quinze minutes, sans parler, sans téléphone, juste en inspirant et expirant, sentant l'air entrer et sortir des poumons après filtration interne, calmement et profondément). Nous pouvons nous regarder, en silence, ou rester les yeux fermés. Alors tu pourrais trouver une réponse.

Pour moi, le silence est le Tout qui murmure quand rien ne rugit, le lien qui nous relie à l'essence sacrée, la voix qui s'éveille à la beauté de la vie. Et la vie est tout ce qui reste quand rien d'autre ne reste.

Confucius l'a résumé ainsi : « Le silence est un ami qui ne trahit jamais. » Fernando Pessoa a tout à fait raison, il y a dans le silence une science profonde, la Sagesse Éternelle unique et ancestrale, qui en nous, par nous ou à travers nous, peut devenir la réponse la plus parfaite – si nous le permettons, si nous sommes vigilants et prêts à penser, ressentir et agir.

Planète Terre, 12 juillet 2026
Abílio Oliveira



*Si les MONTAGNES
Pouvaient Chanter*



Melanie Manchot, *Inversions*, 2026, Estampe Giclée noir et blanc sur *papier* Hahnemühle, *mont Makalu*, Himalaya, Népal



Melanie Manchot, *Inversions*, 2026, Estampe Giclée noir et blanc sur *papier* Hahnemühle, *mont Makalu*, Himalaya, Népal

Fiche technique :

1. *Inversions* (camp de base du mont Makalu avec lac)

Emplacement : *Mont Makalu*, Himalaya, Népal

Mai 2026

Imprimé giclée noir et blanc sur papier Hahnemühle

Édition de 5

2. *Inversions* (hélicoptère du camp élevé du mont Makalu)

Emplacement : *Mont Makalu*, Himalaya, Népal

Mai 2026

Imprimé giclée noir et blanc sur papier Hahnemühle

Édition de 5

Déclaration de l'auteur :

Commencées en janvier 2021 en pleine période de confinement strict dû au Covid, les « Inversions » sont une série de photographies réalisées en réponse à des lieux et environnements spécifiques. Un ensemble est réalisé en continu à Londres, ma ville natale, l'autre en réponse à la nature, souvent en lien avec les montagnes. Le geste joué dans chaque image reste constant : me retourner à l'envers, me tenir debout sur mes mains, tracer une ligne vers le paysage ou la ville. Basée sur des histoires féministes iconiques de la performance, notamment des années 1970, chaque inversion est une forme de tagage physique, ou de graffiti – bien que momentané, fugace et archivée à travers le document photographique.

Les images pour SPHERA ont été prises en mai 2026 sur le mont Makalu dans l'Himalaya népalais. J'y étais en train de travailler sur un docu-drame centré sur mon frère Karel, qui est devenu le premier alpiniste tchèque à atteindre le sommet d'un sommet de + 8000 mètres. Il n'est jamais revenu.

Melanie Manchot

SI LES MONTAGNES POUVAIENT CHANTER

Mário Caeiro

Le matin, le chœur des oiseaux. Puis le bêlement des moutons.
La résonance continue des vagues de la mer.
Soupirs de la brise.

Le vent sifflait.
La métaphorologie humaine projette un arsenal de termes sur le Son.
Mais je ne trouve pas de poétique qui me dise comment l'*Adagietto* de la
ferme de Mahler me fait tomber dans un vortex d'émotion en rotation
subtile. Ni la façon dont *My Song de Jarrett* me sauve de la tristesse. Ou la
façon dont le *riff de I can't put keep from crying*, décennie après décennie
depuis l'adolescence, me reconnecte à ce que j'imagine être le *blues*
original. D'accord, avec *In my time of dying...*

Alentejo, 2025

Point préliminaire

La musique possède un pouvoir mystérieux : celui d'affecter l'âme au cœur même de son essence vibratoire. Je paraphrase le physicien (et musicien) Stephon Alexander, qui, en improvisant sa propre vie et par ses sauts intuitifs c qu'il décrit comme irrationnels (j'ajouterais : transcendants) – a trouvé dans la musique de l'Univers quelque chose qui fonctionne (ou ne fonctionne pas) : *la fonction*.

Les planètes touchent leurs harmonies et dissonances, leurs identités mystérieusement chaotiques, en équations mathématiques. La physique la plus intégrative et la spiritualité intégrale nous indiquent qu'il y aura littéralement une généalogie cosmique en arrière-plan quand nous pensons à la musique au sens large, la même dimension de *rayonnement cosmique* de fond qui a conduit *des éons* à se rassembler en des étoiles radicalement créatives.

Les musiciens, qu'ils en soient conscients ou non, sont des forces de la nature, ces dernières réitérant et effaçant tout autant des lois provisoirement pérennes par ces canaux. Gravitations. Jouer de la musique, et peut-être l'écouter, c'est l' *accord*, en instants, dans l' *élan* inhérent à chaque expérience sonore, de l'instrument qui est celui de la Vie elle-même. Nous l'écoutons, nous l'écoutons, nous l'accompagnons, nous le jouons, cet instrument naturel qui prolonge notre être. Dans la vérité de l'artifice, et rien de moins quand nous chantons la brise entre les feuilles de la montagne et que nous en prenons conscience.

Faisant écho à la façon dont nous avons ouvert le premier SPHERA, via Albert Ayler, Alexander demande, rhétoriquement : – *Et si l'univers était comme un solo de jazz ?* Écouter, faire, comprendre, créer de la musique – y compris celle du silence – est de l'ordre de la célébration de l'existence. Faire partie de l'orchestre, du chœur, du combo, de l'école de samba mononote qui se (re)crée, se transcendant dans une myriade de rythmes, mélodies, gammes et cycles.

Cela implique-t-il une idée du temps à laquelle je ne souhaite pas nécessairement ajouter ce texte ? Je suppose que le principe et l'hypothèse que la musique est par excellence l'expression du temps, celle de l'espace et la *gravité gravitationnelle sournoise de la gravité*. Une autre matière montagnaise. Introduction à la découverte de la vérité intime du *groove*. Cela n'empêche pas que chaque disque que nous gardons sur l'étagère, chaque artiste que nous écoutons obsessionnellement (pré)ou chaque chanson que nous conservons en mémoire ne soient pas strictement des planètes solides dans un univers qui est déjà et pour l'instant en expansion. En ces termes, cartographier les expériences sonores qui nous traversent, c'est rendre les planètes conscientes de leurs écosystèmes atmosphériques.

Intro

Lorsque le Créateur a façonné le corps humain, l'âme humaine a refusé d'y entrer car elle ne voulait pas assumer les limites du corps. Le Créateur a alors commencé à jouer de la musique. Pour ressentir la plénitude de cette musique à travers les sens et la réceptivité de la forme humaine, l'âme a été attirée dans le corps.

Russill Paul racontant une ancienne histoire soufie

Il y a quelque chose dans la musique et les faits. S'ils coexistent, quelque chose arrive à l'information. Et ça dure.

Neil Young

Le moment décisif du développement humain est constamment à portée de main. C'est pourquoi ces mouvements de pensée révolutionnaire qui déclarent tout ce qui précède comme étant hors sujet ont raison – car jusqu'à présent rien ne s'est passé.

Franz Kafka

Le mythe *soufi* raconte une profonde vérité dans l'*agenda sacré de la praxis*. Young, un géant, affirme la transmutation de la matière en un événement éthérique. Kafka semble céder à un néant agonistique, mais il est aphoristique, sinon cathartique, une démonstration que la conscience de la généalogie est une marche sur d'interminables escaliers célestes... *des escaliers vers le ciel...*

Kafka, capable de comprendre profondément son processus créatif, *dit à sa manière* le contraire de ce qu'il dit (c'est ainsi que je le lis, ce géant sur les épaules duquel nous nous appuyons souvent créativement). Ces deux voix, en courts et décontextualisés, ont ouvert un texte que j'ai écrit il y a quelques années sur le situationnisme. Je les relis parce qu'elles habitent l'hélice de la montée/descente (libre) de manière consciente et opérative, dans une *sphère* du commun, de la communauté et de la communauté, au-delà du plan sociopolitique.

Ce texte, qui propose de penser la musique comme une connaissance spirituelle, un véritable chemin et un chemin vers elle-même, cherche à le faire dans l'orbite d'une réflexion essayistique personnelle, de la part de quelqu'un qui a beaucoup cherché dans l'art public, l'urbanisme et la théorie critique pour l'élévation du *socius* à des vibrations subtiles. Quelqu'un qui, entre-temps, a pensé le mythique et le mystique dans la même logique que l'essor du commun et qui est désormais invité à prêter attention à la musique dans un *registre sphérique*. Quelqu'un qui n'hésite pas à associer des structures de ce qu'il perçoit lorsqu'il pense avec passion. *Théoreine*.

Si dans ce texte précédent – *Situating Situationism* – j'ai tenté de mettre en avant la topicalité dans l'action dans l'environnement urbain qui enveloppe notre être, et de l'action poétique-discursive en particulier – au sein de la société du spectacle – ici je suis mis au défi de réfléchir à la musique comme canal expérientiel. Comme portail. Cette dimension universelle et cosmique, absolue, était déjà évoquée dans ce texte, reflétant les complexités mentales d'un *rock chronique rétentif* fasciné par les messages et *extraits sonores* d'une génération révolutionnaire, qui, dans la société du spectacle, entremêlait la suspension inhérente des valeurs à l'expérience de la liberté créative :

J'ajouterais, dans l'esprit de Bergson, que seules quelques œuvres d'art de la ville – ou des chansons rock – interprètent mystiquement la Vie. Cela est lié à un problème aujourd'hui plus vivant que jamais, celui de l'autonomisation sociopolitique, de la vie comme *production moléculaire*. *C'est un problème crucial dans l'art public et l'urbanisme critique, précisément sous-jacent à l'un des aspects clés des productions d'artistes contemporains que je trouve dans le livre de Debord : la participation, au sens de l'implication.*

En d'autres termes, il peut y avoir un lien – je m'abstiens de le définir comme nécessaire ou suffisant – entre la tradition critique (dans laquelle les humanismes habermasien ou lefebvrien sont des références clés) et la tradition mystique, cette dernière sous-tendant l'*argumentarium toujours fusionnel* de SPHERA,

qui dans Abellio était précisément structuré, dans un célèbre diagramme. Une sphère. Dans l'esprit transdisciplinaire qui me bouge et dans la *manière allégro-essayiste* avec laquelle je bouge (*d'après* Montaigne, Barthes, Bergson ou Massumi), c'est un aliment vital pour le présent à intuit. Co-présence émergente. Disons que je travaille en même temps sur des gammes que je risque de composer, abandonné à la musique que je sais tirer du silence blanc bruyant qu'est la page. Ou du silence (où, quand je peux, je vois le thème instrumental et la chanson).

Ce qui suit est donc une dérive réflexive intuitive, certes *intermédiaire*, sur la musique en tant que voyage sphérique. Où les problématiques de la politique et du pouvoir, de la représentation sociale, thèmes clés du texte précédent, sont rhétoriquement tenus à distance pour se concentrer sur un Humain d'*une autre dimension* : divine, médiumique (le média implicite au sens ouvert et poétique) et magique. Ce qui suit est la pensée déclenchée par l'écoute de la musique dans l'espace-temps public *au sens plus* large qu'est la Nature. Pour l'*apparition* de la musique dans le (dis)concert du monde. Ainsi, écouter et interpréter la musique m'a amené à *me promener ici*. Quoi qu'il en soit, *ce qui apparaît est bon ; ce qui est bon apparaît* », affirma Debord.

Si Greil Marcus pense que la puissance du *rock 'n roll* réside dans les sauts d'ici à là, dans l'impossibilité de faire des transitions, il est tout aussi vrai que les théories des mouvements bien avant *le rock* ont déjà trouvé des bonds (qualitatifs, esthétiques, formels, etc.) entre créateurs et approches de la matière musicale. De la musique qui comptait. Je vois ces sauts comme des continuités subtiles. Des contiguïtés. Et j'entrevois, à l'oreille de quoi que ce soit, je crois parce que mon intelligence tend continuellement vers l'analogie et la comparaison, vers la reconnaissance interactive des échos et des résonances, des connexions et des affinités dans une géométrie infiniment variable.

De telles connexions, perçues, explorées, vécues, assurent une monumentalité à l'Humain. Dans la chorale d'allumeurs allumés dans un stade ondulant au rythme d'un hymne, dans la chambre d'un adolescent cherchant les premiers accords originaux à la guitare, dans l'International chanté d'un poing levé le 1er mai, quand nous entendons des mesures dont la séquence nous laisse soudain sans voix, en transe, émus, sauvés, en pleurs ; ou, bien sûr, dans l'imagination – il me vient à l'esprit Mike Scott rêvant de sa *Big Music* ou Phil Spector délirant la notion expérientielle du *mur de son*...

À long terme, en évoquant Jung, je vis *de la musique* comme une présentation (mise à jour et réinvention) de monades sonores archaïques, sinon éternelles, voire soudaines émergentes ; à moyen terme, je suis surpris quand une mélodie, un timbre, une séquence d'accords résonne à une autre époque qui a historiquement révolu, vivant les deux points de comparaison ; à court terme, j'aime comprendre comment l'invention d'un geste performatif génère en *phénoménologisant* un lieu virtuel esthétique, paradoxalement physique. La musique a à voir avec la Lumière. Et les montagnes.

Tout cela me semble évident quand je trouve dans Black Sabbath le tonnerre existentiel qui fait tourner mon ventre à jamais, quand l'Irlandais Rory Gallagher traduit en sueur le plus noir pour Belfast ouvrier, quand Chris Squire invente un grattement de la basse électrique, laissant l'ancre inciser la rondeur du pouce et faisant ainsi de l'instrument le véritable cinquième élément d'un orchestre d'egos...

Les créateurs musicaux résonnent ici sur terre *les sons du monde, le son du monde*. Les sons de la complexité en *mode audio*. Lointains et proches, immédiats et imaginaires, intemporellement actuels, temporairement intemporels.

Les plus anciens ont dû gérer directement le chant des oiseaux et le bruissement des feuilles sur les arbres, puis le grondement impressionnant des locomotives et des canons, ou la vibration astrologique des planètes ; aujourd'hui, alors que plus de 50 % du monde vit en ville, le chômage et l'exclusion motivent

les battements et les fragments du numérique entrent *inexorablement dans la maison et la tête*. Cela dit... nous sommes ce qui résonne en nous. Écoutez...

De la nature animale de la flamme. Silence

Il y a des années, j'ai lu quelque part – à Novalis, via Rui Chafes – quelque chose comme « la nature animale de la flamme ». *On peut dire* un fragment métapoétique dépeignant la nature divine et intérieure. À la lumière de la flamme (d'une bougie), un morceau de soleil, j'écris sur ce qui existera qui sera lumineusement animal dans la musique, dans le son. (La bougie vacillante). Si « naturel » vient de Nature et Culture est autre chose (Eagleton), la nature étant ainsi codifiée (sinon auparavant et entre-temps stigmatisée), la réflexion sur *la musique naturelle* de la musique s'offre à moi comme un exercice pour prendre conscience de *la façon dont une montagne pourrait chanter*. La phrase suppose une question. Également au présent.

Hermann de Vries (né en 1931) est un artiste néerlandais qui fait de ses dérives contemplatives une reconnaissance du naturel – moquette de terre, chiffon de nuage, feuilles d'arbres – du monde naturel environnant (disons que ce reste naturel aujourd'hui). Son art est enraciné dans une généalogie ancienne, celle de la présence du voyage (saint François, Richard Long, Francis Alys). Se promener, *être*, est pour cet artiste d'un ordre d'actualité. « La nature est toujours d'actualité. » Dans un *bon contexte*, si l'espace d'une fraction de seconde nous mettons en avant l'éthique créatrice telle qu'elle est schématisée par un prêtre-poète (le père José Frazão Correia), l'art peut générer l'intensification de l'être et l'être dans un bon état.

Chez de Vries, la dérive poétique s'affirme dans la collection, documentant, archivant et cadrant ce qui est le monde qui l'entoure. Littéralement dans (apparemment) une appropriation froide (simple) du *merveilleusement commun*. L'œuvre témoigne du naturel, d'une manière moins *Wunderkammer* ou *cabinet de curiosités* que d'un miroir de poche. La cohérence de sa création résultera de ce poète simple. De révélation en révélation, dans la continuité. Cela n'empêche pas l'explosion soudaine du *genre* – gène/genèse/genie – là où on s'y attend le moins. De Vries est le silence – le bruit le plus naturel – ; ou à quel point il faut trébucher discrètement et humblement. Tout comme il y a ceux qui cueillent des fleurs, ou les achètent, pour donner de l'âme à une pièce ou à une tombe, les tuant à long terme mais reconnaissant leur fonction de vibration vivante, de Vries reprend tout ce qui lui rappelle/nous la poésie de ce qu'elle est naturellement.

Pour de Vries, la nature est la réalité primaire, la culture la secondaire, et la réalité virtuelle la réalité la plus lointaine. Son œuvre d'une simplicité restreinte est maintenue dans le matériau pour transmettre (et pas tellement compacter, étagère ou même muséaliser) le complexe, l'infini et l'abondance sphérique.

Silence.

Tard dans la nuit. Je continue d'écrire à la lumière des bougies (en fait, je modifie aussi à la lumière des *lumières LED* de Noël et au son d'Alabaster de Plume – et *autres*, via Spotify et l'algorithme bro ; tandis qu'à l'extérieur, les oiseaux reposent dans un silence total. L'aube encore en suspense, je ressens, me pousse à prendre conscience, à la ressentir, de la relation entre le silence et le son. Entre la subjugation radicale à l'écoute du matériau et l'acte créatif qui invente les sons – dans l'éther. Un tango ne sera jamais un code pur. En flamenco, je ne crois pas que quiconque puisse apprivoiser *conceptuellement el duende*.

Dialogique, naturellement plus que la relation dialectique. Lorsque le plus grand respect est exigé de nous dans une situation douloureuse, avant un moment symbolique pour délimiter ce segment de temps, sublimant un regard, le silence est imposé. Comme si souvent lorsqu'une atmosphère propice à la canalisation d'un esprit *dans une séance est nécessaire*. Ou à l'aube de l'acte de prière. Quand quelque chose

nous blesse et qu'il est impératif de respirer. En virgule, en un point. Dans la performativité inhérente à l'organisation et au désarrangement des idées.

Le silence à ma tête et le bruit au dehors. Le vers dans *Silence* de (voilà) Telephone n'a jamais cessé de résonner dans mon esprit, dans mon processus d'audiophilie progressive, d'adhésion néophyte à l'art de la musique. Le silence dans l'acte méditatif ou contemplatif n'a jamais cessé de dialoguer avec le bruit *extérieur*, ainsi qu'intérieur, de mon *être maladroitement bruyant*. Le feedback, lorsqu'il est entré sur la carte de mes auditions, a eu cette fonction, celui de me séduire dans le silence-bruit du *bruit*. L'autre côté du silence. Et le bruit lui-même, en marge de la musicalité

Du cri instrumental auquel le cri donnera au corps. Et là, j'ai compris que, tout comme en méditation, il est essentiel de laisser le monde chanter – en silence, car dans le silence – il y a une musique secrète dans les bruits du monde, dans ses sons. Des bruits interrompus dans lesquels l'esprit, s'abandonnant à eux, reconnaît le flux. Et l'antenne. Jusqu'à la limite du flux peut être modifié, soit en fermant la porte de la salle de bain pour ne pas entendre la citerne qui tire la chasse, soit en transformant certains de ces sons en fragments du récit sonore. Le *riff* de *Satisfaction* est né de cette pénombre. Comme gratter dans les vides du hip-hop.

L'échantillonnage a donné à ces récits fantomatiques une co-présence, entre la vérité des *beats n'bits* et le mensonge de ce qu'au début de cette esthétique nous appelions en plaisantant le *batteur japonais*. La vérité, c'est qu'historiquement, le bruit musical est devenu une partie de la musique, ne serait-ce que pour qu'il soit maintenu à distance et au bon moment. Comme dans la musique d'ascenseur, qui est purifiée... bruit *de fond*. Ou dans des boucles électroniques exaspérantes. Peut-être moins mélodique que le son de la pluie venant de la télévision à l'époque où la nuit commençait tôt.

Chante, chante, mon ami chante

Dans la vie des sons, nous apprenons que, au-delà et au sein de la tension créative entre silence et son, il existe la voix humaine. Le spectre infini des voix qui sont parfois du bruit, parfois désarmant, le chant de l'humanité. Le chant du Cante (nous n'allons pas plus loin) est le paysage de l'être dans les voix. Dans les Voix bulgares, la polyphonie sent la rose.

Tout comme, dans une intervention urbaine historique de l'art public que j'ai eu l'opportunité de présenter à *Luzboa 2006* (Fado Morgana, du collectif belge *Het Pakt*), un chœur de voix (dont les propriétaires ne se concentraient pas sur les paroles de formation musicale), s'est dûment égalisé, sonnant individuellement sur différents haut-parleurs, chantant deux des plus anciens *fados* de Lisbonne, a transformé un escalier d' *Alfama* en une expérience anachronique immersive de la ville dans toute son ascendance socioculturelle, en raison de l'actualité de ces lamentations ; Chaque spectateur pouvait circuler entre les voix et orchestrer les intensités relatives de chaque timbre, devenant un participant silencieux et co-créatif dans la chorale. Cette même pièce fut plus tard réinterprétée, traduite dans une longue ruelle de la ville de *Torun*, en Pologne, dans le cadre du programme du *Festival de la Lumière Skyway*. Là, les falaises à découvrir étaient les paroles de la poétesse Wisława Anna Szymborska.

Voilà (c'est ainsi qu'une canne discursive est dévoilée par une fraction de seconde *de la marche musicale* pour passer à la mesure suivante d'un texte). Une autre pause pour respirer, déjà hors parenthèses. Si vous pratiquez le yoga, faites une pause pour le chant magique et mantrique du *yoga néant*, capable d'apaiser mon esprit agité.

Pont dixit.

Les voix, peut-être plus directement que les instruments, canalisent les émotions et les sentiments. *Elles évoquent*. Joie, abandon... Douleur. Mais ces facteurs de conditionnement humain de l'être se trouvent

naturellement dans la séquence des notes d'une composition passionnée – ou parfaitement interprétées. Quand nous écoutons *le Requiem de Mozart*, tant qu'il est interprété que le testament final de ce compositeur revient à la dimension de la révélation intime, nous ne ressentirons plus la Douleur de la même manière. Élargir le sentiment sous la prétention du sentiment. *Voilà*, Pessoa.

D'un autre côté, dans la chorale mystique – dans le « *personne* » hébreu, dans le refrain dévot d'un *qawwali*, même lorsqu'à Fatima une *Salve Marie* est chantée par des milliers de voix, ou dans une cérémonie intime et aimante de Hare Krishna, nous entrons dans une transe joyeuse et familière – il y a une vérité de foi dans la recherche, la diffusion, plus que la confirmation. Les voix, ensemble, prient, chantent la prière. Elles nous appellent à tomber dans le vortex. C'est ce qui se passe dans un stade plein, dans le chœur de cette chanson.

La voix de la personne est l'humain dans la maxime d'actualité. Vibration des cordes vocales qui relativise et en même temps monumentalise le commun. Callas, muet en Pasolini, intone dans le silence ce que nous imaginons être le silence de la voix. Et José Mário Branco, chanté par d'autres voix, aura des difficultés à être présent. Elvis est irreproductible.

