

## L'art

### Pathique et éidétique dans l'œuvre d'art

**Pascal Dupond**

Philopsis : Revue numérique  
<http://www.philopsis.fr>

---

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Toute expérience relève de deux polarités, qu'on peut appeler, en se référant à la langue grecque *pathos* et *eidos*.

L'expérience est pathique quand un événement se produit « contre toute attente », nous prend par surprise, nous « saisit », nous submerge, bouleverse nos repères.

L'expérience est éidétique quand l'événement ou la chose sont contenus, maîtrisés, pacifiés par une forme. Le mot *eidos*, qui signifie forme en grec, est apparenté à *oida*, savoir.

Ces deux polarités sont en relation dialectique, au sens où chacune, tout en s'opposant à l'autre, ne peut pourtant opérer qu'à travers l'autre.

Impossible d'être saisi sans un saisir minimal, sinon il s'agit d'un choc sans conscience, il n'y a pas d'expérience.

Impossible de saisir sans commencer par se laisser saisir, sinon on ne voit que ce que l'on connaît déjà, on s'enferme dans la répétition du même, il n'y a plus d'expérience.

Mais cette relation dialectique n'annule pas l'opposition.

Le curseur, si j'ose dire, de l'expérience peut se déplacer soit vers la polarité pathique, soit vers la polarité éidétique.

L'extrême de la polarité pathique, on le rencontre dans le mythe de la Gorgone ; sa vision – au double sens du terme, nous y reviendrons – est terrible, terrifiante ; son regard pétrifie. Persée ne l'affronte qu'à l'aide d'un miroir (un objet capable de produire des formes). Le mythe est lui-même une mise en forme du terrifiant.

Un autre mode de la tonalité pathique se rencontre dans la tragédie.

Ce n'est plus exactement le « pétrifiant » de la Gorgone, c'est une tonalité que les Grecs ont appelé *deinon*, notion difficile à traduire où se conjuguent le *formidable* et *l'effrayant*.

Or ce qui est *deinon*, dans la tragédie, c'est au fond le passage violent d'une expérience éidétique à une expérience pathique.

Œdipe, par exemple, a une expérience de tonalité éidétique quand il est à l'intérieur de son domaine, ce qui se voit, le règne du jour ; mais il est conduit vers une expérience de tonalité pathique au moment où ses propres actes vont le faire entrer dans le domaine de Tirésias, le règne de la nuit. Et ce passage est le renversement tragique.

Enfin les Grecs ont inventé un 3<sup>e</sup> mode de l'expérience où la polarité éidétique affirme telle primauté sur la polarité pathique qu'elle ne pourrait plus, du moins à la limite, être menacée par elle. C'est le domaine du logos (philosophie, sophistique, organisation rationnelle de la cité, invention de l'historiographie...).

Je voudrais montrer que cette bitonalité de l'expérience donne une vue éclairante sur l'œuvre d'art et sur la relation entre art et existence.

Je le montrerai en me référant à deux textes littéraires qui sont à la fois une méditation sur l'œuvre d'art et une œuvre d'art, deux textes de Hugo von Hofmannsthal qui se présentent comme des lettres, qui sont des lettres « fictives » : la lettre de Lord Chandos à Francis Bacon (1902) et la lettre du voyageur à son retour (1907).

### **Du sens à la présence. De l'éidétique au pathique. La lettre de Chandos**

Chandos est un aristocrate anglais, vivant fin du 16<sup>e</sup>, début du 17<sup>e</sup> s. très imprégné de culture antique, et aussi un écrivain qui, assez soudainement, cesse d'écrire : un tournant survient dans sa vie, et cela va le détourner définitivement de l'écriture.

Sa lettre tente d'exposer à son correspondant, le philosophe anglais Francis Bacon, la nature énigmatique de ce tournant.

Quelle était, antérieurement, la tonalité dominante de son expérience ?

Comment comprenait-il son travail d'écrivain ?

Il écrit à son correspondant :

« Je parcourais à droite et à gauche toute l'étendue de la vie, partout j'étais au milieu de tout, jamais je ne trouvais rien qui ne fût qu'apparence. Je pressentais que tout était parabole et toute créature une clé des autres, et je m'éprouvais de force à les saisir l'une après l'autre pour me faire révéler par chacune toutes celles dont elle connaissait le secret »

[...]

« Je concevais alors tout ce qui existe comme une grande unité. Le monde spirituel et le monde matériel ne faisaient pas antithèse, pas davantage courtoisie et brutalité, art et barbarie, solitude et société ; en toutes choses je sentais la nature présente, aussi bien dans les égarements de la folie que dans les raffinements excessifs d'un cérémonial espagnol ».

A travers l'extrême diversité des êtres, Chandos fait l'expérience d'une grande unité et d'une libre circulation du sens entre tous les êtres.

L'écrivain est comme au centre de l'univers, sa vocation est de dire la proximité de l'homme avec toutes les formes de l'être, sa maxime pourrait être : rien de ce qui existe ne m'est étranger, rien n'est *unheimlich*, aucun être, quelle qu'en soit l'étrangeté ne me transporte hors de « chez moi » <Heim>.

L'homme est le lien de tous les êtres et les fait communiquer entre eux. Il est le médiateur unissant les choses entre elles et refermant le tout sur lui-même.

Dans un tel champ d'expérience, la polarité éidétique est au premier plan, l'écriture est portée par la puissance de la forme :

« Et durant ces journées si belles, si vivante, Salluste faisait passer en moi, comme par des canaux libres de tout obstacle, la connaissance de la forme, de cette forme profonde, vraie, intérieure [...] dont on ne peut plus dire qu'elle ordonne la matière, car elle l'imprègne, la soulève et crée à la fois la poésie et la vérité, contraste de forces éternelles, chose magnifique comme la musique et l'algèbre... »

La tonalité affective correspondante est une sorte d'exaltation, qui rend sublimes même les manifestations du mal et de la souffrance :

« Je voulais décrire [...] l'ordonnance de fêtes et de représentations particulièrement belles, des crimes et des cas de démente extraordinaires, les édifices les plus grands, les plus originaux... »

Dans ces crimes, dans ces cas de démente, nulle présence du terrible ou du *deïnon*. La puissance de la forme le neutralise.

Et puis vient le tournant, c'est-à-dire le moment où cette façon d'exister, d'avoir l'expérience des choses, d'être écrivain s'effondre.

L'effondrement survient au moment où le « dire », ou au moins une certaine forme du dire, celle qui s'accomplissait jusqu'alors dans l'écriture devient impossible.

« J'ai perdu complètement la faculté de traiter avec suite, par la pensée ou par la parole, un sujet quelconque. D'abord il m'est devenu impossible de parler de choses élevées ou générales en employant les termes dont pourtant tout le monde se sert couramment.

[...]

« Les mots abstraits dont pourtant la langue doit forcément se servir pour produire au jour un jugement quel qu'il soit, tombaient en poussière dans ma bouche comme des champignons pourris ».

Et en même temps que le dire se dérobe, une sorte de mal-être s'empare de Chandos, un malaise physique comme « la sensation d'une violente pression sur le front », mais aussi « une angoisse qui envahit tout comme la rouille ».

Le monde antérieur au tournant est construit sur l'universelle médiation du logos, l'Assembleur, comme l'appelle Héraclite ; le logos est médiateur entre les hommes et les choses et entre les différents ordres de l'être ; et l'écrivain en est le serviteur, il unit le ciel et la terre, l'animalité et la divinité.

Mais quand le logos s'effondre, les mots et les choses se défont, se décomposent :

« Tout se décomposait en fragments qui se décomposaient à leur tour ; rien ne se laissait plus embrasser à l'aide d'une notion définie. Les mots isolés nageaient autour de moi ; ils se congelaient et devenaient des yeux qui se fixaient sur moi [...] des tourbillons qui donnaient le vertige [...] au delà desquels il y avait le vide ».

Pendant un moment, Chandos cherche refuge dans le monde spirituel des Anciens :

« J'espérais guérir grâce à l'harmonie de leurs idées limitées et ordonnées... »

Mais aucun secours n'en vient. Je pouvais, dit-il,

« ... assister à leur jeu, mais elles n'avaient de rapport qu'entre elles et ce que ma pensée a de plus profond et de plus personnel restait exclu de leur ronde. Au milieu d'elles, je fus saisi d'un sentiment de solitude épouvantable [...] je me suis enfui en rase campagne ».

Ainsi commence une existence que Chandos présente à son correspondant comme « sans vie spirituelle ni pensée ».

Mais ce vide n'est que la face négative de la crise.

Survient en effet un autre champ d'expérience, énigmatique, imprévisible, dans lequel se donne non pas un sens, mais un « présent » ou une « présence » <Gegenwart>.

Il y a en effet des moments où, écrit-il,

« Quelque chose qui n'a pas de nom et qui sans doute n'en saurait avoir se dévoile à moi, versant comme en un vase dans quelque objet visible de mon entourage un flot débordant de vie supérieure ».