Ce qui me semble évident, c'est que si nous avons déjà entendu Camões, c'est précisément lorsque Branco a intonné « *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* » ? Et que quelque chose de procédural dans la phrase qu'est *Agitation* nous a – et nous avons – plus d'hétéronymes, Pessoaans. La voix cherche une résonance vitale, de l'universel, chez l'individu. Comme quand Patti Smith n'est que – et bien plus que – *un murmure grung*. Ou Cesária – mais tellement plus que – pieds nus.

Ère de puissance

J'arrive à une autre dimension clé de ces intuitions. La musique comme *produit* des processus de canalisation d'une Force, d'une Énergie, d'une Source surhumaine. La chanson, la phrase, l'écho, la symphonie, le concert, la réverbération sur les murs d'un club, *orchestrent* l'être en étant là à écouter. Combinant une soudaine convivialité.

Chefs d'orchestre et divas, instrumentistes virtuoses et *chanteurs de pimba*, auteurs-compositeurs-interprètes et *marginiaux* au coin avec des capuchons vides à leurs pieds, poussent comme des fleurs dans le monde des sons, et c'est à chaque paire d'oreilles de découvrir dans quelle mesure ces sons, *à ce moment-là*, canalisent (*voilà*, si c'est le cas) en spirale ce qui est au-dessus et ce qui est en bas, et la manière dont chaque geste – chaque changement d'accord, chaque inflexion mélodique, chaque harmonisation – transmute la matière. La complexité n'est pas nécessairement plus grande ici que la puérilité. Même la virtuosité n'assure rien.

Une partie de la mission de lire ces multiples dimensions tient à la capacité mentale et sensible de *ressentir* la musique, de la surprendre dans sa relation avec le temps et l'environnement, de l'entrevoir dans le bruit de l'existence ; ce que l'expression populaire « musique pour mes oreilles » résume si bien. Une montée et une descente éthérées soudaines dans le son – est-ce pour cela que Karajan semble possédé ? Ou ce gamin diabolique de *Staff Benda Bilili* ressemble à un magicien fou, extrayant du fil métallique tendu une fonction sans précédent ? – que la configuration des notes déchire le réel, la musique donne au spectre des existences – dans le naturel, en tous sens – une bande-son toujours fusionne... bande-son.

Je pourrais retomber (encore) dans l'abstraction. Ce sera inévitable car je suis sur la partition, dans le texte. Diagrammer à travers les mots une expérience dans le labyrinthe de ma propre expérience auditive et de ma sensibilité. Mais à cette abstraction opérationnelle, didactiquement schématique et qui donne provisoirement des noms aux choses, je juxtapose sans aucun désir de synthèse forcée le chaos vivant de

l'Universel en Flux, de l'Esprit dans ses états divers et multivocaux. Cette conviction renvoie à quelques éléments de preuve.

Je m'en tiendrai à celle qui m'a percé. Musique, musique... seulement celle qui est faite en direct. Le reste est un témoignage de ce qui s'est passé (pierre tombale, monument, document, preuve, message). Entendre un ami gratter une guitare désaccordée ne sera pas forcément de l'ordre du sublime, mais si ce musicien amateur le fait dans un acte de recherche sacrée et enfantine, une telle co-présence inspirera la conscience pour de futures canalisations. Nous voyons (entendons) les doigts cherchant la bonne note, le rythme, l'intensité. Ainsi, le produit musical, même lorsqu'il est extraordinairement bien conçu en studio, aussi excellent soit-il dans une dimension spécifique, ne surpasse pas en affection le chant d'une grand-mère endormant un bébé. Ce sont des choses apparemment du même ordre, mais différentes dans la réverbération de la Vie. L'IA ne tombe pas enceinte.

Avec la réserve que la musique à jouer est le résultat d'un rituel d'articulation entre l'être pur dans l'énergie (cette sensation de participation) et les décisions plastiques (du terme allemand *Plastik*, que Beuys préférait à *Kunst* ou *Art*) – voilà, artistique – qui, en canalisant cette énergie, devient un dispositif magique et mystique, au sens bergsonien, par lequel on suppose la relation entre la foi au commencement, ce qui conduit – parce qu'elle en découle – au courage inconscient de continuer. *L'Afrobeat* ou le *Funaná* démontrent cela dans des délais hypnotiques qui parviennent ensuite – aussi longtemps que – à contenir les codes technologiques qui les façonnent. Il reste à voir dans quelle mesure sa magie est déformée par le hertz conspiré arimaniquement (et plus seulement sueur lucifère). Et il reste à voir comment une logique rythmique – pensons au *reaggae*, qui est lui-même né du *ska*... – transmutera son essence originelle (son origine), lorsque le combo explose sur les plateformes numériques.

Silence plus long.

Dans l'orbite de la Foi, il me vient à l'esprit, sous forme d'image soudaine audio-sonore, le tourbillon extatique de Nusrat Fateh Ali Khan, une voix sublime et surhumaine, au seuil de l'infini et y restant ; ou le désert baigné de soleil de la *musique gnawi* d'Afrique du Nord ; la musique (du monde) à mes oreilles, précisément parce que *et quand* Ces chansons accordent les chansons pour accéder à une fréquence spirituelle (leur). Il y a des jours où j'essaie de ressentir, expérimenter, me rapporter, comprendre ou diagrammer ces transcendances en *crachant*.

Certains matins, quelqu'un chante *Ohm* ce que je *veux*. Dans de nombreux petits-déjeuners, ce sont les rythmes espacés des beats de Kruder & Dorfmeister qui me conviennent – une excellente musique pour aspirer la salle. Lors des dîners que j'offrais à des amis, c'était bien souvent le son d'Oscar Peterson jouant Sinatra (alléluia, sans la Voix !) qui créait l'atmosphère propice à la socialisation. Ce qui est certain, c'est que, dans d'autres t(r)opiques, il y a à cet instant même un aborigène récitant ses *lignes de chant et un jeune Finlandais répétant le tango (la Finlande est, après l'Argentine, l'endroit où ce monde des sons est vécu en communauté par beaucoup de gens)*. Dans les foyers proches et lointains, je sais même que quelqu'un écoute le *Danube Bleu* en sachant qu'il s'agit d'une interprétation instrumentale des énergies de guérison de la *Flamme Violette*.

Il y a donc de la musique qui, dans ces moments, nous rachète l'être en flux, la transcendance du son, sauvant nos vibrations spirituelles, notre devenir et non moins notre soif de nouveaux horizons esthétiques et culturels. En tant qu'intellectuel – que quelqu'un a défini comme celui qui utilise sa tête (et pas seulement pour le choc occasionnel sur le son de *Smells*...) – je pense l'avoir appris avec la musique pour aimer la musique, dans une cartographie continue des actualités qui génèrent de nouvelles actualités. Ce qui concerne la question mentionnée précédemment des généalogies.

La musique du monde est donc un terme sphérique qui a prévalu dans cette dérive intégrative et opposé aux vagues d'invasions sonores qui mettent en danger tous les lieux et géographies de sons organisés par

différentes cultures. De la même manière que l'investigation des biographies et des corps ou physiologies des interprètes explique d'autres choses. Y compris le pouvoir halluciné qui a conduit les fascistes à couper les mains de Victor Jara.

Cartographe, réfléchir.

Pour ceux qui, comme moi, la musique sont des amoureux omniprésents, cette cartographie solo est de l'ordre d'une contemplation active (j'évoque un mystique anonyme du siècle que l'on lit aujourd'hui avec la même grâce que *The Creative Act de Rick Rubin*, tous deux curieusement pédagogues de la conscience de soi) ainsi que de ma propre *personne*. Avec la musique, j'ai appris à reconnaître les émotions et les sentiments, à les honorer dans un instant de catharsis, dans la prière, dans la fête, dans la célébration, dans l'héritage inter-héritage (-culturel, -classiste, -générationnel...), dans la vérité oraculaire (si souvent un état d'esprit et une émotion trouvant à *cet instant un écho kairotique*). Dans le souvenir, dans la confession, dans le deuil. Dans la mort et dans la vie. Et pour les stimuler afin que le canal créatif, poétique au sens le plus large possible, s'active. La musique se calme, même dans les sessions les plus intenses. Garbarek – Norvège, montagne, ciel, brouillard – sereine. Ça marche.

Pause. Silence.

Dans ce paysage de réverbérations, d'échos, de références croisées, dans ce réseau de sons, un *riff lourd* d'Entombed insiste pour rester un accès valable à une zone agitée de l'âme (pour combien de temps, c'est une question sous-jacente, notamment à cause de la tension créative entre tradition et innovation – entre la vénération d'un lieu esthétique bien défini et la stimulation des multiples fusions qui l'élargissent) ; les premiers accords de la 40e symphonie de Mozart devront un jour être mis de côté pour ne pas laisser un *déjà-vu* inerte de jovialité.

Et voilà, quelle musique avons-nous besoin pour guérir les blessures et illuminer les ombres ? La coda en ré majeur ? Le sol en mode dorien ? C'est à travers la communauté transtemporelle – le nous parfois au sens strict de la sphère sociale, mais aussi large (les différents soi en moi, le soi multiple, multiplié par les portails ouverts et interconnectés ponctuellement) – que le voyage sphérique de chaque génie musical, de chaque artiste, de chaque genre et de chaque culture, devient aussi la gestation d'une conscience collective plus équilibrée.

Nouveau silence

Aujourd'hui, les migrations vitales dans la musique qui relient *les autres* (de la fusion, des crossovers et remixes sans fin) aux métissages créollos, et même aux emprunts ou même aux vols et aux cris flagrantes qui animent les carrières – Hotel California d'après Tull –, lorsqu'une véritable quête du *futur sonore* n'anime pas seulement capillairement l'éther, mais aussi sédiment, sur le plan sonore *mentionné ci-dessus d'une spiritualisation collective ; qu'il s'agisse de bruit, de silence, de voix, de choses, ou du monde comme expérience commune* .

Une telle totalité pan-thématique sphérique nous conduit alors aux confins de l'Univers. Cela se produit lorsque, dans la continuité fragmentée des sons, un thème émerge pour clore l'expérience... Dans Fade Oct... comme si l'entropie était entremêlée dans la gravité pour nous apprendre quelque chose. Breathe closing The Dark Side of the Moon, l'autre désarmant simple (simple baisse du volume) du dernier mouvement de Supper's Ready... Ces guillemets sur l'appareil audio débordant sont équivalents au moment où l'écoute d'un côté d'un disque vinyle est terminée, il est temps de décider s'il faut retourner le disque et le jouer. Ou s'il est temps de terminer la session et de faire taire les montagnes.

Échelles magiques

Je n'ai aucune idée comment, mais j'ai l'impression que la mathématique des sons a à voir avec la musique des sphères mentionnées ci-dessus. Et je sais que les gammes, à leur tour, sont des chemins tracés sur des millénaires, traversant l'obligation *musicale*. *Craggy*, quand *Howe* retire la *Telecaster* de l'évidence dans *Relayer*, liquide quand *Abercrombie* tourne autour de ce qui semble n'avoir rien à voir avec ça. Dans la voix, le chant de *Cesária* trahit les pieds nus, tandis que la sérénade seigneuriale de *Titina* en *Praça Nova*. Les gammes sont des serpents fixes dont l'ondulation rend les mélodies et timbres lumineusement significatifs. Tempérés par la danse, la tristesse, la foi et le désir, ils deviennent ici un miroir de culture, là d'innovation personnelle ; la même échelle transformée en cri, soupir, prière ou leçon du type « est-un-un-doit-être-tel ».

Les partitions rythmiques illuminent les points du serpent des notes, surtout lorsque la matière déjà transmutée par l'intention est éternialisée en une version définitive de l'idée. Godard a enregistré le moment où *Sympathy* était encore dans le ventre des *Stones*, attendant de naître dans la blancheur noire de ces *congas* et après le *falseto* qui siffle dans le *ginga*. Génération après génération, ce gimmick terminal s'impose sur la chanson elle-même alors quand, aujourd'hui, en live, l'anxiété déplace des milliers de *uh-uh* avant le moment initialement imaginé. Peut-être que *Sympathy* n'est pas exactement une chanson en ces termes. Ou peut-être est-ce une chanson ouverte, ouverte jusqu'à la fin de la répétition, se rendant à la coda sans retenue. En fait, comme cela se produit dans la structure superposée de *Sultans of Swing*. Il y a des chansons particulièrement éloquentes pour démontrer les élévations que les gammes nous offrent. La durée est là où l'oreille humaine se rencontre au-delà de ce qui est perçu, amenant l'âme à une conscience plus profonde de la musique comme un dispositif enchanteur, comme un motif affirmé dans lequel la matrice se délecte de son sens temporel. *Bésame, bésame mucho...*

Pause.

Je suis désolé, âme du lecteur, que le texte soit baigné d'allusions métaphoriques, mais le texte présent, précisément parce que dans un registre de répétition – cherche à donner, de ce que je considère comme de la musique, une idée vivante. Les mots cherchent à assimiler de manière performative le naturellement musical. Le poète des sons. Dans mon esprit spiritiste curieux et dilettante, dans l'*automatisme jazzy* qui circule entre souvenirs et idées, intuitions et convictions acquises presque étanches (*merci*, *Virginia Woolf*, pour votre *flux de conscience*), la musique est strictement quelque chose que certaines œuvres, plus que d'autres, considèrent comme un *acte magique*. L'*Adagietto* du 5e de Mahler, en quelques versions, sera un moment historiquement inégalé ; et l'entendre dans *Uri Caine*, ironiquement détruit, lui donne le statut de symbole transtemporel. Symbole de quoi ? Chaque paire d'oreilles véritablement ouvertes cherchera à vivre ce symbole au-delà de tout sens. Quand j'écoute *Carlos Puebla* dans *Hasta Siempre*, ce n'est pas une boîte de *Pandore* idéologique, mais un amour politique.

Ressentir cette vibration, au-delà de tout sens... Ainsi, la musique, bien qu'elle lève parfois des drapeaux, dans les cas de l'activisme et de l'*animation culturelle*, fonctionne avant tout comme une épigraphe du texte de la vie et du monde. C'est en même temps un fragment éphémère de temps, mais jamais, tant que nous l'entendons, plus qu'une ombre (*Platon, aïe !*) de quelque chose d'impossible à reprendre. D'un horizon d'idées paradoxalement présent et sans mots.

Et là, dans l'expérience musicale, il y a une sublimation d'émotions et de sentiments, d'intelligence et de sens esthétique en action. Le math-rock émouvant le mathématicien amateur, de la même manière que *Blue Monday* enterre une époque dépressive et entraîne la même génération en boîte – quelque chose de joyeusement dansant pour certains, mais pour d'autres plus mélo-dramatique, un cercueil de luxe pour *Dor* qui fermait un cercueil de luxe pour *Dor* qui fermait un cercueil. Que les musiciens n'aient si souvent aucune idée de ce genre d'impact... Cela arrive, *por supuesto*.

C'est dans ces termes que la musique autrefois imaginée est, pendant longtemps après le moment de la création, un remède naturel pour le cœur brisé, un jeu de jeu, un prétexte pour s'amuser, une atmosphère pour l'érotisme, une condition pour la religion et la spiritualité. L'amour passe toujours avant tout. Une reconnaissance suprême. *La musique, je suis né pour la musique...*

Muses

Pour une raison quelconque, le mot musique lui-même dérive du grec ancien *mousiké techné* – l'art des muses. Les déesses elles-mêmes sont des instances musicales, des thèmes fonctionnels qui interfèrent dans le développement auquel sont arrivées les compositions les plus originales du monde. La manière dont la musique en Afrique ou en Orient relie le son, la danse et la parole-langage-langage rappelle à l'Occident que la Musique est moins un art qu'une dimension de la Création, spécifiquement complexe dans sa fusion constante et en même temps imprégnant une manière de vibrer/activer l'espace-temps.

Dans un projet radicalement innovant, que j'ai tenté deux fois sans succès, nous avons conçu un plan d'éclairage urbain basé sur le concept de partition musicale. Geir Johnson était le compositeur invité. Il est depuis décédé. Dans la paix silencieuse du ciel, il sera dans un jam muet avec Orlando Pantera, qui, sur l'île de Santiago, a donné naissance à tant de chansons, sans avoir eu l'occasion de leur donner forme – la forme qui les salirait inévitablement de leur puissance primordiale, comme Mário Lúcio a pu l'expliquer dans le film récent de Catarina Alves Costa.

Attente brève. Deux minutes de silence.

Sans vouloir entrer dans des résonances pathétiques, et encore moins dans des définitions arides et absurdement hypothétiques, ce que je ressens et réitère est que la conscience de la musique est une dimension spécifique de la conscience de/dans *l'être et l'être ici* ; et que dans cette dimension de l'être et de la marche ici, quelque chose se passe à travers la musique, à travers sa composition, son interprétation, son improvisation. Il y a dans la musique une thématization du son qui en fait, sous certaines conditions, une expérience spirituelle, une manière humaine de transcender les *données* du monde sonore. Un plan où la compréhension, l'émerveillement, l'étude et la preuve d'harmonies autrement intangibles dans le cosmos. La musique est comme un billet pour l'ouverture de l'être à son expansion précisément comme *un* arrangement éphémère dans l'interaction infinie entre les ondes fondamentales qui composent le son et les ondes fondamentales qui composent tout le reste, comme le suggère Stephon Alexander – voilà, physicien et musicien. *Voilà*.

Dans son ouvrage *The Jazz of Physics* (2024), l'auteur intone la théorie selon laquelle c'est dans l'expérience musicale, dans ses laboratoires, que nous verrons le cosmos tournant lui-même, « la personnalité volatile de la mécanique quantique, faisant résonner les frontières de la cosmologie et de la gravité quantique. » Ce sont des métaphores, dans le synopsis du livre – bords, réverbération... – pour dire que tout est musique, de sorte que cette dimension de l'être est explicite – dans une paternité, dans un arrangement, dans une inspiration soudaine, dans l'étude. Et dans le coin passionné iconique de la douche.

Les *qualia* de l'esprit en jeu – joués musicalement – dans la structure cosmique et qu'un visionnaire spirituel comme John Coltrane a transmuté en acte méthode-liberté-esthétique-politique. Des chemins que la harpe d'un autre Coltrane – Alice – et le saxophone du pharaon Sanders voleront dans des *grooves possédés et guru*, vers *Satchidananda*.

Lorsque nous écoutons la meilleure musique – la plus pure, la plus intelligente, la plus spirituelle, la plus transcendante – nous accédons ainsi aux codes cosmiques et à leur malléabilité performative, nous intégrant. Pleurer ou rire, tumulte ou panique sont en partie des dommages collatéraux. Dans cette abandon émotionnel et sentimental, dans cette participation à *la compréhension certaine de l'incertain*,

quelque chose apparaît qui élève le cognitif et même le philosophique au poétique – *sans mots, sans voix*, dans un nouveau pas de danse entre silence et son, chaos et ordre, matière et vie.

Pause. Je pense à la chute ascendante de *Sunset Mission* par Bohren & der Club of Gore.

Le geste musical peut être tiré par les cheveux, répété, peut être un bruit de parole, un temps géré par un cœur aveugle ou un métronome décidé. Il peut être laissé ou sublimé, échouant, absent. Ce que je sais, c'est que dans la recherche du moment qui *parle* – qui bêle, gémit, pleure, hurle, reconnaît... – un mauvais moment tue l'endroit ouvert par l'inspiration, une mélodie délicate et douce gâche un *voyage de fumeur*. L'éthique musicale devient un billet perceptible pour l'éternité.

Au bon moment, le voyage devient un langage de mouvement, non pas tant de l'esprit que du corps – que ce soit dans un dialogue diabolique entre cornemuse et harmonica ou dans une techno diabolique. Le rayon de métaphores s'éclipse en face de ce qui est parfois un moment sonore. Et le point passe à côté de savoir si ce que nous écoutons n'est même pas... de la vraie musique. Que ce soit quand c'est un bâtard, un libertarien ou un son libre. Tuer au nom de.

J'en suis témoin quand j'ai entendu John Zorn jouer en direct au CCB, un thème inspiré par la torture chinoise... quand j'ai programmé Dror Feiler à Lisbonne, et je ne sais pas si quelqu'un est resté dans la pièce jusqu'à la fin d'un *continuum* assourdissant de *bruit*... ou quand un jour j'ai été confronté au quasi-silence désarmant d'un concept sur le sujet des étoiles... (quelques jours après Sonic Youth à Campo Pequeno).

Le fait que les montagnes puissent chanter (merci Terje Rypdal) tient au fait que les pièces de musique me semblent être des paysages sonores capables de refléter émotion, sentiment, intelligence, réflexion, connaissance, conscience. Quelque chose de naturel qui subsiste dans l'artificialité de la musique jouée-enregistrée. Ou de la foi. Je considère Garbarek comme un lieu éthéré constant auquel je reviens chaque fois que j'ai besoin d'un peu de fraîcheur mentale.

La musique aura à voir avec la recherche et la rencontre avec les résonances – certaines visibles, instinctivement captées ; mais d'autres foyers énergétiques sans nom. Comme des muses, qui se reconnaissent – les musiciens qui s'offraient à elles – guident les différentes approches du son. Le temps consacré à la recherche est un point vital de ce processus.

Je parle donc moins de perfection – dont je ne sais pas si elle existe, d'abord parce que la virtuosité qui y est associée m'éloigne de cette idée – mais de grâce. D'une expérience de beauté volatile mais aussi mémorable. Je sais, et je peux le prouver, qu'il n'existe aucun enregistrement dans l'histoire de l'humanité aussi parfait en termes d'économie de notes et de sons que *Communiqué* by the Straits – c'est-à-dire la capacité d'éviter *trop de notes* à Mozart et en même temps l'excès-sublime (la basse méthodiquement inexpressive de Peter Hook dans *Heart and Soul*, de *Closer*... c'est-à-dire du Beau, ce qui est pratiquement impossible à ignorer dans le Beethoven du Neuvième. De tels moments peuvent survenir dans quelques mesures réalisées par un groupe d'amis dans un jam sans direction définie, ou bien sûr, plus évidemment, dans la valse de Strauss qui entoure le navire dans 2001 de Kubrick.

Dans une certaine mesure, la musique qui est inspirée et qui inspire le Beau, le Sublime et le Gracieux, lorsqu'elle est intégrée par l'individu ou la communauté dans sa réception, est SPHERA dans la coexistence co-créative. Cela explique la guitare aérienne, un rituel qu'un jour un homme poilu a transformé en une scène de performance d'une expérience auditive au Marquee de Londres (Iron Maiden faisait ses premiers pas). Ou l'assurance avec laquelle dans le rai nous sommes appelés à taper dans nos mains, dans une pure verticalité.

En revenant et en continuant à revenir aux circularités, dans quelle mesure le riff d'introduction de *Smoke on the Water* est-il du même lot que l'intro de Quinta Sonfonia ? Dans quelle mesure les similarités, les inversés, les étendus, les raccourcis, des catastrophes mécaniques sont-elles des opérations extraordinaires ? La question portera sur la question de la musique en tant que fonction. D'où Rory Gallagher dans le temple de l'attaque et l'esthétique de la sueur me semble plus authentique que n'importe quelle fantaisie Disney ; en même temps que Mendelsohn, mercredi, m'a fait découvrir le métal qui viendra à moi via *War Pigs*. La musique est inévitablement une encaisse et une masse, alors dites-nous comment « entendre » les différences

La musique en tant que culture humaine est donc un palimpseste, où les couches et les dimensions émergent dans les détails les plus subtils. La pastorale qui unit la Genèse à Beethoven est de l'ordre d'un langage invisible mais expérientiel, même en tant que mythe fondateur. La manière dont Clapton, Zeppelin imitent, volent et, au final, rendent hommage à l'âme d'une sonorité est la manière dont une rencontre originale, émergente, devient Voix (Individuelle, Culturelle, Cosmique). Actualité.