L'un des moments où ce « quelque chose qui n'a pas de nom » se dévoile avec une intensité particulière est une sorte de vision dont Chandos fait le récit suivant :

« Même l'image précise d'un objet absent peut, d'une façon tout incompréhensible, être élue pour se remplir jusqu'au bord du flot montant d'un sentiment divin. Ainsi j'avais récemment donné l'ordre de semer en grande quantité du poison pour les rats dans la laiterie d'une de mes fermes. Vers le soir, je sortis à cheval, ne pensant plus à cela, comme vous pouvez le supposer. Et comme je chevauchais au pas dans un champ profondément labouré, ne voyant auprès rien de plus impressionnant qu'une couvée de cailles qui se lèvent effarouchées et, au loin, au dessus des ondulations des champs, le grand soleil qui baisse, voilà que s'ouvre tout à coup, devant mon œil intérieur, la cave où se débat, en mourant, le peuple des rats. J'avais tout en moi : l'air frais et lourd de la cave, rempli de l'odeur douceâtre et pénétrante du poison, les cris d'agonie perçants qui se brisaient aux murs humides ; la mêlée des convulsions enchevêtrées et des désespoirs qui se croisent en une course folle, les courses insensées vers les sorties, le froid regard de fureur quand deux bêtes se rencontrent devant une fente bouchée [...] Vous vous souvenez, mon ami, du merveilleux tableau que fait Tite-Live des heures qui précédèrent la destruction d'Albe-la-Longue : les habitants errants dans leurs rues qu'il ne reverront plus – disant adieu aux pierres de leur sol ? Je vous le dis, mon ami, ceci était en moi et en même temps Carthage incendiée, mais c'était davantage encore, c'était quelque chose de plus divin et de plus bestial, c'était la présence à son maximum de présence et une présence pleine de sublimité <es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart> ».

Il s'agit d'une vision, donnée à l'œil intérieur, non d'une perception.

Une vision qui va à la rencontre du regard, s'impose à lui, échappe à son pouvoir, alors que la perception est plutôt, à l'inverse, un acte, une puissance du sujet.

Une vision qui se donne dans une proximité absolue

Une vision dont les coordonnées majeures sont la mort, le divin, l'animal. Plus de place pour l'humain, sens de tous les sens.

Chandos rapproche la tonalité de cette vision et celle du récit, chez Tite-Live, des heures précédant la destruction d'une ville : « Les habitants errant dans leurs rues qu'ils ne reverront plus – disant adieu aux pierres de leur sol... »

Ce rapprochement fait voir la différence.

La destruction d'Albe-la-Longue : une ville va être détruite, le chaos des ruines va succéder à l'ordre, le non-sens au sens. Mais la destruction n'est pas la fin de l'histoire. Après l'événement vient le récit, la transmission, le travail de mémoire, la parole qui sauve. Le symbole, le symbolique naît d'une perte, d'une séparation, d'une destruction : les choses doivent se perdre dans la réalité pour renaître dans le logos, le symbole: si le grain ne meurt, il ne porte pas de fruit. L'homme, disait Merleau-Ponty a un « génie de l'équivoque » : il transforme sa défaite en victoire. La destruction, l'entropie n'ont pas le dernier mot. Le symbole remonte la pente de l'entropie.

Dans l'agonie des rats, rien n'est sauvé par le sens ou le symbole. Le dérobement du sens libère la présence, l'intensité de la présence.

Chandos évoque une autre expérience :

« ... un autre soir, je trouve sous un noyer un arrosoir à demi plein abandonné par un garçon jardinier, et cet arrosoir, l'eau qu'il contient et que l'ombre de l'arbre assombrit, un scarabée qui, à la surface de cette eau, nage d'un bord à l'autre – cet ensemble de petits rien < Zusammensetzung von Nichtigkeiten > me remplit du frisson de la présence de l'infini < Gegenwart des Unendlichen >, me fait frémir de la racine des cheveux aux talons [...] En silence, je me suis détourné de ce lieu et, après bien des semaines, quand j'aperçois le noyer, je passe en le regardant furtivement de côté, ne voulant pas faire fuir le miracle dont le souvenir flotte autour de son tronc, ni les frissons de l'au-delà qui hantent encore les

buissons voisins. En des moments semblables, une créature insignifiante <eine nichtige Kreatur>, un chien, un rat, un scarabée, un pommier rabougri, un chemin de charrettes qui serpente sur la colline, une pierre moussue, me deviennent plus précieux que la femme la plus belle, la plus abandonnée au sein de la plus heureuse nuit... ».

Cette « extase énigmatique », ainsi qu'il l'appelle, est toute différente de l'exaltation antérieure.

Sa tonalité est assez apparentée au *deinon*, comme en témoigne l'agonie des rats, ou ce frisson qui le parcourt des cheveux aux talons.

Mais il y a quelque chose de plus que le *deinon*.

Chandos précise en effet à propos de ces petits rien, de ces « créatures insignifiantes » :

« Ces êtres muets et parfois inanimés se tendent vers moi avec une telle plénitude, une telle présence d'amour <einer solchen Gegenwart der Liebe> que mon œil comblé n'aperçoit tout autour de lui rien qui soit sans vie... »

L'autre face la présence est l'amour. Mais un amour paradoxal :

« Et parfois je me compare en pensée à l'orateur Crassus dont il est dit qu'il s'était pris, pour une murène apprivoisée, un poisson aux yeux rouges, insensible et muet, d'une telle affection que toute la ville en parlait ; et quand, un jour, au Sénat, Domitius lui reprocha d'avoir pleuré la mort de son poisson, cherchant ainsi à le faire passer pour demi fou, Crassus lui répondit : "J'ai donc fait, à la mort de mon poisson, ce que tu n'as point fait à la mort de ta première ni de ta seconde femme ».