De la même manière, les valeurs pures sont canalisées ainsi : Satie canalise « quelque chose comme » la simplicité, Debussy quelque chose comme un lac... Ce sont des cas d'auteurs-places. Différents en grande partie des auteurs-vecteurs, comme Yes dans topographical oceans – spirituel – ou Genesis fasciné par un agneau allongé à Broadway – surréaliste ?

La poétique est ici – je répète, j'insiste, je renforce – comme poésie. À la limite, générant des lieux où l'esprit peut se reposer du monde. On peut le faire dans une myriade de lieux saints stockés sur vinyle ou numérique. Je peux penser à la pureté amoureuse de Blue de Joni Mitchel, rien de moins que l'irrévérence new-yorkaise pleine d'Annette Peacock dans les x-dreams, ou la langueur séduisante et macaronique de Marianne Faithful – pour ne citer que quelques âmes féminines... Du côté viril de l'image, le maillage motard *Freebird* me vient à l'esprit...

Ces portails ne se situent à l'origine qu'à un seul point de la planète : là où une conscience créatrice, seule dans le groupe, assume la responsabilité de prendre le saignement, le rugissement, la marée, la montagne. Ces lieux découlent des conditions possibles ou possibles, qui conditionnent une grammaire du sens. Les collines sont vivantes...

Pause

Dehors, les arbres résonnent. L'affinité élective avec les sons du monde attire l'attention sur une rencontre. L'être/entre les sons que la composition reflète aussi. Cette éducation façonne.

Un bon ami qui m'a conduit aux Glimmer Twins m'a expliqué à l'époque : la musique naît de la cocaïne – Keith Richards a en fait pris l'héroïne dans ses fesses, pas par les bras. Alvin Lee avait une mission inconsciente : prolonger l'obsession de son père pour le jazz instrumental à la guitare. C'est ici que la question de la biographie se pose. Comme Amadeus savait si bien le recréer. C'est-à-dire, les motivations individuelles – traumatismes, pulsions, déviations, tentations, désirs, paranoïa, missions... La grammaire du sens, de l'intuition, devient un bateau pour la Babel des sons : Liverpool, Manchester, Vienne, Jamaïque, Cap-Vert, Mali – du départ-arrivée-départ. Entrevoir ces liens, consciemment ou non, fait de nous des amateurs de musique, des amateurs de leur richesse géographique spectrale.

Dans un voyage actuellement ahrimanien, l'Humanité pourrait perdre sa voix, son corps et son âme. Pour de nombreuses raisons, l'archive imaginaire de la musique infinie du monde subsiste, intégrant le musicien obscur dans un retable d'étoiles enflammées, intégrant un enfant dans le tambour de la pièce, le tonnerre dans le ciel, le tonnerre de la moto sans carburateur, la mastication de l'ivrogne au dîner. Le musicien en nous joue en écoutant, en imitant, en reconnaissant, et enfin en sublimant : en composant.

Voici la question de la médiation. Dans l'enregistrement, la production, l'alchimie de l'apparition se déroule sur un plan différent de celui de bien jouer ou même d'assumer la communauté dans une chorale (voir la médiation culturelle de l'AMPAGDP). C'est la poussière magique d'une curation sonore qui transforme la FMM en vaisseau spatial géospatial, tout comme le design en velours et bois transforme la salle gulbenkienne en chapelle multisensorielle. La méditation au sens d'un dispositif pour aligner le matériau avec l'expérience. Comme dans les fleurs ou dans le désert, dans le champ, la transe ne fait pas nécessairement taire les moutons mais fait peut-être de nous des étoiles dans la sphère céleste. Ce céleste qui dans l'ancien concert rock a été reproduit dans la mer des briquets. Et où, les yeux fermés, nous nous immergeons dans un concert de musique classique où tous les facteurs requis correspondent à : direction, interprétation, acoustique, atmosphère, programme. Il était précieux de dire cela des temples musicaux. Et de prêtres perdu en elles, comme Lee Scratch Perry ou Manfred Eicher chez ECM, qui ont ajouté du flow aux canaux originaux.

Le mot et la phrase

Je prends une grande inspiration.

Je ne saurai pas comment expérimenter les récitatifs opératiques de la même manière que les airs avec leurs mélodies immédiates. Là où dans la chanson chantée l'idée de concision m'aide, c'est dans la chanson populaire. Bob Dylan ou Sérgio Godinho, ou Léo Ferré, sont des voix, oui, et leurs moments d'intonation sont ponctuellement énormément énormes par les arrangements qui encadrent le mot-poème. C'est un autre levier qui génère des résonances émotionnelles qui nous lient à des lieux d'affection.

Les paroles – pour une raison quelconque, en anglais, *paroles* – dans leur musicalité semi-autonome, sont la musique des mots, des mots, de la prosodie, vivant presque toujours dans l'espace entre les images et les épisodes – des vides que ceux qui écoutent comblent avec la résonance de leur expérience de lecture. Imaginer. *D'abord, prenons Manhattan...* Descendant les escaliers quatre par quatre au rythme ternaire.

La vérité, c'est qu'il existe des œuvres musicales – thèmes, disques – qui ferment des époques parce que de nouvelles époques y entrevoient. Et ce ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre. Et chaque époque nous parvient à travers ce qui a déjà été entendu. Le processus nous conduit à une conversation elliptique. Il l'a proposée, et revenons au cadre de la musique instrumentale, une fois j'ai entendu un ami pianiste répéter une pièce de Beethoven pour examen. À la fin, en plaisantant, il a joué à nouveau toute une section mais dans la dynamique rythmique d'un blues syncopé. Les notes étaient essentiellement les mêmes. Ça sonnait étrangement familier.

La phrase musicale est dans ce cadre une autre unité minimale de sens à considérer lorsque nous jouons ou pensons à la musique, et il est tout aussi crucial de la considérer dans le processus créatif, consciemment – ou inconsciemment. Peut-être que c'est là que réside une dimension rhétorique de l'expression musicale, ou du moins « linguistique ». Cela expliquerait les discours du fado, du tango, de la rumba, d'un ghazal, d'un souk, comme si un sous-texte résidait dans la phrase et sa chaîne. « Je suis cela, maintenant je vais raconter une histoire ».

Crescendo, staccato, piano, allegro... La musique classique a eu le temps de stabiliser le discours et le langage, et leurs signes comme indice pour la danse de l'interprète avec la partition. La *chute* de la musique dance est un élément qui, comme ceux-là, encadre l'expérience en déclenchant une réaction. Quelque chose de similaire habite la *pause* dans le hard rock classique.

La phrasistique est donc cruciale pour la construction de l'expérience musicale. Ravel, dans Boléro – voilà qu'il transcende une formule, un genre, le canon – pousse les phrases à un extrême orgasmique qui, dans la dernière mesure, ouvre de lourdes portes sonores. Ce n'est pas un hasard si Stravinsky est la phrase qui

a servi de figure d'invitation au début des concerts de Yes. Igor a allumé les flammes qui – le compositeur ne pouvait pas deviner – allaient brûler en continuité avec l'entrée flamboyante de l'orgue d'église dans *Parallels*, nous propulsant hors de la suite. Le *riff* dans le heavy rock est, en ces termes, la phrase affirmée, cohérente et pas toujours éloquente qui entraîne le cœur dans un vortex. *Taratata tata taratatata...* lancez-nous la clarinette de Benny Goodman... dans une phrase qui annonce tout l'après-guerre.

Épilogue | ou le véritable son dans l'art que j'ai rencontré en tant que commissaire

La nuit dernière, un DJ m'a sauvé la vie a ouvert ma première et unique répétition (*Life and the Monster*) il y a plus de vingt ans. C'était une façon de retrouver une maxime existentielle.

Revenir sur ce sujet après l'excursion dans la tradition off de Greil Marcus (situationnistes *contre* punk) était justifié parce que ce texte a été écrit en mode transe, délibérément sans recourir aux sources. J'ai improvisé à partir de ce que j'imaginai : la musique comme outil et *sortie* de *sphering*. Palimpseste sonore, bruit transformé en travail, œuvres-bruit, lieux-personnes élevées en Formes.

La réflexion sur les lignes de chant aborigènes *a été omise*. Mais dans cette dérive, j'ai essayé de montrer comment la musique est une dimension particulière de connexion – de l'Humain avec lui-même reconnecté, dans de multiples registres et régimes d'affectation. La catharsis et la liberté sont des enregistrements d'une grille de sons qui parfois s'affirme, parfois diluée dans le bruit et le silence.

Il y a des décennies, lors de la visite de l'exposition de Nuno Cera à *Luzboa* en 2004, dont les images étaient des portraits du Soleil, j'ai été frappé par le son ambiant, avec un impact physique évident, que j'ai « lu » comme quelque chose à la fois unique et absolument universel... c'était un son réel. Quand l'artiste m'explique que c'était le son réellement émis par l'*Astro-roi*, je suis resté sans voix. Aujourd'hui, je réitère la conversation avec ce moment : – Y aura-t-il de la musique pour d'autres oreilles que les humains ? Un moyen de récupérer la provocation du début de ce texte. Eh bien, oui, la voilà, si les montagnes chantaient... Et ce n'est pas qu'elles chantent ?

Dans une autre installation, également à *Luzboa* en 2004, Daniel Schlaepfer a proposé l'expérimentation d'une citerne au Musée du Fado, à partir d'une goutte d'eau qui y tombait jour après jour, minute après minute. En fait, une goutte d'eau que l'artiste a surprise dans l'espace, et qu'avec une équipe de concepteurs sonores il a transmutée en une immersion quadriphonique qu'il a mise en dialogue avec les images projetées sur les murs. Si dans Cera je vis l'enregistrement d'une énergie brutale, dans *Undae* de Schlaepfer j'ai vécu la transmutation de l'invisible – l'inaudible en pratique – dans une composition chaotique qui ne m'a permis de trouver aucun autre nexus que celui de ma propre volonté de rester là dans l'hypnose.

Il y a eu deux moments chargés d'abstraction – mais en réalité absolument concrets – que j'ai mis en dialogue avec le rôle de la musique dans l'art du *HetPakt* belge. Et je m'en tiendrai à deux œuvres dans lesquelles l'expérience du son est déconstruite spatialement et performativement et donc radicalement présente en termes de perception de la manière dont la musique est au-delà de toute interprétation ou enregistrement, spécifiquement dans le passage de la réalité à travers le corps.

Dans *Fado Morgana* – l'œuvre mentionnée ci-dessus – et *El Sol*, que j'ai sélectionné dans une autre édition du *Skyway Festival*, les sources de chaque instrument – dans le premier cas la voix humaine, dans le second les instruments d'un groupe – rencontrent l'auditeur-spectateur au fur et à mesure qu'il se déplace ; ainsi, il reconstruit, étape par étape, la complexité de l'ensemble à partir du fragment isolé. Une sorte de *symphonie sociale* émerge donc non pas de l'objet scellé, mais d'une mise en scène théâtrale qui célèbre la musique comme un puzzle. Malgré leur apparente simplicité, ces deux œuvres ont toutes deux été présentées à plusieurs reprises lors de festivals, chaque fois comme des variations conceptuelles et

performatives sur une idée originale. Ils appartiennent donc à une sorte de *pédagogie émouvante de l'écoute* : une pratique qui nous sort de l'apathie de la consommation.

La musique que nous chantons aux montagnes, je crois être un palimpseste sonore qui humanise l'être et l'être ; et c'est le moment où l'on peut parler de vérité créative et d'engagement esthétique. Je ne pourrais pas obtenir une bande-son à la manière de Bernard Hermann ou Miklos Rosa pour lire cet article – peut-être que de tels sons donneraient de la couleur à la sécheresse de la police. Ce texte, je le sais, s'est bien révélé comme une histoire en spirale qui cherchait sa musicalité dans une structure fluide, dans un *jam* entre moi et ma conscience (faible). Au centre du mandala vertigineux et décalé, je souligne alors : la tension créative bruit/silence habite le langage musical des sons. Dans son expansion, des schémas de vie rhizomatiques reliés germent, exposant dans l'éther – pour nous, qui ne sommes pas des montagnes – le *langage le plus connecté* de l'univers dans lequel nous nous sommes incarnés.

La musique que nous chantons aux montagnes, je crois, est un palimpseste sonore qui humanise l'être et l'existence ; et c'est là qu'on peut parler de vérité créative et d'engagement esthétique. Je ne pourrais pas commander une bande-son à la manière de Bernard Hermann ou Miklos Rosa pour lire cet article – peut-être que de tels sons donneraient de la couleur à la sécheresse de la police. Ce texte, j'en suis conscient, s'est révélé comme une histoire en spirale qui cherchait sa musicalité dans une structure fluide, dans un *jam* entre moi et ma conscience (faible). Au centre du mandala vertigineux et décalé, je souligne alors : la tension créatrice bruit/silence habite le langage musical des sons. Dans son expansion, des schémas vivants rhizomatiques liés germent, exposant dans l'éther – pour nous, qui ne sommes pas des montagnes – le langage le plus connecté de l'univers dans lequel nous nous sommes incarnés.

Mário Caeiro

Alerte spoiler

Ci-dessous, j'explique, par ordre d'apparition dans le texte, les noms complets des chansons mentionnées et leurs interprètes de référence, ainsi que les chansons dont j'ai tiré des fragments textuels. D'autres titres et vers de chansons en portugais, que j'intègre dans ma langue et que je refuse délibérément de rendre explicites, afin de ne pas perdre la logique d'appropriation de l' *échantillonnage*, je les mets ponctuellement en italique.

I can't keep from crying | *I Can't Keep from Crying* | Ten Years After
In My Time of Dying | Led Zeppelin
Listen | *Awaken* | Yes
Satisfaction | (*I Can't Get No*) *Satisfaction* | The Rolling Stones
Smells... | *Smells Like Teen Spirit* | Nirvana
Hotel California | The Eagles
Breathe | The Dark Side of the Moon | Pink Floyd
Supper's Ready | Genesis
Relayer | Yes
Sympathy | *Sympathy for the Devil* | The Rolling Stones
Sultans of Swing | Dire Straits
Bésame, bésame mucho... | *Bésame mucho* | Consuelo Velázquez
Música, eu nasci para a música... | A Minha Música | José Cid
Satchidananda | *Journey in Satchidananda* | Journey in Satchidananda | Alice Coltrane
Killing in the name of... | *Killing in the name* | Rage Against the Machine
Mannish Boy | Muddy Waters
Smoke on the Water | Deep Purple
Quinta Sinfonia | *Sinfonia n.º 5 em Dó menor Op. 67* | Ludwig van Beethoven

War Pigs | Black Sabbath
Freebird | Lynyrd Skynyrd
The hills are alive... | *The Sound of Music* | Julie Andrews
First, we take Manhattan | Leonard Cohen
Last night a dj saved my life | Indeeep



Dans les Clairières du
HABITER



Thierry Ferreira, *Walking on Earth*, 2026, Performance · Installation · Vidéo



Thierry Ferreira, *Walking on Earth*, 2026, Performance · Installation · Vidéo



Thierry Ferreira, *Walking on Earth*, 2026, Performance · Installation · Vidéo



Thierry Ferreira, *Walking on Earth*, 2026, Performance · Installation · Vidéo



Thierry Ferreira, *Walking on Earth*, 2026, Performance · Installation · Vidéo

Habiter est peut-être le geste le plus ancien du corps.

Avant la maison, avant l'abri, et même avant l'idée de lieu, il y a un corps qui marche. Un corps qui apprend à connaître le monde par le mouvement ; qui transforme la matière tout en se laissant transformer par elle ; et qui, en traversant un territoire, ouvre des lieux là où il n'y avait auparavant que de l'espace.

Marcher sur la Terre émerge de cette condition primordiale.

Un corps se déplace à répétition entre deux points : la terre et son élévation. Il porte, dépose et revient. L'action se répète sans chercher à se répéter. Chaque passage laisse une trace ; chaque empreinte modifie subtilement le sol sous elle. Le temps cesse d'être une mesure et devient matière visible.

Marcher n'est plus simplement un déplacement. C'est devenu une façon de habiter.

L'œuvre comprend l'habitation non pas comme la permanence ou la possession, mais comme une relation continuellement formée entre le corps, la matière, le temps et le territoire. Habiter, c'est faire naître un lieu par la présence ; c'est permettre au monde de nous transformer comme nous le transformons.

Le corps cesse d'être le simple exécuteur d'une action et devient un médiateur entre ce qui perdure et ce qui change, entre la mémoire et l'événement, entre la construction et la disparition. La sculpture n'émerge pas comme un objet préconçu, mais comme la conséquence d'un processus accumulatif dans lequel chaque geste prolonge celui qui lui est devant et prépare le suivant.

La terre – à la fois origine et destination – est la matière centrale de l'œuvre. Elle porte en elle un temps géologique, historique et symbolique. En passant entre les mains et le corps, elle cesse d'être une simple substance et devient un langage : un lieu sur lequel le geste est inscrit et où la matière, à son tour, répond, recevant la présence sans jamais la fixer définitivement.

Une vidéo se déroule en parallèle de la performance. Dans celle-ci, une petite maison en argile se dissout lentement, revenant à la matière dont elle est issue. La maison cesse d'être une architecture et devient une question.

Que reste-t-il lorsque la forme disparaît ? Où se trouve le logement lorsque l'abri n'existe plus ?

L'œuvre ne cherche pas à répondre. Elle maintient la question ouverte.

Un poème récité traverse cette séquence d'images. La voix n'explique ni ce que nous voyons ni n'oriente son interprétation. Elle habite l'intervalle entre le corps et la matière, étendant l'expérience dans le domaine de l'écoute. Si le corps écrit sur la terre, le mot s'inscrit dans la mémoire. Tout comme le geste laisse des traces dans la matière, la voix laisse des traces dans le temps intérieur de l'auditeur.

Le corps, la terre et le mot cessent donc d'être des éléments autonomes. Ils deviennent des modes distincts d'une même inscription.

C'est dans cet entrelacement que la clairière émerge.

Non pas comme un lieu physique, mais comme un intervalle dans lequel quelque chose devient momentanément visible : un espace de suspension où habiter cesse de signifier occuper et devient plutôt entrer en relation. Le dégagement n'est pas la destination de l'action. C'est ce que l'action elle-même rend possible.

À la fin de la performance, le matériel reste disponible pour que le public puisse s'engager. La terre accumulée n'appartient plus au geste initial et s'ouvre aux actions d'autres corps. L'œuvre dépasse l'artiste, transformant une expérience individuelle en une pratique partagée de création, d'écoute et de transformation.

L'habitation est ainsi révélée moins comme un acte solitaire que comme une expérience du commun.

Marcher sur la Terre ne présente pas une forme achevée. Cela ouvre un processus. Il propose une expérience dans laquelle chaque geste cesse d'affirmer une présence et commence plutôt à répéter une relation.

Peut-être que la vie dans le monde commence précisément ici : non pas dans la construction d'un lieu où rester, mais dans la capacité d'ouvrir une clairière où la matière, le corps et le mot peuvent, même brièvement, se reconnaître.

Marcher sur la terre...
 Il ne s'agit pas seulement
 d'avancer.
 C'est se souvenir.

 Avant nos noms,
 Avant les villes,
 Avant les frontières tracées
 par la main humaine...

 La Terre existait déjà.
 Silencieux.
 Patient.

 En attente
 Pour le poids
 de la première étape.

 La terre nous soutient
 bien avant
 On apprend
 pour la soutenir.

 Matière noire.
 Fertile.

 Poussière ancienne
 de montagnes en ruine.

 Mémoire lente
 des forêts, mers,
 et des créatures.

 Respirer dessus...
 C'est pour revenir
 à l'origine.

 Parce que nous aussi
 sont la terre.

 Nous le portons entre nos
 mains.
 Sur la peau.
 Dans les os...
 des os qui un jour
 reviendra
 à ton lent silence.

 Et en marchant
 Transmission de la matière
 d'un lieu
 pour une autre...

 La terre change de forme.
 Mais jamais
 Perds la mémoire.

 La terre n'est pas seulement
 la terre

 Il se dresse sur des collines.

La terre n'est pas seulement
 la terre.
 La terre
 c'est le temps.

 Le temps stocké dans les
 céréales.
 Un temps qui respire
 en silence
 sous nos pieds.

 Chaque poignée
 que les mains se lèvent...

 C'est un fragment de la
 planète.
 Chaque grain
 une toute petite trace
 de ce que nous étions
 autrefois.

 Nous marchons dessus
 comme si c'était une
 surface.

 Mais la terre
 c'est la profondeur.
 Nos pieds le touchent...

 Et elle répond.
 Laissez-nous votre
 poussière.

 Il reçoit notre empreinte.
 Ça se reflète en poudre.
 Cela s'accumule.
 Dispersez-vous.

 Comme nous.
 Peut-être que c'est pour ça
 Nous touchons la terre.
 À se souvenir
 que nous ne le sommes pas
 au-dessus du monde...

 Mais à l'intérieur.
 À chaque étape
 C'est une question.

 Chaque empreinte
 Une réponse
 c'est incomplet.

 Et dans l'acte répété
 de marcher...
 de porter...
 de toucher...
 de revenir ...

 La Terre nous enseigne
 Quelque chose de vieux.

Un vieux geste.

 Un pacte silencieux
 Entre le corps
 et le monde.

 L'être humain marche...
 Mais c'est la terre
 qui se souviennent.

 Se souvient
 le poids de la marche.
 L'insistance du geste.

 Le ralentissement
 Répétition
 de temps.

 D'où l'empreinte
 Ce n'est pas seulement une
 question de branding.
 C'est de l'écriture.

 Un écrit du corps
 sur la peau
 de la planète.

 Marche
 c'est de dessiner.

 Pour déplacer la terre
 c'est sculpter
 Le temps.

 Que tout le mouvement
 Ça laisse la mémoire.

 Que tout le corps
 quitte le territoire.
 Et que même
 Le pas le plus léger...

 C'est déjà une inscription
 sur la peau vivante
 de la planète.

 Concept et auteurs :
 Thierry Ferreira

 Interprète :
 Thierry Ferreira

 Texte:
 Thierry Ferreira

 Déclamation :
 Sabrina Coco

Dans les clairières du habiter

Carlos Lampreia

Terre

Sur l'escarpement pierreux, les cailloux bougent
Cela permet la circonférence d'équilibre
À travers la forêt, nous fuyons la clairière qui brûle le soleil
Dans l'Obscurité, une fleur s'ouvre sur un chemin

Arbre

Des arbres qui courent vers le ciel
Des ponts qui mènent au même endroit
Des rivières qui trompent d'autres rivières
Les animaux se fatiguent

Des arbres qui se parlent entre eux
Des arbres qui aiment être de l'autre côté
Un arbre qui se parle à lui-même
Une fleur se pose sur un papillon

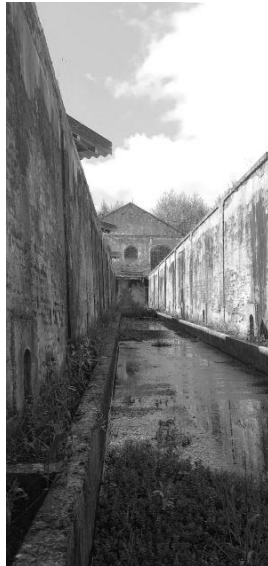
Maison

Ma maison est mouillée
Abri temporaire récupéré par l'eau
Un buisson entra et ferma la porte
La maison m'enveloppe et garde le ciel pour moi
L'espace déchire la Terre par la violence
Trouver le calme

Je marche sur des lignes fines
L'eau s'infiltre dans mes chaussures
Il y a de l'urgence dans ce coin
Mais c'est suffisant pour mon moment
Une brique flotte pour sécher les pieds

Maison avec des portes inaccessibles
J'ai tué un arbre pour faire un lit
Je l'ai placé dans l'eau pour voir le ciel reflété

Personne ne vient chez moi
La maison où il n'y a pas de plancher
Le lit flotte entre les lignes
Nous ne pouvons pas tomber à l'eau



Ponta Ruiva (Pointe rouge)

Une ligne blanche parfaite et géométrique est tracée sur l'une des nombreuses pierres de basalte noires qui habitent la plage de Ponta Ruiva. Elle ressemble à un geste humain fait de peinture, mais sa profondeur trahit sa provenance naturelle.

Une ligne écrasée de cristaux blancs qui, pour des raisons obscures, s'infiltraient dans l'obscurité des rochers qui définissent la petite baie déserte.

Je marche lentement dessus, essayant d'éviter la chute certaine et inattendue avec laquelle les surfaces rondes provoquent mes pieds. La force qu'ils exercent sur chacune d'elles force tous les muscles du corps à des motifs rares qui reflètent la forme ondulante des pierres en moi.

Je remarque tous ces mouvements et tensions parce que, ces derniers jours, une douleur rouge a envahi mon corps, de telle sorte que lorsque le sol devient plus courbé et invoque les muscles touchés par la douleur, cela écarte mes jambes vers le cerveau.

C'est peut-être pour cela que j'étais si sensible à la ligne blanche sur la pierre, car elle est aussi conditionnée par la prise noire qui l'entoure. Ainsi, c'est comme si mes muscles étaient comprimés dans une intermittence chromatique d'un rouge vif à ces moments et à ces moments, tout comme la pierre de la ligne blanche est comprimée dans la noirceur basaltique.

Et je me suis dit, si le cerveau pouvait être considéré comme un muscle, ce serait comme avoir un corps entier parfois serré d'idées, parfois serré, parfois détendu ; et moi, ici sur la plage de Ponta Ruiva, je pouvais me laisser emporter par un exercice de pensées musculaires qui respirent en rythme avec moi.

Quelque chose de similaire semblait se produire tout autour, puisque ladite Ponta Ruiva faisait aussi partie de l'immense masse de terre rougeâtre qui s'incurvait en une baie circulaire contre l'eau... une frontière où des pierres de basalte étaient incrustées, roulant partout, pressées sonorement par la mer, comprimant à leur tour la ligne blanche.

La ligne blanche et mes muscles étaient comprimés par les pierres noires, qui à leur tour étaient comprimées par la terre rouge et la mer... tous les éléments géologiques et organiques s'engageant.

C'étaient des clairières d'habitation.

C'était la nature qui prenait conscience d'elle-même.

NOTES

À propos des mots, des dessins et des photographies

Les textes, dessins et photographies ont été réalisés dans le contexte de la marche, soit en solo, soit en compagnie d'autres êtres multidisciplinaires et errants qui proposent d'habiter et de réfléchir au paysage humanisé, plus précisément, dans le cadre du projet « Atlas Collectif, inventaire d'un paysage », un projet développé par le collectif Terra Corpo avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian et du Musée du Paysage, entre autres.

Sur la spiritualité, la langue et l'art

La spiritualité est une conscience, une transcendance, qui est placée devant nous comme une recherche de notre ordre dans le cosmos ; ce que je suis et ce que je fais ici. Pour répondre à cette exigence, l'âme devrait s'élever du monde de la matière au monde des idées (Platon).

Si dans le rationalisme cartésien la supériorité de l'esprit est encore conçue comme une grâce distincte du corps, avec l'idéalisme et l'*esprit* du temps (Hegel), l'esprit évolue au fil du temps,

contribuant à une conscience collective de soi humaine. Ainsi, et puisque la raison humaine fait partie du monde naturel, on peut dire qu'elle est un moyen pour la nature d'être consciente d'elle-même. (Schelling)

Dans le romantisme, cette relation entre l'homme et la nature sera célébrée, l'esprit qui veut être visible la nature, et l'homme s'en délecte, que ce soit dans la recherche de l'équilibre de la beauté, ou dans les tensions du sublime (Burke) ressenties dans l'œuvre de Caspar David Friedrich ou chez Novalis dans la quête de la fleur bleue.

Cependant, la singularité humaine est cruelle, car l'effort que l'être humain fait dans la recherche du sens des choses conduira à des excès, comme en phénoménologie où il est affirmé que l'être et la conscience existent, mais que les objets ne peuvent pas exister (Husserl). Avec ce scepticisme par rapport à la matière, la réalité a été réduite à la façon dont les êtres humains perçoivent l'esclavage des sens où la nature n'existait que « pour nous ».

L'existentialisme ajoutera cependant que l'être humain est aussi façonné par le site, *le Dasein*, le « être-dans-le-monde » de Heidegger. Dans le texte « construire, habiter, penser » établit une relation entre le mot *be* (*ich bin*) et construire (*baum*). Il dira qu'avant l'existence d'un pont, il existe de nombreux emplacements le long de la rivière qui peuvent être occupés par quelque chose, mais c'est le pont qui donne naissance à un site.

Avec l'existentialisme, l'idée phénoménologique de considérer l'homme et sa perception comme source de toute connaissance est complétée, afin d'admettre que le lieu interfère avec sa perception ; c'est-à-dire que l'homme est, pendant qu'il habite, occupe et transforme la nature, dans la double condition d'observateur et d'intervenant.

Avec les êtres humains, le cosmos a développé la capacité de traduire la matière et de penser à lui-même (Sagan). L'univers sans l'homme serait comme une forêt dense la nuit : les choses existent, mais elles sont dans l'obscurité totale. La conscience humaine est la « clairière » où la lumière entre et où les choses apparaissent enfin comme des choses, la « clairière de l'Être » (Heidegger).

Ce qui aide à construire la conscience individuelle et permet la conscience collective, c'est le langage, un code imparfait de symboles, car toute philosophie est une « critique du langage » (Wittgenstein). Notre façon de penser est floue, nous utilisons beaucoup d'autres langages, c'est un collage intermittent d'impressions produites par les sens et articulées à travers des codes, qui permettent des moments de conscience, que nous pourrions appeler des « éclaircissements du sentiment ».

De la même manière que l'être et l'action font partie de la condition humaine, les « éclaircissements des sentiments » ne se produisent qu'en face des « clairières de l'habitation ». Des êtres humains qui regardent l'obscurité de la nature avec une lampe torche ouverte depuis une minuscule planète de l'univers.

L'art, en tant que manière de ressentir et d'habiter qui se produit à travers un système complexe de langages, un métalangage, a élargi son champ d'action ces dernières années. L'art dans le champ élargi (Krauss) a permis des expériences radicales qui ont permis aux artistes d'élargir le contexte et d'agir dans les « clairières de l'habitation », contribuant de plus en plus à la compréhension du phénomène naturel et universel.

À propos de l'art minimaliste

Au début des années 60, suspendant le modernisme et l'expressionnisme abstrait, quelque chose a commencé à changer dans le monde de l'art. Donald Judd proclame qu'une peinture n'est pas un rectangle avec une image, mais plutôt un plan plus ou moins éloigné du mur, c'est-à-dire un objet qui établit une relation avec celui-ci. Il a ainsi inventé le concept d'« objets spécifiques », dans lequel

les objets artistiques doivent être adaptés à la galerie, l'espace dit du « cube blanc », ce qui fera gagner en volume ses œuvres sur le mur tout en occupant également le sol.

L'art, face à l'idée d'une peinture plate illusionniste, commence ainsi à devenir spatial et contextuel, puisqu'il doit être tridimensionnel comme tout le reste. Carl Andre et Dan Flavin, entre autres, contribueront au développement de ces principes en activant l'ensemble de l'espace de la galerie, soit par un accent sur la matérialité, soit par la manipulation de la lumière. Les critiques qualifieraient ce type d'art spatial de minimalisme, mais aucun de ces artistes ne se voyait dans ce terme.

À propos de l'art terrestre

Dans la seconde moitié des années 1960, certains de ces artistes, inspirés par l'esprit de la génération beat et les nouveaux idéaux écologiques, étendirent leurs activités à l'espace abstrait, et les déserts américains devinrent témoins d'expériences qui ridiculisaient l'expansion spatiale minimaliste. La sculpture dans le champ élargi remplaça l'espace abstrait du « cube blanc » par d'immenses espaces réels. Walter de Maria lança les principes en 1960, à travers des textes tels que « art yard » et « sur l'importance des catastrophes naturelles », où il propose un ensemble d'actions spatiales à réaliser en extérieur, comme une performance artistique où une immense cour est creusée par des bulldozers, et déclare sa passion entropique pour les grandes catastrophes naturelles en affirmant que la nature est toujours plus grandiose que l'art.

Il partira dans le désert pour faire ses marques territoriales telles que le « dessin de mile de long », des marques géométriques qui nous guidaient à travers la nature, et « *Lightnig Field* », une œuvre d'art totale que seule la nature peut acheter, où un réseau de pointes placées dans le désert attend une tempête. En 1966, Robert Smithson commença son travail régulier avec ses travaux de terre, et après avoir étudié les processus entropiques des structures industrielles des banlieues new-yorkaises, écrivit son texte fondamental « une sédimentation de l'esprit, la terre projette ». Il y dira que tout art correspond à la dénaturalisation, qualifiant les interventions qu'il effectue dans le désert de « in-site », et les déplacements de matériaux vers la galerie de « non-site ». Il soutient que tout est sujet à des fissures et à l'oxydation, et pour cette raison il produit des œuvres où les fuites de matière première à divers endroits accélèrent l'entropie. Le minimalisme et le Land art ont élargi le concept de contexte, de lieu et de matière, passant de l'espace abstrait du cube blanc à l'espace naturel du désert, mais cette expansion allait bientôt s'étendre à l'espace urbain.

À propos de l'art conceptuel

À la fin des années 60, principalement en raison des difficultés que posait le Land art en termes d'exposition et de communication des œuvres, l'enregistrement, la représentation et l'idée de l'objet allaient prendre une importance décisive. Les artistes ont poussé leurs préoccupations avec le contexte à la limite et ont pris conscience que la grande transformation humaine avait lieu dans le compact urbain et ont commencé à surveiller leur comportement dans la société. Suivant les idées de Henry Flint, qui utilisait le mot comme forme artistique et qui a produit les premières approches de l'art conceptuel, le divisant en approximations linguistiques (art conceptuel) et approximations mathématiques (art structure), ils ont commencé à mesurer et à collecter des preuves de ces comportements. Lawrence Weiner, également artiste new-yorkais, vendait des descriptions linguistiques des actions comme de l'art, qu'il écrivait sur les murs des galeries, et l'acheteur pouvait produire lui-même l'art. Il disait que l'artiste ne pouvait pas construire ou faire construire son œuvre, il suffisait de l'énoncer. L'art conceptuel a aboli l'objet, car il s'intéressait aux choses et situations que l'homme produit dans la société, défendant un compromis entre la création et la passion pour la conception, quelque chose entre le « concept est la machine qui fait l'art » de

Sol Lewitt et la position de Huebler disant : « Je ne veux pas ajouter un objet de plus au monde ». Ainsi, si l'art minimal aborde l'architecture comme producteur d'espace artificiel au sein du cube blanc, et que le Land Art aborde l'urbanisme, en questionnant la manière dont nous marquons et structurons le territoire pour marcher et habiter, l'art conceptuel remet en question les processus de conception de nos idéaux et des choses que nous produisons, c'est-à-dire une autre manière dont la nature s'affirme et se transforme.

Sur les idées, le lieu et la matière

L'homme existe et pense toujours depuis un certain lieu, où ses actions, avec des conséquences plus ou moins graves, finissent par se manifester. Ces lieux habités et manipulés sont l'expression de différentes cultures, et leur somme fait partie de ce que nous considérons comme notre monde, une planète transformée par son propre organique, faisant de l'homme une partie de lui et étant l'un des êtres qui l'affectent le plus par son interaction. Quand l'homme pense, il pense à quelque chose, donc son intériorité est un processus de réflexion, une conscience de ce qui lui est extérieur et du soi, qui agit, créant un univers d'idéaux et d'objectifs qui le caractérisent de manière autonome et unique. L'interaction avec le lieu, les personnes et les choses qui l'entourent détermine l'expression de cette intériorité, un processus dialectique de perception et d'expression, une interaction qui conditionnera le lieu où nous vivons. L'homme est ainsi constitué comme une idée, un lieu et une matière transformés, et cette trilogie, en tant qu'outil opératoire, se développe en trois temps distincts : celui du soi, celui du lieu et celui du monde, et contribue à l'ouverture de la clarification de la compréhension de l'univers.

Notes bibliographiques

PLATÃO. A República. Tradução de Maria Helena Pereira. 11.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

HEGEL, G. W. F. Lições sobre a Filosofia da História Universal. Tradução de Rebelo de Sousa. Lisboa: Edições 70, 2019.

HEGEL, G. W. F. Fenomenologia do Espírito. Tradução de Paulo Meneses. 9.^a ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SCHELLING, F. W. J. Ideias para uma Filosofia da Natureza. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

BURKE, Edmund. Uma Investigação Filosófica sobre a Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo. Tradução de Elza Miné e Alberto Alonso. Lisboa: Edições 70, 2013.

HUSSERL, Edmund. Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica I: Introdução Geral à Fenomenologia Pura. Tradução de Márcio Suzuki. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008.

HEIDEGGER, Martin. "Construir, Habitar, Pensar". In: Ensaios e Conferências. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2.^a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. Caminhos de Floresta (Holzwege). Tradução de Bernardo Santoro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

SAGAN, Carl. Cosmos. Tradução de Paulo Henriques Britto. Lisboa: Gradiva, 1984.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução, introdução e notas de M. S. Lourenço. 4.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

JUDD, Donald. "Specific Objects" (1965). In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Eds.). *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford; Cambridge: Blackwell Publishers, 1992.

KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October*, vol. 8, primavera de 1979.

DE MARIA, Walter. "On the Importance of Natural Disasters" / "Art Yard" (May 1960). In: YOUNG, La Monte; MAC LOW, Jackson (Eds.). *An Anthology of chance operations concept art anti-art indeterminacy improvisation meaningless work natural disasters plans of action stories diagrams Music poetry essays dance constructions mathematics compositions*. Layout e design de George Maciunas. New York: Co-publicado pelos autores, 1963.

SMITHSON, R., *A sedimentation of the Mind:Earth Projects*, in *Art in theory 1900-1990 an anthology of changing ideas*. 1968.

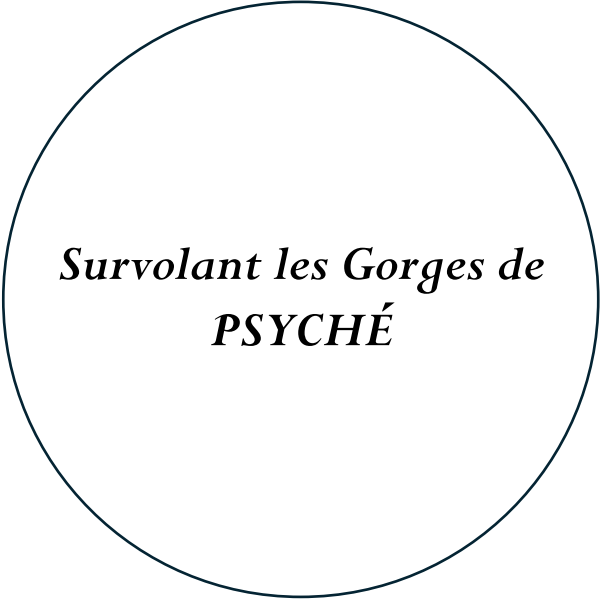
FLYNT, Henry. "Concept Art" (1961). In: YOUNG, La Monte; MAC LOW, Jackson (Eds.). *An Anthology of chance operations concept art anti-art indeterminacy improvisation meaningless work natural disasters plans of action stories diagrams Music poetry essays dance constructions mathematics compositions*. Layout e design de George Maciunas. New York: Co-publicado pelos autores, 1963.

WEINER, L., *Statement*, S.S.e.T.L.K. Foundation, Editor. 1968.

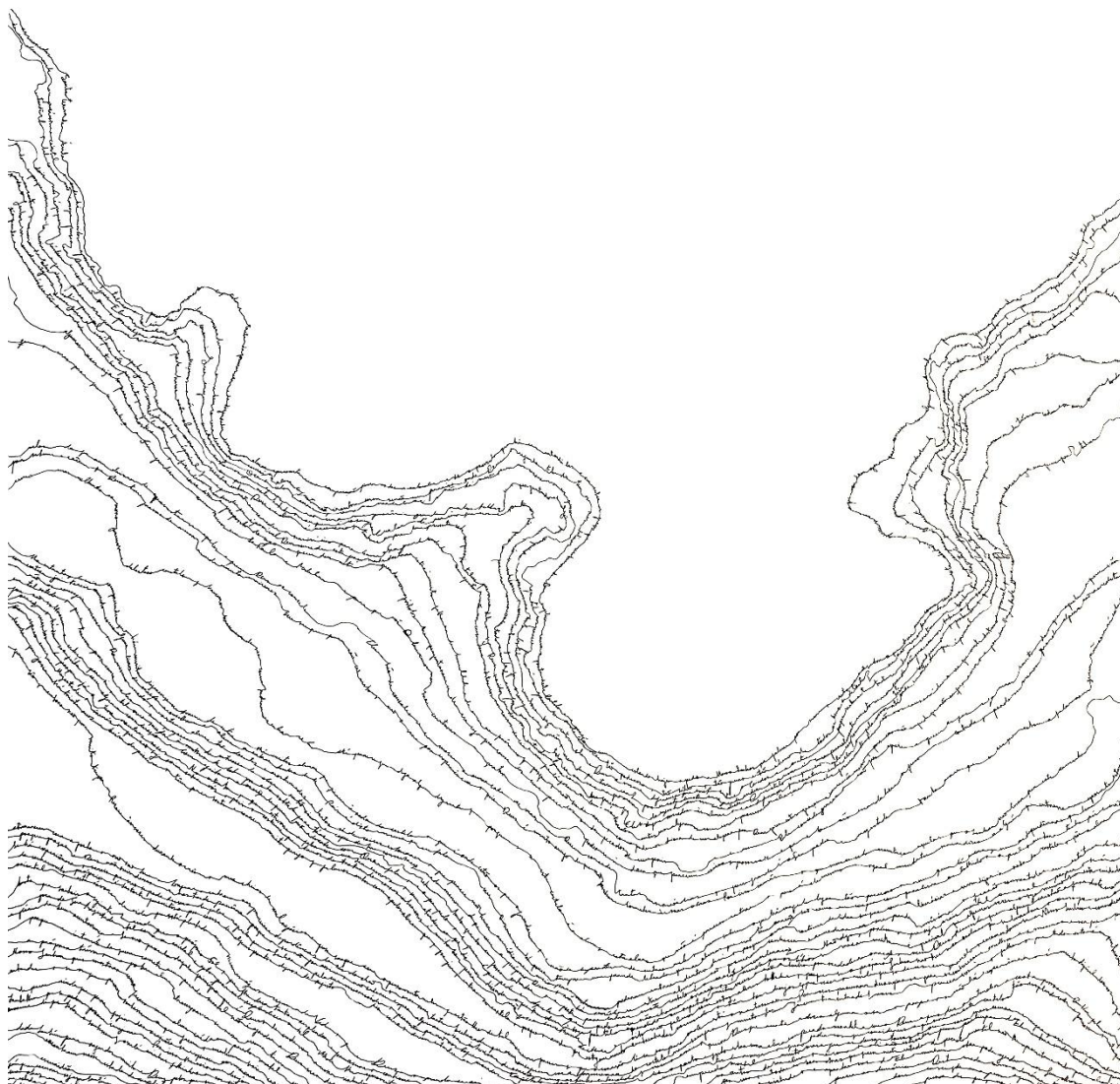
LEWITT, S., 'Paragraphs on conceptual art', in *Artforum*. 1967.

HUEBLER, Douglas. [Statement]. In: SIEGELAUB, Seth (Ed.). January 5-31, 1969 [Catálogo de Exposição]. New York: Seth Siegelau, 1969. [s.p.]

In the Clearings of Dwelling



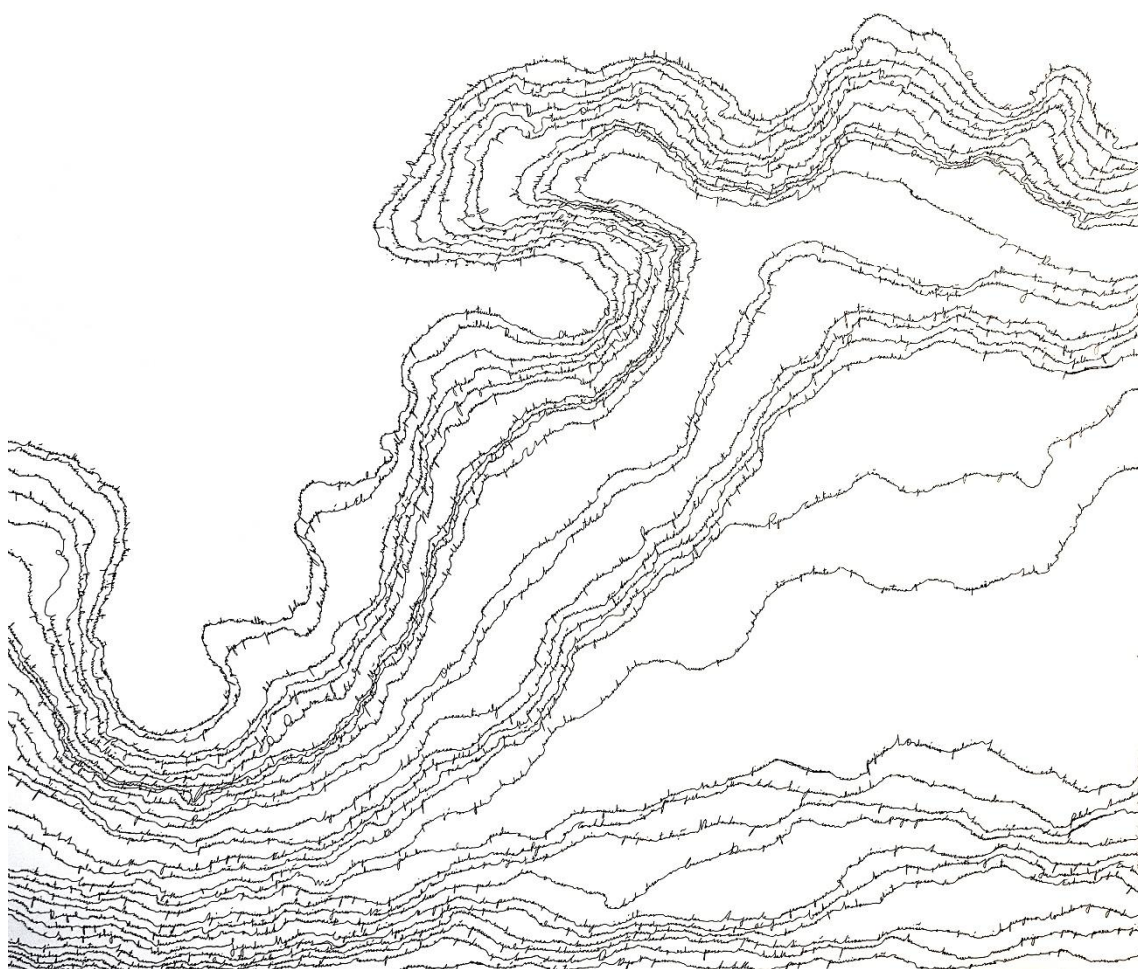
*Survolant les Gorges de
PSYCHÉ*



Adélia Santos Costa, *Moradas*, 2026, Dessin, encre sur papier, 57 x 77,5 cm



Adélia Santos Costa, *Moradas*, 2026, Dessin, encre sur papier, 57 x 77,5 cm



Adélia Santos Costa, *Moradas*, 2026, Dessin, encre sur papier, 57 x 77,5 cm

Fiche technique

Auteure : Adélia Santos Costa

Titre : Moradas (Habitations)

Année : 2026

Mesures : 57x77,5

Technique : Dessin

Matériaux : papier, encre

Déclaration de l'auteur

Habitations est une œuvre artistique dérivée du thème « Voler au-dessus des canyons de la psyché », proposé par le projet SPHERA II. Chaque dessin est une continuation de l'autre et cherche, en même temps, une idée du paysage intérieur. Le texte écrit dans l'œuvre artistique est basé sur le chef-d'œuvre mystique intitulé « Les Demeures » ou « Château intérieur » de Sainte Thérèse d'Avila, écrit en 1577.