Crassus, commente Chandos, a mis par sa réplique les rieurs de son côté, mais cela est anecdotique. Ce qui l'est moins, c'est que Crassus ait aimé un animal qui se prête aussi peu que possible aux projections et effusions anthropomorphes... Il l'a aimé, telle serait sans doute la pensée de Chandos, parce qu'il a su la voir dans son simple acte d'être, singulier, incomparable, c'est-à-dire dans la densité de la présence.

Toute chose peut surgir dans la lumière de la présence et aussi « la femme la plus belle, la plus abandonnée dans la plus heureuse nuit ».

Mais plus un être est « saturé » en significations humaines, plus se dissimule la simplicité de la présence. Plus un être se retire de l'univers humain par son étrangeté ou son insignifiance, plus il s'éloigne de l'amour « dans le sens », plus il se rapproche de l'amour « dans la présence ».

La tonalité pathique a-t-elle aboli la tonalité éidétique de l'expérience ? Les deux polarités se sont-elles vraiment séparées ?

En un sens, non, évidemment : une parole est tenue, une lettre est écrite, qui donne forme à la tonalité pathique.

Mais cette lettre s'annonce comme le dernier acte de l'écrivain. Après le tournant l'art décrire est devenu impossible.

## **Du dessin à la couleur, de Dürer à Van Gogh : la lettre du voyageur à son retour**

Il s'agit de cinq lettres « fictives », comme la précédente, écrite à un ami par un homme qui est né et a grandi en Allemagne puis, devenu adulte, a voyagé dans le monde entier pour son travail dans le commerce et qui revient, après 18 ans d'absence dans son pays natal.

Il revient en Allemagne avec certaines idées sur l'Allemagne et les Allemands, venant, on le suppose, de son enfance, de sa jeunesse allemandes. Il revient donc avec une certaine attente.

Or l'Allemagne qu'il retrouve déçoit son attente. Et cette déception est si forte qu'il perd « la joie de retrouver la terre natale ». Il va alors entrer dans une crise profonde qui n'est pas éloignée d'un effondrement.

Pour tenter de faire comprendre à son ami (et sans doute se faire comprendre à lui-même) la nature de cette crise, le voyageur explique qu'un jour, en Amérique du Sud, à l'occasion d'une hospitalisation, il a entendu, venant de son compagnon de chambre, une parole, une sorte d'aphorisme <Spruch> qui est devenu pour lui « toute une sagesse de vie » et qui est, dit-il, « toujours présent en moi d'une façon ou d'une autre » : « the whole man must move at once » ; l'homme « entier », c'est-à-dire qui n'est pas « double » ou séparé de lui-même doit agir et agit dans l'instant, il est en accord avec soi à chaque instant.

Cet aphorisme, il ne le conçoit pas comme une règle que l'on devrait suivre, ce n'est pas une règle morale, c'est, je dirais, la signature d'une expérience, d'une évidence même, qui s'impose à sa conscience à chaque fois qu'il est témoin de ce qu'il appelle un « beau trait » <ein grosser Zug – ein guter Zug>, un trait qui touche l'âme.

Un beau trait, cela peut être, dit-il, « quelque chose dans le maintien qui force le respect et même plus que le respect », cela peut être une personne qui est totalement présente à son monde et qui, dans cette présence pleine, est aussi en accord, en unité avec soi-même :

« ... une attention animale portée au moindre soubresaut de la canne à pêche, une manière d'être aux aguets avec toute son âme ... »

Un beau trait, cela peut être aussi :

« ... le vol d'un grand oiseau solitaire traversant une vallée tropicale et déserte [...] ou la progression d'un bateau bravant une mer houleuse, ou le regard d'un singe à l'agonie ou bien encore une poignée de main brève et franche »

Un beau trait, ce serait cet instant, cet éclair ou un rayon du monde révèle une présence, une densité du monde.

Et chaque fois que cette expérience revient, le voyageur, si éloigné qu'il en soit, a le sentiment d'être au pays natal :

« Tandis que toutes ces choses venaient toucher mon âme, j'avais l'impression de lire un livre rempli des couleurs de la vie, mais ce livre parlait toujours de l'Allemagne ».

Pourquoi ces instants de densité de l'être sont-ils le pays natal ?