Adélia Santos Costa

Survolant les Gorges de Psyché

Michelle Nahon

Ce thème, suggéré comme titre de l'un des chapitres du livre *Sphera II* en préparation-crédation, évoque en moi le mot grec « psuché » qui a, comme premier sens, souffle. L'être qui vient de naître, s'il veut vivre, doit émettre son premier souffle, souvent difficile, laborieux, c'est un cri de vie, de victoire sur la mort, c'est l'instant de la première utilisation de ses poumons -le souffle- et de sa gorge – le cri – c'est sa première participation à la vie terrestre en tant qu'individu, vivant et indépendant.

Ce souffle sera présent tout au long de la vie de l'être, de la vie de chacun de nous, il est le signe de notre relation avec la Terre, la terre-mère, ce souffle qui nous anime et qui nous lie à elle par l'oxygène qu'elle produit en particulier dans ses océans. C'est le « souffle de la vie » précise le terme grec et aussi le « principe de vie ».

Puis, dans la traduction du grec en français, nous trouvons un deuxième sens à « psuché », c'est l'âme. Mais qu'est-ce que l'âme ? Les Grecs se posent bien des questions pour essayer de la définir, eux, les maîtres de la philosophie. Nous pouvons suivre l'évolution du sens dans les définitions données pour « psuché » et dans les exemples d'utilisation choisis. Pour les présocratiques, elle est surtout un principe vital lié au Cosmos. Puis, elle est plus individualisée, elle est le siège des émotions, des sentiments, des passions d'un être humain. Cependant, une question se pose dans la recherche de la précision de la définition : l'âme est-elle mortelle ou immortelle ? Question centrale qui est toujours d'actualité ! Platon (-428/27 à -348/47) arrive et crée son école. « Psuché » est alors plus dans la rationalité que dans les sentiments et Platon tranche pour l'immortalité de l'âme dans un texte, un dialogue, intitulé *Phédon* qui rapporte les dernières paroles de Socrate et sa mort. Pourquoi ce nom de *Phédon* ? Arrêtons-nous un instant car c'est un très beau titre de dialogue. Il est composé de deux mots grecs : lumière et donner : celui qui donne la lumière.

Le premier qui intitulera un livre *De l'âme*, ce sera Aristote (né en 384 et mort en 322 av. J.-C.). Comme c'est un philosophe, il n'affirme pas au départ sa réponse mais propose un argument -peu convaincant selon moi- pour introduire le débat : « si l'âme a une fonction qui lui est propre et qui reste indépendante du corps, alors elle est immortelle. »

Peu à peu la « psuché » pose problème par son côté immatériel, évanescent, et l'anthropomorphisme intervient dans un nouvel usage du mot: « Psyché » est « un être vivant, une personne », car, en arrière-plan, demeurent l'essentiel : le souffle et la vie.

Mais cette âme que devient-elle à la mort ? Dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, le mot « psuché » qualifie l'âme du mort qui est descendue aux enfers et qui est devenue une ombre. Soulignons en passant que les enfers antiques ne ressemblent pas à l'enfer décrit dans la religion chrétienne. C'est simplement le lieu souterrain où l'âme se rend après la mort, se séparant du corps de la personne décédée. Cependant, l'âme y traverse des épreuves de transformations comme dans sa vie terrestre. Les cinq fleuves souterrains de ce monde ont des noms évocateurs : Le Styx, qui est l'affluent de la haine, le Phlégéthon, une rivière de flammes, l'Achéron, fleuve du chagrin, le Cocyte, torrent des lamentations et le Léthé ruisseau de l'oubli .

Comment traduire en effet ce côté immatériel et aérien du souffle de vie ? Un usage, plus souriant et plus symbolique, se trouve aussi dans les textes grecs : autre traduction de « Psuché » : « papillon ». Le dictionnaire Bailley (grec-français) précise : « symbole de l'immortalité de l'âme chez les anciens, à cause de la transformation de la chenille ou de la chrysalide en papillon. » Ce souffle qui habite l'humain se modifie au cours de la vie, il se précise, il se transforme. En français, on connaît

l'expression : « c'était une belle âme » rendant hommage aux qualités humaines, morales et spirituelles d'une personne. Et cette beauté de l'âme a la légèreté d'un papillon avec ses couleurs vives, son vol gracieux le portant d'une fleur à l'autre avec délicatesse et joie de vivre.

On ne peut que souligner ce symbole de l'âme choisi par les Grecs et ouvrant à de multiples développements sur lesquels nous reviendrons car un autre sens est encore proposé par le dictionnaire : « psuché » est une plante appelée aussi en grec « tripolion ». Le français lui a donné le nom évocateur d'« aster » car c'est une plante à petites fleurs en forme d'étoiles.

Ces deux derniers sens de « psuché », papillon et plante, font vraiment référence à la beauté de l'âme et à son appartenance à l'air et au ciel.

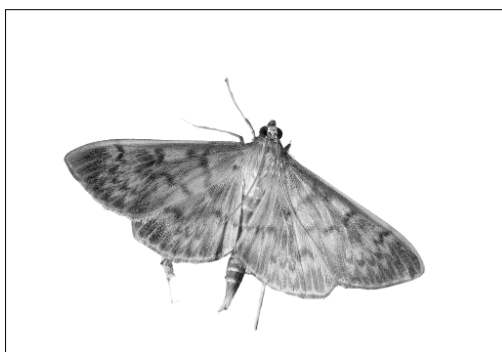
Enfin, écrit avec une majuscule, « Psuché » est une figure mythologique féminine, elle est l'âme personnifiée, figurée avec des ailes de papillon. Un seul auteur, tardif, Apulée (vers 125 et après 170), poète medio-platonicien, publie en latin un ouvrage devenu célèbre, *Les Métamorphoses*. Il nous introduit dans le mythe de Psuché —traduit en français Psyché— qui devait être un conte oral ancien et qui raconte la vie d'une mortelle devenue immortelle. Le titre donné par Apulée est bien choisi pour souligner les transformations de « Psyché » au cours de sa vie terrestre et au cours des siècles. Nous trouvons, dans cet ouvrage, le thème de l'âme devenue immortelle sur l'intervention des dieux grecs. Résumons brièvement le récit : Psyché est d'une telle beauté qu'aucun prétendant n'ose l'approcher et qu'elle provoque la jalousie d'une déesse, Aphrodite, déesse de la Beauté, l'un de ses attributs. Jalouse de la beauté de Psyché, Aphrodite charge son fils Éros, dieu de l'Amour, de rendre Psyché amoureuse d'un monstre. Mais c'est Éros qui s'éprend d'elle. Après de multiples incidents parfois dramatiques, Éros obtient de Zeus qu'il puisse épouser Psyché, qui, mariée à un dieu, devient immortelle. Nous retrouvons ici le thème central du mythe, l'immortalité de l'âme.

Un psychologue du XXe siècle, Carl Gustav Jung, s'est efforcé toute sa vie de pénétrer le fonctionnement psychique de l'être humain et il a été séduit par les définitions grecques de « psuché ». Il y revient souvent et il rappelle, par exemple dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* : « ...le papillon est à la fois allégorie et symbole de la psyché. »

Mille images en effet traversent l'esprit lorsqu'on évoque l'âme-papillon : ses couleurs multiples, ses vols délicats et oscillants, ses choix de supports fleuris et colorés au parfum subtil éveillé. L'âme est en lien avec les organes des sens car elle est émotions et images. Elle remplit le rôle du papillon dans le lien subtil qu'elle établit entre le corps et l'esprit, voletant de l'un à l'autre, apportant le subtil nectar de l'esprit à l'énergie du corps et se nourrissant elle-même dans ce va et vient continu qui la transforme elle-même en présence et lumière.

Jung a raison d'insister sur « à la fois ». L'allégorie est sur le plan rationnel qu'elle stimule. Le symbole est sur un autre plan de conscience, il n'est jamais expliqué totalement ; revenir vers lui permet à chaque nouvelle évocation de percevoir un nouvel aspect de son mystère inépuisable.

Jung, partant du rêve d'une de ses patientes, présente un aspect particulier de cette transformation de la chrysalide en papillon, image qui ne vient pas à l'esprit dans un premier temps car nous avons tendance à imaginer ou à peindre un papillon coloré, lumineux. Mais il existe de multiples papillons et le rêve de sa patiente présentait un petit papillon qui naît dans les maisons : un papillon de mite ! Il est vrai que tous les papillons subissent cette transformation et imaginer un tout petit papillon aux couleurs fades s'extrayant de la chrysalide, évoque et souligne aussi cette énergie vitale qui est présente pour réussir un nouvel état de développement de conscience.



Un papillon mite ou papillon de nuit

La patiente de Jung s'est réveillée avec l'image du papillon et un poème s'imposa soudain à elle. Elle l'envoya à Jung qui intitule le chapitre où il le présente « *Le chant de la maripose* ». Le poème s'adresse au Soleil :

La maripose vers le soleil

J'aspirai à toi dès le premier éveil de ma conscience de vermisseau.
Je ne rêvai qu'à toi quand j'étais chrysalide.
Souvent des myriades de mes semblables périssent en volant
vers quelque faible étincelle émanée de toi.
Encore une heure, et c'en est fait de ma faible existence.
Mais mon dernier effort comme mon premier désir, n'aura
d'autre but que d'approcher de ta gloire. Alors t'ayant entrevu
dans un instant d'extase, je mourrai contente,
puisque pour une fois, j'aurai contemplé, dans sa splendeur parfaite,
la source de beauté, de chaleur et de vie.

Le mot grec *khrysallis* est dérivé de *khrysos*, « or ». Cette enveloppe d'attente de naissance est visible par sa couleur, mais elle symbolise aussi un potentiel en gestation et – coïncidence ou non – la chrysalide dorée laissera place à un insecte cherchant l'or du soleil, mais une telle transformation s'opère dans l'obscurité et le papillon enfermé dans la chrysalide met tout son énergie pour sortir du cocon.

Jung étudie les métamorphoses de l'âme pour se réaliser, pour sortir du plan terrestre par étapes et pour « s'envoler » vers le ciel, vers le divin. L'énergie que l'âme déploie n'est pas physique mais psychique et Jung utilisera, pour la désigner, le nom latin « libido » qui signifie littéralement « désir » et en deuxième sens « volupté ». Ce terme le mettra en conflit avec Freud qui l'utilisait déjà, mais Jung en élargit largement le sens à toute énergie psychique, alors que Freud le limitait plutôt à l'énergie sexuelle. Jung argumente dans plusieurs de ses livres pour expliquer l'intérêt de cette énergie spirituelle qui est à l'origine de la vie humaine. Il la compare à l'énergie physique étudiée par les physiciens et souligne qu'elle est universelle, immortelle, à la fois immanente et transcendante. En action constante, la libido nous anime spirituellement vers le transcendant, comme la mite est attirée par le soleil, prête à mourir pour avoir l'opportunité de le voir.

La rêveuse écrit à nouveau à Jung. Relisant un article philosophique qu'elle a lu l'année précédente, elle « tombe sur ces mots : » écrit-elle, « La même aspiration passionnée de la mite vers l'étoile, de l'homme vers Dieu ». Elle avait oublié sur le plan conscient ce passage mais il s'était imprimé en elle mais son inconscient venait le lui rappeler par un rêve et un poème.

Les forces de l'énergie psychique en action constante étaient là pour lui rappeler le chemin de vie qu'elle avait à réaliser s'exprimant par des rêves, des poèmes, des synchronicités, soulignant l'interdépendance personnelle et universelle.

Notre Sphera personnelle se crée, se déploie, s'embrase et s'illumine avec ses moments d'obscurité et de Renaissance.

Alors, dans la recherche de la plénitude, continuons à survoler « les gorges de la Psyché » si révélatrices de notre richesse intérieure, porteuse de joie et de paix et d'amour.



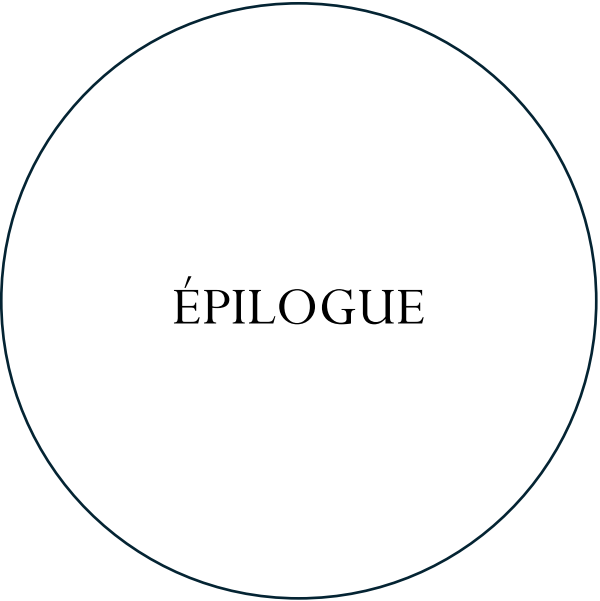
Le papillon sortant de son cocon

L'esprit raisonne, l'âme résonne.

L'esprit se meut, l'âme s'émeut.

L'esprit communique, l'âme communie.

François Cheng, De l'âme, sept lettres à une amie, Ed. Albin Michel, 2016.



ÉPILOGUE

L'Art comme processus et couronnement

L'Œuvre d'alliance de l'homme et du monde

Éric Coulon

La tendance moderne à démultiplier les intermédiaires symboliques et techniques entre l'homme et le monde a abouti aujourd'hui, en raison notamment de l'omniprésence dans la vie quotidienne des technologies numériques de communication et de virtualisation, à une mise à distance critique du réel. L'être humain est de plus en plus l'acteur et la victime inconscients d'une perte de contact avec le réel. Les effets néfastes sont aussi bien d'ordre individuel que collectif. Il faut ajouter à cette situation l'existence sous-jacente d'une tendance universelle, en tout cas occidentale et moderne, de l'être humain à maintenir le monde et les choses à distance de lui, à cause d'une attitude préreflêchie d'objectivation et de réification de ces derniers. À l'intérieur de ce dualisme sujet/objet, la représentation, tout en subissant depuis plus d'un siècle une crise profonde, est devenue pléthorique et a imposé son écran de médiations au détriment d'une relation de présence.

L'art, ce champ ouvert d'expériences où il est question tout autant de conduite, de savoir-faire, de création et d'œuvres, est, à plus d'un titre, impliqué par cette situation. Nous ne retiendrons toutefois que deux points essentiels. En premier lieu, il apparaît qu'un art fondé sur le solipsisme et(ou) la déréalisation paraît inconcevable ou qu'il ne peut engendrer que des formes vides et creuses. Il ne peut en effet y avoir d'art digne de ce nom que comme fruit de la rencontre réelle, vive et assumée de l'être humain et du monde. Plus précisément, l'art n'a de consistance et de portée que comme confrontation singulière réglée de l'être humain avec quelque chose se trouvant là, celle-ci, opposant alors une certaine épaisseur, résistance et opacité, pouvant aussi bien se présenter comme l'être humain lui-même.

L'art n'est pas une fuite mais une épreuve du réel, et en cela il est rare et précieux. Cette conception générale de l'art que nous défendons, nous conduit à mettre en évidence un second aspect d'importance quant à l'implication de ce dernier, non plus *dans* mais *face* à la situation contemporaine évoquée. L'art n'est-il pas lui-même un recours possible, voire éminent, devant nous permettre non seulement de retrouver la voie du monde réel comme de toutes les présences qui l'habitent mais aussi d'entrer en résonance et en communion avec celui-ci et avec celles-là grâce à la mise en œuvre d'une conduite appropriée qui corresponde à l'accomplissement de cette voie ? C'est ce problème, aussi bien éthique qu'esthétique, car impliquant la beauté autant que la vérité du monde et des choses, que nous allons aborder ici.

Il s'agit pour nous de repenser le sens de l'art, mais aussi sa fin, au double sens du terme, et ce dans la perspective d'un art de la constitution et de l'incarnation du sens à partir d'un voir (ce qui est) et d'un faire (accomplir ce qui est). Cet art comme manière d'être et conduite personnelle, ouvert et pourtant irréductible à la création d'œuvres, relevant aussi bien de l'action immanente que de l'action transitive, est potentiellement offert à tous, ne s'actualisant cependant que chez un petit nombre. Un tel art devrait être l'opérateur autant que le révélateur, le témoin autant que le célébrant de l'alliance dynamique de l'homme et du monde réel, autrement dit de leur transformation corrélative.

Afin de penser les conditions d'existence et les facteurs d'effectuation d'un tel art opératif de l'alliance, nous allons mobiliser, d'une part, les ressources fournies par la méthode que représente

la phénoménologie husserlienne¹⁵², et, d'autre part, les apports majeurs de la gnose fondée par Raymond Abellio. Notre mouvement d'analyse va comporter cinq moments clés correspondant chacun à la mise à jour d'une modalité nécessaire d'œuvrement. Précisons que si, d'apparence, l'art visé par nous ne se manifeste ouvertement qu'au dernier moment, il est pourtant déjà là dès le premier. Nous débiterons par la double exigence husserlienne d'une réduction de l'attitude naturelle objectiviste et d'un « retour aux choses mêmes ». Adviendra alors le moment central où les choses se transforment en « surchoses » grâce au véritable agent à l'œuvre derrière toutes ces opérations, à savoir la conscience transcendante constituante (quatrième moment). Enfin, ultime moment de notre cheminement, nous dévoilerons ce que peut signifier un art universel, intégral et sublimé, baptisé par nous « art pur », entendu comme « vision-vécue » personnelle du monde et des choses.

Purification ou la réduction de tout dualisme et de toute objectivation naturels

Afin que l'art ne soit pas simple *mimèsis*, imitation plus ou moins fidèle du monde ou des choses présumés objectifs, et devienne véritablement créateur, *poièsis* autant que *praxis*, il faut impérativement interrompre ce que la phénoménologie husserlienne appelle « l'attitude naturelle ». Cette dernière aliène la conscience individuelle à une croyance spontanée, sous-jacente, irréfléchie et dogmatique en l'existence d'un monde indépendant de nous, imposant au sujet ses objets, ses formes, sa spatialité, sa temporalité, ses significations et ses lois. Cette « thèse générale » objectiviste et implicite postule inconsciemment que se trouve sans cesse présent, « comme me faisant vis-à-vis, une unique réalité spatio-temporelle dont je fais moi-même partie, ainsi que tous les autres hommes »¹⁵³. Rompre avec cette thèse, avec la croyance qu'elle sous-entend comme avec l'attitude qu'elle génère, c'est adopter une conduite rendant possible le dépassement du dualisme sujet/objet ainsi que l'alliance de l'homme et du monde.

Il ne peut en effet y avoir de relation vraie et libre au monde et aux choses, d'alliance féconde et épanouissante avec eux, d'art édifiant et révélateur, qu'au travers de l'établissement d'un rapport qui soit pur de tout obstacle, de tout mirage, de tout trouble, de toute fausseté, de toute aliénation. Il est donc nécessaire de purifier nos relations avec eux, ce qu'entraîne la rupture avec l'attitude naturelle. Il faut voir dans cet acte purificateur, qualifié par Husserl de « réduction phénoménologique »¹⁵⁴, la première condition pour des retrouvailles fécondes avec le monde et les choses mais aussi pour l'édification d'une union et d'une expression réussies. Cette réduction se compose en réalité de deux sous-moments complémentaires : une « suspension » ou « mise entre parenthèse » de la « position générale de l'attitude naturelle » ; une réduction transcendante découvrant l'ensemble du champ de la vie transcendante de la conscience au sein de laquelle s'origine en réalité le sens d'être du monde et des choses. Avant que d'être une conduite proprement artistique, cette réduction doit être pensée et vécue comme une « attitude spirituelle dont découle la manière phénoménologique de travailler. Cette attitude n'est autre que la volonté d'absence radicale de préjugés dans le commencement. »¹⁵⁵

¹⁵² Rappelons combien la pensée philosophique de Husserl a permis de renouveler, au XX^e siècle, la réflexion sur l'art. Elle a ouvert une voie inédite, riche et fertile d'approches et d'interprétations aussi bien de l'esthétique, de l'acte créatif que des œuvres. Parmi les représentants les plus connus de l'application de la méthode phénoménologique au champ de l'art citons Martin Heidegger (*L'origine de l'œuvre d'art*), Maurice Merleau-Ponty (*L'Œil et l'Esprit*), Michel Henry (*Voir l'invisible, sur Kandinsky*), Henri Maldiney (*Art et existence*), Mikel Dufrenne (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*).

¹⁵³ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Livre premier, Gallimard, coll. « Tel », 1985, p. 95.

¹⁵⁴ Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendante*, Gallimard, coll. « Tel », 1989, § 39 à § 44.

¹⁵⁵ Eugen Fink, *Proximité et distance*, Jérôme Millon, 1994, p. 26.

Ce geste fondateur est radical et révolutionnaire, à trois titres au moins. Il est d'abord question, grâce à « l'époque phénoménologique », d'en finir avec l'adhésion aveugle à la thèse de l'existence objective du monde. En opérant ainsi, nous nous astreignons à ne plus accepter comme allant de soi aucune croyance, aucune opinion, aucun préjugé, aucun présupposé, aucun savoir¹⁵⁶ préétablis. Le but est alors de « s'arracher au joug de ce qui va de soi »¹⁵⁷, de mettre fin à « une sorte de cécité au sein même du voir »¹⁵⁸ dont la cause est la fascination, que nous qualifions d'idolâtre, exercée par ces formes préexistantes sur la conscience. L'objectif à atteindre est de vivre une « rencontre neuve avec l'étant lui-même »¹⁵⁹ et non plus avec ses spectres.

Le geste phénoménologique de la « suspension » équivaut donc à se détourner de l'obnubilation objectiviste et à se mettre en route à la rencontre du monde, non plus tel qu'on nous l'impose au travers des soi-disant faits et formes objectifs mais tel qu'il se donne lui-même en lui-même. Il n'est donc pas question de nier l'existence d'une réalité en-soi mais de ne pas succomber au piège objectiviste et positiviste dans lequel peut nous faire tomber la nécessité de sa présupposition. Il y a bien quelque chose et non pas rien mais la question est alors de se préoccuper de la manière dont cette chose nous est donnée, prend sens et dont nous pouvons communier avec elle. L'art recherché a donc pour condition la (re)découverte du monde et des choses grâce à une approche (par le regard mais aussi l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher ou encore l'affection et la raison) d'eux virginisée, car purifiée des structures, logiques, propositions, validations et constructions mentales imposées — comme dirait Husserl, je ne les fais plus miennes, elles ne me servent plus de « fondement ».