Une part du voile se lève au moment où le voyageur évoque une sorte de souvenir d'enfance. Il y avait, dans sa famille, « un carton plein de gravures de Dürer » qui suscitaient dans l'enfant qu'il était un sentiment ambivalent d'attirance et de répulsion :

Combien ces vieilles feuilles m'étaient à la fois familières et étrangères, combien rebutantes et chères à la fois [...] Parfois je tourmentais mon père pour qu'il fasse apporter le carton. Et parfois il était impossible de me faire regarder un dessin de plus, je m'enfuyais au beau milieu et on me grondait. Je ne pourrais pas, même aujourd'hui, dire si le souvenir de ces feuilles noires et fascinantes m'est cher et précieux ou bien odieux. Mais elles me touchaient. Une force venant d'elles me pénétrait, et je crois que, sur mon lit de mort, je serai encore en mesure de dire quel est le fond du *Monstre marin* ou de *L'Ermite à tête de mort*. « C'est la vieille Allemagne », disait mon père... »

Ce que nous apprend ce souvenir d'enfance, c'est que les gravures de Dürer, dans le contexte d'une certaine vie familiale et d'une certaine époque, ont donné à sa perception du monde une inflexion profonde, durable, elles ont secrètement configuré son monde.

La façon dont il en parle en témoigne :

« Sur ces vieilles gravures, tout était différent de la réalité que j'avais sous les yeux ; mais il n'y avait pas le moindre intervalle entre les deux... »

[...]

« ... car il y avait en moi quelque chose qui m'obligeait à mesurer le réel à quelque chose en moi et, presque sans en avoir conscience, je mesurais tout à l'aulne de ce monde obscur, à la fois sublime et effrayant, et je m'en servais de pierre de touche pour savoir si c'était de l'or ou un pauvre scintillement jaune ».

Peut-être en un sens le voyageur n'a-t-il jamais cessé, dans sa jeunesse et après, de mesurer la réalité à l'aulne de ce monde sublime et effrayant, à l'aulne de ce qui est devenu une sorte de « forme a priori » de sa perception des choses. Et peut-être l'aphorisme qui lui a paru si évident n'était-il qu'une expression seconde de ce regard auquel les gravures de Dürer avaient appris à voir – entendons : à remarquer et admirer les êtres qui ont la densité d'une essence parfaitement une, unie à elle-même, comme une mélancolie qui pure mélancolie.

Les gravures sont sublimes et effrayantes, le *deinon* traverse leur monde, mais ce *deinon* est comme contenu et pacifié par un travail de la forme : le dessin fait apparaître l'unité d'une essence.

Or, devant ce regard, l'Allemagne qu'il retrouve n'est qu'un pauvre scintillement jaune ;

« Ce n'est pas chez moi, ici. J'ai l'impression d'être dans une grande auberge agitée et sans joie. Qui voudrait mourir dans un hôtel, s'il n'y est pas obligé ? »

Le voyageur prend conscience que son mal être n'est rien d'autre que le refus viscéral d'une certaine façon de vivre, celle de l'Allemagne dans laquelle il revient et où la vraie vie est absente. Il ressent tous les allemands qui l'entourent comme vivant d'une vie désaccordée (51), sans unité, sans densité, qu'il ne peut partager :

« ... je ne peux pas me mettre dans la peau de celui qui ne sait pas lui-même ce qu'il veut au fond, qui est posé sur la vie comme un polype »

« nulle part il n'y a un son pur ».

Le voyageur va donc vivre un sentiment de mal être très profond, se manifestant par un sentiment de non réalité :

« Il arrivait parfois le matin [...] que le broc et la cuvette – ou un coin de la chambre avec la table et le porte-manteau – me paraissent non réels, absolument pas réels, en dépit de leur indescriptible banalité ; ils étaient d'une certaine façon fantomatiques et, en même temps, provisoires, en attente, prenant momentanément la place du véritable broc, de la véritable cuvette remplie d'eau ».

Les fiacres dans la rue, vus à travers la fenêtre, « c'étaient des fantômes de fiacre. Les regarder provoquait une légère nausée, presque sans durée, comme si j'étais un instant en lévitation au dessus de l'abîme, du vide éternel ».

Les arbres des squares, « je pouvais les regarder et je savais qu'ils me rappelaient des arbres - n'étaient pas des arbres -, et en même temps un frisson me traversait, quelque chose me fendait la poitrine comme une haleine <Hauch>, le souffle <Anwehen>, si indescriptible, du néant éternel, de l'éternel nulle part, une respiration <Atem> non pas de la mort, mais de la non vie, indescriptible »

Les choses prennent un visage de « méchante irréalité » (87).

Et puis, alors qu'il est au foyer de cette crise et doit pourtant se rendre, à contre-cœur, à une négociation commerciale importante, il entre par hasard dans une petite galerie, il voit des tableaux <Bilder>.

« A première vue, ceux-ci me parurent crus <grell> et tourmentés <unruhig>, très bruts, très étranges, et il me fallut d'abord m'y retrouver <sich zurechtfinden> avant de voir les premiers comme des tableaux – comme une unité – mais, ensuite, j'ai vu, je les vus ainsi, tous, chacun pris séparément et ensemble, et la nature en eux, et la force d'âme humaine qui avait ici donné forme à cette nature, et l'arbre, et le buisson, le champ, la colline qui étaient peints là, et encore autre chose derrière la chose peinte <hinter dem Gemaltem, la singularité <das Eigentliche>, la marque indéfinissable du destin -, je voyais tout ça, au point de perdre le sentiment de moi-même face à ces tableaux, avant de le retrouver avec force et de le perdre à nouveau ».

Très vite, il prend conscience que cette expérience, ce bouleversement viennent de la couleur, car la couleur, ainsi l'éprouve-t-il, révèle l'intime de la vie :

« Que sont les couleurs si la vie la plus intime des objets n'en jaillit pas ! Et cette vie la plus intime était là, arbre et pierre et mur et chemins creux livraient le plus profond d'eux-mêmes, me le jetaient pour ainsi dire au visage, non pas la volupté et l'harmonie de leur belle vie silencieuse, celle qui déversait parfois sur moi, dans les tableaux anciens, son atmosphère envoûtante, non, le poids de leur existence, le miracle furieux [...] de leur existence m'assaillait... »

[...]

« chaque être <Wesen> ici, - *un être*, chaque arbre, chaque bande de champ jaune ou verdâtre, chaque clôture, chaque chemin creux taillé dans la rocaille, un être, le broc d'étain, le plat en terre, la table, le siège grossier – se détachait pour moi, comme régénéré, du chaos fécond <aus dem furchtbaren Chaos> de la non vie, de l'abîme du non être, si bien que je sentais, savais plutôt, que chacun de ces objets, chacune de ces créatures, était né d'un terrible doute sur le monde et que son existence, à présent, masquait pour toujours un gouffre <Schlund> affreux, l'entrebaillement du néant... <gähnendes Nicht>» (99-101).

Et à travers ces couleurs, écrit-il, je pouvais,

« ... sentir un cœur, l'âme de celui qui avait fait ça et qui, avec cette vision, se répondait, répondait aux spasmes du doute le plus terrible ».

Les tableaux qu'il voit sont ceux de Van Gogh.

Le *terrible* fait irruption dans la vie de Van Gogh dans l'année 1888, avec une première décompensation à la fin de cette année 88 puis des crises successives, jusqu'au suicide.

Et la réponse au terrible est ce travail effréné dont parle Van Gogh dans ses lettres ; et qui tente de donner forme à la « vision ».

Le terrible et le travail de la forme.

Les tableaux de Van Gogh agissent sur le voyageur comme un *pharmakon* : poison et remède ; elle se tient au plus près de ce qui a fait surgir en lui l'insupportable mal être (« un terrible doute porté sur le monde ») et, d'un même mouvement y donne réponse ou remède, en faisant du chaos, au sens grec de ce terme (le gouffre, la béance) surgir un monde, un monde où exister est possible.



« J'avais l'impression d'être quelqu'un qui, après avoir titubé indéfiniment, sent de nouveau la terre ferme sous ses pieds, tandis qu'autour de lui fait rage une tempête où il aimerait plonger en jubilant »

Les tableaux de Van Gogh ont été pour le voyageur une puissance d'éveil.  
Il est en effet très conscient que, dans sa vie, ainsi qu'il l'écrit :

« ...quelque chose de puissant et que je ne connais pas exerce parfois un pouvoir sur moi. Si je pouvais le saisir, non, pas le saisir – car c'est moi qui suis saisi – mais le retenir au moment où cela disparaît. Cela n'a-t-il pas sa force secrète, formatrice en moi, quelque part, là où un constant sommeil intérieur m'empêche d'accéder ? »

Et il va comprendre, à travers le travail d'écriture, que la vision des tableaux a dynamisé cette force formatrice et l'a réveillé de ce sommeil intérieur.

Qu'est-ce qu'une vision ?

Deux autres scènes vont permettre de le préciser.

La première n'est pas une expérience personnelle du voyageur, c'est un récit qui lui a été rapporté quand il séjournait en Inde, mais on devine que ce récit le touche au plus intime.

« As-tu déjà entendu parler de Ramakrishna ? Peu importe. C'était un brahmane, un pénitent, un des grands saints de l'Inde, l'un des derniers, car il est mort dans les années 80, et quand je suis arrivé en Asie, son nom était encore partout présent. Je sais un certain nombre de choses sur sa vie, mais rien qui me touche davantage que le récit de son illumination ou de son éveil, bref ce qui l'a séparé des hommes et l'a transformé en saint. Ce ne fut rien d'autre que ça : un jour, il marchait dans la campagne entre les champs, c'était un gamin de 16 ans. Il le va les yeux vers le ciel et aperçut un vol de hérons blancs qui traversaient le ciel très haut ; et ce n'est que ça, le blanc des ailes battant le ciel d'azur, rien que ces deux couleurs opposées, quelque chose d'éternellement indicible, qui pénétra à cet instant dans son âme et délia ce qui était attaché, attaché ce qui était délié, si bien qu'il tomba comme mort ; et lorsqu'il se releva, il n'était plus celui qui s'était effondré... »