Cette « création d'un regard neuf sur le monde »¹⁶⁰ nécessite que s'opère une conversion et une métamorphose du regard, deuxième aspect du geste radical et révolutionnaire. Il apparaîtra au fur et à mesure de notre développement que voir autrement correspond aussi à voir autre chose. Cette conversion inaugure un nouveau voir du monde et des choses mais aussi une nouvelle façon de les comprendre, terme entendu au quadruple sens de recueillement, de reconnaissance, d'intégration et de mise en relation. En plus des sens, c'est aussi la pensée, la réflexion, la connaissance, la méditation qui sont renouvelées par la « mise hors circuit » de la thèse de l'attitude naturelle et par la conversion à la nouvelle donation du monde qu'elle dévoile. Nous verrons qu'elles impliquent aussi, pour le nouveau sujet (re)devenu voyant, la phase de la renaissance au monde et aux choses.

Cette réduction est donc une délivrance de la conscience, à entendre au double sens de libération et de donation. Purifier c'est ici libérer de la facticité, de la fascination pour la facticité en réduisant — en mettant à jour, en délimitant, en isolant et en rejetant — les intermédiaires faisant obstacle à mon accès et à mon union au monde et aux choses. Cette opération possède des affinités symboliques avec les méthodes de purification chimique mais surtout spirituelles avec l'œuvre au blanc alchimique. Mais purifier c'est aussi dévoiler l'existence d'un domaine pur de l'être, dévoilement qui représente le troisième aspect radical et révolutionnaire de la réduction. Cette dernière devient dans cette seconde phase « réduction transcendantale ». Si nous savons de quoi nous délivre l'époque, demandons-nous à présent ce qu'elle (nous) délivre. Il s'agit en réalité de ce qui reste et s'impose au terme de la réduction-purification, à savoir une nouvelle « région » de l'être, le « champ transcendantal », domaine de ce que Husserl nomme « le pur voir

¹⁵⁶ Ce « vêtement d'idées » ou de « symboles » dont parle Husserl (*Krisis*, p. 60).

¹⁵⁷ Fink, *Proximité et distance*, op. cit., p. 70.

¹⁵⁸ Paul Ricoeur, « Introduction à *Ideen I* de Husserl », *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. XX.

¹⁵⁹ Fink, *Proximité et distance*, op. cit., p. 27.

¹⁶⁰ Natalie Depraz, *La crise de l'humanité européenne et la philosophie* (il s'agit de la traduction et d'une présentation du texte de Husserl), Hatier, 1992, p. 25.

phénoménologique » mais aussi « la conscience pure »¹⁶¹. Le verrou qui limitait la conscience a sauté, « libérant son envergure absolue »¹⁶² mais aussi sa puissance jusque là occultée. Nous voici dès lors (r)amener en présence de l'immanence de la vie conscientielle pure et non factuelle se révélant fondement indubitable de toute donation de sens, lieu originaire où l'être du monde et l'être des choses se manifestent à nous dans leur vérité. C'est au cœur de ce « champ transcendantal » que se déploie le « théâtre des apparitions », non celui des apparences ou des fantômes — réduits à présent — mais celui de « l'autodonation des choses », immédiate, intuitive, originaire, évidente. Les obstacles levés, « c'est l'apparaître qui devient objet »¹⁶³, autrement dit la façon dont le monde et les choses se montrent et tels qu'ils se montrent.

Le choix et la radicalisation de l'orientation transcendantale par Husserl conduisent à « un seul et même tissu intentionnel qui est indissolublement celui de la conscience et du monde. »¹⁶⁴ Ils mettent ainsi fin aux dualismes intériorité/extériorité et sujet/objet. Pour Eugen Fink, cette « tendance vers l'originarité est...retour chez elle de la vie en elle-même, donc un mouvement radical de la vie vers elle-même. »¹⁶⁵ Il devient alors possible d'envisager le rapprochement, voire les noces, de l'art et de la vie. Fink ajoute que le dernier Husserl, celui du retour au « monde de la vie », « veut revenir au fond informel d'où émergent les formations...il veut le saisir comme jaillissement originaire »¹⁶⁶. Il faut bien comprendre que c'est uniquement l'effectuation de ce retour, en toute conscience des acquis de la réduction, qui nous « libère du seul souci d'user du monde, de s'en rendre maître, pour apprendre à répondre du sens du monde. »¹⁶⁷ N'est ce pas là, dans ce désintéressement radical, que se fonde la condition insigne de tout art ?

Corrélation ou « le retour aux choses mêmes »

L'art, avons-nous suggéré, est confrontation d'un être avec une matière. Quelle matière s'offre alors à l'être humain une fois réalisée la réduction-purification ? Nous sommes dorénavant placés en présence de la vie immanente, transcendantale, de la conscience pure, vie en et par laquelle le monde et les choses, souligne Husserl, se donnent d'eux-mêmes, dans leur densité et leur épaisseur propres. Attention, la pureté conquise par cette sorte d'ascèse qu'est la réduction, n'est en rien l'équivalent d'un état de vide intérieur. L'« art pur » auquel Husserl fait référence dans sa Lettre à Hofmannsthal¹⁶⁸, art pour lequel toutes les « positions d'existence » sont neutralisées, art se déployant dans le désintéressement pour les affaires et les enjeux intramondains (moraux, politiques, économiques, pratiques), n'est pas un art vide. La façon dont opère cette conscience transcendantale en se rapportant au monde et aux choses n'a rien à voir avec quelque subjectivisme ou idéalisme subjectif que ce soit. Afin de désigner le nouveau rapport à soi et au monde de cette vie immanente, la phénoménologie husserlienne parle de « retour aux choses mêmes ». Réclamer un tel retour n'est en rien prôner, contre un certain rationalisme envahissant, les vertus de l'empirisme.

¹⁶¹ Husserl, *Idées I*, op. cit., p.106 + chap. III.

¹⁶² Paul Ricœur, « Introduction à *Ideen I* de Husserl », op. cit., p. XVIII.

¹⁶³ E. Housset, *Husserl ou l'énigme du monde*, Éditions du Seuil, 2000, p. 155.

¹⁶⁴ Depraz, *La crise...*, op. cit., p. 25.

¹⁶⁵ *Proximité et distance*, op. cit., p. 73.

¹⁶⁶ Idem, p. 184.

¹⁶⁷ Housset, *Husserl ou l'énigme du monde*, op. cit., p. 20.

¹⁶⁸ Trad. E. Escoubas, *La part de l'œil*, n° 7, 1991.

Ce que nous suggère ce mot d'ordre programmatique, c'est finalement d'abandonner un rapport faussé à soi, au monde et aux choses. S'il n'est pas question de replier sur la seule matière sensible des choses, sous la forme d'un retour impossible à une pure sensation immédiate, ce mot d'ordre nous indique tout de même la nécessité de trouver la voie d'une rencontre réelle avec ce qui n'est pas la seule conscience fermée sur elle-même. Ainsi, l'altération radicale et révolutionnaire de l'attitude naturelle, loin d'anéantir le monde et les choses, nous les donne au contraire à voir dans leur vérité et leur être de monde et de choses.

Mais, une fois la réduction opérée, que faut-il entendre par « vérité », « monde » et « chose » ? Vérité ne signifie plus objectivité et n'implique plus la conformité et la fidélité de ce qui, à présent, apparaît à la conscience avec un référent ou modèle extérieur. Nous verrons que l'idée d'« adéquation » présente dans la phénoménologie husserlienne est porteuse d'un autre enjeu, expérientiel celui-ci, que la simple reproduction d'un réel extérieur. Quant aux « choses » et au « monde », leur signification et leur être dépendent de ce qu'il en est de cet « apparaître » dont nous avons vu qu'il devient le nouvel et véritable objet sur lequel orienter tout regard. Notre conscience, révèle Husserl, va toujours à la rencontre des choses et c'est à partir de ce mouvement transcendantal qui la caractérise dans sa nature qu'elles s'offrent alors à elle. Ce mouvement porte le nom d'« intentionnalité »¹⁶⁹ et désigne ce caractère qu'a la conscience d'« être-dirigé-vers ». Selon une formule devenue célèbre, le philosophe allemand le définit par le fait que « toute conscience est toujours conscience de quelque chose », autrement dit, qu'à chaque visée (ou *noèse*) d'une réalité particulière, un visé (ou *noème*) est associé qui n'est autre que l'apparaître à la conscience, dans le moment même où elle est visée et par le mouvement même qui la vise, de cette réalité. Cette association immédiate, l'alliance que nous cherchions, prend le nom technique de « corrélation a priori » transcendantale : celle mettant en regard les opérations de la conscience pure et les choses. La conscience ne fonctionne donc jamais à vide mais est toujours corrélée à ce qu'elle vise et qui, par cette visée, apparaît. L'intention s'accompagne alors d'une intuition de la chose visée, intuition qu'Husserl détermine comme ce qui vient remplir l'intention¹⁷⁰. Ce qui apparaît ainsi, cette apparition au cœur d'un apparaître, c'est-à-dire le contenu de l'intuition, c'est cela « la chose même ».

Pour bien comprendre ce qui a lieu et qui fait dire à Husserl que nous avons affaire à une « intuition donatrice originaire »¹⁷¹, il faut avoir à l'esprit que ce que fait alors apparaître l'intention, et qui reçoit le nom de « phénomène », n'est pas une donnée purement arbitraire et subjective mais renvoie à une réalité transcendante à la conscience, réalité qui, par ce biais, se donne toutefois à cette dernière, dans l'apparaître, sous forme de chose ou de monde. Faire apparaître, pour la conscience, n'est donc pas un tour de prestidigitation ou de magie mais le processus immanent constituant le sens même des choses et du monde (voir la quatrième partie), dont celui de leur transcendence. Le fait, pour la conscience, de se porter au devant des choses devient alors non seulement ouverture d'une dimension d'accueil de celles-ci mais aussi opération par laquelle elles se manifestent (apparaissent) telles qu'elles sont. Quant au monde, il est lui-même appréhendé comme un phénomène, plus précisément il se présente comme l'horizon des horizons de toutes les choses, « horizon infini d'expérience possible »¹⁷², et s'impose comme « l'unité de sens » dans toute intention.

¹⁶⁹ Husserl, *Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie*, Vrin, 1986, § 14.

¹⁷⁰ Voir *Recherches logiques*, Presses universitaires de France, 2002, Tome III, Recherche VI, Section 1, § 45.

¹⁷¹ Husserl, *Idées I*, op. cit., pp. 65-66.

¹⁷² Husserl, *Philosophie première II – Théorie de la réduction phénoménologique*, PUF, 1972, p. 206.

Insistons sur cet apparaître car il est la clé de l'art. Précisons que c'est uniquement dans l'exercice et le maintien du geste de réduction, sous le regard devenu réflexif et désintéressé de la conscience, c'est-à-dire lorsque celle-ci se saisit de sa propre vie transcendante et se regarde regardant, qu'est possible l'accès à « l'a priori de corrélation ». « A priori » désigne ici une expérience originaire de saisie du sens d'être des choses. La chose repose intégralement dans son apparaître. Son être, affirme Husserl, équivaut à son apparaître. La chose, qu'il s'agisse de mon corps, d'autrui, d'un paysage, d'un sentiment, d'un souvenir, d'une automobile, de l'architecture d'une ville, se manifeste à la conscience dans toute sa phénoménalité, avec son horizon, ses qualités, son inscription concrète dans le temps et dans l'espace, ses ombres et sa lumière. Elle exige que nous accordions une importance extrême à son apparaître afin que soient découverts et exprimés les reliefs de son existence ainsi que la façon dont elle s'épanouit en et par elle-même. Plus je me concentre sur lui, plus la présence de cette dernière s'enrichit de qualité et de nuances, plus elle s'éclaire et se révèle.

Si, pour Husserl, l'esthétique et la phénoménologie sont proches, c'est parce qu'elles ne se préoccupent pas des faits et de l'existence des choses objectives, comme dans l'attitude naturelle, mais de leur manifestation à et par la conscience. Le monde, précise Husserl, « devient pour lui [l'artiste] phénomène, son existence lui est indifférente...il ne vise pas, comme ce dernier [le philosophe], à découvrir le « sens » du phénomène du monde et à le saisir dans des concepts, mais à s'appropriier le phénomène du monde dans l'intuition, afin d'en rassembler une abondance de formes et des matériaux pour des configurations esthétiques créatrices. »¹⁷³ L'art auquel nous pensons, art non plus de la représentation mais de la présence, doit donc être attention minutieuse, soutenue et renouvelée aux choses, à la manière dont elles apparaissent. « L'artiste, indique M. Haar, nous fait retourner des formes à leur formation, de l'apparu à l'apparaître »¹⁷⁴. Dans la perspective phénoménologique, l'art se présente par conséquent comme « la redécouverte d'un monde à l'état naissant. »¹⁷⁵ Peut-être est-ce cela, la création comme genèse du visible, que cherchait à signifier Paul Klee au travers de sa célèbre phrase : « L'art ne reproduit pas le visible : il rend visible »¹⁷⁶.

Au sein de cette méthode phénoménologique, l'« intuition » et l'« évidence » forment le socle expérientiel sur lequel peuvent se fonder la connaissance¹⁷⁷ et l'art. Encore une fois, il est important de ne pas concevoir cette intuition sous la forme d'un acte de conscience arbitraire de nature subjectif. Justement, parce qu'elle n'est pas cela mais possède son autonomie propre, l'intuition impose la mesure et la limite — la « chose » impose sa norme, elle est le « fil conducteur » de sa donation, dit-on en phénoménologie — à l'expérience de la chose que nous pouvons faire. Dans « l'a priori de corrélation », ce qui se donne n'est pas une copie ou une conception de la chose mais l'entière de la chose elle-même avec tous ses aspects de chose. La donation originaire s'accompagne, assure Husserl, d'une évidence qui ne doit rien à la subjectivité du sujet. « Dans l'évidence, au sens le plus large de ce terme, nous avons l'expérience d'un être et de sa manière d'être ; c'est donc qu'en elle le regard de notre esprit atteint la chose elle-même. »¹⁷⁸ L'évidence, qui peut nécessiter plusieurs intentions-intuitions avant de s'accomplir et d'être le signe ultime d'un

¹⁷³ Lettre à Hofmannsthal, op. cit.

¹⁷⁴ L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres, Hatier, 1997, p. 74.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Théorie de l'art moderne (1920).

¹⁷⁷ Husserl considère l'intuition comme une « source de droit pour la connaissance » (Idées I, p. 78). Cette découverte forme le « Principe des principes » (Idées I, §24, p. 78).

¹⁷⁸ Husserl, Méditations cartésiennes, op. cit., p. 10.

parfait « remplissage » de l'intuition, est posée par Husserl comme le critère ultime et autosuffisant de la donation réussie des choses. Dans ce « théâtre des apparitions » qu'est la vie de la conscience transcendante, il revient dès lors au même de parler de « chose même », de « chose concrète », de chose « en chair et en os », de « présence en personne » ou « en original ».

Transfiguration ou le passage des choses aux surchoses

S'il est une vérité esthétique de la chose qui se donne dans l'évidence intuitive, il faut aussi déceler en elle la vérité eidétique (ce qui fait qu'une chose est ce qu'elle est) dont elle est porteuse car c'est de la combinaison unifiée de ces deux vérités que la chose et le monde peuvent se présenter dans leur unité et leur vérité totales, intégrales. « Les principes mêmes de l'être [les essences] se donnent dans l'intuition, mais à travers l'intuition sensible, et c'est ce qui fonde l'unicité du monde. »¹⁷⁹ La chose qui se livre sous ses aspects sensibles est en effet toujours immédiatement habitée et éclairée par un complexe d'essences, même si nous sommes habituellement inconscients de leur présence. Les choses, et donc le monde qu'elles composent dans leurs interrelations, ne délivrent ainsi pleinement et totalement leur vérité qu'au travers du dévoilement de l'unité intime et irréductible en eux de sensibilité et d'idéalité¹⁸⁰. Dès lors, de la même façon qu'il existe un accès aux choses elles-mêmes selon leur aspect sensible, nous avons à notre disposition une autre méthode de réduction particulière, qu'Husserl a baptisé « eidétique », qui nous fournit le moyen de révélation des essences.

La réduction eidétique nous révèle donc des essences déjà là, déjà à l'œuvre au cœur de toute intention et intuition. Il s'agit de structures et de principes a priori, absolus, inconditionnés, indubitables. L'idéalité, autre nom donné à ce monde des essences, n'est ni un être en soi dépourvu de toute relation à la subjectivité et aux choses, ni un être pour soi dépendant de ma seule subjectivité actuelle et de sa finitude mais est imposée par la chose elle-même. L'intuition de l'essence présuppose donc toujours la donnée d'une chose qui sert de cadre limite à cette intuition. Cette chose servira aussi d'exemple pour illustrer l'existence d'une essence, comme ce chat noir que j'aperçois pour l'animalité. Mais comment s'effectue précisément l'accès volontaire et conscient aux essences ? Par idéation ou processus d'idéalisation. Il est question de détacher des choses, en opposition avec l'accidentel des faits, des traits idéaux nécessaires. La méthode proposée par Husserl a pour nom « variation eidétique » ou « variation libre »¹⁸¹. Elle consiste à soumettre la réalité, les choses particulières (un objet rond), à des variations imaginaires (tous les objets ronds possibles dans l'espace et le temps) et à dégager de la superposition de ces variantes l'invariant, que l'on peut dire universel (la rotondité), l'identique présent dans la variété. Comme la chose, l'essence est donnée « en personne » dans ce que Husserl appelle la « vision de l'essence ».

Ce que nous souhaitons d'abord mettre en relief, c'est le fait que cette nouvelle réduction, acte accompli en toute conscience, ne conduit nullement à un appauvrissement de notre expérience des choses et du monde mais au contraire à un enrichissement, à condition bien entendu que ces essences ne soient pas considérées seulement en elles-mêmes et pour elles-mêmes, autre source de fascination, mais qu'elles soient immédiatement réinjectées dans les choses et deviennent inséparables d'elles, se manifestant dès lors comme en filigrane. Ainsi que l'explicite avec force

¹⁷⁹ Housset, *Husserl ou l'énigme du monde*, op. cit., p. 116.

¹⁸⁰ « Il est dans la nature même de la chose qu'en dernière analyse tout ce qui est catégorial repose sur une intuition sensible », Husserl, *Recherches logiques*, op. cit., Tome III, p. 220-221(183).

¹⁸¹ *Expérience et jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, PUF, 1971, pp. 412-434 + *Psychologie Phénoménologique* (1925-1928), Vrin, 2001. pp. 71-84.

Raymond Abellio, si une telle réduction provoque effectivement, dans un premier temps, une déréalisation de « l'objet naturel » ou de « l'événement fortuit », « elle les déréalise comme fait l'œuvre d'art qui refuse de se contenter de copier la nature mais qui, se faisant, l'exalte. La permanente montée des pouvoirs d'abstraction et de structuration va de pair avec un enrichissement sensoriel et même charnel, une exultation et un approfondissement de toutes les puissances du corps »¹⁸². Nous découvrons ainsi en nous des « ressources visuelles insoupçonnées »¹⁸³. Nous nommerons cette nouvelle étape sur le chemin de l'art, du nom qu'a choisi Abellio pour désigner la transformation que subissent ainsi les choses et le monde : la transfiguration¹⁸⁴. Elle marque l'étape décisive dans ce qu'Abellio désigne comme l'intériorisation du monde.

L'enjeu d'une saisie des essences à même l'intuition sensible, ou, pour le dire en termes abelliens, de leur « intégration » dans les choses consécutives à leur réduction, est donc de rendre l'expérience du monde, et notre communication avec lui, plus signifiante, plus ordonnée, plus transparente, plus lumineuse, plus riche, plus nuancée, plus intriquée et, finalement, plus vivante car mieux approfondie. Opérer ainsi c'est atteindre un degré supérieur de vérité, à la fois sensible et intelligible, du monde et des choses en découvrant en eux, c'est-à-dire en faisant apparaître, la présence inhérente, immergée dans le sensible, du sens ainsi que de l'universel. Sans ce sens et cet universel, pas d'ordre, pas de relation, pas d'intelligibilité, pas d'unité et donc pas de monde, seulement le chaos. Le monde se manifeste ainsi comme unité organisée et rationnelle à partir de cet a priori universel esthétique-eidétique qui pré-figure tout acte de conscience. L'essence se révèle être « sens pur qui doit être intuitionné pour que l'on puisse saisir la rationalité du monde »¹⁸⁵, son logos propre.

Cette alliance du sensible et de l'intelligible est une voie de dépassement de l'opposition idéalisme/matérialisme. La réduction eidétique ainsi mise en œuvre se présente comme un empirisme transcendantal ou, pour reprendre une formule de Lévinas, comme un « idéalisme du sensible ». Les essences sont et demeurent dans les choses, il n'est donc pas question ici de méthode inductive ou déductive, ni même d'abstraction au sens de « tirer hors de ». La saisie de l'universel (couleur jaune) se fait à même le monde sensible donné par intuition (la couleur de ce tournesol). L'essence est fondue dans la chose même où elle fonde son identité universelle en même temps que sa participation au monde.

Abellio considère la transfiguration, qu'il juge « abrupte », comme « la plus haute énigme ». En effet, en raison de ce qu'elle provoque en nous, conséquence irréversible bouleversant radicalement et totalement notre rapport aux choses et au monde, la transfiguration ne peut que susciter notre étonnement et notre interrogation. En rapprochant l'effet qu'elle entraîne de cette manifestation spirituelle que la tradition chrétienne appelle le « corps glorieux »¹⁸⁶, Abellio accentue encore le mystère qui entoure sa nature. Par ailleurs, il y a une indéniable difficulté à en parler et à la décrire car elle désigne le vécu personnel d'un état limite de conscience dont aucune expression verbale

¹⁸² S. A., p. 32. Pour les références des ouvrages d'Abellio, se reporter à la fin du texte.

¹⁸³ Natalie Depraz, « Crise et création », Rencontres Raymond Abellio 2005 (<https://rencontres-abellio.net/Archive/2005>), p. 6.

¹⁸⁴ « Je me trouve ainsi ramener le problème du “ retour aux choses mêmes ” à celui de la transfiguration de la chose dans le présent vivant de ce même Ego. » Abellio, M. N. G., p. 85.

¹⁸⁵ Housset, *Husserl ou l'énigme du monde*, op. cit., p. 115.

¹⁸⁶ Pour comprendre ce rapprochement et surtout en quoi il offre à Abellio la possibilité d'éclairer le processus et l'enjeu de la transfiguration, voir l'analyse qu'il propose du tableau de Raphaël intitulé justement *Transfiguration* (« Gnose et transfiguration », ultime conférence retranscrite dans Question de n°72, *La structure absolue*, 1987, pp. 39-40).

particulière ne peut rendre la singularité, la subtilité et l'intensité. Si Abellio parle parfois d'illumination, ce n'est pas dans une perspective mystique et extatique mais gnostique et enstatique. Par et en elle, les choses deviennent rayonnantes et se transforment alors, en retour, en « supports de connaissance ». Se fait donc jour un mouvement circulaire, et même sphérique, entre la connaissance et la transfiguration, l'une étant à la fois source et produit de l'autre, et réciproquement.

Voici un passage où Abellio parvient à synthétiser le processus de transfiguration.