La seconde scène est une expérience personnelle, unique par son intensité, tout en ayant eu, à d'autres moments, des répliques consonantes :

« Mais je vais essayer de te parler d'une fois où cela est arrivé, ce n'était pas la première fois, mais c'était peut-être plus fort que jamais auparavant et jamais depuis. C'est une vision, rien d'autre

[je laisse ici un passage sur lequel je reviendrai, et le voyageur continue ainsi :]

« N'ai-je pas dit que les couleurs des choses, en des heures étranges, ont un pouvoir sur moi ? N'est-ce pas plutôt moi qui acquiers de l'empire sur elles, la capacité pleine et entière, pour une quelconque durée, de leur arracher leur mystère abyssal au delà de toute parole – ce pouvoir n'est-il pas en moi, n'est-ce pas lui que je sens dans ma poitrine comme un gonflement <Schwellen>, une abondance, une présence étrange, sublime <erhabene>, exaltante, près de moi, en moi, là où le sang vient et va ? Voilà ce qui eut lieu, autrefois, en ce jour gris de pluie et de tempête dans le port de Buenos-Aires au petit matin, voilà ce qui eut lieu alors et toujours. Mais si tout cela était en moi, pourquoi ne pouvais-je pas fermer les yeux et savourer, muet et aveugle, l'ineffable sentiment de moi-même ? Pourquoi devais-je me tenir sur le pont et regarder, regarder devant moi. Et pourquoi contenait-elle, cette couleur des vagues écumantes, abîme qui s'ouvrait et se refermait devant moi, pourquoi ce qui s'approchait sous la pluie lourde, éclaboussé d'embruns, pourquoi ce petit bateau à la couleur incertaine, la barcasse de la douane qui venait péniblement vers nous, ce bateau et la caverne d'eau, la vague en marche qui roulait avec lui, pourquoi la couleur de ces choses me semblait-elle (semblait ! semblait ! je savais pourtant qu'il en était ainsi) contenir non seulement le monde entier, mais aussi ma vie entière. Cette couleur, faite de gris et de brun fauve, et d'obscurité et d'écume, où il y avait un abîme et une plongée, une mort et une vie, une épouvante et une volupté – pourquoi, ici, sous le regard de mes yeux,

devant ma poitrine exaltée, toute ma vie se creusait-elle en venant à moi, passé, avenir écumant d'une présence inépuisable, et pourquoi cet instant immense, cette jouissance sacrée tirée de moi-même et en même temps du monde qui s'ouvrait à moi, comme si la poitrine s'était épanouie pour lui, pourquoi cette double face <dies Doppelte>, cette communion, ce dehors et de dedans, ce Toi pénétrant<dies ineinanderschlagende Du> étaient-ils liés à ma vision ? Pourquoi, si les couleurs ne sont pas un langage dans lequel se livre ce qui est sans mot, éternel, immense, un langage plus sublime que les sons, parce qu'il surgit tout droit, comme une flamme d'éternité, de l'existence muette, et renouvelle notre âme ? A côté, la musique est comme la douce vie de la lune, comparée à la vie féconde du soleil... »

Une vision, rien d'autre. Mais que signifie vision ?

Le voyageur, méditant en poète l'expérience de Ramakrishna et la sienne, est frappé, pour la première fois, dit-il, par le double sens <doppelsinnig> que nous donnons à ce mot.

La vision, c'est l'acte de voir, c'est un regard qui s'ouvre au monde.

Une vision, c'est ce qui se présente au regard dans l'acte de voir, c'est un monde qui s'ouvre au regard.

Quand il y a « vision », est-ce le regard qui se libère de ses entraves et pour la première fois « voit » ?

Ou bien est-ce l'être qui vient pour la première fois à la rencontre du regard ?

Les deux versants sont inséparables : les couleurs ont une puissance sur le regard, et le regard a une puissance sur les couleurs.

Le regard a une puissance sur les couleurs : la force est intérieure, c'est le premier sens du mot « vision » ; mais cette force intérieure ne s'exerce, ne s'éprouve et ne jouit de soi qu'au moment où les couleurs ont une puissance sur le regard, au moment où la couleur porte et livre au regard la présence et la plénitude d'un monde.

Le moment pathique et le moment éidétique se font contrepoint, se composent, se relancent.

Et il est à nouveau possible d'exister.

Les gravures de Dürer ont permis au voyageur d'ouvrir un monde où il peut exister.

Mais vient un moment où elles ne sont plus capables de porter, d'accompagner son regard, où elles ne délivrent plus le sens ou un sens possible du monde.

Et l'existence devient errante, le monde se met à flotter dans l'irréel.

Jusqu'à l'instant où la vision des tableaux de Van Gogh lui rend la densité du monde : de l'éternel qui s'enlève sur fond d'abîme.

Et vient ainsi au jour, pour le voyageur, une part essentielle de sa vie qui était restée jusqu'alors en attente d'expression.

Mais cette (re)naissance à soi exige un travail d'écriture.

L'originalité de ce travail est de donner une forme à l'expérience sans atténuer l'intensité du moment pathique dont elle se nourrit à chaque instant.

Une œuvre d'art n'est possible que si l'existence s'expose au moment pathique, se laisse saisir par ce qui menace notre existence tout en le traversant jusqu'à la forme qui lui donne expression.

En conclusion, je soulignerai deux points

1. Les instants où l'expérience présente une tonalité pathique accrue sont souvent des instants de lucidité, où un basculement se produit et où, éventuellement un choix se décide dans le tranchant du discernement.

Lorsqu'on lit, dans le livre de William Styron *Face aux ténèbres. Chronique d'une folie* le récit de la mélancolie dont il a souffert, deux instants de tonalité pathique intense apparaissent comme des moments clé de sa « folie »

Voici le premier

« Par une journée radieuse, alors que je me promenais dans les bois en compagnie de mon chien, un vol d'oies du Canada passa très haut en cacardant au dessus des arbres qu'embrassaient leurs frondaisons, un spectacle et une musique qui d'ordinaire m'eussent mis la joie au cœur, le passage des oiseaux me fit arrêter net, cloué par la peur, et je restai là, figé, impuissant, frissonnant, conscient pour la première fois d'avoir été frappé non par de simples angoisses dues au manque, mais par une maladie grave dont j'étais capable, et ce également pour la première fois, de m'avouer le nom et la réalité... »

Styron prend conscience que son mal, déjà ancré en lui depuis plusieurs mois, n'est pas un effet transitoire de l'abandon de l'alcool, mais une menace radicale pour son existence.

Le second se produit dans le moment où le suicide est imminent.

« Ma femme était montée se coucher, je m'étais fait violence pour regarder une vidéo-cassette dans laquelle une jeune actrice, qui avait joué dans une de mes pièces, tenait un petit rôle. A un moment donné du film, qui se situait à Boston à la fin du 19<sup>e</sup> s., les personnages s'avançaient dans le couloir d'une conservatoire de musique, tandis qu'au delà des murs, parmi un groupe de musiciens invisibles, montait une voix de contralto, la soudaine envolée d'un passage de la Rhapsodie pour contralto de Brahms.

« Cette mélodie, à laquelle, comme à toute forme de musique – en fait comme à toute forme de plaisir - j'étais, dans ma torpeur, resté insensible depuis des mois, me transperça le cœur comme une dague et, dans un flot de souvenirs rapide, je repensais à toutes les joies qu'avaient connues la maison [...] Tout cela, soudain, je m'en rendais compte, était trop pour que jamais je puisse y renoncer [...] Et tout aussi intensément, je me rendis compte que je ne pouvais perpétrer cette profanation sur ma propre personne. Je fis appel à quelques ultimes lueurs de bon sens [...] Je réveillai ma femme, et bientôt les coups de téléphone se succédèrent. Le lendemain j'entraï à l'hôpital ».

L'instant d'intensité pathique, le « coup de dague », est celui où l'existence s'arrache à la nuit et bascule dans la décision salvatrice.

2. L'artiste se laisse saisir par ce qui menace notre existence « et il est capable de donner forme à ce danger.

Or donner forme au danger, il ne le peut que dans l'amour.

Un amour qui n'est pas un commentaire subjectif ajouté aux choses, qui serait plutôt une façon de les accueillir, d'honorer leur présence, de leur donner la forme qui les laisse apparaître

Rilke le suggère en opposant la « peinture d'atmosphère » et Cézanne.

« ... aimer ces choses est naturel quand on les fait ; mais le montre t-on, on les fait moins bien, on les  *juge*  au lieu de les  *dire* . On cesse d'être impartial, et le meilleur, l'amour, demeure en dehors de ce travail ne s'y intègre pas, reste – intransposé – à côté. Ainsi est né la peinture d'atmosphère (qui ne vaut pas mieux que la peinture à sujet). Le tableau disait :  *j'aime cette chose* , au lieu de dire : la voici » [...]

Chez Cézanne, l'amour est transféré tout entier dans l'acte de peindre :

« ... Cette intégration de l'amour dans un travail anonyme, producteur de choses si pures, n'a peut-être réussi à personne aussi bien qu'au vieux Cézanne, aidé en cela par une nature devenue méfiante et morose [...] Avec cette disposition aggravée par son isolement d'original, il se retourna vers la nature et sut ravalier son amour pour la pomme réelle et le mettre en sûreté pour toujours dans la pomme peinte ».

Seul l'amour peut transformer, transmuter la menace en œuvre.