Mais cette perception de la perception altère radicalement l'état primitif. L'état vécu, naissant d'abord, perd sa spontanéité [...] parmi les éléments de ma nouvelle perception figurent non seulement ceux de la maison en tant que telle mais ceux de la perception elle-même en tant que flux vécu [...] la vision concomitante que j'ai, dans cet état, de la maison qui fut mon motif originel, loin d'être perdue, éloignée ou brouillée par cette interposition de "ma" perception seconde devant "sa" perception primaire, s'en trouve paradoxalement intensifiée, plus nette, plus présente, plus chargée de réalité objective qu'avant. [...] C'est là tout le problème de la présence à soi de la conscience : la distance "réflexive" de la conscience à son objet se trouve abolie. Il n'y a plus réflexion mais adhésion. En fait, c'est une spontanéité seconde qui remplace l'ancienne spontanéité primaire. Un réflexe spontané fait place à un pouvoir non moins spontané. Nous nous trouvons ici devant un fait injustifiable par la pure analyse spéculative : celui de la transfiguration de la chose en tant que fait de conscience, de sa transformation [...] en "surchoses", et du passage de l'état de science à l'état de connaissance.¹⁸⁷

Les deux points clés de ce passage sont, d'une part, l'abolition de toute séparation, et donc de tout dualisme, entre sujet et objet, et, d'autre part, l'évocation de la naissance d'un pouvoir. Nous avons déjà traité du premier point. Pour ce qui est du second, nous nous trouvons en présence d'un enjeu clé, celui de la constitution d'un réel pouvoir personnel comme condition d'établissement d'un art fondé non seulement sur la vision eidético-sensible mais surtout sur sa mise à l'épreuve incorporée. En réalité, il faut préciser qu'il n'est pas qu'un seul pouvoir mais plusieurs, tous relatifs à l'acquisition et à l'exercice de la liberté, tous se ramenant finalement au pouvoir de constitution, pouvoir ni magique ni politique, en aucune façon mondain. Il y a, nous l'avons vu dans la mise en œuvre de la variation eidétique, le pouvoir positif de l'imagination opérant entre le sensible et l'intelligible. Le libre jeu de cette faculté, ne se souciant aucunement d'une quelconque « position d'existence » des choses, nous fait accéder au monde des possibilités pures. Son domaine d'excellence est bien entendu l'art, et en particulier la fiction, dans laquelle elle peut donner libre cours à la variation volontaire des images pour accéder à ces possibilités pures. C'est la raison pour laquelle Husserl accorde un certain privilège à l'art et à la poésie. Il faut aussi, bien entendu, retenir le pouvoir d'identification (de désignation, dirait le Zen) des essences qui, à sa façon, nous permet lui aussi d'échapper à l'ici et au maintenant ainsi qu'à la contingence. L'autre aspect important de ce pouvoir réside dans l'opportunité qu'il offre à la conscience, en lui ouvrant le monde des possibilités idéales ou pures, de passer du monde fini des faits et des choses au monde infini du possible, actuel comme potentiel (par exemple, respectivement, tous les objets de couleur jaune actuellement existant mais aussi tous ceux passés et à venir). Ce phénomène, qui permet à la conscience, et par là-même à notre expérience, d'avoir une prise plus assurée sur le monde, et de n'être plus « sur-prise » (Abellio) par lui, correspond à une intensification de celle-ci. Ces pouvoirs facilitent l'exercice de la liberté de l'esprit en instaurant un distancement, voire un détachement par rapport au factuel. Si la création artistique peut bénéficier de la lumière et de la richesse esthétique qu'apportent avec eux ces pouvoirs, l'existence humaine, individuelle ou collective, ne

¹⁸⁷ Abellio S. A., pp. 62-63.

peut que ressortir grandie de l'usage de tels pouvoirs s'associant au sein du pouvoir de constitution pour donner sens au monde.

Un autre trait particulier de la transfiguration telle qu'identifiée par Abellio mérite d'être souligné car il nous permet de mieux comprendre l'existence des nombreuses conceptions et pratiques de l'art, tout en nous permettant de distinguer celles qui nous importe. Dans son analyse¹⁸⁸, Abellio met à jour deux types d'essence : les essences du bas formées des propriétés particulières et universelles (par exemple celles de telle ou telle forme spatiale : ronde, carrée, parallélépipédique, ...) et les essences du haut constituées par les idéalités les plus universelles (par exemple l'essence de l'espace). C'est de leur « court-circuit », assure-t-il, que jaillit la transfiguration, ce qui signifie que dans la vision unifiée et éclairée du monde les essences du haut sont inséparables des essences du bas, ces dernières leur servant de « support » de connaissance. C'est à ce stade qu'a lieu la « déréalisation » de la chose. L'intérêt de cette mise en évidence est d'indiquer les deux extrêmes du large spectre possible de l'art : d'un côté, celui de la réduction poussée à sa limite et de l'ampleur pure, nous avons la multiplicité irrelisée et multivalente des éléments disruptifs cause de fascination ; de l'autre, celui de l'intégration ultime et de l'intensité pure, se présente l'unité constituée du sens édifiant, source de communion aussi bien avec les autres, avec le monde que, ajoute Abellio, avec le Soi, conçu comme la présence de l'Intelligence universelle.

Le couple réduction-intégration proposé par Abellio est le couple opératoire majeur de l'instauration de l'art recherché. Dès lors, soit nous nous élevons vers le haut, c'est-à-dire vers le sens de plus en plus intégrant et de mieux en mieux incarné, soit nous descendons vers le bas, vers les signes innombrables et dispersés, le formalisme ou la possession. Trois tendances modernes et contemporaines de l'art peuvent alors être dégagées de cette conception : au pôle inférieur, nous avons la surestimation, la mobilisation, la prolifération et la sédimentation exclusives des composantes inférieures prises isolément (mots, images, notes, sensations, plans, droites, points, instants, composants matériels...) ainsi que les forces chthoniennes, matricielles, nocturnes, irrationnelles et centrifuges ; au pôle supérieur se trouvent toutes les compositions (picturales, littéraires, cinématographiques, musicales) proposant un travail de cristallisation des couches du réel, de révélation de l'unité du sens et d'universalisation de la relation (le domaine des analogies, des proportions, des genèses, des structures, des médiations, des correspondances, des dialectiques) ainsi que la manifestation des puissances solaires, autonomisantes, diurnes, anagogiques et centripètes. En leur exact milieu, nous pouvons rencontrer toutes les formes artistiques relevant de la *mimesis*, du réalisme, du naturalisme. Entre les deux extrêmes, en cet écart où l'art trouve encore sa place et sa raison d'être au travers de l'expression d'un style, se déploie toute la gamme possible des œuvres mixtes¹⁸⁹, qu'elles soient marquées plutôt par la dialectique descendante ou par la dialectique ascendante.

Constitution ou l'œuvre de sens de la conscience transcendante

Le monde dont nous parlons et dont nous pourrions jamais parler, que nous connaissons et que nous pourrions jamais connaître n'est en effet rien d'autre que précisément ce monde que nous constituons dans l'immanence de notre vie de conscience, individuelle et communautaire, à

¹⁸⁸ S. A., chap. 2, § 6.

¹⁸⁹ « On pourrait même définir l'art comme le résultat du mélange d'une intensité et d'une ampleur, ou plutôt de leur combinaison plus ou moins réductible. » Abellio, « L'esthétique de la fin des temps », dans A. N. G., p. 56.

travers les multiples systèmes de formations de connaissance s'unifiant...ce monde qu'en tant que sujets connaissant nous ne cessons pas d'avoir et auquel nous ne cessons pas d'aspirer comme au but de la connaissance ; et, en dernière analyse, ce monde n'est que notre idée, une idée pure et simple.

Husserl, *Philosophie première*, Tome I, p. 354(277).

Analysons à présent plus en détail ce que représente ce pouvoir de constitution dont nous avons avancé l'idée qu'il rassemble dans son exercice l'ensemble des pouvoirs transcendants libérés par la réduction-purification. Nous avons vu que pour mieux voir le monde dans toute sa richesse, sa profondeur, sa variété et sa vérité, et donc pour mieux l'exprimer, en particulier au travers d'œuvres profondes, révélatrices et rayonnantes, il faut s'en distancer et s'en détacher, comme de tout ce qui est mondain. Ceci est tout autant valable pour nous-mêmes qui sommes d'abord considérés comme objets dans le monde, comme êtres extérieurs objectivés. La réduction et le retour réflexif sur soi de la conscience nous ont fait découvrir l'existence du je transcendantal comme « sol » de toute validation. Ils nous ont aussi appris que si la chose et le monde même, en tant que phénomènes, sont ce qui apparaît, cet apparaître des choses et du monde est le produit d'une activité de la conscience transcendantale. Dès lors, le pouvoir de constitution qui, en phénoménologie, est pouvoir de donation de sens aux choses et au monde qui se présentent, dépend lui aussi de ce sujet transcendantal. Quant à l'explicitation du monde comme sens, elle renvoie donc à une auto-explicitation de l'ego. L'évolution du sens du monde est en effet en rapport avec l'évolution intérieure personnelle du sujet constituant, ce qui implique que l'unité et la clarté du monde dépendent de la résolution pratique du problème de la continuité et de l'unité de la vie intentionnelle. C'est la nécessité d'un tel retour à l'activité constituante de la conscience qu'indique ici Abellio :

On n'arrivera à rien, quant à la saisie profonde du phénomène artistique, tant qu'on ne procédera pas à une reconstitution simultanée de tous les moyens d'expression et de connaissance, considérés non seulement dans leur relativité particulière mais dans la relativité de toute communication par rapport aux pôles conscients porteurs d'expériences, d'intention et d'intensité d'où cette communication veut émaner ou par lesquels elle veut passer. Et l'esthétique en effet sera futile tant qu'elle n'aura pas mesuré cette intensité et dévoilé cette intention, c'est-à-dire atteint, au-delà des techniques, des consciences.¹⁹⁰

La genèse du monde et la genèse du moi sont donc parallèles. Cet enseignement nous invite aussi à prendre conscience que si le monde a besoin de l'ego transcendantal pour être monde et faire sens, l'ego, de son côté, a besoin du monde pour s'accomplir comme donateur de sens. Le rapport à soi passe ainsi par le monde. En constituant le monde, le sujet concret se constitue lui-même. La rencontre entre moi et le monde est finalement nécessaire, et leur alliance prend ici la teneur d'une œuvre à accomplir, véritable horizon et sens de l'art recherché. Grâce à l'éveil phénoménologique, nous savons que nous devons passer du stade du vis-à-vis naïf et dualiste à celui de la communion translucide et unifiante. Avec la constitution, notion clé n'ayant pas fait l'objet d'un exposé systématique par Husserl, le je s'éprouve à nouveau comme inscrit et absorbé dans le monde, mais il s'agit cette fois-ci d'un monde de sens ou spirituel. Dans ses dernières œuvres¹⁹¹, Husserl désigne ce nouveau monde, objet d'un regard nouveau, nettoyé de toute naïveté naturelle, par le concept transcendantal de « monde de la vie » (*Lebenswelt*), c'est-à-dire le monde de l'expérience commune

¹⁹⁰ A. N. G., p. 52.

¹⁹¹ En particulier dans la *Krisis*.

des êtres humains. Ce monde de la vie est à la fois le sol prédonné mais aussi l'horizon de toute praxis, réelle et possible. Le pouvoir de constitution dont nous sommes investis, en tant que pouvoir de donation de sens à ce monde de la vie en commun, nous devons le prendre en charge, nous en avons la responsabilité. Celle-ci doit être constante et ne peut être que sans fin car l'idée de monde pleinement constitué, c'est-à-dire pleinement signifiant, est une idée infinie impliquant une téléologie.

Par ailleurs, du fait que ce monde de la vie, celui d'où nous venons et auquel nous revenons sans cesse, est tout autant sol qu'horizon, notre pouvoir de constitution doit s'inscrire dans un mouvement circulaire évolutif de réflexion se déployant entre un retour à l'origine de toute expérience, retour qu'il faut comprendre comme rappel éclairant de l'assise de toute vie et de tout sens, et un élan centrifuge vers une fin située à l'infinie, élan répondant à (et devant répondre de) l'appel (vocation) insistant lancé par le monde de la vie vers nous autres humains. Pas d'arbitraire dans cette donation de sens par le sujet transcendantal mais une réponse personnelle commandée par ce qu'Abellio, dans une perspective métaphysique et gnostique, nomme l'« intentionnalité structurante globale » du monde. Afin de saisir au mieux ce qui est en jeu dans ce cas, il faut accepter ensemble, simultanément, les deux sens, objectif et subjectif, dont est porteur le génitif dans l'expression « conscience du monde ». Les choses forment en réalité une totalité, un système ordonné de choses et donc un monde signifiant, faisant signe et sens. C'est ce monde de relations que doit prendre en compte la constitution, de proche en proche, en ayant comme fil conducteur les choses qui se donnent. Lorsque Fink définit cette « donation de sens » (*Sinngebung*) comme une « création »¹⁹², il la considère non pas ex nihilo mais auto-générative, c'est-à-dire mettant en œuvre une circularité intensifiante, une réflexion intégratrice en évolution, entre la conscience constituante et le monde constitué, ou entre un sens visé et un sens constitué, nous dirions à présent entre conscience transfigurante et monde transfiguré.

Qu'il n'y ait rien d'arbitraire et de contingent dans la constitution de sens telle qu'inaugurée par la réduction-purification-conversion, ou encore que ce sens ne soit pas relatif à un moi particulier, ce qui nous autorise à l'affirmer est par ailleurs le fait que cette triple transformation conduit à une forme de dépersonnalisation et à une universalisation corrélées du monde et du sujet. « La pensée dont elle parle [l'analyse phénoménologique] n'est la pensée de personne, assure Husserl, [...] nous mettons hors circuit la position transcendante du je [le je empirique], et nous nous en tenons à l'absolu, à la conscience au sens pur. »¹⁹³ Cela ne signifie pas pour autant que la donation de sens soit désincarnée, nous le verrons, mais que ce qui est mien se définit à partir, non du moi empirique et des intérêts mondains mais de l'activité de ma propre vie subjective transcendantale éveillée au problème universel du sens. Le sujet transcendantal est en réalité libre de tout engagement personnel dans le monde, libre, nous l'avons vu, par rapport aux faits. Abellio déclare même qu'un tel sujet ne prend plus parti pour rien tout en continuant à prendre part à tout. Il a atteint un état où règnent l'inconditionnalité, l'impartialité et le désintéressement, conduites qu'il faut fermement distinguer de l'indifférence. Abellio ajoute qu'un tel sujet est devenu amoral (et non immoral) et asocial (et non antisocial).

Dans le but de bien comprendre l'intrication conscience/monde, intéressons-nous d'un peu plus près à ce pouvoir de constitution. Pour Paul Ricoeur « la constitution doit pouvoir être la positivité essentielle de la conscience »¹⁹⁴, c'est-à-dire à la fois ce par quoi elle s'affirme indéfiniment comme

¹⁹² « ...dans la profondeur de sa vie a lieu la création du monde ». *Proximité et distance*, op. cit., p. 34.

¹⁹³ *Chose et espace. Leçons de 1907*, PUF, 1989, §13, p. 64(41).

¹⁹⁴ « Introduction à *Ideen I* de Husserl », op. cit., p. XVIII.

donatrice de sens (être sens) mais aussi le principe même de l'apparaître du monde comme phénomène (sens d'être). Elle repose sur l'a priori de corrélation entre l'habitus et le monde environnant (ou monde de la vie). Toujours selon Ricœur, « la réalité est relative à la conscience, en ce sens qu'elle s'y annonce comme une unité de sens dans un divers d'esquisses convergentes »¹⁹⁵. Le problème qui se pose est alors celui de comprendre comment l'unité — et par conséquent la continuité — de conscience et celle de son corrélat, le monde, sont possibles. L'explication est à chercher du côté du pouvoir de synthèse de la constitution, véritable principe de toute genèse. Il s'agit d'un pouvoir structurant et unifiant de l'ego auquel Husserl donne le nom de « synthèse constitutive universelle » pour signifier qu'elle parvient à la constitution d'un monde unifié à partir de la diversité des modalités de conscience et de la multiplicité infinie des « esquisses »¹⁹⁶ au travers desquelles les choses nous sont données. Le monde est par conséquent le produit d'une synthèse continue et indéfinie, aussi bien passive qu'active. Quant aux différents actes (perception, imagination, souvenir...) et vécus de la conscience, ils s'articulent les uns aux autres à partir de l'activité présente de donation de sens se détachant sur le fond de l'unité du monde déjà prédonnée, déjà préconstituée comme sens. Le sens actuel se fonde donc sur le sens déjà constitué (et la rétention) et ouvre par anticipation (ou protention) vers une constitution potentielle, générant ainsi une unité de sens intentionnel.

Parler de synthèse et de genèse, c'est donc renvoyer au problème du temps comme dimension clé de la constitution de soi et du monde. Au fond, s'il existe un monde ayant une histoire, c'est tout simplement parce que sa constitution relève d'un sujet ayant lui-même sa propre histoire, l'histoire de sa propre constitution, équivalente à l'histoire de son pouvoir de constitution. La temporalité n'est plus ici une forme objective (comme chez Newton ou même chez Kant). Elle est la manière d'être du sujet dans sa présence à lui-même et au monde ; elle est la subjectivité elle-même dans son mode de donnée mais aussi de donation de sens ; elle est la forme universelle et immanente de toute genèse du « je » et renvoie concrètement à des actes personnels de la vie intentionnelle qui se cristallisent sous forme d'habitus. Elle est aussi le liant, le facteur de liaisons entre passé, présent et futur. Notre « je » n'est plus simplement soumis au temps qui passe car le temps est devenu pour nous la matière et le moyen d'une intervention et d'une transformation. La durée, par exemple, devient une possibilité a priori de pouvoir réactiver une évidence passée en vue d'une action présente ou future. Voir, connaître et édifier le sens du monde renvoient à une temporalisation de la vie de la conscience dans son rapport constituant au monde. Le sens du monde évolue en même temps que le j'évolue. Assumer la richesse et le sens du monde, c'est alors adopter une conduite globale conséquente intégrant, orientant et exhaussant les habitus ; c'est vivre un rapport opératif au temps, à l'instant, au présent vivant, à l'éternité même ; c'est mettre en œuvre un « style synthétique »¹⁹⁷ ; c'est opter pour une manière d'être et un art de vivre appropriés tenant compte de toutes ces dispositions du je pur. Il faut par conséquent pouvoir faire de tous ces choix qui nous constituent, en même qu'ils constituent un monde, un art vivant, un art pouvant s'accompagner, ultimement, d'un créer, pris cette fois-ci au sens de création d'œuvres. Cet art sera donc un art de

¹⁹⁵ Idem, pp. XVI-XVII.

¹⁹⁶ Pour bien comprendre ce dont il est question, prenons un exemple. Au moment où je perçois un arbre, l'objet-arbre est constitué. Celui-ci ne se réduit pas aux sensations alors occasionnées en moi. Elles ne me fournissent en effet qu'une « esquisse » de ce qu'est cet objet, esquisse relative à ma position par rapport à lui. Dans chaque point de vue sur ce dernier, dans chaque esquisse nouvelle, c'est l'objet-arbre tout entier (« X identique » = « centre unificateur ») qui est visé à titre d'unité intentionnelle, et donc qui est constitué comme identique au moyen de synthèses d'identification. Ceci revient à dire que cet objet-arbre constitué transcende mon vécu.

¹⁹⁷ Husserl, *Méditations cartésiennes*, op. cit., § 37, pp. 123-124 et 109-110.

la temporalité. Il devient dès lors évident que le pouvoir de constitution est inséparable de la constitution d'un pouvoir être.

Il existe donc bien une auto-constitution de l'ego. Celle-ci est triple en réalité et renvoie à une triple temporalisation : en tant qu'ego transcendantal (pôle identique des vécus), pure présence à soi absolue échappant au temps ; en tant qu'ego substrat des habitus, présence à soi de l'ipséité noétique évoluant au fil de la constitution de la temporalité immanente et des décisions du sujet dans son œuvre de constitution ; en tant qu'ego empirique résultant d'une objectivation de soi soumise au temps mondain. Le je constituant s'individualise donc bien lui-même en tant qu'être connaissant en devenir à partir de son flux de vécu. Cette individualisation est originaire par rapport à l'individualisation secondaire du monde. Il existe donc une « sphère propre »¹⁹⁸ du je, celle où le sens s'incarne dans une chair. Celle-ci s'affirme non seulement par sa donation de sens mais aussi par l'intégration de ce sens, autrement dit par l'intériorisation du monde en tant que « transcendance immanente ». En vérité, nous dit Abellio, « la vision transcendantale est personnelle, spécifique, non communicable. Elle ressortit à l'action de la gnose, c'est-à-dire au processus de personnalisation, de spécification des états »¹⁹⁹. Cette constitution d'une intensité de conscience entendue comme « intériorisation conscientielle de toute science séparée ou extérieure se transfigurant en gnose ou connaissance ineffable »²⁰⁰ est cruciale dans l'établissement de l'art comme manière d'être. Ceci revient à dire que la transfiguration est un produit de la gnose mais aussi que la gnose est un produit de la transfiguration.

Communion ou la résolution de la vision et de l'action dans un art pur

Le problème de la conscience est de transformer perpétuellement les facteurs de fascination en facteurs de transfiguration (ou de communion), mais cette tâche est sans fin, car la multiplication des signes est indéfinie et celle de leur organisation est indéfiniment infinie.

Dialogue avec Raymond Abellio, p. 153.

S'il existe un art possible d'être-au-monde, qui soit aussi art de faire-monde (sens et communauté), consécutif à la réduction-purification-conversion transcendantale, celui-ci ne dépend pas seulement de notre rapport éveillé et accueillant à celui-là ni même du fait de lui donner sens mais de notre capacité à incarner et à vivre ce sens, et par là-même à faire monde soi-même et avec les autres, c'est-à-dire de notre pouvoir de communier avec le monde de la vie en commun, pouvoir qui n'est autre qu'un pouvoir-être en adéquation avec le monde signifiant. L'enjeu consiste à passer de la donation de sens au pouvoir-être personnel réel à partir de la prise en charge esthétique-éthique de la corrélation transcendantale conscience-monde. Pour le dire autrement, notre problème porte sur l'artiste lui-même, celui qui doit être aussi bien l'auteur, l'agent que le point d'application de l'art. Que nous le concevions comme la signature personnelle d'une œuvre ou bien comme celle d'une vie, le style est toujours ce qui distingue l'engagement concret ainsi que le degré d'avancement d'un être dans l'art. Dans la perspective qui est la nôtre, celle d'un « art pur », pour reprendre la formule de Husserl, art affranchi de la représentation, la question du style devient celle de l'édification et de l'expression-communication d'un mode d'être personnel qui puisse accomplir cette fin de l'art qu'est la communion avec le monde, la transfiguration du sujet mais aussi,

¹⁹⁸ Idem, § 44.

¹⁹⁹ S. A., p. 67.

²⁰⁰ Idem, pp. 62-63.

finalement, l'édification d'une communauté intersubjective. Il n'est donc pas question ici de paraître ou d'apparence mais d'état intérieur, et beaucoup moins d'action que de présence. Une qualité de sourire ou de silence, d'immobilité même, y est plus évocatrice qu'un discours, et la conduite prime ici sur l'attitude.

Ce que nous visons, c'est l'apothéose de la dialectique d'incarnation et d'assomption d'un art de la connaissance opérative, à savoir l'accès au Soi impersonnel. Pour le dire en termes pauliniens et abelliens, nous aspirons à un art de l'homme intérieur²⁰¹. Par rapport à cet objectif, il faut bien reconnaître, ainsi que le fait Abellio par excès, que le style artistique, celui présent dans une œuvre, fait figure de « dernière irisation de l'essence de la matière » et donc de « dernier obstacle entre l'artiste et Dieu...L'art n'empêche pas de voir Dieu mais de l'atteindre. Ou plutôt l'art permet de croire qu'on voit Dieu. Mais il ne s'agit pas de voir Dieu, il s'agit de l'être. »²⁰² Il en est de même en ce qui concerne le style comme « façon de faire » générale, car là encore, en raison de l'incarnation, nous devons tenir compte de notre corps, de ses particularités, de ses limites, de ses résistances. Mais attention, le corps auquel nous faisons référence, en réalité chair transcendante à distinguer du corps objectivé et réifié de l'attitude naturelle et de la science, chair qui est nôtre et que nous éprouvons comme unité de vie physique, psychique et intellectuelle, n'est en rien secondaire ou arbitraire. En tant que domaine d'incarnation du sens constitué et de la gnose, domaine à partir duquel nous nous projetons vers le monde et les choses, elle est au contraire centrale et primordiale. Si le regard réduit, précise Abellio, le corps, lui, intègre et unifie.

Le véritable problème est que si la communion avec le monde possède une certaine récurrence sur le plan de la vision, produisant alors des évidences apodictiques, il en est autrement sur le plan de l'action, où les évidences se mesurent en termes (en degré) d'adéquation entre l'intention, et donc ce qui est visé, ou voulu, et ce qui est réalisé dans et par l'action. Dans ce second cas, où l'intention du sujet se confronte, nous dit Abellio, à « l'intention du monde », les confirmations, validations et vérifications sont infinies. En dehors des activités simples, communes et répétitives, c'est-à-dire dans les domaines d'activité qui, comme la réflexion, l'art ou même la sexualité²⁰³, exigent à la fois un retour sur soi, une science acquise, une individuation et une évolution, le passage du domaine de la vision, même incorporée, à celui de l'action chargée de la remplir²⁰⁴ ou de satisfaire l'intention, autrement dit la réalisation active du projet porté par la vision n'est jamais pleinement accomplie. Un écart persiste, un reste, et cet intervalle d'inadéquation entre la vision et l'action, ou le vouloir et le pouvoir, est, affirme Abellio, « le moteur du relancement perpétuel de la genèse. »²⁰⁵ Afin d'affronter et d'éclairer ce sujet, nous voudrions exposer ici la distinction et la dialectique qu'établit Abellio entre la vision, l'action et l'art, ou entre le voir, le faire et la façon de faire, ou même encore entre le savoir, le faire et le savoir-faire²⁰⁶.

S'il y a toujours une façon de faire dans l'action, et si, à l'inverse, il existe une part d'action dans l'art (ce qui explique l'inadéquation), Abellio, afin de les distinguer, pose que l'action relève du champ de l'activité répétitive alors que l'art, terme générique désignant plus une manière d'être

²⁰¹ « Transfiguration du monde et édification de l'homme intérieur sont un seul et même acte perpétuellement repris et intensifié : telle est la fonction de l'art. » Abellio, « Gnose et Transfiguration », op. cit., p. 38.

²⁰² A. C., p. 83.

²⁰³ Abellio considère que le sexe, l'art et la méditation de la mort représentent les trois « ressorts essentiels » ou « problèmes ultimes » de l'homme intérieur.

²⁰⁴ Comme on dit « remplir une tâche ».

²⁰⁵ S. A., p. 127.

²⁰⁶ « En réalité, l'auteur de *La structure absolue* approfondit chacun de ses gestes en direction de leur vertu transformative, remarquablement notée dans cette alliance inédite entre le voir et le faire, qui définit justement la création du démiurge. » N. Depraz, « Crise et création », op. cit., p. 9.

que le domaine des arts proprement dit, appartient, lui, à celui de l'activité non répétitive. Toutefois, pour bien montrer le lien et la continuité qui existent entre les deux, il fait de l'art la sphère où s'opère l'intensification de l'action. Il se présente alors au sommet du triptyque (vision-action-art). Il en est le couronnement. Une précision d'importance : s'il n'est rien au dessus de l'art, ce dernier ne vient pas pour autant clore une évolution linéaire inaugurée par la vision. En réalité, soutient Abellio, l'art alimente à son tour la gnose déjà constituée qui a conduit jusqu'à lui, ce qui a pour effet, par un bouclage intensificateur des extrêmes, de relancer la vision, à présent dotée d'une science nouvelle qu'il lui faudra incorporée et qui engendrera un nouveau projet.

Cette incarnation de la vision, de la science et des essences du monde, Abellio, nous l'avons vu, l'appelle connaissance ou gnose, « vision-vécue ». Pour la distinguer de l'être en-soi, désignant le monde pré-réflexif, celui des matrices, de la « connaissance diffuse », des réflexes et de la fusion, mais aussi de l'être pour-soi, le mode propre de la conscience par laquelle une science est possible, Abellio identifie la gnose, ou connaissance infuse, comme être « cause-de-soi », c'est-à-dire comme pouvoir d'autoédification de soi et de communion avec la totalité de l'être. Le processus d'incarnation part de la science constituée (vision) à partir du pouvoir de désignation des choses, des essences, des « formes, syntaxiques ou logiques »²⁰⁷. Nous sommes au stade de la « substantivisation ». Deux voies d'incarnation, ou de « substantialisation », s'offrent alors : depuis la chair devenue savante en direction du monde, par la construction d'outils (matériels ou symboliques) qui seront placés au « service du corps » et le prolongeront en vue d'une « prise » plus assurée sur le monde ; depuis l'intériorisation progressive du monde (je comprends plus et mieux ses « tuteurs », son sens, sa « pédagogie »), par la constitution et la présence à soi immanente de la gnose qui, la science s'étant incarnée et la chair éclairée, court-circuite les choses (les surchosifie) et, à la fin, à son apogée, rend inutiles les outils et les intermédiaires. Toutes les modifications de la chair s'inscrivent dans ce qu'Abellio appelle son « germe », autrement dit dans son potentiel indéfini d'expériences du monde. L'« être cause-de-soi » correspond alors à la germination, ce que la tradition, dit-il, considère comme « l'art suprême, appelé aussi Grand-CŒuvre »²⁰⁸.

Dans leur stricte distinction, nous avons, d'un côté, l'action, appuyée sur notre science déjà acquise et toujours à renouveler car le décalage vouloir/pouvoir est irréductible, les « sur-prises » du monde indéfinies, les connexions locales avec lui infinies, et, de l'autre, l'art pur, fondé sur la gnose, dont la genèse est sans fin car la réserve de sens à constituer et à incarner est inépuisable. La première démultiplie dans le « temps spatial » les outils « en mode de sédimentation » et, au travers d'un engagement dans le monde, sacrifie souvent à l'utilité comme à l'efficacité ; le second unifie dans le « temps vécu » le sens en mode de cristallisation et, par une conduite détachée (et)ou la création d'œuvres, se consacre à la vérité et à la beauté. Si la première se réalise dans le visible, le second, lorsqu'il en reste au stade de la seule vision gnostique, sans œuvres, demeure dans l'invisible immanence de la conscience et de la chair personnelles. Dans les deux cas toutefois, le fini se confronte à l'infini, se trouvant ainsi relativisé. C'était déjà le cas de la vision.

Nous pouvons faire cas ici d'un autre triptyque qui synthétise ce processus d'incarnation : des noms (vision et science) à la chair (connaissance, art) en passant par les verbes (action). Ce processus génétique sphérique (permanent retour circulaire horizontal à l'origine, au sol, mobilisant réduction-intégration et engendrant verticalement, dans deux directions opposées, outils et sens), amplifiant et intensifiant sans cesse ma « sphère d'appartenance propre », nous fait avancer sans fin

²⁰⁷ Abellio, S. A., p. 196.

²⁰⁸ S. A., p. 133.

dans notre connaissance du monde. L'être cause-de-soi se dépasse alors perpétuellement et hyperboliquement (« positivité ») vers une « position » ultime, celle tenue par l'Être unitotal, dont la vision est donnée en totalité au gnostique mais avec lequel aucune communion réelle et intégrale ne sera accomplie avant la fin des temps. C'est ce qu'Abellio nomme le « paradoxe de la gnose ». Mon désir de communion avec le monde est absolu mais mon action, le pouvoir de ma chair sur le monde et mon art mis en œuvre afin de réaliser ce désir sont limités et relativisés en raison de cette infinité des relations possibles que m'impose de découvrir et d'intégrer le monde et qu'Abellio explique par l'existence d'une « interdépendance universelle ». L'art pur et la gnose à laquelle il est corrélé dépendent l'un et l'autre de la prise en compte consciente de l'existence de cette dernière. Si la vision de celle-ci, et donc de l'infini, parce qu'elle est une, totale et apodictique, est « authentique », l'action entreprise pour la vivre est, elle, « inauthentique », car multiple, locale, répétitive, inadéquate. C'est l'art qui, à son tour, unique, non répétitif, global et source d'adéquation, retrouve l'authenticité.

L'art pur est alors à comprendre comme une expérience contradictoire de l'infini car il met en œuvre, à partir de sa vision, un devenir *de* (génitif intensificateur) l'absolu qui est pour nous un devenir-l'absolu toujours renouvelé. Il est aussi art de la constitution des relations entre toutes choses qu'il fait émerger de cette interdépendance universelle grâce à sa connaissance des structures et des dynamiques, des stases et des ek-stases, des niveaux et des passages.

Dans tout moment présent se joue donc le sort de la rencontre entre un vouloir-être et un pouvoir-être, entre la vision de la communion de ma chair avec le monde et la réalisation concrète et personnelle de cette communion. Entre les deux, tout le champ de l'action. En vérité, annonce Abellio, tout moment présent rassemble vision, action et art. Tout moment présent est possiblement couronné par une communion avec le monde dont l'art pur est l'assurance. Dans ce cas, nous passons d'une expérience première et spontanée à la vision (essences et science), puis, par une première inversion, de la vision à une autre expérience (action), et, enfin, par une inversion de l'inversion, de cette expérience intégrée et cristallisée dans une nouvelle vision (art), qui est aussi une nouvelle spontanéité, plus savante que la première²⁰⁹. Nous retrouvons ici la contiguïté des extrêmes. À son tour, « l'artistique doit être aussi naturel. L'art doit être une forme de communication immédiate et universelle, une nouvelle nature. »²¹⁰ Un nouveau regard et un nouveau monde pour nous sont nés ; notre action est devenue plus assurée. Nous avons franchi la double transcendance de l'en-soi vers le pour-soi et du pour-soi vers le cause-de-soi. Nous avons effectué la synthèse de l'en-soi et du pour-soi. Nous avons ainsi intégré l'infinité possible des situations similaires. Nous avons finalement amplifié notre « sphère propre » et atteint un niveau supérieur d'intensité. « L'homme, souligne Abellio, s'enferme dans une suite de globalités de plus en plus intégrantes. Il est un univers d'univers, il universalise sans cesse des univers. »²¹¹

Lorsque, conscient du paradoxe évoqué plus haut ainsi que de la présence sous-jacente de l'interdépendance universelle, nous parvenons à vivre en toute conscience cette amplification et cette intensification permanentes, nous accédons à un état de communion paradoxale avec le monde où le temps s'ouvre à l'éternité, la parole à l'ineffable, l'action à l'immobilité, la création au désœuvrement, l'éthique à l'esthétique, l'esthétique à l'éthique, la beauté à la vérité, la vérité à la beauté. La transfiguration vécue devient l'événement permanent « par lequel la succession, la

²⁰⁹ Pour comprendre cette structure d'évolution de l'action à l'art, voir l'exemple que mobilise Abellio (une chute en montagne) dans la S. A., § X, pp. 143-153.

²¹⁰ P. G., p. 106.

²¹¹ S. A., p. 151.

progression patiente et jusque-là incomprise du temps s'arrête brusquement en nous en même temps que l'être est à la fois fondu et fondé par la flamme, cet événement ne possède une histoire que pour nous sortir de l'histoire »²¹². C'est lui qui, dans la seconde incarnation, déréalisant et surchosifiant les choses, nous permet d'intérioriser la présence (sous forme de sens), et pas seulement ce qui est présent.

La conduite phénoménologico-artistique nous ayant délivré, *depuis* et *dans* le monde de la vie, la lumière, l'ordre et le sens qu'il recèle, nous ayant mené de « l'être du phénomène au phénomène d'être »²¹³, c'est-à-dire à la vision ineffable de la totalité, cette conduite nous détache peu à peu de tout commerce avec les choses et les enjeux mondains ; elle nous permet aussi de nous passer progressivement de médiation (outils matériels ou symboliques). C'est cela l'homme intérieur, celui qui, crucifié sur la « contradiction entre l'intensité du temps et l'ampleur de l'espace »²¹⁴, habitant la béance ouverte entre vision et action, vouloir et pouvoir, habité, grâce à l'art pur, par cette lumière, cet ordre et ce sens, est re-né au monde, c'est-à-dire en état de connaissance toujours renouvelée du monde, au sens où il le devient en même temps que le monde devient lui, tout au long d'une durée indéfinie qui s'élève sur l'éternel présent. L'art pur retrouve la vie pendant que la vie s'exhausse grâce à l'art. Conscient que cet « art, en lui-même, est inachevable. »²¹⁵, l'homme intérieur s'élève cependant à la « vision vécue de l'éternel présent et à la mise en relation permanente, l'intériorisation et en fin de compte l'effacement de tout "événement" en tant que tel par la "seconde mémoire". »²¹⁶

Cette esthétique de la communion, qui est aussi éthique, tend, selon Abellio, à la « perception sans forme » et à l'art sans art du bouddhisme zen²¹⁷. Quid alors, dans une telle approche de l'art, de l'œuvre en tant que telle ? Elle est, confie Abellio, ce « qui surgit alors dans l'entre-deux, au centre de la croix ». Elle « creuse la transcendance »²¹⁸ et, pour cette raison, demeure toujours inachevée. De plus, parce qu'elle est doublement relative, d'abord en tant que forme extérieure et visible dépendant du domaine inadéquat de l'acte, ensuite en raison de la gnose invisible qui la porte et qui, elle, est vision et visée de l'absolu, « toute œuvre humaine est [...] toujours insatisfaisante. »²¹⁹ L'homme intérieur sait cette relativité et cette insuffisance de l'œuvre au regard de la fin de l'art comme communion. L'œuvre s'inscrit alors dans une situation paradoxale, car elle est « comme ces moyens que leur fin ignore et qu'on est obligé d'utiliser quand même »²²⁰ mais aussi du fait que l'œuvre unique et unifiante terminale doit être conçue comme absence d'œuvre et œuvre de son absence. Là est son mystère. En attendant, si l'on consent tout de même, sous l'horizon de l'art pur, à un art des formes, celui-ci peut s'affirmer comme l'art d'exprimer, au travers des œuvres finies constituées de mots, de signes, d'images, de figures, de gestes, de sons « qui se détachent »²²¹ de la gnose, l'origine des choses et du monde, c'est-à-dire comme l'art qui, laissant advenir dans leur vérité, leur richesse, leur complexité et leur plénitude originelles et évidentes ces choses, expose sous forme de tableaux, de spectacles vivants, de musiques, de sculptures, d'installations, de films, leur surgissement. Provenant d'une rupture avec les évidences de l'attitude naturelle, issu de

²¹² A. N. G., p. 60.

²¹³ S. A., pp. 185-191.

²¹⁴ Abellio, D. M. I., p. 32.

²¹⁵ D. R. A., p. 37.

²¹⁶ Idem, p. 153.

²¹⁷ Abellio, C. H., p. 152.

²¹⁸ D. M. I., p. 32.

²¹⁹ M. N. G., p. 289.

²²⁰ D. M. I., p. 40.

²²¹ Abellio, S. A., p. 194.

l'étonnement, de la surprise et du recueillement devant l'être apparaissant du monde et des choses, devant le fait qu'il y ait quelque chose plutôt que rien, il aura à cœur de susciter chez les destinataires de ces œuvres les mêmes états d'âmes. Il pourra aussi prendre la voie, comme c'est le cas chez Abellio avec le roman métaphysique²²², consistant, d'une part, à évoquer le drame de l'homme intérieur, autrement dit les actions et les événements qui conduisent à son émergence et à son détachement, et, d'autre part, à montrer les possibilités de constitution d'une communauté intersubjective transcendante, véritable fraternité gnostique de l'art pur.

Éric Coulon, avril 2026.

Bibliographie d'Abellio :

- S. A. = *La Structure absolue*, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1965.
- A. N. G. = *Approches de la nouvelle gnose*, Éd. Gallimard, 1981.
- M. N. G. = *Manifeste de la nouvelle gnose*, Éd. Gallimard, 1989.
- D. M. = *Ma dernière mémoire*, T. 1, *Un faubourg de Toulouse*, Éd. Gallimard, 1971.
- AC = *Dans une âme et un corps* (Journal 1971), Éd. Gallimard, 1973.
- D. R. A. = *Dialogue avec Raymond Abellio*, Éd. Lettres vives, 1985.
- P. G. = *De la politique à la gnose*, Éditions Pierre Belfond, 1987.
- C. H. = *Cahier de l'Herne n°36*, Jean-Pierre Lombard (sous la direction de), 1979.

²²² C. H., p. 155.

Racines buvant le ciel

Lettre à un ami

Henrique Manuel Pereira

Cher ami,

J'écris depuis une maison à *Trás-os-Montes*, qui fut autrefois mon foyer. On y allumait le feu, l'amour et la vie ; dans elle, ma grand-mère Cândida pleurait pour ses enfants derrière les lettres arrivées d'outre-mer. J'ai vécu dans cette maison jusqu'à ce que les premiers poils de barbe éclatent. Les nuages passaient dessus avec la patience des années, jusqu'au jour où l'hiver s'y accroupi et faillit mourir pour nous. J'essaie de la relever, de la redonner vie.

Je garde des souvenirs imprécis, mais aussi clairs que la pluie et le lin. Le matin, la musique était faite d'oiseaux et d'eau qui tombe ; la nuit, du bêlement des moutons sur le chemin du retour vers la *curriça* et du chant lointain d'une chouette. La cloche et les *Avé Marias* marquaient le rythme des jours. Je n'entends plus le silence, mais la mémoire, ce méta-paysage fait d'autres sons et vibrations, une ligne invisible qui relie le présent au passé.

Je me vois comme une branche qui continue avec de profondes racines. Je sais que cette maison me survivra. Par la fenêtre, je vois les mêmes arbres qui m'accompagnent depuis des années. J'aime les arbres. Je fixe mon regard sur les troncs et branches nus. Ils restent debout, comme s'ils attendaient des jours meilleurs ou un nouveau printemps. Dans leur verticalité, les arbres relient le plus bas au plus haut. Étendus entre le ciel et la terre, ils résistent aux vents et à la pluie, à la grêle et à la neige, aux tentatives d'abattage prématurées. Par les racines, ils aspirent la terre, à travers les feuilles, ils boivent le soleil et la couleur des jours. C'est maintenant, en hiver, la saison des adieux et des longs souvenirs, qui, dénudés, nus, montrent leur structure la plus intime. Ses branches sont des « racines buvant le ciel ». De ce moment viennent les plus grands enseignements de moi-même et du monde.

Je regarde l'étagère. Que va-t-il advenir de mes livres ? Est-ce que celui à la fine tranche sur la troisième étagère connaît la raison de son achat, les subtilités de cet exemplaire ? Je n'ai pas besoin de l'ouvrir pour répéter un certain passage par cœur. Celui-ci : « Pour que le caractère d'un être humain révèle des qualités véritablement exceptionnelles, il faut avoir la chance de le voir en action pendant de nombreuses années. Si cette action est dépourvue d'égoïsme, si l'idée qui la guide est celle d'une générosité sans précédent, s'il est indéniable qu'elle ne veut aucune récompense et, de plus, laisse encore des marques visibles sur le monde, alors nous faisons face, sans aucun doute, à un personnage inoubliable. »

Je pense à elle, et je pense à toi, peut-être du même caractère sans calcul. L'amitié est une chose rare. Elle échappe à l'arbitraire des pactes, elle n'a pas de déclinaison exacte, elle n'est pas de l'ordre de la volonté ni même de la décision. Elle ignore les âges, elle dépasse la présence physique, les mots ou les silences espacés. Peut-être que la catégorie du miracle l'explique.

Ils nous séparent à des kilomètres. Hier, c'était un yaourt que je t'ai donné – et que tu n'as pas pu finir. Tes mains et l'effort de garder les yeux ouverts ne quittent pas ma tête. Je ressens un désir anticipé, presque tangible. En toi je vois que c'est possible, que quelque chose fleurit derrière nous. Nous l'avons tous dit maintenant, en d'autres termes : ta vie est un mot clair, un pacte de miséricorde, de pardon et de confiance. À tes côtés, il n'y a ni poursuivi ni banni. Et tant d'entre eux en témoignent – je dirais même que ceux qui te connaissent. J'aime ta voix sans autorité incisive, ton discours d'un garçon et d'un poète captivés : « Il y a de la beauté en toutes choses ! Même dans les sables du sol de cette terre battue ! » J'aime ton écriture : ce qui est périphérique,

minuscule, invisible ou invisible à l'œil nu, tes mots le révèlent avec une simplicité troublante. Et c'est comme si le monde se recréait lui-même.

Je tourne mon regard vers les vieux tableaux de cette maison, et vers les reproductions que, au fil des années, j'y ai ajoutées. Quelle peinture est-elle celle où chaque coup de pinceau est chargé de lumière, de son et de couleur ? Symboliste, impressionniste ou les deux ? Manifeste spirituel de la modernité et de la religion sans dogme ? Quoi qu'il en soit, la même transfiguration de la Nature comme un temple, le même déplacement du sacré des cathédrales et des églises vers la Nature, comme un autel de foi – « La Nature est la dernière église, dans laquelle notre esprit, tourmenté et sceptique, s'agenouille encore pour prier ».

Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet, Constant Troyon, peintres réalistes du XIX^e siècle, sont comme des évangélistes de l'âme et de la sensibilité modernes. Et remarquez l'équivalence audacieuse et belle entre art et spiritualité : *l'Angélus* de Millet est placé sur un pied d'égalité avec le *Flos Sanctorum*, le livre des vies des saints.

Je considère l' *Angélus* comme une révélation, ou comme si j'entrais dans le tableau et, un peu dévié du couple paysan, en communion avec eux, agenouillé et priant, avec Junqueiro à mes côtés ; ou même comme s'il évoquait mon enfance – les nombreux couchers de soleil et le toucher des Trinités, l'oncle *Lele* debout là, la tête découverte, le chapeau dans les mains – et tous ensemble (les nommés et quelques autres : Rilke, Novalis, Thoreau, Caeiro, Sophia, Torga), dans la sacralité encore lumineuse du paysage de *Trás-os-Montes*, nous priions « avec toutes les voix de la Création ».

Où sont passés tes souvenirs ? Certains, autant que j'ai pu en garder, sont restés avec moi.

Il continuera à se cacher derrière les fruits, et nous continuerons à le chercher parmi les arbres...

Quand j'oublierai tout, de quoi me souviendrai-je encore ? Pourrai-je enfin te dire mon nom ?

Que nous reste-t-il à être reconnaissants ? Remercier la maison, le feu, grand-mère Cândida et ses lettres entposées ; remercier les arbres qui m'attendent à la fenêtre ; remercier les livres et passages que je connais par cœur ; te remercier, ami, pour ta voix sans autorité et la beauté que tu découvres dans les sables du sol ; te remercier pour les tableaux et les couchers de soleil, oncle *Lele* la tête découverte.

Remercier est-il la meilleure façon de penser ? Tu penses avec moi ? Un de ces jours, nous parlerons.

Henrique Manuel Pereira

